

Benjamin Britten (1913 – 1976)

THE COMPLETE WORKS FOR OBOE

ALEXEI UTKIN / HERMITAGE CHAMBER ORCHESTRA



Six Metamorphoses after Ovid, op. 49 (1951)*For oboe solo. Dedicated to Joy Boughton*

① Pan, who played upon the reed pipe which was Syrinx, his beloved	[2:20]
② Phaeton, who made upon the chariot of the sun for one day and was hurled into the river Padus by a thunderbolt	[1:13]
③ Niobe, who, lamenting the death of her fourteen children, was turned into a mountain	[2:35]
④ Bacchus, at whose feast is heard the noise of gaggling women's tattling tongues and shouting out of boys	[2:30]
⑤ Narcissus, who fell in love with his own image and became a flower	[3:40]
⑥ Arethusa, who, flying from the love of Alpheus the river god, was turned into a fountain	[2:25]

⑦ Phantasy Quartet, op.2 (1932) <i>for oboe, violin, viola and cello</i> <i>Dedicated to Leon Goossens</i>	[1:23:5]
--	----------

Total Time: [46:39]

Insect Pieces, op. posth. (1935)*Arranged for oboe and string orchestra by Leonid Hoffman*

⑧ The Grasshopper	[3:22]
⑨ The Wasp	[1:52]

Temporal Variations, op. posth. (1936)*Arranged for oboe and string orchestra by Viktor Kozodov and Alexei Utkin
Dedicated to Montagu Slater*

⑩ Theme. Andante rubato	[1:32]
⑪ Oration. Lento quasi recitativo	[1:41]
⑫ March. Alla marcia	[1:16]
⑬ Exercises. Allegro molto e con fuoco	[1:02]
⑭ Commination. Adagio con fuoco	[1:28]
⑮ Chorale. Molto lento	[1:57]
⑯ Waltz. Allegretto rubato	[1:16]
⑰ Polka. Tempo di Polka. Allegro	[1:37]
⑱ Resolution. Maestoso (ma non troppo lento)	[1:46]

Шесть метаморфоз по Овидию, op. 49 (1951) для гобоя соло*Цикл посвящен Джой Боутон*

1 Пан, играющий на свирели, в которую превратилась Сирикс, его возлюбленная	[2:20]
2 Фазетон, не удержавший стремительного бега крылатых коней и сброшенный с колесницы в реку Падус ударом молнии	[1:13]
3 Ниобея, оплакивающая смерть своих четырнадцати детей и превращенная в гору	[2:35]
4 Вакх, на пиршествах которого стоит шум от хохота и болтовни женщин и выкриков мальчишек	[2:30]
5 Нарцисс, влюбившийся в свое отражение и за это превращенный в цветок	[3:40]
6 Аретуза, безавшая от любви Алфея, бога рек, и превращенная в фонтан	[2:25]

7 Фантазия-квартет, op.2 (1932) для гобоя, скрипки, альты и виолончели. Посвящается Леон Гуссенс.	[12:35]
--	---------

**Total
Time:
[46:39]**

Пьесы о насекомых, op. posth. (1935)*Переложение Леонида Гофмана для гобоя и струнного оркестра*

8 Кузнечик	[3:22]
9 Оса	[1:52]

Темпоральные вариации, op. posth. (1936)*Переложение Виктора Козодова и Алексея Уткина для гобоя и струнного оркестра. Цикл посвящен Монтегю Слейтеру*

10 Тема. Andante rubato	[1:32]
11 Речь. Lento quasi recitativo	[1:41]
12 Марш. Alla marcia	[1:16]
13 Упражнения. Allegro molto e con fuoco	[1:02]
14 Проклятие. Adagio con fuoco	[1:28]
15 Хорал. Molto lento	[1:57]
16 Вальс. Allegretto rubato	[1:16]
17 Полька. Tempo di Polka. Allegro	[1:37]
18 Решение. Maestoso (ma non troppo lento)	[1:46]



The real musicians are so few and far between, aren't they? Apart from the Bergs, Stravinskys, Schönbergs and Bridges one is a bit stumped for names, isn't one?

This is what wrote the young Britten, a student at the Royal College of Music in London, the author of numerous songs and instrumental pieces, and most importantly one of those true musicians who are 'few and far between'.

To this day many people in Russia remember his visits. Music teachers at the Moscow Conservatory even now reminisce about the concert at which Peter Pears sang Britten's songs accompanied by the composer himself.

Memoirs written by Britten's friends (for instance Imogen Holst) give an overall impression of a sociable, cheerful composer who truly enjoyed the creative process. In the words of those closest to him, he seemed to radiate music.

