



УДК 785.7

ПОСЛЕДНИЙ ПОКЛОН РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Б. БРИТТЕНА (О ТРЕТЬЕЙ СЮИТЕ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ СОЛО)

А.В. ПОТАПЦЕВ

Независимый исследователь, Свирск, 665420, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Автор статьи обращается к малоизвестному камерно-инструментальному произведению Б.Бриттена, относящемуся к позднему периоду творчества. Редко исполняемая, и во многом недооцененная публикой, Третья виолончельная сюита не избалована вниманием российских и зарубежных музыковедов. Между тем, рассматриваемое сочинение является уникальным не только в творческом наследии английского композитора, но и в мировой музыкальной культуре. В работе показано, что его неповторимость заключается в продуктивном диалоге и органичном сплаве элементов европейской и русской музыки, а также в глубоко личном воплощении темы Прощания с жизнью. Произведение пронизано многочисленными отсылками, автоцитатами, аллюзиями, зашифрованными посланиями, тщательное изучение которых помогает приблизиться к пониманию скрытой авторской программы. Кроме того, Третья виолончельная сюита может быть рассмотрена как важное звено в развитии давней английской традиции, уходящей корнями в XVIII век и отчётливо заявившей о себе уже в Викторианскую эпоху. Речь идёт об особом интересе жителей Туманного Альбиона к православному кондаку «Со святыми упокой», который со временем стал частью британских погребальных церемоний и даже был включён в Английский Гимнал.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Б.Бриттен, Третья сюита для виолончели соло, кондак «Со святыми упокой», И.С. Бах, П.И. Чайковский, М.Регер, Д.Д. Шостакович, М.Л. Ростропович.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

THE LAST BOW TO RUSSIAN MUSICAL CULTURE IN THE CREATIVE HERITAGE OF B. BRITTEN (ABOUT THE THIRD CELLO SUITE)

A.V. POTAPTSEV

Independent Researcher, Svirsk, 665420, Russian Federation

ABSTRACT. The author of the article turns to a relatively little-known chamber-instrumental work by B.Britten, dating back to the late period of his creativity. Rarely performed and largely underestimated by the public, the Third Cello Suite has not been spoiled by the attention of Russian and foreign musicologists. Meanwhile, the composition in question is unique not only in the creative heritage of the classic English music of the twentieth century, but also in world musical culture. Its uniqueness lies in the equal dialogue and organic fusion of elements of European and Russian music, as well as in the deeply personal embodiment of the theme of Farewell to Life. The work is permeated with numerous references, auto quotations, allusions, encrypted messages, a careful study of which helps to get closer to understanding the hidden author's program. In addition, the Third Cello Suite can be seen as an important link in the development of along English tradition, dating back to the 18th century and clearly manifested in the Victorian era. We are talking about the special interest of the inhabitants of Foggy Albion in the Orthodox kontakion "With the Saints give rest" which over time became part of British funeral ceremonies and was even included in the English Hymnal.

KEYWORDS: B.Britten, Third Suite for solo cello, kontakion "With the Saints give rest", J.S. Bach, P.Tchaikovsky, M.Reger, D.Shostakovich, M.Rostropovich.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests



В российском и отчасти зарубежном музыкознании Третья виолончельная сюита Б.Бриттена все ещё остаётся *Terra incognita*. Она редко звучит на концертах, не столь многочисленны и профессиональные аудиозаписи этого произведения. Виолончелист Александр Рамм, имеющий в своём репертуаре всю триаду бриттеновских сюит, отмечал: «Самая яркая и трудная в техническом отношении, но исполняемая чаще других, Первая сюита. Вторую, и особенно Третью, мало кто играет» (цит. по: [4, с. 12]).

Показательно, что в монографии Л.Г. Ковнацкой, посвящённой жизни и творчеству Б.Бриттена (1974 г.), Третья сюита только упомянута в списке произведений, хотя другие виолончельные опусы английского мастера охарактеризованы в книге более или менее подробно [3, с. 307–314]. Думается, что причина такого замалчивания заключается в том, что к моменту выхода монографического исследования отношение советской власти к композитору кардинально изменилось. Поддержав М.Л. Ростроповича и его жену, Б.Бриттен оказался в СССР персоной *non grata*. Писать о его новом сочинении, посвящённом опальному русскому виолончелисту, было рискованно, к тому же, мировая премьера окончательной редакции Третьей сюиты состоялась только в год выхода монографии. Ещё одной веской причиной вынужденного молчания Л.Г. Ковнацкой, мог стать православный церковный мелос, положенный в основу произведения. Справочная информация о Третьей сюите и её краткий интонационно-семантический анализ появились в публикациях российского бриттеноведа только в 2018 году [4, с. 8–9; 5, с. 14, 21]. В них произведение рассматривается в рамках всего корпуса сочинений для виолончели английского мастера.

В ещё более широком контексте последний виолончельный опус Б.Бриттена затрагивается в статье Н.В. Санниковой и В.О. Еременко «Интерпретационные доминанты жанра виолончельной сольной сюиты» [12]. Авторы этой научной работы приходят к выводу о сохранении баховского инварианта в сюитах для виолончели, написанных М.Регером

и Б.Бриттеном в XX веке [там же, с. 113–114]. Собственно Третьей сюите посвящены всего два абзаца, в которых перечислены заголовки частей, названы четыре русские темы-цитаты и акцентировано внимание на приеме *attacca*, придающем композиции максимальную целостность. К общим для всех сюит Б.Бриттена приёмам учёные относят: жанровые обозначения (тракуемые композитором весьма свободно), наличие фуг, хроматическую тональность, единую композицию со сквозным развитием, сочетаемую с относительной замкнутостью частей [там же, с. 113].

Немало ценных сведений и наблюдений, касающихся Третьей виолончельной сюиты, содержится в литературе на английском языке¹, например, в докторской диссертации Кэмерона Пайка «Творческие взаимоотношения Бриттена с Россией» [21] и в шестом томе писем и дневников композитора, изданных Ф.Ридом и М.Куком [20]. Однако самым значимым и глубоким зарубежным исследованием, всецело посвящённым Третьей сюите, является статья бразильского виолончелиста Филиппа Авелляра де Акуино «Песнь печали», которую он любезно предоставил автору данной работы для ознакомления [17].

Таким образом, мы вынуждены констатировать, что научная литература по избранной теме не отличается большим объёмом, особенно это касается источников на русском языке. Чаще всего, Третья виолончельная сюита Б.Бриттена интересует исследователей как итоговая часть «метацикла» виолончельных опусов, посвящённых М.Л. Ростроповичу. Подобный ракурс, несомненно, важен, однако не позволяет глубоко проникнуть в особенности строения сюиты и её содержание. Обстоятельная работа Филиппа Авелляра де Акуино восполняет этот пробел, но остаётся в России неизвестной. Кроме того, она отнюдь не исчерпывает всей про-

¹ Автор выражает сердечную благодарность коллегам-музыковедам: Ксении Аркадьевне Супоницкой, Ричарду Луису Гиллиесу и Филиппу Авелляру де Акуино, оказавшим помощь в получении необходимой иностранной литературы.



блематики, связанной с данным произведением.

В нашей работе мы продолжим изучение Третьей сюиты в качестве самостоятельного объекта, но рассмотрим её в новых ракурсах. Особое внимание будет уделено первоисточникам музыкальных цитат и смысловой составляющей их текстов. Обращаясь к удивительному факту заимствования Б.Бриттеном мелодии русского заупокойного кондака, мы дополним традиционное объяснение этого феномена иными версиями, непосредственно связанными с британской культурой.

Сначала обратимся к истории создания произведения. Написание Третьей сюиты Б.Бриттеном стало для М.Л. Ростроповича сюрпризом и приятным «утешительным подарком», который композитор вручил ему во время своего последнего приезда в СССР. Встреча друзей состоялась в апреле 1971 года в рамках Недели британской музыки [17, с. 52]. Тогда же Б.Бриттен сыграл новую сюиту на фортепиано в присутствии П.Пирса², М.Л. Ростроповича и Д.Д. Шостаковича.

Сочинение создавалось в Олдборо, в сложное для композитора и виолончелиста время: с 23 февраля по 3 марта 1971 года. Английский мастер находился тогда в подавленном состоянии, поскольку уже страдал серьёзным заболеванием сердца [там же]³. Бактериальный эндокардит, несмотря на хирургическое вмешательство, через пять лет свёл его в могилу [10, с. 421]. Мстислав Ростропович стал объектом травли со стороны советского правительства за публичную поддержку писателя-диссидента Александра Солженицына, что привело

к запрету выезжать за границу, отмене концертных выступлений и записей грампластинок, а также к срыву запланированной премьеры Третьей сюиты на Бриттеновском фестивале в Олдборо [17, с. 52]. Кэмерон Пайк приводит интересные подробности: «Хотя Ростропович, первоначально рассматривал возможность исполнения этого произведения в Москве по случаю шестидесятилетия Бриттена, но к ноябрю 1973 года он отказался от этого, и оно оставалось неисполненным публично в Советском Союзе при жизни Бриттена <...>» [21, с. 355].

В 1974, году после писем поддержки от западных музыкантов, М.Л. Ростроповича с женой отправили в долгосрочное заграничное турне (фактически в изгнание), с последовавшим через четыре года лишением советского гражданства. В результате смогла состояться долгожданная встреча русского виолончелиста с Б.Бриттеном. В процессе их совместного творчества возникла *вторая редакция Третьей сюиты (1974 г.)*⁴, которая и была опубликована с характерным посвящением: «великому Русскому музыканту и патриоту»⁵.

Мировая премьера сочинения состоялась только 21 декабря 1974 года, когда М.Л. Ростропович впервые исполнил его в концертном зале *Snappe Maltings*, рядом с домом Бриттена в Олдборо [17, с. 52]. Филипп Авелляр Акуино со ссылкой на биографа композитора Майкла Оливера отмечает, что виолончелист «не мог играть её [сюиту – А.П.] без слёз, а после смерти Бриттена он не чувствовал себя способным сыграть её полностью» (цит. по: [17, с. 53]). Особенно это касалось финала с заупокойным кондаком, вызвавшего у артиста болезненные воспоминания о дорогом человеке и ассоциации с русским заупокойным богослужением. Он так и не решился записать данное произведение, хотя неоднократно

² Питер Пирс – английский камерный и оперный певец, ближайший друг и соратник Б.Бриттена. Большинство теноровых партий в вокальных произведениях композитора писались в расчёте на его голос и индивидуальную манеру исполнения. В одной из своих публичных лекций Л.Г. Ковнацкая отметила, что Б.Бриттен не просто использовал вокальные возможности певца, но каждым своим новым сочинением заставлял его расти и совершенствоваться. Таким образом, он превратил среднестатистического хорового тенора в настоящего солиста-профессионала.

³ Об актуализации темы Смерти в этот период свидетельствует следующий факт: вернувшись из поездки в СССР, композитор осуществил грамзапись «Сна Геронтия» Э.Элгара (см.: [21, с. 355]). В данном произведении показана смерть христианина, путешествие души по загробному миру и обретение пристанища в чистилище.

