

«Билли Бадд» Бриттена как хоровая опера

В статье рассматривается жанровая природа музыкального материала массовых сцен, а также роль хора в сквозном музыкальном развитии и общей драматургии оперы. Значительный удельный вес хоровых сцен, широкое обращение композитора к традиционному английскому жанру матросских трудовых песен и активное проникновение важнейших лейтмотивов в партию хора позволяют говорить о «Билли Бадде» как о хоровой опере. Такой взгляд укрупняет масштаб психологической драмы оперы, сообщая ей черты драмы народной. Во вступительном разделе статьи впервые на русском языке представлена подробная история создания оперы.

Ключевые слова: Бриттен, Пирс, Крозье, Форстер, Мелвилл, английская музыка, опера, «Билли Бадд», хор.

«Я мечтал бы не писать ничего другого, кроме опер. Но теперь, когда музыкальный театр находится на грани гибели, это значило бы тратить силы попусту», — такой диагноз поставил Артур Онеггер «агонизирующему жанру» в 1951 году¹. В это же время на другой стороне Ла-Манша творил Бенджамин Бриттен. Первого декабря 1951 года в Ковент-Гардене состоялась премьера пятой оперы Бриттена «Билли Бадд» (ор. 50)². Если учесть, что блестящий дебют английского композитора в этом жанре относится к 1945 году, то выходит необыкновенная для XX века статистика: пять опер за шесть лет! «Питер Граймс» (ор. 33) стал вершиной-источником насыщенного музыкально-театрального творчества Бриттена.

Благодарю Серафиму Верхолат и Игоря Томашевского за предоставленные материалы.

¹ Онеггер А. О музыкальном искусстве / Пер. с фр. В.Н. Александровой, В.И. Быкова. Л., 1979. С. 140, 104.

² Не считая оперетты «Пол Баньян» (1941) и редакции балладной оперы Дж. Гея и И. К. Пепуша «Опера ничего» (ор. 43, 1948).

Последовавшие за «Питером Граймсом» «Поругание Лукреции» (ор. 37, 1946; 2-я ред. 1947) и «Альберт Херринг» (ор. 39, 1947), поставленные в Глайндборне силами новой Английской оперной труппы, представляют собой камерные разновидности жанра, как и музыкальный спектакль для детей «Маленький трубочист» (ор. 45, 1949). «Билли Бадд» ознаменовал возвращение к более традиционному формату «большой оперы».

Идея создания оперы в соавторстве с либреттистом Эриком Крозье³ и крупным английским прозаиком Эдвардом Морганом Форстером родилась у Бриттена летом 1948 года. Знакомство молодого музыканта с известным писателем состоялось в начале 1937 года, во время подготовки премьеры спектакля «Восхождение на Ф-6» К. Ишервуда и У.Х. Одена с музыкой Бриттена на сцене лондонского театра Меркьюри.

В годы, проведенные Бриттеном в Америке (1939–1942), творчество Форстера, и в частности его статья «Джордж Крабб: Поэт и человек»⁴, повлияло не только на выбор сюжета первой оперы композитора, но и на решение вернуться на родину. Именно Форстеру посвящена третья опера Бриттена «Альберт Херринг». По приглашению Бриттена Форстер принял участие в первом музыкальном фестивале в Олдборо, проходившем с 3 по 9 июня 1948 года, выступив с лекцией «Джордж Крабб и Питер Граймс». Возможно, уже тогда возникла мысль о совместном оперном проекте. По крайней мере, в письме от 20 июня того же года Форстер сообщает Бриттену, что был бы рад обсудить либретто⁵.

Сперва речь шла о комической опере, что, по воспоминаниям Крозье, не слишком вдохновляло Форстера: «...Если бы опера была о современности, она должна была быть сатирической, если о прошлом — ностальгической», а Форстер «не был особенно заинтересован ни в том, ни в другом»⁶. Однако уже осенью Бриттен предложил ему сюжет новеллы американского писателя Германа Мелвилла (1819–1891) «Билли Бадд, формарсовый матрос», и эта идея по-настоящему захватила будущего либреттиста. Мелвилл не успел опубликовать «Билли Бадда», свое последнее произведение, и о нем долгое время ничего не знали. Рукопись была обнаружена только в 1919 году первым биографом Мелвилла, Р.М. Вивером, и опубликована в 1924-м. Познакомившись с произведением Мелвилла,

³ На либретто Э. Крозье был написан «Альберт Херринг».

⁴ Forster E. M. George Crabbe: The Poet and the Man // The Listener. 1941. 29 May. P. 769–770.

⁵ Rochlitz H. Sea-changes: Melville — Forster — Britten. The story of Billy Budd and its operatic adaptation. Universitätsverlag Göttingen, 2012. P. 569.

⁶ Britten, Crozier, Forster. Discussion on Billy Budd // Britten on Music / Ed. by P. Kildea. New York, 2003. P. 194.

Форстер вскоре привлек внимание английской аудитории к «Билли Бадду...» в своей книге «Аспекты романа»⁷.

В повести, главной темой которой является беззащитность человека перед слепыми законами общества, описываются события военного противостояния Англии и Франции в первые годы после Великой французской революции. Герой повести — завербованный на английский военный корабль «Неукротимый»⁸ добросердечный красавец-матрос, который случайно убивает невзлюбившего его старшину корабельной полиции Джона Клэргарта, из-за чего уверенный в невиновности матроса капитан корабля Эдвард Фейрфакс Вир вынужден приговорить Билли к смертной казни.

Первым документальным свидетельством выбора мелвилловского произведения в качестве литературной основы будущей оперы является письмо Форстера Бриттену от 11 ноября 1948 года. Уже в январе 1949 года Бриттен, Форстер и Крозье собрались в доме Бриттена в Олдборо, чтобы обсудить детали работы. Тогда было установлено несколько принципиальных позиций, касающихся общего сценарного плана и распределения вокальных партий — в частности, было решено сделать обрамление в виде пролога и эпилога, а также отдать главную теноровую партию не Билли Бадду, а капитану Виру. «Любой композитор, я уверен, отдал бы теноровую роль простодушному юному герою — Билли Бадду, но Бриттен уступил ее мудрому Виру, которого мог исполнить Пирс», — вспоминал Крозье⁹.