Britten was born in England in 1913 on the North Sea coast (in the county of Suffolk) and many of his compositions, from early



songs to the late operas, are filled with depictions of the aquatic elements. His mother was the secretary of a choral society and music was often played or sung at home (his father even felt reluctant to buy a radio or record player, fearing that live music would no longer be heard in their family circle). One of the budding composer's first teachers was Frank Bridge, whom Britten idolised. Bridge was a forbidding character, and from the first few exercises he tried to instil perfectionism. One of his teaching techniques was to make Britten go to the far end of the room, play what the boy had composed and ask if that had been his initial intention.

After graduating from the Royal College of Music in London Britten moved to the USA and lived there for several years, but in 1942, during the war, he returned to his native land with his friend the brilliant singer Peter Pears. Both were immediately summoned to a military tribunal as pacifists who refused to join the army. They were acquitted. After the war Britten tried to live close to the sea and on the days there were no concerts (he performed as conductor and pianist) sat composing almost without interruption. He wrote so quickly that Imogen Holst who made fair copies of his scores had difficulty keeping up with him and was only saved by the composer's enthusiasm for observing sea birds through his binoculars, and in the evening he would take his dachshunds for a walk by the marshes. His acquaintances' reminiscences are so vivid and usually permeated with such warmth that we can easily imagine the radiant Britten and Peter Pears arranging a small festival for friends (among them Copland, Poulenc, Menuhin and Rostropovich), holding concerts all round the world and composing children's and 'real' operas, pieces and songs...



But there is no reason to remain silent on a circumstance that undoubtedly became a source of hidden torment and added a completely different nuance to the brighter side of his life: Britten was homosexual and moreover attracted to very young men. This problem can be easily read in his works. Lyricism almost disappears from his operas, there are few female parts and the main events primarily unfold around the relationship between an adult and a child. This child is usually a boy or youth and he often perishes, moreover in water, in the sea that the composer had continually observed from birth. Britten could not ignore such themes but was unable to write of them openly, so the preoccupations that haunted him are not directly visible in his works but nevertheless recognisable from a distance. These allusions are occasionally confided to words rather than music, hence he wrote many operas and songs and felt a need for an overall programme, for names, myths, parables and explanatory signs (he was a past master at concealment and subtext).

All this is directly related not only to his operas, but also to the chamber music and in particular the compositions with an oboe solo, as featured on this disc. *Phantasy*, *Temporal Variations* and *Insect Pieces* were written in the 1930s, while *Metamorphoses after Ovid* came much later, in 1951. In all these works Britten in one way or another resorts to lexical elucidation and only the pieces *Grasshopper* and *Wasp* are no more than elegant illustrations of insects.

But this is not the case with *Temporal Variations*, a title laden with meaning. At first we might assume that the author had in mind 'worldly variations'. But there is a *Commination* in



the cycle (which in the liturgy is defined as 'a recital of Divine threatenings against sinners') and a *Chorale*. Britten could hardly be thinking of 'worldly' music when he gave these titles to his pieces! *Communion* comes unexpected, amid marches and waltzes, as a denouncement, a severe memento mori.

Originally the composition was written for oboe and piano. In his diary Britten notes he was satisfied with his work, but after the premiere critics called this music 'clever' and it was never again performed in the composer's lifetime. Seen in retrospect there is a strong desire to replace the word 'clever' in old reviews with 'wise' – this seems closer to the truth.

The title *Phantasy Quartet* is also curious: the word 'fantasy' appears to be misspelt. The reason is as follows. In the early 20th century well-known businessman and chamber music enthusiast Walter Willson Cobbet was a great patron of the arts. As a true Englishman he was concerned with the development of national culture and wanted to revive interest in the viol fantasies once popular in the reign of Elizabeth I. These fantasias were remarkable because they combined in one piece several completely separate episodes, each in its own tempo with its own time signature. Cobbet proposed a modern variant of this genre and called it 'phantasy'. In 1905 he established a prize to be awarded for the best composition in the 'phantasy' genre for string quartet. In 1907 the competition was for a piano trio and Frank Bridge won first prize – the same Bridge who would ask Britten if he had carried out his initial intention to the letter in years to come. Later Britten himself was awarded the prize while still studying at the Royal College of Music in London, for



the *Phantasy* in F minor for String Quintet. Obviously he liked the 'phantasy' genre since he set to work on the next piece, *Phantasy Quartet* for oboe and strings, almost immediately (the piece is included in this album).

