

Постлюдія до життя у Струнному квартеті № 3 Ор. 94 Бенджаміна Бріттена

Розглянуто останній значний твір Б. Бріттена у жанрі струнного квартету. Він написаний поряд з його оперою «Смерть у Венеції», тому між цими двома опусами є певні змістовні й інтонаційні зв'язки. З'ясовано, що обидва твори мають автобіографічну концепцію, яка розкриває передсмертні переживання митця. Композитор оригінально розвиває жанр струнного квартету і драматургію циклу загалом. Виявлено, що збагаченням музичної тканини елементами фути зумовлено специфічні структурні і фактурні перетворення. Квартет містить елементи розробковості, запозичені із жанру сонати. Усе це поєднується з принципами тричастинної репризної форми, чим ускладнюється внутрішня будова окремих частин циклу. Наголошено, що зміщенням активного конфліктного зіткнення ближче до початку твору пом'якшено драматичну гостроту в розгортанні головної ідеї опусу, цим зумовлений і незвичний розподіл драматургічних ролей між частинами циклу. Струнний квартет № 3 містить неординарні драматургічні, жанрові і структурні вирішення в загальному оформленні циклу, що надає йому значення гідного підсумку усієї творчості композитора. Цей твір не був останнім, однак його цілком можна вважати одним із фінальних опусів, адже в ньому відчутне усвідомлення митцем кінця життєвого шляху і примирення з його невідворотністю. Б. Бріттен утілює ідею поступового і спокійного відходу, це твір – своєрідна післямова композитора до власного життя, відсторонений ностальгійний погляд на пережите.

Ключові слова: камерно-інструментальна музика, струнний квартет, постлюдія, драматургія, жанр, fuga, тричастинна форма.

Бенджамін Бріттен відомий в історії світової музичної культури ХХ століття як автор багатьох масштабних творів – опер і крупних опусів для різних вокальних та інструментальних складів у супроводі симфонічного оркестру. Проте на початку свого композиторського шляху він активно працював у сфері камерної музики. Серед творів Б. Бріттена для різних інструментальних складів жанр струнного квартету відіграє особливо важливу роль. Він виявився найбільш близьким мистецькій натурі композитора, про що свідчить кількісне переважання творів для цього складу серед інших опусів його раннього періоду. І все ж, тільки три квартети Б. Бріттен вніс в офіційний перелік своїх творів, і перші два з них написані лише у 1940-х роках. У подальшому композитор надовго майже повністю відходить від камерно-інструментальної музики. І це не дивно, адже Другий квартет він завершує, того ж року, коли створив свою першу оперу «Пітер Граймс». Очевидно, що з цього моменту він просто не мав часу для роботи з цим більш компактним жанром.

Останній квартет написано після тридцятирічної перерви. До цього Б. Бріттена наштовхнули музиканти Амадеус Квартету (Amadeus Quartet), які були постійно присутні на його щорічних фестивалях в Олдборо, починаючи з 1950-х років, а також Ганс Келлер (Hans Keller)¹, близький друг і один із перших музикознавців, який високо оцінив творчість композитора і був відомий, як «стійкий прихильник австро-німецького

¹ Згодом саме йому цей твір Б. Бріттен, зрештою, і присвятив.

канону струнного квартету»¹. Цей час був досить складним для композитора. У 1972 році в нього почалися серйозні проблеми з серцем, лікарі радили оперуватися. Але Б. Бріттен вирішив відкласти це до завершення своєї останньої опери – «Смерть у Венеції». Після операції 1974 року в нього почалися проблеми з рухливістю правої руки, і лише через рік, завдяки дбайливому догляду, Б. Бріттен зміг повернутися до написання музики. Отже, розпочинаючи роботу над квартетом, композитор знав, що його час спливає. І все ж, і по завершенні твору він планував писати крупні опуси², про що згадує один із його друзів композитор Колін Метьюс (Colin Matthews)³ у передмові до нового нотного видання цього квартету (2006).

Основну частину Третього квартету було написано в Чапел-хаузі (Chapel House) в Хорнамі (Hornham), у графстві Саффолк, куди композитор переїхав, коли Будинок в Олдборо, його постійна творча резиденція, став надто людним для спокійної роботи. Фінал цього квартету народився під час останньої поїздки до Венеції у листопаді 1975 року. На жаль, прем'єру свого твору Б. Б. Бріттен уже не встиг почути. Для нього було влаштовано репетицію в Олдборо. Перше публічне виконання цього твору відбулося 19 грудня 1976 року в будинку Мелтінс (The Maltings) у Снейпі (Snape) – через два тижні по смерті митця.