⁴ К сожалению, мы не имели доступа к нотному тексту первоначальной редакции сюиты, которая, насколько известно, существует только в авторской рукописи. Между тем, сравнение двух редакций представляет большой научный интерес, ведь оно позволит выявить изменения, сделанные Б.Бриттеном по совету первого исполнителя, адресата посвящения и, в какой-то степени, соавтора.

⁵ Напомним, что М.Л. Ростроповичу композитор ранее посвятил сонату для виолончели и фортепиано (1961 г.), симфонию для виолончели с оркестром (1963 г.) и две сюиты для виолончели соло (1964 и 1967 г.).



исполнял его на концертах⁶. Первая аудиозапись Третьей сюиты была сделана в 1979 году британским виолончелистом Джулианом Ллойдом Уэббером в рамках первого тома альбома-антологии «Британская музыка для виолончели».

Рассматриваемое сочинение Б.Бриттена изобилует «музыкальными приветами» И.С. Баху, Л.Бетховену, М.Регеру, П.И. Чайковскому, Д.Д. Шостаковичу и русской культуре в целом.

К творчеству **И.С. Баха** (и барочной стилистике вообще) отсылают следующие особенности произведения:

- сам избранный жанр сюиты для виолончели соло⁷;
- наличие вступительной части (Интродукции), аналогичной по своей композиционной функции прелюдиям из виолончельных сюит немецкого мастера;
- присутствие в IV части очевидной аллюзии на Прелюдию из баховской Виолончельной сюиты № 1;
- обращение к популярным в барочную эпоху формам-жанрам пассакалии и фуги;
- использование принципа обращённых вариаций, в которых темы демонстрируются слушателю только в конце произведения⁸;
- применение баховской версии темы креста в IX части, а также иных барочных музыкально-риторических фигур на протяжении всего сочинения.

Некоторые из названных особенностей стиля И.С. Баха могли быть восприняты Б.Бриттеном уже через призму сольных виолончельных сюит **М.Регера**, в которых, в частности, имеются:

- вступительные части импровизационного типа;
- аллюзия на Прелюдию из Первой виолончельной сюиты И.С. Баха (в Первой сюите М.Регера);

- фуга, выступающая в роли финала цикла Первой сюиты.

Цитирование русских фольклорных тем, являющееся отличительной чертой Третьей сюиты Б.Бриттена, может напомнить об аналогичном приёме в «Русских квартетах» **Л.Бетховена**, а также о творчестве композиторов русской школы. Особенно отчётливо улавливаются отсылки к наследию **П.И. Чайковского**, которые чрезвычайно значимы для понимания смысла сочинения. Музыка великого русского композитора была давним увлечением Б.Бриттена. Её влияние на Третью сюиту убедительно доказано в трудах зарубежных исследователей [17; 21]. Заметим, что речь идёт не только о демонстративном цитировании трёх песен из фольклорных сборников, изданных под редакцией П.И. Чайковского, но и о глубинных семантических и интонационных связях с «Патетической» симфонией русского мастера. Именно воздействие последней симфонии П.И. Чайковского, по мнению большинства музыковедов, навело Б.Бриттена на мысль обратиться к теме-символу *«Со святыми упокой»*⁹. Филипп Авелляр де Акуино подчёркивает: «Это сочинение тесно связано с “Патетической” симфонией Чайковского и, подобно ей, предлагает заглянуть во внутренний мир композитора, во время последних лет его жизни, которым всегда сопутствует тема Смерти. Существенно, что оба произведения не только используют ламентозный фригийский тетрахорд (распространённую формулу пассакалий XVII века), но они ещё и цитируют ту же самую тему» [17, с. 57]. Добавим, что помимо фригийского тетрахорда, П.И. Чайковский и Б.Бриттен активно применяют в рассматриваемых сочинениях *catabasis*, *passus duriusculus*, фигуру паузы, фигуру вздоха, тему креста.

В том же духе пишет Кэмерон Пайк: «...упоминание Бриттена о Чайковском в форме личной музыкальной дани уважения Ростроповичу и Шостаковичу в Третьей сюите для виолончели наводит на мысль, что к концу его творческой жизни, в отличие от середины 1930-х годов, *в свете его собственного слабеющего здоровья и всё более пессимистичного мировоззрения* (выделено

⁶ Л.Г. Ковнацкая упоминает об исполнении всех трёх сольных сюит для виолончели в рамках мастер-класса М.Л. Ростроповича в Санкт-Петербурге. Мероприятие состоялось осенью 2003 года в зале консерватории и было приурочено к 90-летию английского композитора [5, с. 22].

⁷ Примечательно, что именно баховские виолончельные сюиты в исполнении М.Л. Ростроповича вдохновили Б.Бриттена на создание собственных произведений для этого инструмента.

⁸ Напомним, что так строились вариационные хоральные кантаты И.С. Баха и его современников. Сходство с формой хоральной кантаты подчёркнуто здесь вокальной природой заимствованных тем, две из которых являются церковными песнопениями.

⁹ Как мы покажем далее, данный творческий импульс не был единственным.



нами – А.П.), восхищение Бриттена Чайковским и Шостаковичем, а также культурной традицией, которую, по его мнению, они представляли, следует рассматривать как взаимодополняющие» [21, с. 118]. Он же обращает внимание на растущую под воздействием русских друзей-музыкантов «степень самоидентификации с личным и творческим мировоззрением Чайковского» [там же, с. 117]. В свете высказываний британского музыковеда становится ясно, что присутствие в Третьей сюите *русского церковного мелоса и образцов песенного фольклора* следует воспринимать как отсылку не только к творчеству П.И. Чайковского, но и к русской музыкальной культуре в целом¹⁰.

В своем интервью, данном К.Пайку, Г.П. Вишневская также объяснила введение темы «Со святыми упокой» в Третью сюиту воздействием музыки П.И. Чайковского и подчеркнула, что данная цитата была выбрана Б.Бриттеном самостоятельно: «Это не было предложением Ростроповича. Возможно, это как-то связано с предчувствием Беном собственной смерти. Если мы свяжем это с Чайковским, его Пятая и Шестая симфонии уже показывают постепенный уход из жизни, и, возможно, Бриттен услышал там эту тему» [21, с. 466].

Хочется добавить, что весьма важной точкой пересечения художественных индивидуальностей П.И. Чайковского и Б.Бриттена стала специфическая трактовка *темы Детства*, темы для них очень болезненной, окрашенной в ностальгические или даже трагические тона. Примечательно, что именно затянувшимся на всю жизнь детством А.Росс объяснял некрасивую привычку Б.Бриттена навсегда вычеркивать из своей жизни друзей, которые его

разочаровали: «Он не переставал думать о себе как об уязвимом ребёнке: он действовал не из злобы, но из нужды сохранить *иллюзию детского рая* [выделено нами – А.П.]» [10, с. 398]. Особое значение темы Детства для Б.Бриттена неоднократно акцентировала и Л.Г. Ковнацкая (в том числе в связи с воздействием искусства Г.Малера и С.С. Прокофьева) [5, с. 45–46, 150–151]. Вероятно, не случайно одна из русских фольклорных цитат, содержащихся в Третьей сюите, является детской песней.

Влияние стиля **Д.Д. Шостаковича** на Третью виолончельную сюиту Б.Бриттена не столь очевидно, но не менее весомо. Общеизвестно, что композиторы тесно общались и неоднократно подкрепляли свою дружбу творческими диалогами, спорами и взаимными посвящениями. Вспомним, например, о полемике Д.Д. Шостаковича с примиряющей религиозной концепцией Военного Реквиема в Симфонии № 14, посвящённой английскому мастеру. Годом раньше, Б.Бриттен (тоже не без полемики и тонкой иронии) адресовал *атеисту* Д.Д. Шостаковичу свою оперу-притчу для исполнения в церкви «Блудный сын» [5, с. 18], возникшую под впечатлением от картины Рембрандта в Эрмитаже.

Оба композитора проявляли особый интерес к камерно-инструментальным и камерно-вокальным жанрам, а также к киномузыке (не отсюда ли приёмы монтажа в Третьей сюите?). Оба испытали на себе мощное влияние Г.Малера, подобно которому, в поздний период творчества, создали ряд произведений «под знаком прощания» (выражение Л.Г. Ковнацкой). Для этих опусов типичны ретроспекции, цитаты, автоцитаты, лаконичность и аскетизм музыкального языка, обращение к теме Смерти. Одним из сочинений такого рода, несомненно, является Третья виолончельная сюита.

Продолжая интенсивный творческий диалог с Д.Д. Шостаковичем, Б.Бриттен вводит в свою Третью сюиту некоторые знаковые приёмы, встречающиеся в важнейших (в том числе поздних) произведениях советского мэтра: репетиции на одном звуке с учащением ритмической пульсации, цепи однонаправленных кварт, излюбленные ритмические фигуры из комбинации четверти с двумя восьмыми или восьмой с двумя шестнадцатыми. Не исключено, что именно воздействием Четырнадцатой симфонии Д.Д. Шостаковича и «Песен

¹⁰ Помимо Третьей сюиты к «русской линии» в творчестве Б.Бриттена примыкает вокальный цикл «Эхо поэта» на стихи А.С. Пушкина и «Русский траурный марш», созданный в ранний период. Если мы учтём, что все бриттеновские сочинения для виолончели посвящены М.Л. Ростроповичу, а влияние П.И. Чайковского и Д.Д. Шостаковича улавливается в целом ряде других опусов, то круг произведений, связанных с русской музыкальной культурой, ещё более расширится. Показательно, что именно «Русский траурный марш» положил начало серии скорбных сочинений композитора, таких как: «Танец смерти», «Похоронный марш» (из вокально-симфонических циклов «Наши предки-охотники» и «Баллада о героях»), «Simfonia da Requiem», «Военный Реквием» и Третья виолончельная сюита.



и плясок смерти» М.П. Мусоргского, преломлённых в ней, можно объяснить явное присутствие интонационно-семантических констант *Danse macabre* в последнем виолончельном опусе Б. Бриттена (см. об этом далее).

В контексте нашей работы большое значение имеет факт внимательного изучения английским мастером камерно-инструментальных сочинений Д.Д. Шостаковича, особенно его квартетов (наряду с квартетами Б. Бартока). Их воздействие ощущается в композиции Третьей сюиты, которую можно определить как синтез многочастной *контрастно-составной формы* (типичной для квартетов Д.Д. Шостаковича) и многотемных обращённых вариаций на русские темы.

О несомненном взаимодействии с творческим наследием Д.Д. Шостаковича свидетельствует и Пассакалия, ставшая финальной частью сюиты. Оба композитора питали пристрастие к этой барочной форме-жанру, которую они обогатили современным содержанием и новаторским интонационным строем. Для них Пассакалия являлась скорбно-философским жанром, в котором, согласно Л.Г. Ковнацкой, «реализуется метафора жизни как цепи метаморфоз в пределах замкнутого рокового круга. Пассакалей композиторы <...> создают духовное пространство, располагающееся между обыденной жизнью и Вечностью» [5, с. 170]. Такое истолкование семантики жанра представляет собой развитие барочных традиций.