The *Phantasy Quartet*, the work of an eighteen-year-old composer, was an opus that brought him fame abroad and stood out as one of his first great achievements. It is written precisely according to Cobbet's canons, but strictly speaking by the 1930s no one could have seriously believed this was a new form. The alternation of contrasting themes, however whimsical it may seem, could surprise nobody by that time. The Romantic composers had experimented lavishly with such ideas and the 'phantasy' could easily be taken for a rhapsody, rondo, poem, and so on. In Britten's time there were other ways to surprise the listener: a noisy dissonant avant-garde flourished and put an end to classical tonality, offering a vast range of new musical techniques. To all appearances Britten was not an advocate of radical harmonies but equally had no wish to repeat what had already gone before. In his *Phantasy* little remains of the familiar tonal system and he uses a particular method referred to as the 'technique of central harmony' in music theory: a random chord is selected and subsequently both melodies and harmonies are constructed from the chord's intervals.

A brisk march leads us into the 'phantasy' world and there is a temptation to describe it as pastoral, calling to mind the shepherd's piping and Mahler's *Lieder eines fahrenden Gesellen*. The *Phantasy* ends with this same march. The oboe remains



one of the main participants Throughout, falling silent at the introduction of the intimate cantilena. At this point the oboe silently hearkens to the viola, not daring to converse with it, and only then does the instrument give a lengthy commentary.

Almost twenty years separate this piece from *Metamorphoses after Ovid*, but in the latter we see a composer whose artistic concepts are as clear as ever but probably reveal greater profundity. The technique acquires refined elegance and simplicity while retaining a certain logic. Despite the fact that these are only miniatures performed by one sole instrument and written specifically as a distraction from composing the opera *Billy Budd*, here more precisely than anywhere else Britten succeeds in finding his own inner voice: his favourite images, a hidden subtext, the calligraphic composer's hand...

The *Metamorphoses* was written for the Aldeburgh Festival, and the first performance was held under very unusual conditions at Thorpeness, a holiday village specially built to accommodate city dwellers on vacation. Both the performer (Joy Boughton, to whom the cycle is dedicated) and the audience sailed in boats on nearby Thorpeness Meare. Thus water provided the composer's main axis for reflection. As we know, water was one of Britten's favourite themes. But instead of the obvious barcarole he composed six pieces after Ovid's *Metamorphoses* – and how remarkably well chosen these episodes are! In the notes at the beginning of each miniature he briefly describes the subject matter.

In concealed or obvious form water indeed features in almost all these pieces: Syrinx was a naiad turned into a reed on the



'marshy banks of the River Ladon', Phaeton perishes in the River Padus and Narcissus by a stream, Arethusa turns into a sacred spring. Only Bacchus and Niobe have no connection with seas or rivers and these pieces come at the very heart of the cycle. The images stand in extreme contrast: the weeping woman who was served retribution for her pride, and the god of revelry with the medicine to cure all sorrows. Surely no mere chance that these two images are placed side by side! Moreover it is easy to pair the other pieces so that these pairs occur symmetrically around the central duo (the second miniature is juxtaposed to the fifth, the first to the sixth). Phaeton and Narcissus are both young men who meet a reckless end (Narcissus, incidentally, falls in love with a young boy, initially unaware this is his own reflection – Britten must have felt compelled to choose this theme!). Pan and Arethusa form another pair: She is unhappy, He is satisfied with his fate (seeing Syrinx changed into a reed, Pan captures the sound of the wind in his pipes and is comforted by his sweet art).

But the chosen subjects are quite horrific and vividly described by Ovid. As the fire emanating from Phaeton's chariot almost reduces the Earth to ashes it cries out in supplication: 'The heat seals my lips, see, my hair is on fire!' The description of how Niobe's fourteen children perish covers more than a page in poignant, passionate verse. But what of the music?

These are glorious, serene melodies. Scarcely broken diatonicism, soft arpeggios on the tones of calmly effulgent chords. Niobe weeps in D flat major, Pan and Arethusa enjoy the Greek modes (which even have the same tonic: Lydian D



for Pan, Ionian D for Arethusa). Narcissus hearkens to the inversion of his theme, it reaches him as if from afar, giving the impression this refers not only to Narcissus but also to the nymph Echo whom he failed to notice and who therefore inflicted this strange love upon him. Echo also suffered an unenviable fate, pining for Narcissus until all that remained of her was 'voice and bones'.

Britten's *Metamorphoses* is devoid of harrowing tumult and written with some detachment (after all this is a myth, a tale of days long past). Inevitably we remember Debussy with his mythological subjects and love of woodwinds, his *Prélude à l'après-midi d'un faune* or the composition *Syrinx* for solo flute – written about the same Syrinx beloved by Pan. The aesthetics of *Metamorphoses* seem very close to this style, although the subtext gives a unique feel to the composition.