Основная часть либретто была написана в период интенсивной совместной работы в Олдборо с 3 по 15 марта 1949 года. Бриттен приступил к сочинению музыки в январе 1950-го. Были между соавторами и разногласия. Бриттен, признавая привлекательность лучезарной фигуры Билли Бадда, а также богатый музыкальный потенциал таинственно-мрачного Клэргарта, центральной фигурой оперы представлял капитана Виру,

⁷ Forster E. M. *Aspects of the Novel*. New York, 2002. P. 97–98. Первое издание книги Форстера вышло в 1927 году в Лондоне.

⁸ Indomitable в русском издании повести Мелвилла (*Мелвилл Г. Билли Бадд: Рассказы и повести / Пер. с англ. И. Г. Гуровой. Л., 1986. 351 с.*) переведен как «Неустрасимый».

⁹ Seymour C. *Billy Budd* // Seymour C. *The operas of Benjamin Britten*. Expression and Evasion. Woolbridge, 2004. P. 135. В это же время к мелвилловской повести обратился итальянский композитор Джорджо Федерико Гедини (1892–1965). Премьера одноактной оперы на либретто С. Квазимодо состоялась 8 сентября 1949 г. в театре Фениче на XII Международном фестивале современного искусства. Как отмечает М. Кук, такое совпадение немало удивило соавторов Бриттена. Примечательно, что Гедини также отдал заглавную роль баритону (правда, партия Виры написана для баса, а роль Клэргарта поручена тенору). См.: *Cooke M., Reed Ph. Benjamin Britten. Billy Budd*. Cambridge University Press, 1993. P. 57–58.

поскольку его переживания концентрируют важнейшую нравственную проблему всего произведения¹⁰. Форстер имел другое мнение на этот счет:

Я склоняюсь к тому, чтобы мыслить Билли как центральную фигуру. Его именем названа опера, и мне кажется, что я смотрю на вещи с его точки зрения. Кроме того... возможность сделать добродетель интересной — одна из чрезвычайно важных для меня проблем, поскольку я думаю, что это возможно только если писатель в достаточной степени профессионален; таким был Достоевский...¹¹

Споры возникали и по поводу музыкального воплощения образов, в частности, по поводу монолога Клэггарта «О, красота» из II акта, текст которого Форстер считал лучшим в либретто (этот монолог Клэггарта нередко сравнивают с *Credo* Яго из «Отелло» Верди, в то время как сам Форстер, не соглашавшийся с этим, подчеркивал, что Клэггарт — не абсолютное зло, он несчастен в своей злобе «отравленной любви»)¹², а также «Плача» (*Dirge*) Новичка в I акте. После встречи с Бриттеном 23 апреля 1950 года Форстер писал:

Бриттен сыграл большую часть I акта «Билли», почти 40 минут музыки. У меня появилось первое расхождение во мнении с ним — по поводу «Плача» Новичка. Он написал сухой контрапунктический фрагмент, несомненно, превосходно выполненный с музыкальной точки зрения, но не соответствующий моим представлениям¹³.

Иногда Бриттен шел на уступки. Так, незадолго до окончания работы над партитурой, он переделал монолог Клэггарта. Однако контрапунктический материал сцены с Новичком был сохранен.

К 10 августа 1951 года был готов клавир, 2 ноября — партитура¹⁴. Опера создавалась по заказу Совета по культуре для Британского фестиваля 1951 года, посвященного 100-летию Всемирной выставки в Лондоне. Анонсируя премьеру, Э. У. Уайт назвал «Бадда» самой зрелой из опер

¹⁰ Britten, Crozier, Forster. Discussion on *Billy Budd*. P. 197.

¹¹ Ibid. P. 198.

¹² См.: Rochlitz H. *Sea-changes...* P. 543–546.

¹³ Цит. по: Cooke M., Reed Ph. Benjamin Britten. *Billy Budd*. P. 59.

¹⁴ Подробная хронология создания оперы представлена в книге: Rochlitz H. *Sea-changes...* P. 569–574.

Бриттена, которая «в искусстве композиции, психологической тонкости и театральной действенности без преувеличения может сравниваться с поздними произведениями Верди»¹⁵. Однако премьера не оправдала ожиданий. Многим новое произведение Бриттена показалось недостаточно «оперным»: указывали на отсутствие традиционных форм, неубедительность характеристик и драматическую уязвимость пролога и эпилога¹⁶. Сегодня эти обвинения представляются совершенно необоснованными.

Критики также обратили внимание на «растянутость» спектакля, который шел с тремя антрактами. Позднее Бриттен распорядился оставить один полноценный антракт (после II действия) и сократить продолжительность двух других. Однако о купюрах речь не шла вплоть до 1959 года, когда от Би-би-си поступило предложение сделать запись и радиотрансляцию оперы при условии небольших сокращений. Новая, двухактная версия была исполнена под управлением Бриттена на радио в 1961 году, а в 1964 году состоялась ее театральная премьера¹⁷.

В отечественном музыкознании опера «Билли Бадд» до сих пор не стала темой специального исследования¹⁸. Краткая характеристика «Билли Бадда» содержится в монографии А. Таурагиса¹⁹; разбор литературного источника и музыкальной драматургии представлен в книге Л. Ковнацкой²⁰. Методологическую основу анализа «Билли Бадда» дают исследование Таурагиса и раздел из монографии Л. Ковнацкой, посвященные первой опере Бриттена, «Питер Граймс»²¹. Так, в общей драматургии «Билли Бадда» могут быть обозначены те же линии, которые выделила Л. Ковнацкая в отношении «Питера Граймса»²²: психологическая, образуемая монологами Вира и Клэггарта, жанрово-бытовая, представленная хорами

¹⁵ Цит. по: *Kildea P. The Arts Council's Pursuit of Grand Opera // Kildea P. Selling Britten. New York, 2002. P. 131.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ В этой редакции исключена сцена «капитанского смотра» в I акте, сокращены разговоры Вира с Клэггартом в III акте, а также добавлены оркестровые связи. В настоящей работе рассматривается вторая редакция оперы по изданию: *Britten B. Billy Budd: An Opera in two Acts. Vocal score by Erwin Stein. London, 1961. P. n. 17839.*

¹⁸ Российская премьера оперы состоялась 24 января 2013 г. на сцене Михайловского театра под управлением Михаила Татарникова (реж. Вилли Декер).