Струнний квартет № 3 не був останнім твором композитора, однак його можна вважати одним із фінальних: у ньому відчутне усвідомлення митцем свого близького кінця і примирення з його невідворотністю. Композитор не сприймає смерть як трагедію. У цьому квартеті втілено ідею поступового і спокійного відходу. Складається враження, ніби композитор уже відчуває себе за гранню, а цей твір є своєрідною післямовою митця до свого життя, відсторонений ностальгічний погляд на нього. У ньому втілено образ потойбічного світу, а все реальне подане у вигляді розмитих, неформлених спогадів-ремінісценцій, які епізодично спливають у загальному примарному звучанні твору.

Струнний квартет № 3 має п'ять жанрово визначених частин: I. Duets, II. Ostinato, III. Solo, IV. Burlesque та V. Recitative and Passacaglia (La Serenissima). За композиційним вирішенням і назвами частин Б. Бріттен суттєво відхиляється від канонів жанру. Частини настільки вирізняються довільністю форм і образним змістом, що автор навіть мав намір назвати опус дивертисментами⁴. Проте свобода у підході до жанру й образного вирішення твору поєднується з міцним з'єднанням частин циклу в одне ціле, насамперед це стосується тематичних зв'язків між ними. У цьому контексті особливе місце належить «Дуетам». Як це часто буває у творах Б. Бріттена, перша частина містить майже всі образно-тематичні елементи квартету. У ній, змістовно найбільш насиченій п'єсі циклу, здійснено вкрай нетипове жанрове вирішення, яке закономірно витікає з головної ідеї і цілком відповідає настрою композитора. Характер звучання і спосіб викладу матеріалу дає підстави вважати її яскравим проявом жанрових ознак постлюдії. Справді, в «Дуетах» композитор умістив усі головні образно-інтонаційні елементи циклу, хоча подав їх у розмитому, фрагментарному,

¹ Parker R. Britten and the String Quartet: A Classical Impulse – String Quartet No. 3. Transcript. 27 June 2013 // Gresham College. 2013. URL: <http://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/britten-and-the-string-quartet-a-classical-impulse-string-quartet-no3> (дата звернення: 12.11.2016).

² Він планував створення великих сценічних творів – Морської симфонії та Різдвяної секвенції.

³ Matthews C. Introduction // Benjamin Britten. String Quartet No. 3 Op. 94. London: Faber Music, 2006. 36 р.

⁴ Див. там само.

структурно незавершеному вигляді. Тому перша частина сприймається не як вступ чи експонування тематичного матеріалу наступних частин, а як своєрідна післямова, епілог. Відповідно й основний конфлікт – «потойбічне – людське», – який розвивається далі, сприймається дещо пом'якшено, як подія пережита й осмислена.

Неоднозначність змісту першої частини вплинула на особливості її структурної організації. «Дуетам» притаманна нехарактерна для Б. Бріттена невизначеність форми. Хоча цезурами досить чітко розмежовано внутрішні розділи, їх драматургічні функції і ролі не можна тлумачити однозначно. Звучання справляє враження безперервного потоку свідомості, у якому періодично виринають більш-менш інтонаційно рельєфні тематичні елементи у вигляді окремих острівців-прообразів музичних думок. Цим також підтверджується думка про жанр першої частини як постлюдії. У ній можна виділити тільки низку невеликих розділів, підпорядкованих двом основним фазам розвитку – експонувальній і розвивальній, як показано в таблиці 1.

Таблиця 1.

Структура першої частини

Фаза 1 (експонування)					Фаза 2 (розвиток)					
a	Зв'язка (r)	b	Зв'язка (r)	c	d	Зв'язка (r)	e r	f	g	Кода (r)

Розділ **a** розпочинається інтонуванням секундового «погойдування» на синкопованому ритмі в партіях другої скрипки й альту. Завдяки йому одразу створюється відчуття примарності, невагомості й непевності звучання, що стає головним для першої частини загалом, а далі проникає і в інші. На цій же інтонації побудована зв'язка, яка відіграє чи не найголовнішу роль в оформленні усього музичного цілого «Дуетів», постаючи своєрідним рефреном. Незважаючи на розімкненість і яскраво виражену фоновість звучання, вона виявляється єдиною сталою музичною конструкцією, яка постійно супроводжує внутрішній розвиток частини.