Obviously Britten saw particular significance in the complex relations between literary and musical images. Listening to his works with an oboe solo, we peer into the far distance in pursuit of vaguely defined allusions, seeing how one and the same miniature can be transformed in the light they shed, how the precise meaning eludes us and the never-ending metamorphosis acquires an entirely independent quality.

Anna Andrushkevich, translated by Patricia Donegan





Настоящих музыкантов так мало и они так далеки друг от друга, неправда ли? Кроме Бергов, Стравинских, Шенбергов и Бриджей, не знаешь, кого и назвать, – писал молодой Бриттен, студент Лондонского музыкального колледжа, автор многочисленных песен и пьес, а главное – один из тех настоящих музыкантов, которых так мало и которые так далеки друг от друга.

Многие в России до сих пор помнят его концерты; о вечере в Московской консерватории, на котором Питер Пирс пел песни Бриттена под аккомпанемент самого композитора, педагоги и сейчас еще рассказывают студентам (впечатление было невероятно сильным).

Часто, слушая его сочинения, с первых звуков понимаешь: в этой музыке спрятано нечто такое, что не сразу дается в руки. За блестящей ее поверхностью открываются порой такие бездны, что невольно вздрогнешь от волнения.



Бриттен родился в Англии на берегу Северного моря, и во многих его произведениях, от ранних песен до поздних опер, есть вдохновенные морские пейзажи. Его мать была секретарем хорового общества, у них дома часто звучала живая музыка, и отец даже не хотел покупать радио или проигрыватель, потому что боялся, что прекратятся домашние концерты.

Среди первых педагогов начинающего композитора был Фрэнк Бридж, человек строгий и требовательный (это он назван в числе «настоящих музыкантов, которые далеки друг от друга»). Вспоминая его уроки, Бриттен рассказывал: «Он часто заставлял меня отойти в конец комнаты, играл мне то, что я сочинил, а потом спрашивал, так ли был мой замысел». Это Бридж привил своему подопечному желание соответствовать самому себе и стремление к техническому совершенству, и за это ученик навсегда остался ему благодарен.

Окончив Королевский музыкальный колледж в Лондоне, Бриттен уехал в Америку, несколько лет прожил там, но в 1942 г., во время войны, вместе со своим другом Питером Пирсом вернулся на родину. Оба сразу попали под суд военного трибунала: как пацифисты, они отказывались идти в армию.

Их, к счастью, оправдали, и они отправились давать концерты в захолустных селениях, больницах, бомбоубежищах и даже тюрьмах. Несмотря на все сложности, это время они потом вспоминали с теплотой, потому что вряд ли была на свете публика столь же благодарная,



восторженная, истосковавшаяся по живым музыкальным впечатлениям.

После войны Бриттен жил обычно где-то неподалеку от моря и в дни, свободные от концертов (он выступал как дирижер и пианист), сочинял почти без перерывов. В такое время Имоджин Холст, которая была его ассистенткой, едва успевала переписывать набело новые партитуры, и ее спасало только то, что композитор любил подолгу наблюдать в бинокль морских птиц, а по вечерам гулял вдоль болот со своими таксами.

Воспоминания друзей Бриттена так живы и проникнуты таким искренним восхищением, что легко представляешь себе этого лучезарного человека, устраивающего «маленький фестиваль для друзей» (среди которых были Копленд, Пуленк, Менухин и Ростропович), концертирующего по всему миру, творящего детские и «взрослые» оперы, пьесы, песни...

Но по крайней мере одно обстоятельство омрачало эту жизнь: Бриттен был гомосексуалистом, и его особенно привлекали юноши. Эта проблема, о которой он не мог говорить открыто, но не мог и молчать, ясно читается в его произведениях. Из его опер почти исчезает лирика, в них мало женщин, и в центре внимания часто оказываются отношения взрослого и ребенка. Ребенок этот обычно мальчик, и он часто гибнет, причем гибнет в воде, в море, которое Бриттен наблюдал с самого рождения. В его первой опере по вине полусумасшедшего рыбака Питера Граймса тонет мальчишка (его помощник), затем Питер кончает с



собой. Похожие темы проходят сквозь множество его сочинений вплоть до последней оперы («Смерть в Венеции» по новелле Томаса Манна).

По-видимому, умение писать с подтекстом постепенно вошло у Бриттена в привычку. Намеки он часто доверял не музыке, а слову, и именно поэтому он так нуждался в названиях, в мифах и притчах, в поясняющих знаках. Все это имеет самое непосредственное отношение не только к операм, но и к камерной музыке, и, в частности, к сочинениям с солирующим гобоем, которые представлены на этом диске.