¹⁹ *Таурагис А. Ю. Бенджамин Бриттен. М.; Л., 1965. С. 95–98.*

²⁰ *Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М., 1974. С. 129–139.*

²¹ *Таурагис А. Ю. Опера Б. Бриттена «Питер Граймс» // Из истории зарубежной музыки. Вып. 1. М., 1971. С. 197–230; Ковнацкая Л. «Питер Граймс» // Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. М., 1974. С. 69–92.*

²² См.: *Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. С. 73–74.*

матросов и ансамблями офицеров, и ситуационная, рождающаяся на пересечении психологической и бытовой.

В трудах западных исследователей «Билли Бадд» получил широкое освещение — это не только отдельные главы монографий П. Эванса²³, К. Сеймур²⁴, Ф. Рупрехта²⁵ и статья К. Хиндли²⁶, но также две самостоятельные работы. В книге М. Кука и Ф. Рида²⁷ последовательно рассматривается литературный первоисточник, либретто, особенности редакций, музыкальный язык, история постановок и критические отзывы. Вторая книга вышла недавно — это фундаментальное исследование немецкого литературоведа и музыканта Х. Рохлиц²⁸, которое посвящено, главным образом, особенностям интерпретации литературного первоисточника.

Основное внимание в зарубежных аналитических очерках уделяется двум аспектам симфонизированной музыкальной драмы «Билли Бадд» — мотивной работе и тонально-гармонической логике. В «Билли Бадде», как и в «Питере Граймсе», значителен удельный вес оркестровых эпизодов, которые наделены важными драматургическими функциями; музыкальный материал связан плотной цепью лейтмотивов (П. Эванс выделяет двенадцать сквозных мотивов, которые буквально пронизывают оперу от первого до последнего такта²⁹), а структуру оперы нередко сравнивают с четырехчастным сонатно-симфоническим циклом³⁰.

При этом музыковеды в основном опираются на материал сольных партий и оркестровых антрактов — таким образом, хоровые сцены оказываются на периферии внимания исследователей. Между тем, музыкальный материал массовых сцен весьма значителен, а погружение в хоровую стихию «Билли Бадда» открывает новые глубины музыкальной драмы в целом.

«Англия — страна пения, — пишет Л. Ковнацкая. — Но пения не сольного, а хорового»³¹. Неслучайно исследователь признаёт, что хоровые эпизоды и массовые сцены «Билли Бадда» принадлежат к «лучшим

²³ Evans P. *Billy Budd. The Music* // Evans P. Oxford, 1996. P. 163–187.

²⁴ Seymour C. *Billy Budd* // Seymour C. *The operas of Benjamin Britten...* P. 132–159.

²⁵ Ruprecht Ph. *Motive and narrative in Billy Budd* // Ruprecht Ph. *Britten's Musical Language*. Cambridge University Press, 2001. P. 75–137.

²⁶ Hindley C. *Eros in life and death: Billy Budd and Death in Venice* // *The Cambridge Companion to Benjamin Britten* / Ed. by Mervyn Cooke. Cambridge University Press, 1999. P. 147–164.

²⁷ Cooke M., Reed Ph. *Benjamin Britten. Billy Budd*.

²⁸ Rochlitz H. *Sea-changes: Melville — Forster — Britten. The story of Billy Budd and its operatic adaptation*. Universitätsverlag Göttingen, 2012.

²⁹ См.: Evans P. *Billy Budd. The Music*. P. 164–166.

³⁰ См.: Cooke M., Reed Ph. *Benjamin Britten. Billy Budd*. P. 86.

³¹ Ковнацкая Л. Г. *Английская музыка XX века*. М., 1986. С. 42.

страницам оперы»³². Даже в количественном отношении они занимают едва ли не большую часть произведения: пять из семи картин написаны с участием хора, при этом три из них представляют собой масштабные массовые сцены. Существенна и роль, отведенная хору в симфоническом развитии целого: один из ключевых лейтмотивов оперы формируется и подтверждает свое смысловое значение именно в хорах.

Используя в основном традиционные хоровые средства и придерживаясь умеренной тесситуры³³, Бриттен прибегает особые приемы звукоизвлечения (свободное скандирование текста, глиссандо) для критических моментов драмы. Хоровая фактура трактуется весьма разнообразно: с унисонами соседствует почти спонтанное соединение дифференцированных хоровых групп, а при господствующей линейности и полифоническом развитии встречаются терцовые удвоения, как «отзвуки» исконно английского гимеля³⁴, и хоральная фактура.

Бриттен с большой свободой использует все три функции хора, о которых писал М. С. Друскин³⁵: хоровые эпизоды обрисовывают национальный быт, оттеняют личную драму, а нередко выступают катализатором действия. Но композитор подчеркивает не противопоставление личного фоновой «массе», а неразрывную связь героев с действительностью. «Мне нужны певцы, которые могут играть, — говорил Бриттен. — Моцарт, Глюк и Верди хотели того же»³⁶. Слова о певцах можно отнести не только к солистам, но и к артистам хора, особенно в «Билли Бадде». Хор как действенная сила драмы, что отмечал А. Таурагис в отношении «Питера Граймса»³⁷, в меньшей степени характерен для «Билли Бадда». В сравнении двух актов оперы наблюдается обратно пропорциональная зависимость между тематическим содержанием партии хора и его ролью в действии.

Первый акт поражает богатством мелодического материала — в экспозиции музыкальной драмы Бриттен создает целый ряд разнохарактерных хоровых песен. Во II акте уже нет прежнего тематического изобилия, зато возрастает удельный вес действенно-драматической составляющей: матросы показаны во время морского сражения, потом — в сцене немого бунта.

Казалось бы, в I акте можно усмотреть преобладание оттеняющей, почти «декоративной» функции, однако и здесь хор трижды самым непосред-

³² Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. С. 132.

³³ Лишь раз — в заключительном хоре — партия первых теноров достигает h^1 . Нижний предел общего диапазона хора — Es .

³⁴ Тип раннего английского многоголосия, повлиявший на хоры и ансамбли «Дидоны и Энея» Пёрселла.

³⁵ См.: Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952. С. 286.

³⁶ Britten on Music. P. 188.

³⁷ Таурагис А. Ю. Опера Б. Бриттена «Питер Граймс». С. 217.

ственным образом участвует в драматических столкновениях между героями драмы — комментируя, подбадривая, утешая. Уникальность оперы состоит в том, что столь разные функции хора выступают в нераздельном единстве. Причина тому — особенности сюжета, а точнее — места действия.