Стоит упомянуть о том, что сами внутренние миры Д.Д. Шостаковича и Б. Бриттена имели немало точек соприкосновения. Композиторы ощущали себя одинокими жертвами среды, тяготели к трагизму, горькой иронии, гротеску, психологическому самобичеванию. Алекс Росс справедливо замечает: «Оба они были взрослыми людьми с душами напуганных талантливых детей» [10, с. 414].

Интонационный строй произведений Б. Бриттена и Д.Д. Шостаковича базируется на тональном мышлении. Пройдя искус двенадцатитоновой техники, они сохранили ощущение тонального центра и традиционную мелодику. Примечательно, что один из вариантов так называемого «лада Шостаковича» прослеживается в «Русском траурном марше» Б. Бриттена, сочинённом ещё в 1930-х годах на основе революционной песни «Вы жерт-

вою пали»¹¹ и «Комсофлотского марша»¹². Парадоксально, но в музыке самого Д.Д. Шостаковича, относящейся к тому же времени, эта характерная трансформация лада ещё не закрепились. В рассматриваемой Третьей виолончельной сюите господствует принцип хроматической тональности. Неоднократно встречаются апелляции к «ладу Шостаковича» и монограмме DSCB, связанной с ним.

Обратимся к непосредственному изучению музыкальных особенностей Третьей виолончельной сюиты. Её монументальная девятичастная композиция, увенчанная кодой с проведением пяти русских тем-цитат, имеет подобие концентрической структуры:

1. Интродукция (Lento)
2. Марш (Allegro)
3. Песнь (Canto) (Con moto)
4. Баркарола (Lento)
5. Диалог (Allegretto)
6. Фуга (Andante espressivo)
7. Речитатив (Fantastico)
8. Вечное движение (Presto)
9. Пассакалия (Lento solenne), Кода.

Эффект симметрии создают зеркально расположенные темповые градации и, порой, распределение самого тематического материала. Части отделяются небольшими паузами или непосредственно переходят одна в другую. Границы между ними размываются не только приёмом *attacca*, но и благодаря интонационным предвестиям. Например, в конце Интродукции возникает ритм последующего Марша. В конце Марша и Пассакалии происходит вторжение фрагментов, предвосхищающих появление вариации на протяжную песню. Такие предвестия образуют очень яркий контраст окружающему материалу, создавая *эффект монтажа*.

«Несущими конструкциями» формы сюиты становятся три части, выделенные в списке жирным шрифтом. В них наиболее отчётливо слышна

¹¹ К этой же песенной теме позже обратится Д.Д. Шостакович в своей Симфонии № 11 «1905 год», вводя в её изложение дополнительные пониженные ступени.

¹² Интерес английского мастера к советской массовой песне впоследствии получил обратное отражение: в 1965 году А. Пахмутова написала одну из своих лучших композиций «Нежность», в которой процитировала тему Сентиментальной сарабанды из «Простой симфонии» Б. Бриттена (1934 г.).



Пример 1. Б. Бриттен. Третья сюита для виолончели соло.
Интродукция



Пример 2. Ф. Шопен. Траурный марш из Сонаты № 2 для форте-пиано

тема «Со святыми упокой». Являясь одновременно и носителями главного рефрена произведения – цитаты заупокойного кондака, и свободными вариациями на него, эти части выражают постоянное возвращение к образу Смерти и его разностороннее осмысление.

Песнь (*Canto*) и Фуга почти целиком построены на материале протяжной песни, которая позже будет проведена в Коде (наряду с другими цитатами). Таким образом, данная тема берёт на себя роль второго (уже просветлённо-лирического) рефрена уникальной структуры, сочетающей признаки сюитного цикла, контрастно-составной формы, свободных обращённых многотемных вариаций

и полирефренного рондо. Всё это осложнено ещё и элементами концентричности, приёмами монтажа.

Рассмотрим три ключевые части Третьей виолончельной сюиты, ставшие опорными столпами её композиции.

Интонации заупокойной темы-символа «Со святыми упокой» впервые фиксируются в ритуальной псалмодии **Интродукции** (пример 1), сопровождаемой имитацией погребального колокольного звона (*pizzicato* в басу). По мнению Ф.А. де Акуино [17 с. 55], с которым трудно не согласиться, сам приём псалмодирования произведен от второго раздела кондака (фактически речь идет об икосе «Сам Един еси бессмертный»: см. пример 9). Повто-

V Allegretto (dialogo)



Пример 3. Б.Бриттен. Третья сюита для виолончели соло. Диалог

ры звуков с постепенным ритмическим дроблением (реже с замедлением пульсации) вызывают в памяти аналогичный приём в Четырнадцатой симфонии Д.Д. Шостаковича. Он был способом выражения конвульсивного срыва в небытие и почти животного ужаса перед лицом смерти. Репетиционные повторы звуков (в том числе с ритмическим ускорением) далее неоднократно появляются в виолончельной сюите Б.Бриттена, но их экспрессия обычно опосредована ритуальным контекстом, сходством с церковной псалмодией.

Огромное значение в Интродукции, как и в других частях произведения, имеют нисходящие тетра хорды в объёме уменьшённой, чистой и увеличенной кварты¹³ (в том числе фригийский тетра хорд). Комбинации четырёх звуков в пределах уменьшённой кварты порождают интонационное поле, ассоциирующееся у внимательного слушателя с монограммой DSCH, хотя такого рода звуковые последовательности выведены напрямую из заупокойного кондака.

Ассоциативный ряд Интродукции не ограничивается атмосферой православного обряда погребения, барочными фигурами и намёками на творчество Д.Д. Шостаковича, он гораздо более широк. Ведь перед нами не только свободная вариация на тему заупокойного кондака, но одновременно *аллюзия на Траурный марш из Второй сонаты Ф.Шопена*. Проводя мелодию в тональности си бемоль минор, Б.Бриттен вскрывает интонационное родство меж-

ду русским заупокойным песнопением и самым известным в мире Траурным маршем (примеры 1 и 2).

Начальный оборот темы «Со святыми упокой», изложенный с характерными ладовыми трансформациями (пониженными ступенями, хроматизацией), можно уловить в пиццикатных фрагментах *Диалога* (пример 3). Препарированная цитата церковного песнопения чередуется с нарочито искажённой трихордовой попевкой, заимствованной из уличной песни. Налицо диалогическое противопоставление двух контрастных образов: гротескно-изломанного, ироничного – с одной стороны, и объективизированного, сдержанно-скорбного – с другой.

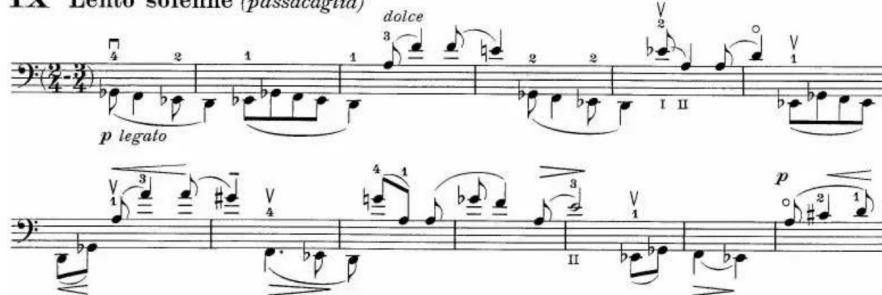
Слушая *Пассакалию*, мы вновь попадаем в силовое поле цитаты «Со святыми упокой». Басовая тема не только производна от мелоса кондака, но воспринимается слухом как «квазимонограмма» Д.Д. Шостаковича. В основе этой части тоже лежит диалогический принцип: басовой теме (неумолимо повторяющейся и, одновременно, вариантно-изменчивой) вторит чрезвычайно экспрессивная партия верхнего голоса (пример 4).

Данная часть сюиты примечательна ещё и тем, что в ней композитор вскрывает интонационное подобие начальной попевки русского заупокойного кондака и баховской темы креста. Он специально несколько раз излагает их подряд в аналогичном контексте (пример 5). Отметим, что в самой теме «Со святыми упокой» наличествует мелодический рисунок, напоминающий фигуру креста, который соединяется с кругообразным движением. Тем самым, в ней можно усмотреть старинный символ *креста в круге*. Упомянутый фрагмент сочинения позволяет утверждать, что Б.Бриттен прекрасно

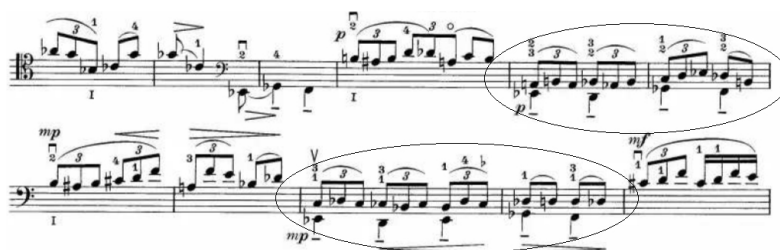
¹³ Примечательно, что целотоновый мелодический отрезок стал основой лейттемы Смерти в последней опере Бриттена «Смерть в Венеции» (1973 г.) [5, с. 128].



IX Lento solenne (*passacaglia*)



Пример 4. Б.Бриттен. Третья сюита для виолончели соло.
Пассакалия



Пример 5. Б.Бриттен. Третья сюита для виолончели соло.
Пассакалия. Баховская тема креста в сопоставлении с темой
заупокойного кондака

осознавал присутствие мелодической символики в заимствованной православной теме.

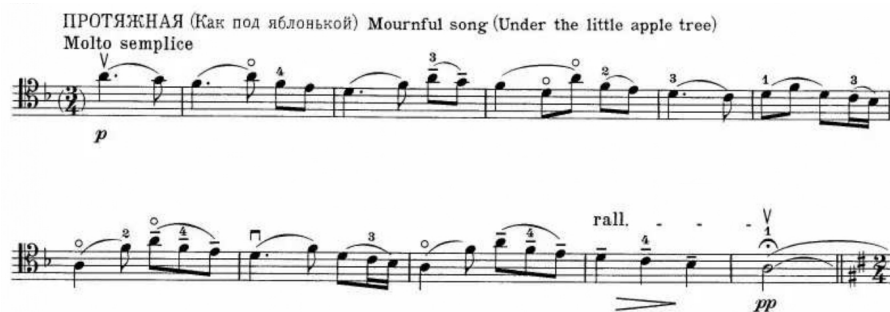
Вслед за Пассакалией начинается большой **кодовый раздел**, который, помимо завершающей и подытоживающей функции, берёт на себя роль экспонирования тем-цитат, лёгших в основу предшествующих свободных вариаций. Кода открывается проведением трёх фольклорных напевов. Их названия подписаны в нотах *на русском и английском языках*: протяжная «Как под яблонькой», «Осень», уличная¹⁴ «Вот сизый орел» (пример 6). Появление этих бесхитростных мелодий воспринимается как отсылка к истокам русской музыкальной культуры, и шире – к наивной первозданности музыкального мышления. Кэмерон Пайк отмечает стабильный интерес Б.Бриттена к неофольклоризму и пристрастие к вариационной форме, имеющей своим

исток народное творчество [21, с. 112–115].