Більшість розділів першої частини мають значення епізодичних замальовок, однак в образно-тематичному плані вони є важливими провісниками наступних частин. Так, розділ **b**, у якому композитор ніби намагається сформулювати легку танцювальну тему, стає експозицією образної сфери, пов'язаної з ностальгійним поглядом на реальне життя. У розділі **c** уперше з'являються інтонації, які стануть основою для остинатного мотиву в другій частині. Початок розділу **d** за характером звучання яскраво контрастує з усім попереднім матеріалом, навіть видається, що він є окремим розвиваючим розділом, після якого має бути репризне повернення до попередніх тем. У ньому втілено більш активне і дієве начало, яке сприймається як пристрасне заперечення, бурхливе висловлення протесту завдяки введенню в музичну тканину елементів розробковості. Інтонація «погойдування» перетворюється на суворий акордовий мотив, протиставлений тремолоючим звучанням коротких хвилеподібних речитативних фраз. І щоразу їх «висловлювання» стає більш тривалим, бурхливим і гучним. Але досягнувши кульмінації, цей діалог тематичних елементів лишається нерозв'язаним. Його перериває поява зв'язки-рефрену, яка спочатку справляє враження репризного повернення. Проте це відчуття швидко розвіює розділ **e**, який спирається на розвиток основного інтонаційного елементу частини. За ним відбувається недовге припинення руху в розділі **f**, у якому з'являється єдина в частині коротка, розімкнена, але при цьому цілісна мелодична лінія. Тут композитор уперше дає місце більш-менш повноцінному ліричному висловлюванню у вигляді м'якого монологу першої скрипки на тлі трелей на подвійних нотах у партії альту. Наступний розділ **g**, незва-

жаючи на повільний темп, постає, як і розділ **d**, утіленням дієвого розвитку. У ньому зіставлено тематичні елементи майже всіх розділів. Акордові секундові «погойдування» чергуються з фрагментами ліричного речитативу, який завершується двотактовим вторгненням бурхливого звучання матеріалу розділу **d** і заспокоюється поверненням у коді спокійних фонових звучань, характерних для зв'язки-рефрену.

Підсумовуючи, зазначимо, що охарактеризована неоднозначність структурного оформлення «Дуетів» породжена наявною у ній модулюючою формою. Б. Бріттен, відштовхуючись від більш чіткої схеми тричастинності, створює функціонально розімкнену конструкцію, яка тяжіє до розробковості.

«**Остинато**» за змістом найтісніше пов'язане з образом реального світу. Його можна вважати найбільш «земною» частиною в циклі: тут яскраво відчувається активний особистісний протест проти невблаганності основної ідеї квартету. У цій частині композитор утілює безпосереднє зіткнення двох протилежних сфер – образу, пов'язаного з невідворотністю того кінця, який рано чи пізно настає для кожного, і всього того, що стосується реальності як емоційного суб'єктивного переживання. Тут набуває відображення і мотив світлої ностальгії за життям, на який натякав епізод **b** у попередній «постлюдії».

Як і в «Дуетах», у другій частині спостерігаємо цікаве втілення жанру, заявлене в її назві. Насамперед це помітно в основній темі: у ній остинатним мотивом усієї п'єси стає не лише безпосередній інтонаційний зворот, а й генеральна пауза, яка постійно його супроводжує (приклад 1). До того ж, поняття «остинато» Б. Бріттен тлумачить значно ширше – це не буквальне повторення головного мотиву, а його постійний динамічний розвиток і перетворення. Так, від самого початку він є впевненим і категоричним висловлюванням у вигляді висхідного руху стрибками на широкі інтервали в акордовому викладі, який періодично перериває розвиток музичної тканини своїм несподіваним вторгненням. Однак він продовжує звучати і з появою інших тематичних елементів – то як рівноцінний учасник, то як фоновий, супроводжувальний елемент.

Приклад 1.

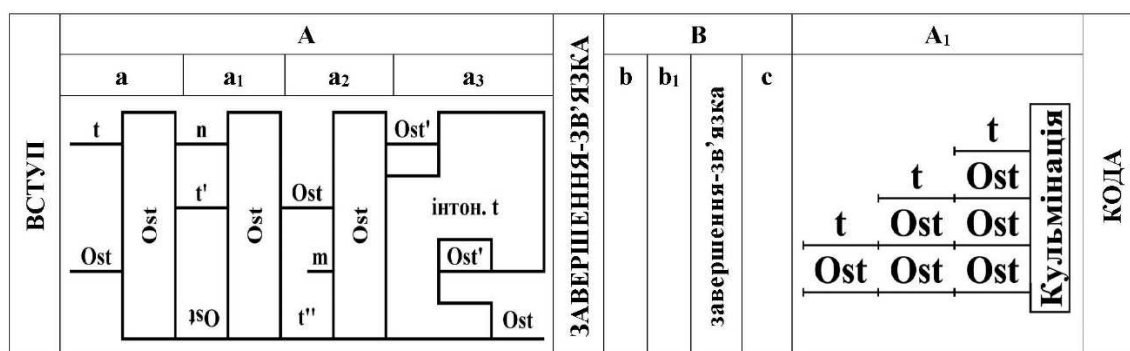
Основна тема другої частини



На відміну від першої, друга частина має чітку тричастинну структуру, яка поділяється на менші підрозділи. Однак у ній наявні цікаві перетворення завдяки збагаченню «Остинато» ознаками фуги, що й проілюстровано у схемі 1.