Морская тема не раз вдохновляла оперных мастеров, при этом редкая картина морской бури обходилась без хора. Одно из ярких претворений темы на оперной сцене — «Летучий голландец» Вагнера, в котором звучат и рабочие выкрики матросов на судне в открытом море, и залихватские песни во время их отдыха на берегу. Матросские песни характерны для Англии как морской державы, к тому же обладающей богатыми традициями хорового пения, — свидетельством тому служит «Дидона и Эней» Пёрселла.

«...В опере люди поют постоянно, на борту корабля человек поет, только когда он поет шанги...», — говорит Бриттен³⁸. С первой сцены в опере предстает почти документальная картина будничной жизни на военном корабле. Часть матросов работает на палубе под жестким контролем офицерского состава, другая группа исполняет приказы боцмана. Общий план массовой картины сменяют крупные планы индивидуальных историй: матрос, поранивший руку, затем неловкий новобранец (Новичок), растянувшийся на палубе и получивший двадцать ударов в наказание за свою нерасторопность. Реалистичен уже сам вокальный состав: в «Билли Бадде» нет ни одной женской партии, и за исключением нескольких реплик мальчиков-юнг, все хоры в опере — мужские³⁹.

Развернутые хоровые песни чередуются в I акте с хорами-комментариями. Так, в сцене утешения наказанного матроса вокальные партии присоединяются к инструментальной теме «Плача» Новичка, одной из самых выразительных мелодий оперы⁴⁰. Соло альтового саксофона и бас-кларнета, представляющее собой каноническую секвенцию в инверсии, — образец того, как полифонический кунштюк наполняется глубоким эмоциональным содержанием.

³⁸ Britten, Crozier, Forster. Discussion on «Billy Budd» // Britten on Music. P. 198. (Music has one great advantage I think in that it is an artificial medium; in the opera people sing all the time, and on board ship of course one only sings when one is singing shanties; one talks the rest of the time).

³⁹ Среди опер с господством однородных голосов можно назвать «Иосифа» Э. Мегюля (1805), «Палестрину» Х. Пфицнера (1917), «Сестру Анжелику» Дж. Пуччини (1918), «Диалоги кармелиток» Ф. Пуленка (1957), однако во всех этих операх встречаются исключения. В творчестве Бриттена тембровое решение «Билли Бадда» предвосхищает три церковные притчи (1964–1968), вокальный состав которых продиктован также условиями исполнения.

⁴⁰ П. Эванс называет её «темой бессмысленной жестокости». См.: Evans P. Billy Budd. The Music. P. 165.

Во втором проведении, со вступлением валторны, контрапункт уплотняется: все туже завязывается узел людских судеб, вырванных из мирной жизни и брошенных в жестокую действительность военного корабля — сострадание к одному перерастает в плач многих.

Тоскливая безысходность, ощущение пустоты, усиленное двухоктавным регистровым разрывом, будто символизируют потерянность человека в море, выступающем метафорой вечности:

SMALL CHORUS
TENORS & BASSES *ppp legato*

Yes, lost for

cresc.

Sax.

pp

T. & B.

S. Ch. ev - er on the end - less sea.....

Ил. 1. Акт I. Сцена 1. Ц. 42, тт. 9–16. С т. 11 — Тема «Плача» Новичка в оркестре (бас-кларнет и саксофон)

Контрастом к «Плачу» Новичка выступает косвенная характеристика «Звездного Вира» в прославлении матросами своего капитана⁴¹ (Акт I. Сцена 1. Ц. 59, тт. 1–3).

В 3-й картине хор выступает как активный участник столкновения Билли с предателем Сквиком, который, действуя по заданию Клэггарта, пробрался к личным вещам Бадда. Однако главные сокровища сосредоточены в хоровых песнях.

В «Билли Бадде» Бриттен обращается к национальному английскому жанру шанти (shanty, chanty) — трудовой песни, исполнявшейся матросами во время работ на парусных кораблях для синхронизации усилий и облегчения труда. Шанти состояли из сольного зачина и хорового

⁴¹ См.: Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. С. 132.

завершения, которое было слышно на мили кругом. Такие песни были известны с древних времен, однако тексты, а тем более записи напевов, бытовавших до начала XIX века, почти не сохранились. С появлением на флоте парового двигателя шанти исчезли; с начала XX века они возродились на концертной эстраде⁴².

В зависимости от типа работы шанти делились на кабестановые и фаловые. Кабестановые⁴³, исполнявшиеся во время длительных однообразных работ, представляли собой протяжные песни, в которых хор подхватывал солиста, а солист, в свою очередь, вступал на последней ноте хоровой реплики. Фаловые пелись во время натягивания снастей, то есть предназначались для работ, требующих передышки между усилиями; рывки совершались на определенных словах в конце строки. Кроме того, существовали шанти полубака или шанти кубрика, по сути — баллады, которые матросы пели вечерами после вахты⁴⁴. Некоторые английские выражения, традиционно использовавшиеся как рабочие выкрики⁴⁵, постепенно становились словами песен.

Поскольку события в опере Бриттена относятся к определенному историческому моменту (1797 год), то шанти в опере Бриттена становятся основным музыкальным элементом исторической достоверности. Композитор показал культуру шанти во всем ее разнообразии. Так, хор *O heave*, исполняя который матросы дряют палубу песком, можно отнести к кабестановым шанти; припевку *And sway*, с которой часть матросов под командованием боцмана тянет снасти, — к фаловым, а хоры *Blow her away*, *We're off to Samoa*, *Over the water* — к шанти полубака. Тексты шанти первых двух типов в опере Бриттена основаны на традиционных матросских кличах, в то время как более развернутые тексты шанти полубака представляют собой стилизации. Примечательно, что они сочинялись к готовым мелодиям. В начале 1951 года, когда Бриттен уже сочинил музыку 3-й картины, текстов всё еще не было; в конце концов их написал К. Харрисон, друг Форстера по Королевскому колледжу Кембриджа⁴⁶.

Центральным по смыслу и наиболее рельефным музыкальным образом 1-й сцены является хоровая песня *O heave*. Протяжная мелодия,

⁴² См.: *Palmer R. Shanty // The New Grove Dictionary of music and musicians: in 29 v. V.23 / Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. New York, 2001. P.204.*

⁴³ Кабестан — цилиндрическая конструкция с рычагами, предназначенная для поднятия тяжестей, например, якоря, или швартовки. Вращая кабестан, матросы перемещались по кругу.