«Фантазия», «Темпоральные вариации» и «Пьесы о насекомых» были написаны в тридцатые годы, «Метаморфозы по Овидию» – заметно позднее, в 1951 г. Во всех этих произведениях Бриттен так или иначе прибегает к словесным пояснениям, но смысл их не всегда очевиден. Правда, пьесы «Кузнечик» и «Оса» – действительно не более чем изящные зарисовки о насекомых, здесь заголовки просто уточняют звуковую картинку.

Но совсем иначе дело обстоит с «Темпоральными вариациями», название которых так многозначно, что его невозможно точно перевести на русский. Наиболее распространенное значение слова *temporal* – «светский». Но почему-то в этих «Светских вариациях» есть, например, пьеса *Commination* («Проклятье»).

Вообще, *Commination* – это раздел церковной службы, которая проходит в Пепельную среду, первый день Великого поста у католиков и протестантов. В начале этой части



священник поясняет, что грешники должны быть осуждены в земном мире, чтобы их души могли попасть в мир небесный. Затем он десять раз произносит проклятья, и прижогане десять раз отвечают: «Аминь». У Бриттена в ответ на “Commination” раздается призрачный, бесплотный «Хорал». Вряд ли эти миниатюры можно назвать светскими!

«Проклятье», расположенное примерно посередине цикла, – не единственная негодующая пьеса. Ее мелодия почти повторяет мелодию начальной «Темы», и по характеру эти миниатюры похожи. Тот же мотив, нервный и как бы привязанный к звуку *re*, проходит в заключительной вариации “Resolution” (название можно перевести как «Решение» или «Развязка»). Таким образом, трижды, в начале, середине и конце звучит одна и та же тема, крайне возмущенная окружающей реальностью.

Реальность, между тем, следующая. От «Темы» к «Проклятью» ведут три довольно агрессивные пьесы: на фанфарную «Речь» отзывается «Марш», затем демонстрируются «Упражнения», которые вполне можно принять за военные экзерсисы. Не этой ли военной подготовке пацифист-Бриттен адресовал «Проклятье»? А если так, то хорал в траурных тонах можно понять не только как растерянный отклик на прозвучавшее осуждение, но и как намек на заупокойную службу.

После «Хорала» как ни в чем не бывало проносятся «Вальс» и «Полька», так что последний протестующий голос (“Resolution”) раздается среди светских веселий. Это неожиданное «Решение» скорее напоминает приговор или



грозное memento mori, и услышав его, невольно вспоминаешь, что одно из значений слова temporal – «бренный». В маленьком мире «Бренных вариаций» есть вражда и веселье, но нет чего-то такого, что ищет главную тему, трижды все осуждающая и беспомощно рвущаяся из плена ноты ре. Возможно, Бриттен имел в виду вариации на данное нам время (tempus!) – то, которое проходит от свободного Andante до решительной развязки.

В оригинале сочинение написано для гобоя и фортепиано. Бриттен заметил в дневнике, что доволен своей работой, но после премьеры критики назвали этот опус «ученой музыкой», и при жизни композитора его больше не исполняли. Сейчас, однако, хотелось бы в старых рецензиях заменить слово «ученый» на слово «мудрый».

Довольно необычно выглядит и название “Phantasy Quartet”: слово «фантазия» написано как будто с ошибкой, должно быть fantasy. Но дело вот в чем.

В начале XX века известный бизнесмен Вальтер Вильсон Коббет, всегда любивший камерную музыку, занялся меценатством. Как истинный англичанин, он был озабочен развитием английской национальной культуры, и ему захотелось возродить старинные скрипичные фантазии, распространенные во времена Елизаветы. Эти фантазии интересны были тем, что соединяли в одной части несколько вполне самостоятельных эпизодов, каждый в своем темпе, со своим тактовым размером. Коббет предложил современный вариант этого жанра и назвал его phantasy. В 1905 г. он учредил премию за лучшее сочинение в



HERMITAGE CHAMBER ORCHESTRA





Alexei Utkin
oboe (1 – 18)

Pyotr Nikiforov
1st violin (7 – 18)

Ilya Norshtein
1st violin (8 – 18)

Maria Trishina
1st violin (8 – 18)

Anna Poletaeva
2nd violin (8 – 18)

Nadezhda Sergiyenko
2nd violin (8 – 18)

Eugeny Sorkin
2nd violin (8 – 18)

Fyodor Belugin
viola (7 – 18)

Zoya Nevolina
viola (8 – 18)

Ekaterina Dossina
cello (7 – 18)

Olga Kazantseva
cello (8 – 18)

Michael Khokhlov
double bass (8 – 18)

жанре phantasy для струнного квартета. В 1907 г. phantasy писали для фортепианного трио, и первую премию получил Фрэнк Бридж. А позднее этот конкурс выиграл его бывший ученик, Бенджамин Бриттен: он написал «Фантазию» фа минор для струнного квартета.