Схема 1.

Структура другої частини¹



Так, розділ **A** за внутрішньою будовою і фактурним вирішенням нагадує експозицію фуги, у якій замість однієї поліфонічно проводжуваної є кілька тем, які мають в основі одне інтонаційне зерно (у схемі – *t*). Остинатна тема в одноголосному викладі виконує супроводжувальну функцію, і її вторгнення в початковому варіанті відіграють роль інтермедій.

Контрастний серединний розділ, у якому втілено вже згадуваний ліричний образ світлої ностальгії, на певний час відсторонюється від бурхливого руху. Він викликає заспокоєння, виконуючи функції ліричного інтермецо. Однак і тут остинатний мотив не зникає, а перетворюється на м'який піцикатний супровід. Репризне повернення початкового матеріалу також спирається на принцип, який становить основу відповідного розділу фути. До того ж, напружене звучання тематизму в розвитку викликає асоціації зі стретою. Тому це сприймається як нова хвиля активного розвитку, яка зрештою й досягає свого розв'язання в короткій кульмінації-зриві безпосередньо перед кодою. Остання ж постає стислим епілогом, у якому композитор у мініатюрному вигляді ще раз демонструє основні образно-інтонаційні ідеї «Остинато».

Наскільки активною і дієвою є друга частина, настільки ж заспокійливою і навіть застиглою – наступна. **«Соло»** – це самозаглиблений монолог-рефлексія, майже повне відсторонення від усього негативного і будь-яких пристрасних емоційних реакцій. Це «абсолютний спокій» з легким відтінком холоднуватості, зупинка, щоб осмислити й остаточно змиритися з невідворотним. Максимально полегшена фактура, у якій основне образне навантаження містить хвилеподібна хроматизована «безкінечна» мелодична лінія, у високому регістрі першої скрипки створює відчуття тендітної прозорості й витонченої проникливості звучання. Протягом усієї частини лише цей тембр звучить безперервно, відіграючи роль одного соліста. Тут майже немає моментів, коли скрипка лишається без супроводу інших інструментів. Тому це не можна вважати єдиною причиною того, що Б. Бріттен обрав саме таку назву. Заголовок «Соло» є, скоріше, орієнтиром для сприйняття закладеного автором образного змісту – він розкриває мотив самотності, абстрагування, роздуми. І це узгоджується з усією творчістю композитора, коли він неодноразово вдавався до такого оформлення жанрово визначених частин циклів. Тому «Соло» цілком можна вважати умовно-програмним.

За структурою третя частина найпростіша, вона є зразком складної тричастинної репризної форми (ABA_1). Її крайні розділи містять згадану «безкінечну» мелодію у першій скрипці. Роль супроводу виконує висхідний рух акордовими звуками, від ни-

¹ t – група тем зі спільною інтонаційною основою; n – протискладення, що виникає епізодично, контрастне, але дещо споріднене t; Ost – остинато.

зького регістру до високого, від глибокого тембру віолончелі до тендітного звучання другої скрипки. Середній розділ – це погляд «по той бік». Орнаментальною імпровізаційністю *ad libitum* з імітацією пташиного співу в поєднанні з глісандо флажолетами у віолончелі й тріольними фігураціями восьмих (друга скрипка) та шістнадцятих (альт) створено прозорий, легкий і незатьмарений образ раю. Про цей розділ альтист Міша Аморі (Misha Amory), учасник Брентано-Квартету (Brentano Quartet) в анотації до запису твору сказав так: «<...> Застигла [музична] тканина раптово замінюється несподіваним спалахом світла, пронизливим пташиним співом, оточеним мажорними тризвуками; це – ніби композитор роздивляється свого великого сучасника Олів'є Мессіана через Ла-Манш, перевтілюючи його крізь бріттенівську призму»¹.