⁴⁴ См.: *Романов А. Матросские песни — шанти [Интернет-сайт]. URL: <http://sailmart.ru/shanty.html> (дата обращения: 5.05.2013).*

⁴⁵ *Heave* — «Тяни», *Sway* — «Качай», *Blow away* — «Неси, ветер».

⁴⁶ См.: *Cooke M., Reed Ph. Op. cit. P.64; Rochlitz H. Sea-changes... P.479, 573.*

в основе которой идея раскачивания, сопровождает утомительную работу людей, насильно завербованных на корабль:

Ил. 2. Акт I. Сцена 1. Ц. 5, тт. 1–8. Хор матросов О heave, первое проведение темы («тема мятежа»). Партия хора

Ладовая переменность, характерная для английских шанти⁴⁷, определяет и мелодию О heave, и возникающую в качестве краткого эпизода между проведениями темы первого хора трудовую припевку And sway⁴⁸. Запевает And sway боцман, а сам трехзвучный мотив является вариантом оркестровой темы, обозначенной П. Эвансом как «боцманский свисток»:

Ил. 3. Акт I. Сцена 1. Ц. 11, тт. 8–10. Хоровая припевка And sway («тема боцманского свистка»). Вокальные партии

⁴⁷ См.: Palmer R. Shanty. P.206.

⁴⁸ Эта попевка вернется в 1-й картине II акта, где происходит подготовка к сражению. В опере «Питер Граймс» сходный мотив покачивания (на той же высоте) возникает в партии Болстроуда, когда он вертит лебедку, чтобы притянуть к берегу лодку Граймса.

Как отмечает Л. Ковнацкая, формообразующая функция трудовой песни *O heave* — своего рода рефрена в рондообразной структуре целого — сходна с функцией хора рыбаков в I акте «Питера Граймса»⁴⁹. Тема проводится шестикратно, при этом всякий раз в новом варианте. Так, второе проведение представляет собой точный канон в большую терцию, что подчеркивает пространственное разделение матросов, работающих на разных палубах. Всё развитие направлено к кульминационному заключительному проведению: тема в большетерцовом удвоении получает активное интонационное развитие. Мучительное усилие и внутренний протест поющих выражаются превышением заданного малосекстового регламента: крайние звуки темы достигают уменьшенной октавы — растут напряжение и боль, которые не находят выхода.

Значение этой темы исключительно. Так, если основной гармонический конфликт оперы выражен столкновением однотерцовых тональностей, символизирующим амбивалентность чувств капитана Вира, его постоянное балансирование между опасностью (*h-moll*) и спасением (*B-dur*), то в мелодическом рельефе ведущей идеей является именно мотив квинты с секстой, на котором основан хор *O heave*⁵⁰.

Квинту с секстой Ф. Рупрехт называет точкой пересечения в последовательности взаимосвязанных событий сюжета⁵¹. Этот мотив, сформировавшись в хоровом звучании, активно проникает в сольные характеристики героев оперы: на нем основана инструментальная тема, сопровождающая разговор Новичка с Билли в 3-й картине I акта, где Новичок, действуя по заданию Клэггарта, подстрекает Бадда к мятежу:

Ил. 4. Акт I. Сцена 3. Ц. 57, тт. 1–3. «Тема мятежа» в оркестре (гобои и кларнет)

В оркестровом послесловии к фразе Клэггарта *Handsomely done* в той же картине ракоход мотива образует нисходящую секвенцию, которую Рохлиц называет «показателем нависшей угрозы разрушения»⁵².

⁴⁹ Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. С. 132.

⁵⁰ В «Питере Граймсе» одна из сквозных тем — «тема шторма» — также формируется в хоре (хор бури, 1-я картина I акта).

⁵¹ Ruprecht Ph. Motive and narrative in *Billy Budd*. P. 88.

⁵² Rochlitz H. Sea-changes... P. 441–442.

Тонкий психологический эффект достигается благодаря проникновению этого мотива в ариозо Билли Бадда Billy Budd, king of the birds, в котором герой, окрыленный назначением на должность фор-марсового матроса военного корабля «Неукротимый», прощается со старой жизнью на торговом судне «Права человека». Сердечное восклицание простодушного Билли, ввиду произошедших накануне мастросских мятежей, звучит реальной угрозой для офицеров «Неукротимого». Само ариозо Бадда построено на другом материале, но в ушах офицеров слова Билли отзываются именно темой мятежа; она усилена вокализмом хора, подхватившего этот спонтанный запев. Произошло «переключение смысла»⁵³, подкрепленное и модификацией жанровых контуров попевки, первоначально заявленной в контексте протяжной песни: в новой драматической ситуации она модулирует в сферу фанфарности:

33 Broadly - *Largamente* (d)
ff Fare - well old *Rights o' man!* Fare - well *dim.*
 Billy
 FIRST LIEUTENANT *f* What's
 SAILING MASTER *f* What's that? What's
 LIEUTENANT RATCLIFFE *f* What's
 CHORUS
 TENORS *pp* What's
 (off stage) BASSES *pp* Ah
 Billy
 to you... for e - ver, old *Rights o'*
 Ist. Lt. that? *Rights o' man? Rights o' man?....*
 S.M. that? *Rights o' man? Rights o' man?....*
 Lt. R. that? *Rights o' man? Rights o' man?....*
 CHORUS

Ил. 5. Акт I. Сцена I. Ц. 33, тт. 1–6. Заключительные такты ариозо Билли Бадда: «тема мятежа» в партии Бадда. Вокальные партии

⁵³ Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л., 1980. С. 48.

щий о матросах, отдыхающих после вахты. Пение за сценой прерывает совет в каюте капитана, позволяя мудрому Виру убедиться, что люди, которые так поют, счастливы и не способны на бунт.

Эпизод, относящийся к ситуационной линии, становится ареной очередного столкновения тональностей. После гнетущего ариозо первого лейтенанта (*h-moll*), вспоминающего мятеж на корабле в Норе, хоровая песня приносит бемольный круг родственных *B-dur* тональностей *Es-dur* и *F-dur*, которые воздействуют примиряюще.