По-видимому, жанр phantasy Бриттену понравился, потому что он почти сразу принялся за следующую фантазию, для гобоя и струнных (она и представлена в данном альбоме).

“Phantasy Quartet” – произведение восемнадцатилетнего автора, опус, принесший ему известность за рубежом, его первый шумный успех. Форма этой пьесы написана точно по канонам Коббета, но, строго говоря, в 30-е годы XX века едва ли кто-нибудь мог бы всерьез считать такую форму новой. Чередование контрастных тем, сколь бы причудливым оно ни было, в то время уже никого не могло удивить: с подобными идеями много экспериментировали романтики, и phantasy вполне могла бы называться рапсодией, рондо или поэмой.

Во времена Бриттена гораздо более интересен был диссонантный авангард, покончивший с классической тональностью и предложивший огромное количество новых музыкальных техник. Бриттен, судя по всему, не был сторонником радикальных гармоний, но и «по-старому» писать уже не хотел. В его «Фантазии» мало что остается от привычной тональной системы, он использует особый прием, который в музыкальной теории называется техникой центрального созвучия: произведение строится из интерва-



лов одного, произвольно избранного аккорда (в данном случае, *фа-диез-ля-ми*; множество мелодий сделано из больших секунд и малых терций, а аккомпанементом заведует чистая кварта).

В фантазийный мир ведет бодрый марш, который хочется назвать сельским, вспомнив пастушье дудение и малеровские «Песни странствующего подмастерья». Тем же маршем фантазия и заканчивается. На всем ее протяжении гобой остается одним из главных действующих лиц, надолго умолкает он лишь однажды, когда приходит пора задушевной кантилены. Не его это, видимо, дело – романтическая лирика: он молча слушает тему альта и только потом выдает свой развернутый комментарий.

Почти двадцать лет разделяют эту пьесу и «Метаморфозы по Овидию». Несмотря на то, что это всего лишь миниатюры, исполняет их один-единственный инструмент и написаны они были исключительно для того, чтобы отвлечься от сочинения оперы «Билли Бад», в этом цикле Бриттену как нельзя более точно удалось найти самого себя: здесь есть и его любимые образы, и скрытый подтекст, и каллиграфически ясная техника.

«Метаморфозы» были написаны для фестиваля в Олдборо и впервые прозвучали в Торпенесс, деревушке, построенной для отдыхающих горожан. Премьера состоялась в весьма необычных условиях: и исполнительница (это была Джой Боутон, которой посвящен цикл), и слушатели плавали на лодках в озере возле этого поселения. Таким образом, «вода» была изначально дана композитору в



21

РУССКИЙ



качестве темы для размышлений, а тема эта, как мы знаем, была одной из его любимых. Вместо баркарол, которые можно было бы написать в подобной ситуации, он сочинил шесть пьес по Овидию. В нотах, перед началом каждой миниатюры, Бриттен кратко описал ее сюжет:

I. Пан, играющий на свирели, в которую превратилась Сиринкс, его возлюбленная

II. Фаэтон, не удержавший стремительного бега крылатых коней и сброшенный с колесницы в реку Падус ударом молнии

III. Ниобея, оплакивающая смерть своих четырнадцати детей и превращенная в гору

IV. Вакх, на пиршествах которого стоит шум от хохота и болтовни женщин и выкриков мальчишек

V. Нарцисс, влюбившийся в свое отражение и за это превращенный в цветок

VI. Аретуза, бежавшая от любви Алфея, бога рек, и превращенная в фонтан

Скрыто или явно вода, действительно, есть почти во всех пьесах: Сиринкс была наядой, она превратилась в тростник у «болотной реки Ладон», Фаэтон гибнет в реке Падус, Нарцисс – у ручья, Аретуза превращается в священный источник.

Только Вакх и Ниобея не имеют отношения к морям и рекам, но при этом Ниобея льет горькие слезы, оплакивая гибель четырнадцати детей, а Вакх (единственный персонаж, с которым не происходит никаких метаморфоз), наливает желающим чудесное лекарство от всех бед. Эти



двое, преображая воду в слезы и вино, явно не случайно оказались рядом, да еще и в самой сердцевине цикла! Это главная пара, и нетрудно заметить, что остальные пьесы тоже имеют пары, причем они располагаются симметрично вокруг центральной (вторая миниатюра соотносится с пятой, первая – с шестой).

Фаэтон и Нарцисс – безрассудно гибнущие молодые люди; Нарцисс, заметим, влюблен в юношу, и не сразу понимает, что это он сам, – Бриттен не мог обойти вниманием этот сюжет! Пан и Аретуза – еще одна пара, в которой Она несчастна, а Он – вполне доволен судьбой (увидев, что Сиринкс превратилась в тростник, Пан пленился звуком ветра в его зарослях и был утешен сладостью искусства).