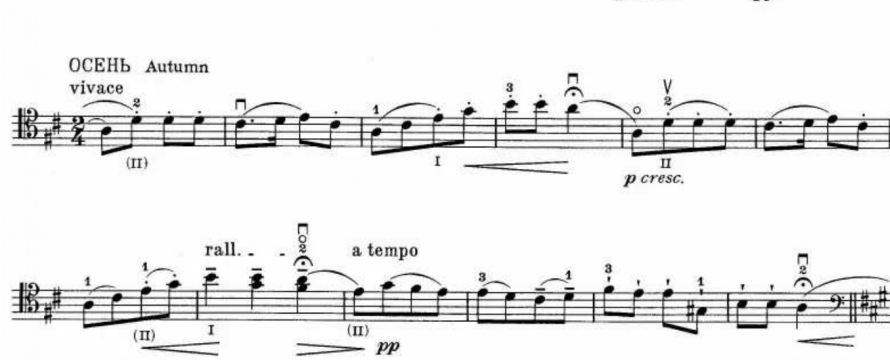
Стоит обратить внимание на то, что во всех известных нам научных работах (как отечественных, так и зарубежных) утверждается, что Б.Бриттен цитирует в своей Третьей сюите *народные песни в обработке Чайковского (или даже: «народные песни Чайковского»)*, что является ошибкой. Известно, что, создавая сюиту, Б.Бриттен пользовался 61-м томом Полного собрания сочинений композитора [15], делая в нём закладки и пометки карандашом [21, с. 112]. В данном томе, изданном в советское время, были опубликованы три сборника обработок русских народных песен, *но только один из них действительно принадлежит Петру Ильичу* – это «50 русских народных песен для фортепиано в 4 руки». По отношению к двум другим сборникам П.И. Чайковский выступил только *как редактор*. Ко второму выпуску третьего сборника он, вероятно, вообще не имел никакого отношения. Запись мелодий в двух последних сборниках, их отбор и аранжировки принадлежали другим лицам: ученику композитора В.Прокунину («Русские

¹⁴ В 61-м томе Полного собрания сочинений П.И. Чайковского имеется пояснение данного жанрового определения. Уличной называется песня, исполняемая на открытом воздухе при завивании венков на Семик [15, с. 61].

ПРОТЯЖНАЯ (Как под яблонькой) Mournful song (Under the little apple tree)
Molto semplice



ОСЕНЬ Autumn
vivace



УЛИЧНАЯ (Вот сизый орел) Street song (The grey eagle)
pesante



più mosso

Пример 6. Цитаты русских народных песен из коды
Третьей виолончельной сюиты

народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано») и М.Мамонтовой («Детские песни на русские и малороссийские напевы» в двух выпусках). Сборник В.Прокунина явно оценивался П.И. Чайковским положительно. Установлено, что именно из него композитор заимствовал музыкальный материал для своей «Снегурочки»¹⁵. Вполне

возможно, что он мог так или иначе редактировать обработки своего ученика.

Стилистическая пестрота образцов и элементарность фактурно-гармонических приёмов, свойствен-

гурочка» П.И. Чайковский ввёл (наряду с другими цитатами из прокунинского сборника) мелодию уличной песни «Вот сизый орел», на которой остановил свой выбор Б.Бриттен [см.: 2, с. 11].

¹⁵ Примечательно, что в музыку к сказке А.Н. Островского «Сне-



Пример 7. П.И. Чайковский. «Патетическая» симфония. Переход к Побочной партии первой части



Пример 8. Б.Бриттен. Третья сюита для виолончели соло. Окончание цитаты уличной песни «Вот сизый орёл»

ные сборнику М.Мамонтовой, свидетельствует о том, что вряд ли к нему приложил руку гений русской музыки. Показательно, что второй выпуск этого сборника, уже подготовленный к печати, так и не был опубликован при жизни П.И. Чайковского, в виду его отрицательной оценки (см. об этом: [2, с. 10–12]). Данное издание увидело свет только в XX веке, и, как ни парадоксально, вошло в Полное собрание сочинений великого русского композитора.

Подчеркнём, что Б.Бриттен остановил свой выбор не на обработках самого П.И. Чайковского, а на двух песнях из сборника В.Прокунина (№ 11 протяжная «Как под яблонькой», № 31 уличная «Вот сизый орёл»), а также на одной песне из первого выпуска сборника М.Мамонтовой (№ 4а «Осень»). Это вполне объяснимо, ведь ему нужны были не сами обработки, а именно *русские национальные мелодии*. Он заимствовал их без сопро-

вождения и сделал интонационным базисом для построения сюиты.

Возникает вопрос: почему наряду с двумя аутентичными образцами русского крестьянского фольклора из прокунинского сборника, композитор взял для своего произведения детскую песню «Осень» из обработок М.Мамонтовой, отмеченную печатью поздней городской стилистики? Думается, что такой стилиевой перепад входил в творческие планы Б.Бриттена, будучи дополнительно им утрирован путём изменения оригинального темпа и жанра. Благодаря замене медленного движения оригинала на Vivace, мелодия «Осени» приобретает в сюите черты наивной и беззаботной детской песенки с чертами танцевальности (полька). Тем не менее, подразумеваемый цитатой текст повествует о наступающих холодах и увядании природы. Такое парадоксальное сочетание обра-



Протяжная песня «Как под яблонькой»	Детская песня «Осень»	Уличная песня «Вот сизый орёл»	Кондак «Со святыми упокой»	Икос «Сам един еси бессмертный»
Фигура круга	Фигура круга	-	Фигура круга	Фигура круга
Нисходящий тетрахорд	-	-	Нисходящий тетрахорд	Нисходящий тетрахорд
-	Восходящая ч. 4	Восходящая ч. 4	-	-
-	Сочетание основно- го тона с верхним и нижним вспомо- гательным	-	Сочетание основно- го тона с верхним и нижним вспомо- гательным	Сочетание основно- го тона с верхним и нижним вспомо- гательным
Трихорд в объёме ч. 4	-	Трихорд в объёме ч. 4	-	-

Таблица 1. Интонационное родство тем-цитат

зов *Детства* и *Осени*, как символа старения и приближающейся смерти, характерно для позднего периода творчества композитора (см., например, оперу «Смерть в Венеции»). Желая подчеркнуть безмятежный характер песни, Б. Бриттен выпускает второе предложение оригинала, целиком звучащее в параллельном миноре, но компенсирует его пропуск повтором первого предложения. Ещё одной причиной выбора данной мелодии, скорее всего, стало удивительное сходство двух её попевок с заупокойным кондаком и икосом.

Другие две русские народные мелодии, упомянутые выше, тоже не цитируются Б. Бриттеном буквально. В протяжной песне «*Как под яблонькой*» автор несколько изменяет ритмический рисунок и завершает её скорбным фригийским тетрахордом – одной из ключевых интонационных формул произведения. Уличная песня «*Вот сизый орёл*» переинтонирована ещё сильнее. Особенно заметным отличием является неожиданная подвижка звукоряда на тон вниз и длительное обыгрывание завершающей трихордовой попевки с постепенным ритмическим замедлением. Этот фрагмент весьма напоминает переход от Главной к Побочной партии в Первой части «Патетической» симфонии П. И. Чайковского. Только здесь, вместо

ожидаемого ухода в верхний регистр и появления на «интонационной сцене» светлой и ласковой новой темы, мелодия завершается широким ходом вниз, подготавливая цитату скорбного кондака «Со святыми упокой» (примеры 7, 8).

Исследователи Третьей виолончельной сюиты анализируют способы работы английского композитора с русскими темами, отмечают их интонационное и ритмическое родство [17, с. 53–57], но при этом совершенно игнорируют *словесный текст* данных образцов русского фольклора. А ведь хорошо известно, что сам Б. Бриттен всегда был чрезвычайно внимателен к вербальному ряду, даже если работал с иноязычным материалом, а такое случилось в его творчестве неоднократно. (см. об этом: [6, с. 31]). Единственным счастливым исключением является статья Л. Г. Ковнацкой из буклета к диску А. Рамма. В ней русский музыковед усматривает близость модификации песни «Осень» в Баркарале одному из лейтмотивов последней оперы Б. Бриттена «Смерть в Венеции» с его семантикой «осени жизни» и образом «гондолы, плывущей по реке Стикс» [4, с. 9]. Смыслового наполнения других народных мелодий исследовательница не касается.

При внимательном прочтении текстов народных песен, заимствованных Б. Бриттеном, оказывает-



Музыкальная фигура / (первоисточник)	1 ч.	2 ч.	3 ч.	4 ч.	5 ч.	6 ч.	7 ч.	8 ч.	9 ч.	Кода с проведением тем-цитат
Ритмизованная инструментальная псалмодия / <i>икос «Сам един еси безсмертный»</i>	+	+					+		+	+
Нисходящий (реже восходящий) тетрахорд в объеме ум. 4 (аллюзия на монограмму Шостаковича) / <i>кондак «Со святыми упокой», икос «Сам един еси безсмертный»</i>	+		+		+		+		+	+
Нисходящий фригийский тетрахорд / <i>протяжная песня «Как под яблонькой»</i>	+		+		+	+				+
Тетрахорды других типов (мажорный, минорный, целотоновый)			+			+				+
Нисходящее движение по полутонам типа <i>passus duriusculus</i> .					+		+	+	+	+
Длительное нисходящее движение типа <i>catabasis</i> (в том числе из сцепленных тетрахордов разных видов)	+		+	+	+	+				
Сочетание основного тона с верхним и нижним вспомогательным / <i>икос «Сам един еси безсмертный»</i>		+				+	+			+
Фигура креста / <i>кондак «Со святыми упокой»</i>	+				+			+	+	+
Фигура круга / <i>кондак «Со святыми упокой», икос «Сам един еси безсмертный», детская песня «Осень»</i>	+		+		+	+	+	+	+	+
Интонация вздоха (нисходящая секунда) / <i>кондак «Со святыми упокой», икос «Сам един еси безсмертный», детская песня «Осень»</i>		+			+	+	+		+	+
Трихорд в объеме ч. 4 (сочетание б.2 или м.2 с терцией) / <i>уличная песня «Вот сизый орёл», протяжная песня «Как под яблонькой»</i>		+	+		+	+	+	+	+	+
Движение по трезвучию (в том числе с заполнением проходящими звуками) / <i>протяжная песня «Как под яблонькой»</i>		+	+	+	+	+	+		+	+
Движение по звукам септаккорда или нонаккорда / <i>детская песня «Осень»</i>		+		+	+		+		+	+
Восходящая ч. 4 или ч. 5 / <i>детская песня «Осень», уличная песня «Вот сизый орёл», протяжная песня «Как под яблонькой»</i>		+	+	+		+	+		+	+
Восходящая или нисходящая секста / <i>протяжная песня «Как под яблонькой»</i>			+	+	+	+	+		+	+
Маршевые ритмы / <i>концовка икоса «Аллилуйя»</i>		+								+
«Колокольный» бас	+				+					+

Таблица 2. Сводная таблица интонационных комплексов и музыкальных фигур

* В нижнем голосе скрытого двухголосия.