Линию шанти продолжает и шуточная песня в 3-й картине I акта. *We're off to Samoa* — шанти полубака, с грубоватым юмором повествующая о приключениях моряков в далеких краях. Один из первых исследователей английского фольклора С. Шарп пишет, что такие песни зачастую назывались просто «морскими песнями», и могли исполняться не только моряками⁵⁴. Быстрый темп, энергичная ритмика, синкопы и метрические сбивки напоминают о теме *Old Joe has gone fishing* из 2-й картины I акта «Питера Граймса». Но если в «Граймсе» хор наследует традиции раунда — старинной английской полифонической песни, то в танцевальной песне-балладе в семи строфах *We're off to Samoa* полифония не несет формообразующей функции.

В роли солиста по очереди выступают трое матросов, включая Билли. Четвертая строка шестистрочной строфы каждый раз подхватывается и повторяется хором, а заключительные строки вновь поет солист. Благодаря такому внутреннему расширению, несимметричность, свойственная ритмической организации темы, проецируется на форму в целом. Начиная с четвертого проведения структура строфы сжимается: предаваясь неудержимому веселью, запевалы начинают перебивать друг друга, наслаивая начало новой строфы на окончание предыдущей, одновременно растет число хоровых повторений, которые в конце концов принимают излюбленную Бриттеном имитационную форму. Баллада становится единственным в опере моментом полной, ничем не стесняемой радости матросов. Написанная сочными мазками баллада дает необходимый выброс энергии, и ее грубоватая радость так же безмерна, как тоска других шанти. Уравновешивая эмоциональный баланс матросских песен, она одновременно оттеняет и обостряет дальнейшую драму, очередной поворот которой (разоблачение предателя Сквика) резко прерывает балладу.

Первый акт завершает шанти *Over the water: готовясь ко сну*, матросы подвешивают гамаки. В мелодии, основанной на материале флейтового соло из оркестровой интерлюдии, вновь ощущается покачивание, на этот

⁵⁴ См.: Sharp C. *English Folk-Song: Some Conclusions*. London, 1907. P.97.

раз роднящее ее с колыбельной⁵⁵. Три варьированные строфы вырастают из начальной попевки:

and the battle-lanterns are turned low except for one by the companion way. Claggart walks slowly.

TENOR SOLO (off)

CHORUS (off)

O - ver the wa - ter, O - ver the o - cean, In - to the har - bour Car - ry me home.....

Ил. 7. Акт I. Сцена 3. Ц. 43, тт. 2–7. Хор матросов Over the water. Партия хора

Этот эпизод представляет собой непродолжительное успокоение после внезапного «взрыва» — столкновения Бадда со Сквиком. Внешне конфликт оказывается исчерпанным — его улаживает сам Клэггарт. Однако оркестровая партия, образующая с хоровой политональное напластование, сообщает теме болезненность, а неотвратимость возвращения к исходному тону в каждой фразе волнообразной мелодии создает ощущение безысходности. И неслучайно: уже в следующем эпизоде Билли Бадда ожидает очередная провокация (эпизод с Новичком), которая будет иметь роковые последствия.

Таким образом, I акт охватывает целый день на военном корабле, где песня в буквальном смысле сопровождает жизнь матросов от зари до заката. Множество разнохарактерных хоровых эпизодов в I акте оперы позволяет рассматривать весь акт, и 3-ю картину в особенности, как рассредоточенную сюиту песен. Групповая музыкальная характеристика матросов нередко оказывается более рельефной и многосторонней, чем характеристики героев-солистов. Во многом благодаря разноплановым хоровым сценам композиция акта обнаруживает черту, присущую эпическим жанрам. В стремлении к полному погружению в атмосферу корабля авторы оперы показывают жизнь во всём многообразии ее проявлений, направляя взгляд с разных сторон, заставляя в короткий срок переживать противоположные эмоции. В общей драматургии оперы можно увидеть эволюцию «хорового персонажа». Если в I акте, при всей функциональной нетривиальности хоровых эпизодов, распевные шанти порой господствовали над драмой, то события II акта заставляют забыть о мирном пении.

Во II акте хор предстает исключительно как активная действующая сила. Открывает действие самая масштабная массовая сцена оперы. «Неукротимый» перешел границу, и команда предпринимает попытку атаковать

⁵⁵ Over the water предвосхищает «колыбельный» характер и структуру звукоряда темы сна Билли. Но если песня матросов имеет монодийную природу, то тема Билли словно выплывает из гармонии и немислима без нее. В этой светлой устойчивости, в этом царстве мажорного трезвучия — суть образа Бадда.

вражеское судно. В 1-й картине, по архитектонике напоминающей 1-ю картину I акта, безусловно, получает развитие и психологическая линия, поскольку здесь впервые сталкиваются Вир и Клэггарт, но их диалоги — только два кратких эпизода «крупного плана» на фоне величественной картины боя. Экипаж корабля собирается на палубе, готовясь к сражению.

Каждой хоровой группе присуща если не рельефная мелодия, то как минимум особый характер интонирования: основная тема звучит у хора верхней палубы (тенора и басы), активные командные призывы раздаются с кормовой надстройки (тенора и басы), напротив, очень приземленной, стелющейся темой, производной от основной хоровой, наделены ютовые (басы), речитативная партия канониров (басы), тема морских пехотинцев (басы) представляет собой озвученный маршевый шаг, энергичной, по-детски простодушной и возбужденной мелодией характеризуется небольшая группа матросов (тенора), а безостановочный ритм ксилофона ассоциируется с беготней и криками пороховых мальчишек. Кроме того, на сцене находятся четыре барабанщика, и постоянно звучит ансамбль солистов — офицерский терцет, боцман и капитан Вир. Самостоятельность хоровых тем подтверждается их возвращением в заключительной картине, где они последовательно звучат в оркестре, символизируя утренний сбор всего экипажа на верхней палубе перед казнью Бадда.

Начало картины подобно неудержимому накату гигантской волны: из отдельных фраз, боевых выкриков, трудовых припевок (здесь вновь звучит боцманский хор *And sway*) в хоре верхней палубы постепенно формируется основная музыкальная идея сцены («тема сражения»), на которой был построен оркестровый антракт ко II акту (акт II, сцена 1, тт. 1–5). В ладовом отношении она производна от выходного мотива Билли, представляющего собой арпеджио мажорных трезвучий в большесекундовом соотношении (акт I, сцена 1, ц. 15, тт. 1–3).