Сами по себе сюжеты заставляют содрогнуться, и у Овидия они написаны отнюдь не безмятежным слогом. Огонь, исходящий от колесницы Фаэтона, едва не испепелил Землю, и она в мольбах произносит: «Жар запирает уста, – мои волосы, видишь, сгорели!». Описание смерти четырнадцати детей Ниобеи занимает не одну страницу, и это пронзительные, пыльные стихи. Но что же в музыке?

Дивные, безмятежные мелодии. Едва нарушаемая дитоника, мягкие арпеджио по звукам спокойно-светлых аккордов. Ниобея плачет в ре-бемоль мажоре, Пан и Аретуза предаются переливам натуральных ладов (причем очень похожих и даже имеющих общую тонику: лидийский *ре* – у Пана, ионийский *ре* – у Аретузы). Нарцисс внимает обращению своей темы, оно доносится до него как будто из-



далека, и поэтому кажется, что речь идет не только о Нарциссе, но и о нимфе Эхо, которую он не замечал, и которая поэтому наслала на него такую странную влюбленность. Впрочем, жизнь Эхо тоже была не сладкой: она так истосковалась по Нарциссу, что от нее остались только «голос и кости».

По-видимому, Бриттен придавал очень большое значение сложным отношениям словесных и звуковых образов. Играя смысловыми перспективами, его замыслы ускользают от точных определений; они могут открыться внезапно, как озеро из-за утесов, но при обращении к следующему намеку пейзаж изменится, скала вновь очнется Ниобей, и эта непрерывная метаморфоза обретает совершенно самостоятельную ценность.

Анна Андрушкевич





Si nous nous adressons aux souvenirs des amis de Benjamin Britten (par exemple, Imogen Holst, qui a travaillé pendant longtemps avec lui en recopiant au net ses partitions), il nous paraîtra l'image d'un compositeur joyeux et sociable, pour qui le processus de la création était une grande joie; selon les personnes qui le connaissaient bien, la musique rayonnait de lui.

Un des premiers professeurs du compositeur débutant était Frank Bridge, un homme sévère, qui de ses premières leçons apprenait à son protégé à être exigeant envers lui-même. Britten a décrit tel son procédé pédagogique: «Il m'obligeait à m'éloigner à l'autre bout de la chambre, jouait la pièce que j'avais composé et puis demandait si ce que j'entendais correspondais à mon dessein précédent». Alors, cette «hypersensibilité» lui a été suggérée depuis son enfance, d'ailleurs elle lui avait été donnée certainement de sa naissance.

Les études au *Royal College of Music* à Londres terminées Britten s'est rendu en Amérique, où il a vécu pendant quelques



années, mais en 1942 lors de la guerre, avec son ami Peter Pears, le chanteur de la voix unique, il est revenu à sa patrie. Tous les deux se sont trouvés au tribunal étant accusés en tant que les pacifistes de refuser d'aller sous les drapeaux. Heureusement ils ont été justifiés.

Après la guerre Britten habitait ordinairement pas loin de la mer et les jours, quand il était libre de ses concerts (il s'y produisait en qualité de chef d'orchestre et comme pianiste), il composait sans interruption. Il travaillait tellement vite que Mrs. Holst le rattrapait à peine, il n'y avait que ses promenades qui la sauvaient: le compositeur aimait de temps en temps suivre avec jumelles le vol des oiseaux de mer ou le soir promener ses bassets le long des marrais. Les mémoires de ses connaissances sont très vives et pénétrées de telle sympathie chaleureuse qu'on s' imagine facilement cet homme radieux, organisant avec Peter Pears «le petit festival pour les amis» (parmi lesquels étaient Copland, Poulenc, Menuhin et Rostropovitch), parcourant avec ses concerts le monde entier, créant pour les enfants et adultes opéras, pièces, chansons...

Mais il serait injuste de passer sous silence une circonstance qui sans aucun doute était la source de ses tourments dissimulés et rajoutait une tout à fait autre facette à la part heureuse de son existence: Britten était homosexuel, en plus il avait attiré aux plus jeunes hommes. Ce problème se lit clairement dans ses œuvres. Le lyrisme disparaît presque de ses opéras, il y a peu de femmes parmi leurs personnages, les événements se développent principalement autour des relations de la personne adulte et de l'enfant. Pour la plupart des cas cet enfant ou adolescent



26

FRANÇAIS



meure, souvent il disparaît dans l'eau, dans la mer, que Britten avait observée depuis sa naissance. Il ne pouvait ne pas toucher les thèmes pareils, en même temps il ne pouvait en écrire ouvertement: les pensées qui le tourmentaient ne quittent pas ses œuvres, mais se distinguent au plan éloigné. Ses allusions sont confiées souvent à la parole au lieu de la musique, c'est pourquoi il a créé tant d'opéras et de chansons, il avait besoin de programme, d'appellations, de mythes, de paraboles, de signes éclaircissants.