ся, что *скорбные настроения и символы Смерти* изначально заложены не только в словах «Осени», но и в двух цитатах из сборника В.Прокунина. Так, например, протяжная «Как под яблонькой» завершается повествованием *о смерти возлюбленного и его оплакивании*. В уличной песне «Вот сизый орёл» сюжет о смерти возлюбленного дан в зашифрованном виде. Девушка плачет «по милом дружке», которого провожает *в дальний путь через Калинов мост* – границу между миром живых и мёртвых. Примечательно, что в творческом наследии английского маэстро регулярно встречается мифологический образ реки, как пограничья между мирами: человеческим и божественным (в Первом кантикле), живых и мёртвых (в опере-притче «Река Кэрлью»).

К.Пайк обращает внимание и на важный технический момент работы с заимствованным материалом: Б.Бриттен отбирает для Третьей сюиты ритмически характерные темы, имеющие между собой глубинное родство на уровне ритмики и звуковысотности (см.: [21, с. 112]). Иными словами, он оперирует цитатами подобно М.И. Глинке в «Камаринской». Аналогичную композиторскую технику Б.Бриттен ранее применил и в «Русском траурном марше», обнажив интонационное подобие двух тем: революционной песни «Вы жертвою пали» и советской массовой песни «Комсофлотский марш» [5, с. 63].

Сложнейшая сеть интонационных связей, подобиий и взаимодействий, реализующихся в Третьей сюите, с трудом поддаётся детальному словесному описанию. Для удобства мы обобщили основные закономерности виртуозной композиторской техники Б.Бриттена в виде двух таблиц. Первая репрезентирует интонационное родство между темами-цитатами, а Таблица 2 позволяет охватить логику применения сквозных музыкальных фигур и микроинтонаций во всём сочинении. Большинство этих фигур и интонационных комплексов выведены из заимствованного тематического материала. Таблица 2 показывает, что фактически в каждой части сюиты мы сталкиваемся *с синтезом оборотов*, взятых *из разных тем-цитат*, которые преломляются сквозь призму авторского стиля. Разумеется, это не исключает количественного и качественного преобладания того или иного материала в определённых частях, как, например,

отчётливого доминирования темы «Со святыми упокой» в Интродукции и Пассакалии или господства темы протяжной «Как под яблонькой» в Песни (*Canto*) и Фуге.

Венчает коду сюиты скорбная тема «Со святыми упокой», впервые представленная в своём целостном виде. Её появление после фольклорных цитат вносит огромный контраст и сопровождается авторской ремаркой на двух языках (русском и английском). Церковное песнопение изложено в гармоническом миноре, что принципиально отличает интерпретацию Б.Бриттена от версий С.И. Танеева и П.И. Чайковского. Более того, следом за темой кондака композитор *полностью проводит мелодию его икоса* «Сам един еси безсмертный» с заключительной троекратной «*Аллилуйей*» (пример 9).

Таким образом, вопреки расхожему в музыковедческой литературе мнению, в Третьей сюите процитированы не четыре, а целых *пять русских тем* (три фольклорные и две церковные). Неточность была спровоцирована тем, что заукойный икос в нотном тексте Б.Бриттена не отделен от кондака, воспринимаясь как его второй раздел. С уверенностью можно утверждать, что и сам композитор не знал об этой дифференциации, поскольку пользовался английским изданием, в котором тоже нет специального разделения (см. об этом далее). Между тем, мелодии кондака и икоса относятся к различным (и во многом автономным) стилистическим пластам русского церковного пения: «самогласного» и на гласовую мелодию-модель. Поэтому их категорически нельзя смешивать. Подчеркнём, что до Б.Бриттена подлинная тема заукойного икоса (мелодия-модель восьмого гласа с особой конечной строкой) *не использовалась в светских произведениях* (за исключением свободного претворения её оборотов в заключении номера «Сам един еси безсмертный» из «Братского поминовения» А.Д. Кастальского).

Цитирование полной темы кондака и даже мелодии заукойного икоса свидетельствует о том, что первоисточником для композитора *явно не могла быть Шестая симфония П.И. Чайковского*, где тема-символ излагается очень кратко, к тому же с использованием натурального минора.

Тайну происхождения двух цитат русской культовой монодии раскрывает авторское предисловие



Пример 9. Б.Бриттен. Третья сюита для виолончели соло.
Кондак с вариантом *ossia* и начало икоса

к английскому изданию Третьей сюиты: «В качестве данни уважения великому Русскому музыканту и патриоту я построил эту сюиту на русских темах: первые три мелодии были взяты из сборника аранжировок народных песен Чайковского¹⁶; четвёртая, Кондак (Гимн по умершим)¹⁷, из Английского Гимнала. Когда я полностью сыграл сюиту Дмитрию Шостаковичу, во время нашего (с Питером Пирсом – А.П.) визита в Москву, он сказал, что был воспитан на другой версии Кондака. Я проконсультировался у моего друга епископа Саратовского и Волгоградского Пимена, который подтвердил, что моя версия была той, которую он всегда знал и использовал. В партитуре я напечатал обе версии, чтобы исполнители выбрали ту, которая больше понравится» [23, с. 35].

Здесь необходимо внести ряд уточнений. Упомянутый Б.Бриттеном Кондак – есть не что иное, как *Russian Contakion of the Departed*, впервые напечатанный в Английском Гимнале 1906 года с переводным текстом У.Дж. Биркбека и аранжировкой У.Пэррата (пример 10). Как нам удалось

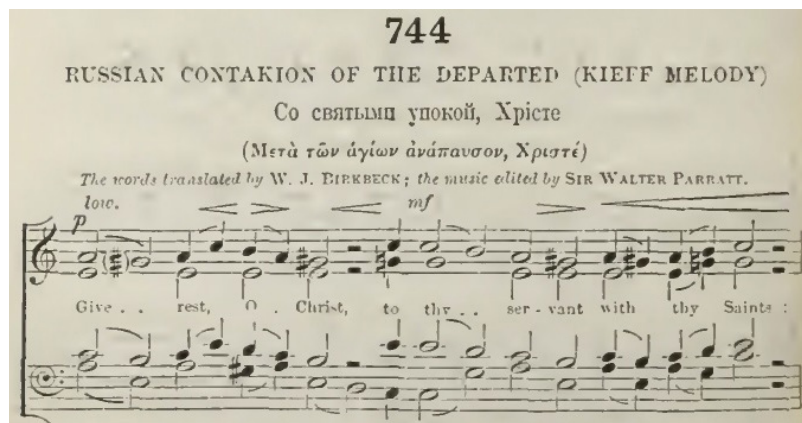
установить, данная аранжировка возникла на основе гармонизации из «Панихиды» С.В. Смоленского, генетически связанной с изданиями Придворной певческой капеллы. Вероятно, к её созданию был более причастен Биркбек, нежели его друг и учитель Пэррат (см. об этом: [9, с. 14–18, 20–21]).

К.Пайк предполагает, что композитор воспользовался экземпляром Английского Гимнала, принадлежавшим П.Пирсу. Если гипотеза исследователя верна, то первоисточником цитат церковных мелодий стало его первое издание 1906 года или специальная редакция 1907 года. Датирующим признаком является дарственная надпись: «С любовью от матери, 22 июня [19]30'» (цит. по: [21, с. 358]). Дело в том, что следующий репринт этого нотного сборника был осуществлён только в 1933 году.

Данный факт свидетельствует о том, что на иностранное цитирование православных церковных мелодий композитора вдохновила не только русская музыкальная культура, но и порождённая её влиянием *многолетняя британская традиция*, заключающаяся в особом пристрастии англичан к православному заупокойному кондаку. Её начало уходит корнями в XVIII столетие, когда русский заупокойный кондак и икос были впервые переведены на английский язык в капитальном труде

¹⁶ Как видим, и сам Б.Бриттен ошибочно полагал, что все обработки принадлежат П.И. Чайковскому.

¹⁷ Обратим внимание, что композитор не дифференцирует мелодии кондака и икоса.



Пример 10. Начало Russian Contakion of the Departed в обработке У.Дж. Биркбека и У.Пэррата из Английского Гимнала 1906 года [18]

Джона Глена Кинга «Обряды и церемонии Греческой церкви в России» (1772 год) [19, с. 348]. Новый виток знакомства представителей англоязычной культуры с православным заупокойным богослужением начался в период правления королевы Виктории благодаря переводам сэра У.Дж. Биркбека и И.Ф. Хэпгуд¹⁸ (см. о ней: [16]). Первый из них осуществил публикацию текстов русской Панихиды на английском языке с нотным приложением. Позже, стараниями У.Дж. Биркбека английская версия заупокойного кондака и икоса, созданная им в сотрудничестве композитором и органистом У.Пэрратом, была включена в Английский Гимнал, где сохранялась в последующих репринтах и редакциях¹⁹. Отметим, что в английской версии икос не имеет специального заголовка, будучи окружён кондаком и его репризой *da capo*, которая зарубежными хорами неукоснительно соблюдается.

Несмотря на противодействие главы Англиканской церкви архиепископа Р.Дэвидсона, *Russian Contakion of the Departed* стал важной частью

государственных траурных церемоний Великобритании. Традиция исполнять русский заупокойный кондак во время погребения членов королевской семьи и высокопоставленных лиц не прекращается и в наше время (о чём свидетельствуют похороны принца Филиппа и королевы Елизаветы II). Сам Б.Бриттен, как признанный национальный композитор, мог присутствовать на церемонии прощания с У.Черчиллем, состоявшейся 30 января 1965 года. Сохранились сведения о том, что в кульминационный момент этой заупокойной службы звучал *Russian Contakion of the Departed* [9, с. 20–22].

О глубокой интеграции русского заупокойного кондака в англоязычную и европейскую культуру свидетельствует введение его хоровой аранжировки в партитуру известного фильма 1965 г. «Доктор Живаго» (режиссер Д.Лин, автор музыки М.Жарр), который, наверняка, смотрел Б.Бриттен, живо интересовавшийся кино и телевидением. В 1971 году (то есть во время написания Третьей сюиты) английский композитор Дж.Жубер создал свой «Kontakion» для виолончели и фортепиано²⁰.

¹⁸ Труды И. Ф. Хэпгуд в Америке по своему значению аналогичны просветительской деятельности У.Дж. Биркбека в Великобритании. Главным делом её жизни стала книга переводов *Service Book of the Holy Orthodox-Catholic Apostolic (Greco-Russian) Church* [22], которой до сих пор активно пользуются в зарубежных приходах Русской Православной Церкви.

¹⁹ Подробнее о деятельности У.Дж. Биркбека и трансплантации русского заупокойного кондака в британскую музыкальную культуру см.: [9].

²⁰ После смерти классика английской музыки XX века фиксируется целый ряд зарубежных творческих интерпретаций мелодики и (или) текста православного заупокойного кондака. Среди них есть авторские хоровые сочинения и обработки: «Траурный икос» (1981 г.) и «Панихида» (1986 г.) Дж.Тавенера (Великобритания); поэтическая парафраза «Христос победоносный» с музыкой гимна «Боже, царя храни» (1981 г.)