Подобно хору *O heave* в 1-й картине оперы, «тема сражения» объединяет сцену боя, выступая рефреном. И вновь наиболее рельефное изложение ведущая музыкальная мысль получает именно в хоре. Простота и яркость мелодии, а также многократное повторение (восемь полных проведений темы, подвергаемой ритмическому и тональному развитию) сообщают ей черты *cantus firmus* или темы вариаций на *basso ostinato*. Именно в таком духе она в первый раз проводится у хора. По отношению к изначальному виду (в оркестровом вступлении) — это вариант в ритмическом увеличении, который звучит в басу с контрапунктом боцманского хора (акт II, сцена 1, ц. 12, тт. 3–9).

Другим скрепляющим элементом является остиная ритмическая фигура ударных и струнных, которая проводится восемнадцать раз: тес-

но связанная с определенным тембром, фактурой и регистром, она также воспринимается как тема пассакалии⁵⁶:

26

Mar. *sf* This is our mo - ment the mo - ment we've been

ALL OTHER VOICES* This is our mo - ment the mo - ment we've been

FOUR DRUMMERS ON STAGE This is our mo - ment the mo - ment we've been

26 Str. with Chorus *Tutti*

All voices T. wait - ing for these long weeks! Now we'll see

B. wait - ing for these long weeks! Now we'll see

Four Drums. wait - ing for these long weeks! Now we'll see

All voices T. ac - tion. We're through with wait - ing, wait - ing. Now for

B. UNIS. ac - tion. We're through with wait - ing, wait - ing. Now for

Four Drums. ac - tion. We're through with wait - ing, wait - ing. Now for

* The Solo voices, here and wherever 'All voices' is indicated, are to sing with the suitable chorus line.

Ил. 8. Акт II. Сцена 1. Ц. 26, тт. 1–11. «Тема сражения» в партии хора и 9-тактовая фигура ритмического оstinato в оркестре

⁵⁶ Как отмечает К. Хиндли, только в «Крестовом походе детей» (баллада на текст Б. Брехта для хора мальчиков и оркестра, оп. 82, 1969) Бриттено потребовалось так много исполнителей на ударных (пять музыкантов). См.: *Hindley C. Eros in life and death... P. 186.* Тройной (в отношении флейт и труб — четверной) оркестр с арфой, саксофоном и ксилофоном, зачастую трактуется почти камерно, с виртуозным введением ансамблевых

Таким образом, в сцене сражения возникают сразу две пассакалии — строгая ритмо-фактурная и более свободная мелодическая, что создает прочный фундамент грандиозной формы.

В одном из кульминационных эпизодов дифференцированные хорвые группы звучат одновременно, образуя восемь относительно самостоятельных звуковых пластов, которые не смешиваются благодаря контрасту материала, регистра, пространственного положения. Соединение всех этих элементов граничит с алеаторикой, образуя политональные напластования:

The musical score for Act II, Scene 1, Measure 21, features eight distinct vocal parts, each with its own lyrics and musical notation. The parts are:

- Quar. deck**: Tenor (T.) and Bass (B.) parts with lyrics: "Stay - sails and jibs!" and "Strain by the star-board."
- POWDER MONKEYS ***: A group of voices with a rhythmic accompaniment.
- Seam.**: Soprano part with lyrics: "Fetch your ham-mocks, stow 'em tight..... Fetch your"
- Gun.**: Bass part with lyrics: "Give 'em a taste of good Eng - lish shot!..... Come on,"
- Mar.**: Bass part with lyrics: "Left right, Ma - rines!..... Ma - rines!....."
- Aft. Guard.**: Bass part with lyrics: "Sand... the decks!..... Tubs... a - hoy!....."
- Main Deck**: Tenor (T.) and Bass (B.) parts with lyrics: "is our mo - ment....."
- Xyl.**: A xylophone part with a rhythmic accompaniment.

The score includes a rehearsal mark [21] at the beginning and end of the section. A footnote at the bottom reads: "* Powder Monkeys as before".

Ил. 9. Акт II. Сцена 1. Ц. 21, тт. 1–2. Одновременное звучание всех хорвых групп

звучаний. Таковы, например, засурдиненные альты и контрабасы или виолончель с бас-кларнетами в различных проведенийх темы «сна Билли Бадда».

Трудно найти оперные аналогии подобному нагромождению. Возникают ассоциации с мессиановским «Пробуждением птиц» (1953). И действительно, пробуждение — слово, которое лучше всего характеризует идею сцены. Корабль — плавучее государство, как его называет Вир, — постепенно просыпается. Экипаж полон энтузиазма после многих недель бездействия. Но его ждет разочарование — туман не даст продолжить атаку. В момент тихой кульминации, всеобщего оцепенения перед неизвестностью, звучит четырехголосный матросский хор а *cappella*, хор-молитва. Когда не на кого рассчитывать, остается полагаться на высшие силы — и матросы обращаются к ветру с просьбой наполнить паруса и помочь в сражении. При полном господстве линейности и полифонического склада в хорах «Билли Бадда» здесь возникает уникальный для этой оперы случай хоральной фактуры. При этом в крайних голосах сохраняются характерные для шанти интонации, а *фа-бекар* в партии первых басов сообщает теме миксолидийскую краску:

28

Main Deck (All voices)

Wind, wind,..... fill our sails!..... help our fight!.....

Wind, wind,..... fill our sails!..... help our fight!.....

Ил. 10. Акт II. Сцена 1. Ц. 28, тт. 1–4. Хоровое обращение к ветру (а *cappella*)

Болезненно-обреченно звучит последнее проведение «темы сражения», квинтовый ход которой «съезживается» до тритона, после чего остаются только обрывочные возгласы. Так грандиозная картина сражения буквально рассыпается на разрозненные, безвольные реплики в глубине низкого регистра. Хоровое звучание рассеивается в злосчастном тумане. Драматизм событий II акта не оставляет места неторопливым шанти. Однако тема первого хора *O heave* вновь напоминает о себе в финале оперы, когда угроза мятежа становится реальной. Это бессловесный ропот матросов, переданный приемом пения на «темный» гласный⁵⁷, который, вкупе с восходящим из глубины низкого регистра глиссандо, создает эффект едва сдерживаемого, сдавленного рычания. Очередная метаморфоза лейттемы оказывается самой радикальной: изначально распевная мелодия рвется и сжимается, благодаря быстрому темпу звучит механистично и одновременно конвульсивно, излагаясь в форме фугато с переменным интервалом вступления⁵⁸. Новый вариант темы можно расценивать и как

⁵⁷ Близкий *иг* в английском слове *purple*.