Після цього повернення початкового матеріалу хоч і не зазнає значних змін у характері звучання, проте набуває ще більшої прозорості завдяки флажолетам у партіях супроводжуючих інструментів. Висхідний рух по акордових звуках під кінець поступово уповільнюється і, зрештою, зупиняється зависанням на октавному органному пункті на ноті «мі». На його тлі мелодична лінія у своєму розгортанні поволі досягає діатонічності і завершується *до-мажорною* гармонією, яка є важливим семантичним знаком у творчості Б. Бріттена, що асоціюється з образом небес. Таким чином, внутрішньо неоднозначний у ладовому плані розвиток у партії соліста нарешті досягає розв'язання. Виникає ефект розчинення звучання, він сприймається як «відхід у світло».

Можна впевнено стверджувати, що саме в «Соло» вирішується головний конфлікт квартету – зіткнення образів земного життя і неминучої смерті, який опосередковано розкрито в попередніх частинах. У глибокому монолозі-роздумі автор підходить до примирення з невблаганною дійсністю. Тому всі події, які відбуваються в наступних частинах, уже не містять трагічності, хоч деякі з них не позбавлені жорсткості, як у «Бурлесці».

Звучання четвертої частини різко контрастує із «Соло». З перших же шорстких акцентованих звуків затакту на *fortissimo* воно ніби «вривається» у спокійний музичний простір. Музичний образ «**Бурлески**» демонструє свою агресивність. Це бездушний гротескний танок смерті без проявів «людського» начала. Однак після монологу-примирення у третій частині він сприймається дещо полегшено, як певне стихійне явище. «Бурлеска» в цьому квартеті виконує функції характерного скерцо, у якому поєднуються кілька явно виражених жанрових основ. Окрім жорсткої гротескності, яка цілком відповідає назві частини, її головна тема містить і ознаки танцювальності й маршовості (приклад 2). Переважаючий тридольний метр (незважаючи на часті несподівані зміни розміру), унісонна гармонічна фігурація в нижніх голосах та синкопований ритм надають звучанню рухливості і певної безшабашності. Часті зупинки в супроводі наприкінці кожної фрази спільно з тимчасовою однотоковою зміною розміру на $\frac{4}{4}$ надають музичному образу незграбності, химерності. Рівномірний (хоч і з перервами) рух акомпануючої фігурації четвертними тривалостями в октавному викладі справляє враження важкої, впевненої ходи. Створюється своєрідний танок-марш, який у контексті змістовного наповнення Третього квартету можна вважати втіленням «стихії смерті», хоча в цьому опусі Б. Бріттен і не цитує загальновідомих тем-символів, пов'язаних з цим образом (на зразок *Dies irae*)².

¹ Amory M. Britten Quartet No 3. Program note 2012. URL: <http://brentanoquartet.com/wp-content/uploads/2012/11/Britten-Quartet-3.pdf> (дата звернення 12.12.2016).

² Загалом цим фактом дещо відокремлюється Квартет № 3 від попередніх камерних творів, у яких композитор торкається цієї образної сфери, вдаючись до цитування (явного чи прихованого), щоб уточнити авторську ідею. Подібне є і в його Сонаті *до мажор* для віолончелі та фортепіано оп. 65, у Сюїті для віолончелі соло № 3 оп. 87.

Головна тема четвертої частини

Fast - con fuoco (♩ = c. 192)

IV

Цікаво, що загалом інтонаційна будова головної теми «Бурлески» видається навмисне спрощеною – прямолінійні висхідні та низхідні гамоподібні рухи поряд зі скандуванням одного звука в синкопованому ритмі. Цілком очевидно, що тут композитор цілеспрямовано застосовує менш рельєфний музичний матеріал і надає йому яскравого характеру іншими засобами виразності (такими як темп, регістр, фактура, штрихи тощо). Б. Бріттен загострює звучання, наголошуючи кожен звук, навмисне вихолощуючи тембр струнних, роблячи його більш пласким шляхом застосування флажолетів, сурдини (при гучній динаміці), піцicato і нетрадиційних способів гри на інструменті (древком смичка, за підставкою). Такі прийоми застосовано й у відповідних розділах інших частин циклу, тому можна стверджувати, що штрихова характеристика тем є не менш важливою складовою музичних образів, ніж їх інтонаційна будова. Навмисне знебарвлення тембрів належить до засобів виразності, які втілюють сферу потойбічного.