Примечательно, что, воспользовавшись мелодией и даже элементами гармонизации английской версии русского заупокойного кондака из Гимнала, Б.Бриттен надписал его инципит по-своему: *“Grand repose together with the Saints”, вместо “Give rest, o Christ, to thy servant with thy Saints”*. Данный перевод отличается стихотворной ритмической упругостью и поэтическими достоинствами, однако в отличие от текста У.Дж. Биркбека, он не подошёл бы для распевания церковной мелодии. Не исключено, что создателем этого нового английского инципита мог быть П.Пирс, имевший опыт работы с русскими текстами, которые он переводил для вокального цикла «Эхо поэта» на стихи А.С. Пушкина (написан в 1965 году).

Подобно предшествующему (и интонационно родственному) фольклорному материалу, две церковные темы в Третьей сюите являются *варьированными цитатами*. Тема кондака перенесена из ля минора в до минор и сопровождается имитацией траурного колокольного звона (звуки До и Соль повторяются в басу), что ещё больше сближает его изложение с Интродукцией. Транспозиция в до минор позволяет автору более отчётливо продемонстрировать сходство заупокойного кондака с монограммой *DSCH*, от которой тянутся смысловые нити к баховской монограмме *BACH* и теме креста. Кроме того, композитор несколько изменил ритмический рисунок мелодии и отказался от повтора кондака после икоса (*da capo*). Последнее из упомянутых изменений можно интерпретировать в рамках «реквиемной» концепции сочинения – как невозможность повернуть время вспять²¹.

К.П. Доу-младшего (США); «Кондаки» канадца Руперта Лэнга (1997 г.) и англичанина М.Джеффери (2020 г.). Однако ни одно из этих произведений не может сравниться по оригинальности замысла и техническому мастерству с последним виолончельным опусом Б.Бриттена. Тем не менее, упомянутые сочинения представляют немалый исследовательский интерес, будучи звеньями давней английской традиции.

²¹ Укажем, что ремарка, предписывающая повторять кондак после икоса, возникла в русских богослужебных книгах только после никоно-алексеевской церковной реформы, а значит является сравнительно поздним нововведением. Её появление, возможно, было связано со стремлением сближить кондак с родственной формой Акафиста Божией Матери, где присутствует характерное репризное обрамление. Древняя же многострофная форма кондака скреплялась единым рефреном,

Необходимо обратить внимание и на выраженную континуальность мелодии кондака в сюите. Эта деталь становится очевидной, если мы сопоставим бриттеновскую цитату с оригиналом из Английского Гимнала, где каждая мелострока песнопения отделена от другой паузой. Композитор снимает все паузы, добиваясь максимальной связности и кантилены. Завершая характеристику изменений, сделанных Б.Бриттеном в кондаке, укажем на пропуск третьей мелостроки песнопения. Скорее всего, он был вызван необходимостью избежать лишнего повтора, не имеющего смысла в условиях отсутствия словесного текста.

Пожалуй, самым интересным и проблемным моментом в изложении темы *Russian Contakion of the Departed* в сочинении Б.Бриттена является альтернативный вариант исполнения его первых трёх тактов (см. пример 9). В предисловии к изданию Третьей сюиты, цитированном выше, композитор пишет о том, что напечатал оба варианта мелодии кондака, на выбор. Основная версия напева в гармоническом миноре восходит, как упоминалось, к Английскому Гимналу.

Дополнительный вариант (*ossia*) – это версия, которую считал привычной для себя Д.Д. Шостакович. Вероятно, он сам продемонстрировал её Б.Бриттену во время обсуждения сюиты в Москве. На данном моменте стоит остановиться подробнее, поскольку сам автор указывал, что правильность первоначальной мелодической версии подтвердил непосредственный носитель русской церковно-певческой традиции – епископ Саратовский и Волгоградский Пимен²². Но тогда что

но не повтором вводной части в конце композиции. Получается, что сам того не подозревая, Б.Бриттен изложил мелодии православных песнопений в соответствии с древнерусской и старогреческой практикой.

²² Епископ Пимен Хмелевский (1923–1993) был одним из русских друзей и постоянных адресатов писем Б.Бриттена с 1964 по 1975 год. Священнослужитель отличался широтой взглядов, разбирался в музыке и высоко ценил творчество английского композитора. В декабре 1968 года, когда Б.Бриттен только задумывал написание Третьей виолончельной сюиты, епископ Пимен прислал ему для изучения гармонизацию первого ирмоса Рождественского канона знаменного распева «Христос рождается (sic!), славите» (см. рисунок 1) с подтекстовкой на английском языке. Б.Бриттен ответил епископу 4 марта 1969 года: «Я был в восторге от русского гимна, который, ко-

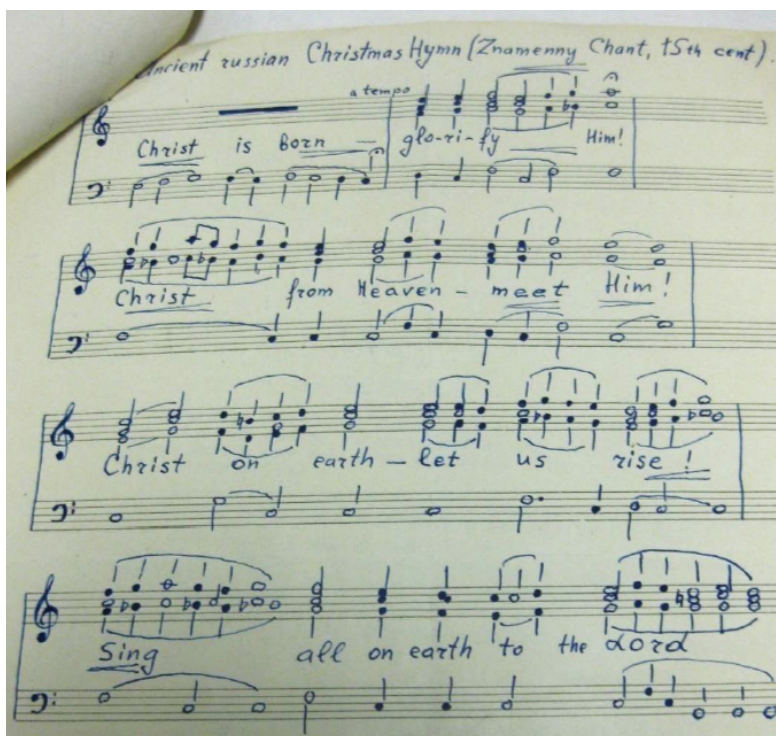


Рисунок 1. Фотография из архива Бриттена-Пирса. Рождественский ирмос знаменного роспева в многоголосной обработке. Прислан Бриттену епископом Пименом Хмелевским в декабре 1968 года. Источник: [21, с. 357]

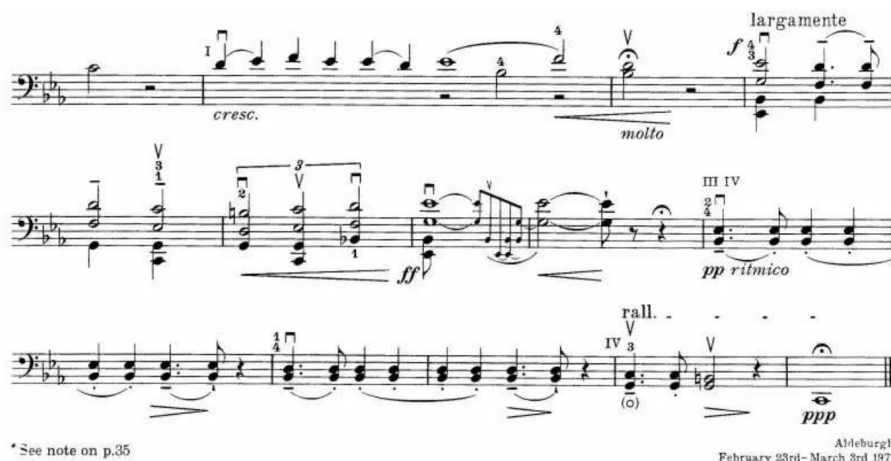
представляет собой вариант, который предложил на обсуждении Д.Д. Шостакович?

Хорошо известно, что Дмитрий Дмитриевич был убеждённым атеистом, и крайне сложно представить, чтобы он (за исключением, быть может, детских лет) посещал православный храм и регулярно присутствовал на панихидах или отпеваниях, которые в советское время проводились редко и тайно. Когда Д.Д. Шостакович сказал Б. Бриттену о том, что был воспитан на другом варианте кондака, то он, скорее всего, имел в виду не впечатления от посещения храма, а известную цитату из *Шестой симфонии П.И. Чайковского*. Действительно, если мы сравним три такта *ossia* с темой «Со святыми

нечно, написан в совершенно ином стиле, чем большая часть ранней английской музыки, но у него отличный характер и он полон запоминающихся фраз. Музыка того времени обладает удивительной силой!» (цит. по: [21, с. 356]). Не исключено, что именно это соприкосновение с православным пением (наряду с другими факторами) навело композитора на мысль сделать столь специфический интонационный фонд базисом нового камерного сочинения.

упокой» в изложении П.И. Чайковского, то их мелодии окажутся идентичными: тот же натуральный вид минора и характерный скачок на кварту вниз (в конце первой мелостроки). Цитаты отличаются только тональным уровнем и наличием/отсутствием гармонизации.

Обратим внимание на интересную деталь: Б. Бриттен, получивший уверения в правильности своей версии от епископа Русской Православной Церкви, всё же ввёл в нотный текст вариант *ossia*, проявив уважение к мнению Д.Д. Шостаковича. Однако сам материал трёх альтернативных тактов потерял задуманную Б. Бриттеном аллюзию на монограмму DSCH. Сходство нивелируется натуральным видом минора. Вместо скрытого послания Д.Д. Шостаковичу, *ossia* стала отсылкой к последней симфонии П.И. Чайковского, причём это произошло по желанию самого советского мэтра. Получается, что, вмешавшись в творческий процесс друга, Дмитрий Дмитриевич, по сути, «вычеркнул» из указанных тактов тонкий намёк на важный элемент собственного стиля. Разумеется, такое из-



Пример 11. Б.Бриттен Третья сюита для виолончели соло.
Окончание икоса с «Аллилуйей» в последних шести тактах

менение не привело к разрушению бриттеновского замысла, ведь дальнейшее изложение кондака продолжается уже с использованием гармонического минора (с характерным вращением мелодии в объеме уменьшенной кварты). Даже если исполнитель предпочитает играть вариант *ossia* (как, например, это делает Александр Рамм), интонационное поле монограммы великого советского композитора всё равно заявит о себе в предшествующих частях и с четвёртого такта кондака.