⁵⁸ Как отмечает Л. Ковнацкая, «в фугообразных эпизодах музыки Бриттена крайне редко возникает тонико-доминантовое соотношение голосов» (Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. С. 345).

проявление высшего единения матросов с погибшим Билли Баддом, ведь в неловких повторах клочковатых интонаций это хоровое «мычание» словно имитирует характерное заикание Билли, настигавшее его в моменты волнения:

30 Very quick— *Presto* $\text{♩} = 160$
 TENOR I & Red Whiskers Slowly the crew on the main deck turns in rebellion to the quarter-deck.

CHORUS
 (All voices on Main Deck)

TENOR II
 BASSES I & Donald
 BASSES II & Dansker
ppp

30 *Presto*
ppp

Main Deck
 B. I
 B. II
 In spite of the growing agitation
pp

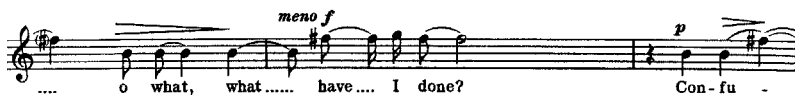
*) This passage should be sung to a dark vowel— like *ur* in *purple*, or the French *ux*. It is suggested that when the climax is reached a straight *oh* is more suitable.

Ил. 11. Акт II. Сцена 3. Ц. 30, тт. 1–6. «Тема мятежа» в хоре-вокализе

Главный сквозной мотив оперы — «мотив мятежа» — наконец оправдывает свое название: матросы, которые в I акте поют-стонут, в финале готовы вырваться из своих оков⁵⁹.

Примечательно, что мотив всякий раз излагается в тональности, находящейся на единой тональной оси (*h-moll* — *fis-moll* — *gis-moll*), которая в драматургии оперы неразрывно связана с идеей мятежа. В первый раз мотив возникает еще в прологе на словах Вира O what have I done:

⁵⁹ Подобный сценарий напоминает массовые сцены в «Борисе Годунове». Сходно и музыкальное воплощение замысла: у Мусоргского квинтовая интонация хора-плача из 1-й картины Пролога по-новому проявляется в песне Варлаама во 2-й картине I акта, а в третий раз напоминает о себе в теме хора «Расходилась, разгулялась» с ее механистичным фигурированным изложением.



Ил. 12. Акт I. Пролог. Ц. 3, тт. 4–5. «Тема мятежа» в партии капитана Вира

Парадоксально, но драматургическая конструкция оперы, в которой пролог и эпилог относятся к более позднему времени, позволяет рассматривать первое упоминание «темы мятежа» в прологе как реминисценцию. Формообразующее и смысловое значение этого мелодического оборота осознается лишь ретроспективно. Таким образом, настоящей экспозицией темы является именно хор (O heave). Хору же поручено и венчающее драму кульминационное проведение темы O heave, в котором происходит очередное «переключение смысла»: мощное хоровое звучание постепенно «отдаляется», наконец подчиняясь примиряющей силе символического *B-dur*, чтобы в последний раз отозваться в эпилоге неослабевающей болью воспоминаний Вира. Таким образом, ключевая для оперы музыкальная мысль, одна из самых сильных и запоминающихся мелодических идей партитуры, сформировавшаяся в хоровом звучании, в него же и уходит.

Хоровые сцены, их значение в драме, как уже было сказано, роднят «Билли Бадда» с «Питером Граймсом». Обе оперы тесно связаны с морем. В сравнении с «Граймсом», хор в «Бадде» приобретает иное значение. В первой опере Бриттена, отличающейся особым богатством хорового письма, хор, будь то мирная песня рыбаков или детские голоса в церкви, создает контрастный фон к основным событиям, но чаще он трактуется как поддающаяся внушениям толпа, враждебная герою. В «Билли Бадде» хор — групповая характеристика всех матросов, выступающих по сути как один персонаж. Тяжесть судьбы людей, оказавшихся на военном корабле, передает уже 1-я картина, и каждая следующая сцена возвышает этот коллективный образ, показывая отвагу и смелость, настоящую дружбу и сердечное участие. Билли Бадд сразу естественно вступает в это общество, и уже сугубо музыкальные средства подтверждают непосредственную связь героя с командой. Эволюция хорового образа матросов позволяет рассматривать оперу как соединение психологической драмы с драмой народной.

Тем самым утверждается глубоко национальный характер «Билли Бадда», его принадлежность музыкальной культуре, в которой «особо прочной и цепкой оказалась „жанровая память“ (выражение М. Бахтина) хоровой традиции»⁶⁰.

⁶⁰ Ковнацкая Л. Английская музыка XX века. С. 46.

Литература

1. Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л.: Музгиз, 1952. 343 с.
2. Кенигсберг А. К. Некоторые приемы музыкальной драматургии Пуччини и современная зарубежная опера // Вопросы современной музыки. Л.: Музгиз, 1963. С. 202–222.
3. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века. М.: Советский композитор, 1986. 216 с.
4. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М.: Советский композитор, 1974. 392 с.
5. Таурагис А. Ю. Бенджамин Бриттен. М.; Л.: Музыка, 1965. 152 с.
6. Таурагис А. Ю. Опера Б. Бриттена «Питер Граймс» // Из истории зарубежной музыки. Вып. 1. М.: Музыка, 1971. С. 197–230.
7. Brett Ph. Britten, Benjamin // The New Grove Dictionary of music and musicians: in 29 v. V. 3 / Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. New York: Oxford University Press, 2001. P. 364–402.
8. Britten, Crozier, Forster. Discussion on «Billy Budd» // Britten on Music / Ed. by Paul Kildea. Oxford University Press, 2003. P. 194–207.
9. Cooke M., Reed Ph. Benjamin Britten «Billy Budd». Cambridge University Press, 1993. 180 p.
10. Evans P. Billy Budd. The Music // Evans P. The Music of Benjamin Britten. Oxford: Clarendon Press, 1996. P. 163–187.
11. Forster E. M. Aspects of the Novel. New York: RosettaBooks, LLC, 2002. 121 p.
12. Palmer R. Shanty // The New Grove Dictionary of music and musicians: in 29 v. V. 23 / Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. New York: Oxford University Press, 2001. P. 204–208.
13. Rochlitz H. Sea-changes: Melville — Forster — Britten. The story of Billy Budd and its operatic adaptation. Universitätsverlag Göttingen, 2012. 596 p.