Структурно четверта частина відштовхується від класичної складної тричастинної форми репризного типу з контрастною серединою, перетворюючись на конструкцію, у якій перший розділ розширений включенням у нього елементів розробковості, характерних для сонати, та активним поліфонічним розвитком (тут є повноцінне фугато). Реприза більш стисла і концентрована. Середній розділ розпочинається позначкою «Quasi Trio». У ньому з'являється нова тема, яка інтонаційно виростає з початкової і вирізняється від неї легкістю і граційністю звучання. Крім того, у ній більш чітко виражена жанрова основа. Це сповнений шелестіння, постукування й посвистування примарний вальс, у якому вихолощеність тембрів інструментів сягає крайньої точки (сурдина – перша скрипка, *col legno* – друга, гра за підставкою – альт, піцicato – віолончель). Після нього репризне повернення початкової теми з проведенням уже мелодичної лінії в октавний унісон трьох інструментів звучить ще більш потужно.

Відзначимо ще одну особливість четвертої частини, у якій Б. Бріттен вдається до підкресленої діатонічності й функціональної ясності гармонічної мови. Завдяки цьому стає більш очевидною його гра з ладовими мажоро-мінорними нахилами в

інтонаційних зворотах тем. Звичайно, композитор застосовує типову для ХХ століття ускладнену дванадцятиступеневу тональність. Водночас у цій частині він звертається до традицій класичного формотворення, тут відчутне тоніко-домінантове співвідношення тональностей між крайніми розділами та серединою (*ля мажор* – *мі мажор* – *ля мажор*). Поряд із загостреною осучасненою музичною мовою органічно співіснують періоди з гармонічним підпорядкуванням внутрішніх каденцій завершальній. Отже, у четвертій частині циклу, незважаючи на всі відхилення та перетворення є багато моментів, коли Б. Бріттен спирається на класичні традиції.

Назва фіналу Струнного квартету № 3 – «**La Serenissima**»¹ – безпосередньо пов'язана з образом Венеції. У його першому розділі містяться цитати з останньої опери Б. Бріттена, а звернення наприкінці до *мі-мажорної* гармонії свідчить, на думку Крістофера Марка (Christopher Mark)², про зв'язок зі «Смертю у Венеції» (тональність пов'язана з образом Густава фон Ешенбаха). Тому інтонації в басовій партії на початку Пасакалії викликають у дослідників асоціації з венеційськими церковними дзвонами, навіть поширена думка, що Третій квартет – лише додаток чи «прикраса» до більш крупної сценічної роботи. Однак змістовна концепція цього опусу цілком спростовує таку точку зору. Очевидний зв'язок з оперою зумовлений тим, що композитор писав її з відчуттям, що це його остання робота, і прагнув створити героя, який би асоціювався з ним самим. Тобто, «Смерть у Венеції» і Струнний квартет № 3 споріднені мотивом автобіографічності.

Фінальна частина циклу «Речитатив та Пасакалія (La Serenissima)» є підсумком усього музичного розвитку твору. У ній відтворено його головну ідею – завершення життя, не трагічно, стримано, без емоційного надриву. Це постійне, неквапливе, але безупинне просування вперед. Протягом усього фіналу зберігається відчуття непевності й туманності. Влучно охарактеризував образний зміст «Речитативу та Пасакалії» Міша Аморі: «Якщо ця частина втілює те, як стара людина дивиться в обличчя смерті, то в цьому є краса і примирення, але й невизначеність: життя не завершується так само ясно, як [закривається] книга у двох обкладинках»³. Однак цей рух так і не набуває свого завершення. Колін Метьюс, який активно спілкувався з Б. Бріттенем з приводу цього опусу, стверджує, що композитор сам бажав, аби його квартет «завершувався запитанням»⁴.

Фінал містить два розділи, кожен з яких має свою структуру і внутрішню драматургію. Початковий – Речитатив – складається з п'яти підрозділів, різних за тривалістю. Характер його звучання, подібно до першої частини квартету, також викликає асоціації з постлюдією. Цьому сприяє і повільний темп із частими зупинками, і вільний виклад тематичного матеріалу з елементами імпровізаційності, що зумовлено його речитативною природою. Крім того, у ньому знову втілено дві основні образно-тематичні сфери – потойбічне і людське, – але вже без конфліктного зіткнення. І це також надає Речитативу значення своєрідного епілогу.

У початковому розділі Фіналу відбувається своєрідний діалог двох тематичних комплексів. Першим, більш лаконічним, передано образ потойбічного. У ньому зібрані найбільш характерні елементи, застосовувані у розгортанні музичної тканини твору.

¹ La Serenissima – урочиста назва Венеційської республіки.

² Mark C. Supported by Tradition: Sonority, Form, and Transcendence in Britten's String Quartets / ed. E. Jones // Intimate Voices: Aspects of Construction and Character in the Twentieth-Century String Quartet. Rochester: University of Rochester Press, 2009. P. 58.