Цитата зауспокойного икоса «Сам един еси Безсмертный» ("Thou only art immortal") также не является точным воспроизведением оригинала. Ввиду отсутствия текста композитору понадобилось сокращение повторов мелострок обиходного гласового напева. В отличие от кондака, Б.Бриттен сохраняет в икосе присущие оригиналу паузы-цезуры, отделяющие одну мелостроку от другой, однако здесь эти паузы становятся не просто расчленяющими, а «звучащими» и чрезвычайно выразительными, предвещающими тишину Вечного покоя. Икос в сюите снабжается весьма разнообразной нюансировкой в диапазоне от *ppp* до *ff* с многочисленным *crescendo* и *diminuendo*. Столь же тщательно проставленные нюансы имеют место и в публикации *Russian Contakion of the Departed*, что несвойственно обиходным православным песнопениям. Тем не менее Б.Бриттен не калькирует разнообразные динамические указания из Английского Гимнала, а претворяет динамиче-

ский аспект индивидуально. Оттенки громкости, выставленные композитором, часто расходятся с печатным оригиналом в деталях, а в троекратной «Аллилуйе» – совершенно противоположны. Это связано с тем, что, следуя за П.И. Чайковским, автор завершает своё произведение финалом-умиранием, для которого необходимо предельное угасание динамики. Его «Аллилуйя», начинаясь с торжественного *f* и *ff* (с примечательной аугментацией длительностей и уплотнением фактуры вплоть до четырёхголосия), в конце спадает до *ppp* на выдержанном звуке (пример 11).

Концепцию финала-умирания подчёркивают и другие изменения в приведённом фрагменте цитаты. Композитор повторяет музыкальный материал каждого из первых двух возгласов «Аллилуйя» с зеркальной перестановкой ритмических сегментов. Тем самым он усиливает маршеобразность, изначально заложенную в концовке икоса. Однако жанровая модель торжественного канта-марша, присутствующая в оригинале, превращается здесь в знак *траурного шествия*. Этому способствует перенос в низкий регистр, приглушение динамики и постепенное замирание звучности. Обратим внимание, что троекратная «Аллилуйя» в Английском Гимнале была изложена единым блоком, без пауз. Знаки тишины, введённые Б.Бриттеном, могут означать прерывистое дыхание умирающего или слова молитвы, которую, преодолевая себя, произносит человек в последние секунды своей жизни. Третья



«Аллилуйя» рассечена паузой, отделяющей два корня сакрального слова, что при наличии текста выглядело бы как «Аллилу – Йя».

Если снять репетиционные повторы звуков в заключительном «аллилуйном» разделе икоса, то обнажится звуковая последовательность: *Es, D, C, H*. Таким образом композитор завершает сюиту *квазимонограммой Д.Д. Шостаковича*, который ко времени написания и мировой премьеры британского сочинения тоже тяжело болел и неоднократно обращался в своём творчестве к теме Смерти.

Итог Третьей сюиты парадоксален, ведь смерть лирического героя изображается музыкой, относящейся к *ангельской хвале*. Дело в том, что древнееврейское слово «Аллилуйя» в буквальном переводе значит «Хвалите Яхве!», «Хвалите Сущего!». Подобный смысловой посыл трудно интерпретировать однозначно. Он может означать *смерть с хвалой Богу на устах* или, напротив, *уход в небытие вместо ангельской хвалы*. Наше недоумение мог бы разрешить только сам композитор, который, увы, (подобно П.И. Чайковскому) не оставил своих комментариев и пояснений по этому поводу.

Говоря о работе Б.Бриттена с заимствованным материалом, хочется отметить, что он, чаще всего, ограничивается его *моноподическим изложением*. Более того, моноподический тип фактуры господствует в сюите в целом. Это примечательно, поскольку мелодии кондака и икоса первоначально существовали в виде одноголосия и в таком виде были напечатаны в Синодальном Обиходе 1772 года. Элементы гармонизации, напоминающие версии Придворной певческой капеллы и её производных, явно прослеживаются в тексте английского мастера только в кульминации раздела «Аллилуйя».

При вдумчивом слушании Третьей сюиты не покидает ощущение наличия в ней *скрытой программы* и *элементов театральности*, сближающих сочинение с британскими операми-притчами и кантиклями²³. С помощью системы цитат, аллю-

зий, музыкально-риторических фигур-символов, а также благодаря применению жанровых моделей с устоявшейся семантикой, композитор даёт понять, что за кажущейся мозаичностью образов кроется некий зашифрованный сюжет.

Как показано выше, знаки заупокойного ритуала-отпевания присутствуют уже в Интродукции, а кода явно иллюстрирует смерть лирического героя. Всё это порождает вопросы, подобные тем, что до сих пор волнуют исследователей последней симфонии П.И. Чайковского [11, с. 70–78]. Если первая часть сюиты *уже содержит символы Смерти и погребения*, то, что же тогда означают интонационные коллизии последующих частей и финал-умирание? Течение времени будто специально нарушено, закольцовано, а «события» рассинхронизированы. Быть может перед нами ретроспекция, эффект «перемотки сознания» в момент смерти? Или же первая часть является воплощением не самой Смерти, а лишь мысли о ней, возникающей в сознании ещё живого героя? Возможно, в первой части речь идёт не о смерти самого героя, а об утрате близкого ему человека?

На наш взгляд, в произведении можно усмотреть отголоски мифа об Орфее²⁴, а также отчётливое воздействие сюжета *Danse macabre*. Бриттеневская Третья сюита открывается погружением в атмосферу погребального ритуала и оплакивания, что напоминает начало оперы К.В. Глюка «Орфей и Эвридика». Некоторые части сочинения или фрагменты внутри его частей вполне могут быть истолкованы как орфические песни-мольбы. В первую очередь, на роль такой песни претендует *Canto* (на основе русской протяжной с сюжетом о смерти возлюбленного). Пассакалию, построенную на противопоставлении неумолимого возвращения траурной басовой темы и экспрессивного верхнего голоса, легко уподобить эпизодам обращения Орфея к привратникам или владыкам подземного мира. Если Баркарола, по мнению Л.Г. Ковнацкой, ассоциируется с ладьёй-гондолой, медленно плывущей по реке

²³ Обрамление сюиты материалом церковного песнопения, а также его использование в качестве интонационной основы всего произведения, напоминает композиционную логику *притчи для исполнения в церкви*, базирующихся на григорианском хорале. Жанровая конкретика частей и разделов, зафиксированная в соответствующих ремарках, сближает сюиту с кантиклями (вплоть до буквального совпадения жанровых

заголовков и подобию сюжетных мотивов) [5, с. 121; 1, с. 51].

²⁴ Сам композитор мог ассоциировать себя с этим персонажем греческой мифологии, ведь он стал для всего мира Новым британским Орфеем, преемником Г.Пёрселла.



Стикс²⁵ [4, с. 9], то Диалог (с характерным штрихом *pizzicato-arpeggiato*) должен состояться между Орфеем, играющим на лире, и ироничным Хароном (*grotesco*). Мрачную фантастику Речитатива с характерной ремаркой *furioso* можно интерпретировать как монолог жутких жителей царства Аида. Вечное движение напоминает загадочный финал Второй сонаты Ф. Шопена, ключом к пониманию которого, согласно профессору В.К. Мержанову, является *образ Леты* – реки времени и забвения (см. об этом: [7, с. 255]). Просветление колорита в начале коды (во время звучания фольклорных цитат) увязывается с сюжетным мотивом возвращения Эвридики Орфею, а следующий затем заунывный кондак – с её вторичной гибелью или смертью главного героя. Разумеется, высказанные ассоциации с греческим мифом являются лишь материалом к размышлению и не претендуют на истину в последней инстанции.

Гораздо менее субъективной и научно обоснованной выглядит гипотеза о претворении в Третьей сюите *интонационного и сюжетного архетипа Danse macabre*, что не является неожиданностью, если учесть периодические обращения Б. Бриттена к мортальной тематике и к *образу танцующей Смерти* в том числе. В диссертации А.Ю. Сейберта «Danse macabre в западноевропейской музыке XIX века» [14] выявлен комплекс выразительных средств, служащих воплощению данного сюжета в произведениях композиторов XIX столетия. Этот комплекс сформировался в русле камерно-вокальных жанров, преимущественно австро-немецкой традиции, с которой Б. Бриттен был хорошо знаком. Впоследствии он применялся Ф. Листом и К. Сен-Сансом в сфере инструментальной музыки (см.: [13]), а позже М.П. Мусоргским и Д.Д. Шостаковичем в опусах для голоса с сопровождением фортепиано или оркестра.

А.Ю. Сейберт выделяет следующие устойчивые приёмы, которые могут служить маркерами присутствия *образа танцующей Смерти* в произведении (см.: [14, с. 58–61, 148–150]):

- наличие текстовых и музыкальных рефренов, создающих эффект кругового движения (хоровода);
- диалогичность (диалог Смерти с представителя-

ми разных сословий, прение Жизни и Смерти);

- хоральность, как отсылка к религиозно-назидательному началу;
- признаки моторно-танцевальных жанров (тарантеллы, сицилианы, польки, чардаша, сарабанды, марша, траурного марша);
- музыкально-риторические фигуры (*passus duriusculus, catabasis, tmesis*, фигура креста);
- присутствие темы-символа *Dies irae*, нередко приобретающей демонические черты (гротескное преломление средневековой секвенции живописует разгул нечисти);
- звукоизобразительные приёмы (вой ветра, вихревое движение, свист косы, бряцание костей скелетов, скачка, всплески воды, имитация игры на щипковом инструменте и т.д.);
- особый круг тональностей, характерных для воплощения мортальной тематики: *d-moll, g-moll, c-moll, e-moll*.

Многие из перечисленных приёмов отчётливо фиксируются в Третьей виолончельной сюите. Например, регулярное возвращение тематизма заунывного кондака и его чередование с контрастными эпизодами напоминает о хороводе Смерти, в котором представители разных сословий перемежаются с пританцовывающими скелетами или трупами. Большое значение в произведении Б. Бриттена имеет диалогический принцип, как внутри частей (в Диалоге, Пассакалии), так и между ними, вызывая аналогии с популярным на Руси и в Европе памятником средневековой литературы «Прением Живота и Смерти» (перевод с немецкого оригинала XV века). Присутствуют в сюите черты гротескного и траурного марша²⁶, рождающие в воображении слушателя картины шествий. Имеются жанровые признаки «вихревой» тарантеллы (в *Perpetuum mobile*) и польки (в песне «Осень»). Яркий звукоизобразительный момент фиксируется в Баркароле (всплески воды). Показательно обилие музыкально-риторических фигур, символизирующих скорбь, страдание и умирание, а также обращение к тональности до минор в конце кодового раздела. Хоральность представлена в сюите фрагментарно,

²⁵ Вновь мы сталкиваемся с осмыслением образа реки как границы между миром живых и мёртвых.

²⁶ Пристрастие Б. Бриттена к различным видам маршевой музыки также можно объяснить влиянием Г. Малера и Д.Д. Шостаковича.



что вполне объяснимо спецификой инструмента. Тем не менее, посредством хоральной фактуры ярко маркирована последняя кульминация опуса.

Роль главного музыкального символа Смерти у Б.Бриттена выполняет не демонизированная романтиками секвенция *Dies irae*, а русский кондак «Со святыми упокой», семантика которого далека от бесовщины²⁷. Напротив, наряду со скорбью, этот музыкальный символ несёт в себе идею утешения, примирения, всепрощения и надежды на Вечную жизнь.

Завершая обзор Третьей виолончельной сюиты Б.Бриттена, ещё раз подчеркнём, что опус английского композитора выделяется мастерской вариационной техникой, виртуозной работой с музыкально-риторическими фигурами и микроинтонациями, цитированием подлинных роспевов Русской Православной Церкви и фольклорных тем в рамках особого рода «вокального инструментализма». Попадая в контекст инструментального сочинения, а значит лишаясь вербального ряда, мелодии-цитаты обретают статус *обобщённого музыкального символа*.

Примечательно, что процесс превращения мелодии «Со святыми упокой» в символ Смерти начался в России уже в первой половине XIX века и перерос в целую традицию (см.: [8]). В западной музыке такой качественный скачок произошёл в Третьей виолончельной сюите Б.Бриттена, не имеющей аналогов до настоящего времени. Думается, что совершить подобный прорыв композитору помогла любовь к России, её музыкальной культуре, а главное – к выдающимся представителям русской интеллигенции, с которыми его связывали многолетняя искренняя дружба и плодотворное творческое сотрудничество.

²⁷ Единственный известный нам пример гротескной трактовки темы «Со святыми упокой» встречается в творчестве А.Г. Шнитке. Его «Бал» из «Гоголь-сюиты», написанный значительно позже, возник не без влияния демонизма, свойственного западноевропейским композиторам XIX столетия и проявившего себя в произведениях Н.В. Гоголя, М.А. Булгакова и Т.Манна, развивавших романтические традиции в литературе.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Василенко А.А. Кантиль в творчестве Б.Бриттена: эстетические и теоретические аспекты // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2. С. 47–50.
- 2/ Евсеев С.В. Народные песни в обработке П.И. Чайковского. М.: Музыка, 1973. 230 с.
- 3/ Ковнацкая Л.Г. Бенджамин Бриттен. М.: Сов. композитор, 1974. 392 с.
- 4/ Ковнацкая Л.Г. Буклет к компакт-диску Alexander Ramm. Benjamin Britten Cello Suits. М.: Мелодия, 2018. 27 с.
- 5/ Ковнацкая Л.Г. Главные темы: Бриттен, Шостакович и другие. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2018. 492 с.
- 6/ Коробов Ф. Вокальные циклы Бенджамина Бриттена для высокого голоса и струнного оркестра: страницы истории создания и исполнения произведений // Музыкальное искусство Евразии: традиции и современность. 2024. № 2(15). С. 30–36.
- 7/ Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. СПб.: Лань: Планета музыки, 2010. 427 с.
- 8/ Потапцев А.В. Кондак «Со святыми упокой» как феномен русской музыкальной культуры XIX–XXI веков: опыт исследования // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2023. № 3. С. 14–33.
- 9/ Потапцев А.В. Кондак «Со святыми упокой» киевского роспева в британской церковной музыке XIX–XXI веков // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2023. № 4. С. 5–24.
- 10/ Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век. М.: Астрель: Corpus, 2013. 650 с.
- 11/ Рыцарева М.Г. Тайна Патетической Чайковского (о скрытой программе Шестой симфонии). СПб.: Композитор, 2017. 176 с.
- 12/ Санникова Н.В., Еременко В.О. Интерпретационные доминанты жанра виолончельной сольной сюиты // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. № 47. 2019. С. 105–114.
- 13/ Сейберт А.Ю. «Danse macabre» К.Сен-Санса: от песни к симфонической поэме // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 2. С. 107–121.
- 14/ Сейберт А.Ю. Danse macabre в западноевропейской музыке XIX века. Дис. ... канд. искусствоведения. Красноярск., 2022. 247 с.
- 15/ Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Т. 61. Обработка и редактирование народных песен / Под общ. ред. Б.В. Асафьева. М.: Музгиз, 1949. 233 с.
- 16/ Черепенин А. Понять русскую душу через молитву. Как появился английский перевод православного богослужения // Журнал Московской Патриархии. 2023. Май 05 [978]. С. 74–80.
- 17/ Aquino F. Avellar de. “Song of Sorrow”. In The Strad Magazine, London, 2006. V. 117, Vol. 1391, pp. 52–57. (on Britten’s Third Cello Suite).
- 18/ Percy Dearmer, W.J. Birkbeck, T.A. Lacey, D.C. Lathbury, A. Hanbury-Tracy, Athelstan Riley. English Hymnal with tunes. London: Oxford University Press, 1906. 952 p.
- 19/ King John Glen. The rites and ceremonies of the Greek church, in Russia; containing an account of its doctrine, worship and discipline London, 1772. 477 p.
- 20/ Letters from a life: the selected letters and diaries of Benjamin Britten 1913–1976. 6th volume 1966–1976. University of California Press, 1991. 880 p.
- 21/ Pyke Cameron. Benjamin Britten’s Creative Relationship with Russia. Doctoral thesis, Goldsmiths, University of London [Thesis], 2011.
- 22/ Service Book of the Holy Orthodox Catholic Apostolic (Greco-Russian) Church, compiled and translated by Isabel Hapgood. Boston and New York, 1906. 655 p.
- 23/ Three Suites for Cello op.72, 80 & 87 edited by Mstislav Rostropovich. Faber Music Limited, London, 1986.

REFERENCES

- 1/ Vasilenko, A.A. (2012), “Canticle in the work of B. Britten: aesthetic and theoretical aspects”, Problemy` muzy` kal` noj nauki/ Music Scholarship, No. 2, pp. 47–50. (In Russ.)
- 2/ Evseev, S.V. (1973), Narodny`e pesni v obra- botke P.I. Chajkovskogo [Folk songs processed by P.I. Tchaikovsky], Muzyka, Moscow, 230 p. (In Russ.)



- 3/ Kovnackaya, L.G. (1974), Bendzhamin Britten [Benjamin Britten], Sov. kompozitor, Moscow, 392 p. (In Russ.)
- 4/ Kovnackaya, L.G. (2018), Buklet k kompakt-disku [CD booklet Alexander Ramm. Benjamin Britten Cello Suits], Melodiya, Moscow, 27 p. (In Russ.)
- 5/ Kovnackaya, L.G. (2018), Glavny`e temy`: Britten, Shostakovich i drugie [Main topics: Britten, Shostakovich and others], Izdatel`stvo imeni N.I. Novikova; Izdatel`skij dom Galina skripsit, St.Petersburg, 492 p. (In Russ.)
- 6/ Korobov, F. (2024), "Benjamin Britten's Vocal Cycles for High Voice and String Orchestra: Pages of History of Making and Performing Works", Muzykal'noe iskusstvo Evrazii: tradicii i sovremennost' [Musical art of Eurasia: traditions and modernity], No. 2(15), pp. 30–36. (In Russ.)
- 7/ Kudryashov, A.Yu. (2010), Teoriya muzy`kal`nogo sodержaniya: xudozhestvenny`e idei evropejskoj muzy`ki XVII–XX vv.: uchebnoe posobie dlya muzy`kal`ny`x vuzov i vuzov iskusstv [Theory of musical content: artistic ideas of European music of the XVII–XX centuries: a textbook for music universities and art universities], Lan`: Planeta muzy`ki, St.Petersburg, 427 p. (In Russ.)
- 8/ Potapcev, A.V. (2023), "Kontakion "With the Saints give rest" as a phenomenon of Russian musical culture of the 19th–21st centuries: research experience", ARTE, No. 3, pp. 14–33. (In Russ.)
- 9/ Potapcev, A.V. (2023), "Kontakion "With the Saints give Rest" of Kiev chant in British church music of the XIX–XXI centuries", ARTE, No. 4, pp. 5–24. (In Russ.)
- 10/ Ross, A. (2013), Dal'she – shum. Slushaya XX vek [Further – noise. Listening to the 20th century], Astrel`: Corpus, Moscow, 650 p. (in Russ.)
- 11/ Ry`czareva, M.G. (2017), Tajna Pateticheskoy Chajkovskogo (o skry`toj programme Shestoj simfonii) [The secret of the Pathetic Tchaikovsky (about the hidden program of the Sixth Symphony)], Kompozitor, St.Petersburg, 176 p. (In Russ.)
- 12/ Sannikova, N.V., Eremenko, V.O. (2019), "Interpretive Dominants of the Cello Solo Suite Genre", Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], No. 47, pp. 105–114. (In Russ.)
- 13/ Sejbert, A.Yu. (2020), "C. Saint-Saens' Danse Macabre: from song to symphonic poem", Vestnik muzykal'noj nauki [Journal of Musical Science], Vol. 8, No. 2, pp. 107–121. (In Russ.)
- 14/ Sejbert, A.Yu. (2022), Danse macabre v zapadnoevropejskoj muzy`ke XIX veka. [Danse macabre in Western European music of the 19th century], Cand. Sc. Thesis, Krasnoyarsk, 247 p. (In Russ.)
- 15/ Chajkovskij, P.I. (1949), Polnoe sobranie sochinenij. T. 61. Obrabotka i redaktirovanie narodny`x pesen / Pod obshh. red. B.V. Asaf`eva [Complete works. T. 61. Processing and editing of folk songs / ed. B.V. Asafiev], Muzgiz, Moscow, 233 p. (In Russ.)
- 16/ Cherepenin, A. (2023), "Understand the Russian soul through prayer. How the English translation of Orthodox worship appeared", Zhurnal Moskovskoj Patriarii [Journal of the Moscow Patriarchate], Maj 05 [978], pp. 74–80. (In Russ.)
- 17/ Aquino F.Avellar de. (2006), "Song of Sorrow", In The Strad Magazine, London, V. 117, Vol. 1391, pp. 52–57. (on Britten's Third Cello Suite). (In Eng.)
- 18/ Percy, Dearmer, Birkbeck, W.J., T.A. Lacey, D.C. Lathbury, A.Hanbury-Tracy, Athelstan Riley (1906), English Hymnal with tunes, Oxford University Press, London, 952 p. (In Eng.)
- 19/ King, John Glen (1772), The rites and ceremonies of the Greek church, in Russia; containing an account of its doctrine, worship and discipline London, 477 p. (In Eng.)
- 20/ Letters from a life: the selected letters and diaries of Benjamin Britten 1913–1976. 6th volume 1966–1976. University of California Press, 1991. 880 p. (In Eng.)
- 21/ Pyke, Cameron (2011), Benjamin Britten's Creative Relationship with Russia. Doctoral thesis, Goldsmiths, University of London [Thesis], 519 p. (In Eng.)
- 22/ Service Book of the Holy Orthodox Catholic Apostolic (Greco-Russian) Church, compiled and translated by Isabel Hapgood (1906), Boston and New York, 655 p. (In Eng.)
- 23/ Three Suites for Cello op.72, 80 & 87 (1986), edited by Mstislav Rostropovich, Faber Music Limited, London.

Сведения об авторе

Потапцев Анатолий Викторович, независимый исследователь, Свирск

E-mail: anatoly1307@mail.ru

Author information

Anatoly V. Potapcev, Independent Researcher, Svirsk

E-mail: anatoly1307@mail.ru