³ Amory M. Britten Quartet No 3. Program note 2012. URL: <http://brentanoquartet.com/wp-content/uploads/2012/11/Britten-Quartet-3.pdf> (дата звернення 12.12.2016).

⁴ Evans P. The Music of Benjamin Britten. London: J. M. Dent & Sons, 1989. P. 346.

Це – знайома за першою частиною інтонація секундового «погойдування» поряд зі знебарвленим звучанням інструментів через поєднання штрихів піцicato та *sul ponticello*, яке на завершенні зупиняється на тремоло, що посилює враження примарності та розмитості музичного образу. Другий тематичний комплекс являє собою власне речитативні висловлювання солюючих інструментів. Саме тут і відбувається згадуване цитування фрагментів з опери «Смерть у Венеції». Між комплексами немає відчутної інтонаційної спорідненості. Їх об'єднує лише спільний настрій та жанрова основа, більш емоційне мелодичне висловлювання й більш тепле темброве звучання – без специфічних прийомів гри (за винятком третього підрозділу).

Кожне проведення тематичних елементів відбувається у партіях різних інструментів. Фактично цим і продиктований поділ на підрозділи. Обидві образно-тематичні сфери по черзі проводяться у кожного інструмента. Лише останній підрозділ виявляється цілком захопленим інтонаціями, пов'язаними з людською емоційністю. У ньому загальний музичний розвиток Речитативу досягає своєї короткочасної кульмінації та швидко згасає.

Пасакалія є втіленням згаданого невпинного повільного руху. Ідея впевненого неквапливого просування вперед передається через уже доволі звичне поєднання елементів основного жанру (цього разу варіаційного) з явно вираженими ознаками фути. Вірогідно, це зумовлено тим, що сама тема Пасакалії виявляється недостатньо інтонаційно-рельєфною. Але це жодним чином не применшує її значення і цілком відповідає встановленому тут Б. Бріттенем принципу розвитку, коли необхідний характер звучання досягається через «уточнення» іншими засобами виразності. Основна тема Пасакалії будується на інтонації секундового «погойдування». Її рівномірний рух четвертними тривалостями створює образ спокійної ходи, що й забезпечує втілення ідеї невпинного руху.

Поряд із розгортанням варіаційної форми ми можемо знайти ознаки повноцінної тричастинної фути (схема 2).

Схема 2.

Структура Пасакалії¹

Тема	Вар. 1	Вар. 2	Вар. 3	Вар. 4	Вар. 5	Вар. 6	Вар. 7	Кода
<i>Експозиція</i>				<i>Розробка</i>			<i>Реприза</i>	
Т	п	п	п	Інтермедія	t	п	Т	
	Т	п	В		п	п	п	
		Т	В		п	t	п	
В	В	В	Т	В	В	В	В	

Тут наявні дві додаткові поліфонічні теми, які імітаційно розвиваються. Перша (активніша) має обережний і стриманий характер. Вона охоплює доволі вузький звуковисотний діапазон і спирається головним чином на поступеневий мелодичний рух (приклад 3). У ній явно превалює діатонічність (*мі мажор*), у яку, однак, час від часу проникають хроматизовані інтонації (зазвичай у бік пониження). Завдяки цьому і виникає той ефект непевності звучання, що мимоволі спонукає слухача ставити питання: «А що чекає далі?», на яке Б. Бріттен так і не знаходить відповіді.

¹ Т – основна тема фути; t – епізодична тема у розробці; п – протискладення (неутримане); В – тема Пасакалії.

Приклад 3.

Основна тема фуги



Друга тема з'являється епізодично лише в межах розробки. Її звучання також лишається доволі спокійним, але водночас наповнюється внутрішньою напруженістю, викликаною ладовою нестійкістю. На противагу основній темі фуги, тут превалює хроматизація звукоряду поряд із постійними хвилеподібними стрибками на широкі інтервали (приклад 4).

Приклад 4.

Епізодична тема у розробці



Завершується Фінал невеликою кодою, у якій відбувається інтонаційне зближення теми Пасакалії та основної теми фуги. Звучання поступово розчиняється в тональності *мі мажор*, залишаючи, однак, враження згаданого «запитання без відповіді», коли в останніх тактах по досягненні стійкої фінальної гармонії басовий голос все одно спускається на понижений VII ступінь.

Як узагальнення всього сказаного варто знову повернутися до питання драматургії квартету загалом. Вона є дещо згладженою, адже дієве зіткнення та безпосередній розвиток виявилися зміщеними ближче до початку циклу – у другій частині. А саме розв'язання головного конфлікту розміщено посередині цього циклу («Соло»). Після такого драматургічного повороту поява більш енергійного «бурлескного» звучання у четвертій частині сприймається скоріше як інтерлюдія, що додає нових смислових барв до образної сфери потойбічного, але вже не впливає на підсумок драматургічного розвитку. Утілений у ній бездушний гротескний танок смерті сприймається вже не як гостро-трагічна метафора, а скоріше як певна «закономірна» даність. Фінал же – це не стільки наслідок розв'язання основного конфлікту, а скоріше його своєрідне «закріплення».

Отже, у Струнному квартеті № 3 можемо спостерігати неординарні драматургічні, жанрові та структурні рішення в загальному оформленні циклу, що робить його гідним підсумком усієї попередньої творчості композитора. І тому цей опус можна впевнено вважати останнім значущим твором Б. Бріттена перед смертю, у якому втілено важливу змістовну концепцію, цілком співзвучну його тодішнім переживанням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Amory M. Britten Quartet No 3. Program note 2012. URL: <http://brentanoquartet.com/wp-content/uploads/2012/11/Britten-Quartet-3.pdf> (дата звернення 12.12.2016).
2. Evans P. The Music of Benjamin Britten. London: J. M. Dent & Sons, 1989. 574 p.
3. Mark C. Supported by Tradition: Sonority, Form, and Transcendence in Britten's String Quartets / ed. E. Jones // *Intimate Voices: Aspects of Construction and Character in the Twentieth-Century String Quartet*. Rochester: University of Rochester Press, 2009. P. 41–74.
4. Matthews C. Introduction // Benjamin Britten. String Quartet No. 3 Op. 94. London: Faber Music Ltd., 2006. 36 p.
5. Parker R. Britten and the String Quartet: A Classical Impulse – String Quartet No. 3. Transcript. 27 June 2013 // Gresham College. 2013. URL: <http://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/britten-and-the-string-quartet-a-classical-impulse-string-quartet-no3> (дата звернення: 12.11.2016).

Снитко Я. А. Постлюдія к жизни в Струнном квартете № 3 оп. 94 Бенджамина Бриттена. Рассмотрено последнее значительное произведение Б. Бриттена в жанре струнного квартета. Отмечено, что оно было написано одновременно с оперой композитора «Смерть в Венеции». Поэтому между этими опусами есть определённые содержательные и интонационные связи. Выяснено, что оба произведения содержат автобиографическую концепцию, раскрывающую предсмертные переживания художника. Однако в квартете эта идея воплощена индивидуально. В нём композитор демонстрирует нестандартные подходы к жанру и драматургии цикла в целом. И это придаёт произведению значения достойного итога всего предыдущего творчества композитора. Выявлено, что обогащение музыкальной ткани элементами фуги приводит к специфическим структурным и фактурным преобразованиям. Вместе с тем, в квартете есть включение элементов разработанности, заимствованных из жанра сонаты. Всё это сочетается с использованием принципов трёхчастной репризной формы и приводит к усложнению внутреннего строения отдельных частей цикла. Также обнаружено, что смещение активного конфликтного столкновения ближе к началу произведения смягчает и сглаживает драматическую остроту в развёртывании основной идеи опуса. Этим и обусловлено непривычное распределение драматургических ролей между частями цикла.

Ключевые слова: камерно-инструментальная музыка, струнный квартет, постлюдія, драматургия, жанр, фуга, трёхчастная форма.

Snitko Ya. O. Postlude to Life in String Quartet № 3 op. 94 by Benjamin Britten. The article studies Britten's last important work in the genre of string quartet. It was written after a 30-year break along with the composer's opera "Death in Venice". That is why there are some connections in content and intonations between these two opuses. Both of the works contain autobiographical conception that reveals the feelings of the artist before his death. However, in the Quartet this idea was embodied completely individually. Here the composer demonstrated a non-standard approach to the genre and the dramaturgy of the cycle. That is why this work became a worthy finale for all the previous work of the composer. This article reveals that enriching the musical material with fugue-like features leads to specific structural and textural transformations. At the same time, there are elements of development which are borrowed from the genre of sonata. Altogether, this combines with the principles of ternary form and leads to the complications in the structure of movements of the cycle. In addition, the displacement of active conflict collision closer to the beginning softens and smooths the dramatic sharpness in the unfolding of the opus's main idea. This fact explains the unusual distribution of dramaturgical roles between the movements of the cycle.

Keywords: chamber music, string quartet, postlude, dramaturgy, genre, fugue, ternary form.