Tout ça concerne directement non seulement ses opéras, mais aussi sa musique de chambre et, en particulier, ses œuvres avec hautbois solo, qui sont présentes sur ce disque. **Phantasy**, **Temporal Variations** et **Insect Pieces** ont été composées aux années trente, tandis que **Metamorphoses after Ovid** – plus tard, en 1951. Dans toutes ces œuvres d'une façon ou de l'autre, il a recours aux explications verbales, mais une seule fois ces explications portent leur sens littéral: les pièces «Sauterelle» et «Guêpe» ne sont que les esquisses gracieuses décrivant ces insectes.

Ça passe différemment quand il s'agit des «**Temporal Variations**», leur titre est tellement polysémique. Au premier regard, il paraît que l'auteur avait en vue «variations laïques». Mais le cycle, entre autres, contient «Commination» (qui, dans le rituel de la liturgie, est définie comme la Condamnation Divine des pêcheurs), il y a aussi le choral. Peu probable, que, intitulant ainsi ses pièces, Britten aurait en vue la musique laïque! «Commination» y surgit brusquement au milieu des marches et des valse, pareille à une condamnation ou à un sévère *memento mori*.



Le titre «**Phantasy Quartet**» semble être assez bizarre: la parole «phantasy» est écrite avec une faute, qui saute aux yeux, elle doit être écrite correctement ainsi: «Fantasy» (fantaisie). Tout s'explique comme si de suite.

Au début du XX siècle un businessman et mécène connu, Walter Willson Cobbet, amateur de la musique de chambre, comme un vrai citoyen anglais se préoccupe du développement de la culture nationale. Il exprime son désir de faire renaître le genre ancien des fantaisies pour violon (*viol fancies*), répandues à l'époque de la reine Elizabeth. Ces fantaisies attiraient l'intérêt, parce qu'elles en unissaient plusieurs épisodes tout à fait indépendants, chacun ayant son temps et sa mesure. Cobbet a proposé de recréer le genre à la façon contemporaine et l'a nommé «phantasy». En 1905 il a établi le prix pour la meilleure œuvre en genre de «phantasy» pour le quatuor d'instruments à cordes. En 1907 c'était le tour de la «phantasy» pour le trio de piano, et le premier prix a été discerné à Frank Bridge, celui qui avait demandé au jeune Britten, si ces pièces exécutées avaient correspondu à ses intentions préalables. Et plus tard, lors de ses études au *Royal College of Music* à Londres, c'est Britten qui a reçu ce prix. Il a composé Fantaisie en fa mineur pour le quintette des instruments à corde. Apparemment le genre de «phantasy» lui a plu, toute suite il a entamé la suivante pour le hautbois et les cordes (elle est présente dans cet album).

«Phantasy Quartet» est l'œuvre de l'auteur de dix-huit ans, l'opus, qui lui a rapporté la célébrité à l'étranger, un de ses premiers grands succès. Elle est créée en conformité aux canons de Cobbet, mais, strictement dit, aux années trente du XX siècle il



28

FRANÇAIS



était peu probable que quelqu'un pouvait considérer cette forme comme neuve. L'alternance des thèmes, quoi qu'il soit fantasque, ne pouvait plus étonner personne: ces idées avaient été déjà objets des expérimentations des compositeurs romantiques, «phantasy» pouvait être et rapsodie, et rondo, et poème et ainsi de suite. Au temps de Britten on épatait par l'autre chose: l'avant-garde musical bruyant et passionné de dissonances, ayant mis fin à la tonalité classique et proposant un nombre énorme de nouvelles techniques musicales, s'épanouissait. Autant qu'on puisse en juger, Britten n'était pas partisan des harmonies radicales, mais tout de même il ne voulait plus composer «à la vieille mode». Quant à sa fantaisie, il y reste peu du système habituel de tonalité. Lui, il utilise un procédé particulier, qu'on appelle dans la théorie de musique «technique de l'accord central», qui consiste en choix fortuit de l'accord et puis ses sons et ses intervalles serviront à construire les mélodies, et les harmonies de l'œuvre.

Une vive marche introduit dans le monde fantastique qu'on voudrait bien appeler «pastoral» en se souvenant du sifflement de châlumeau du berger ou des «Lieder eines fahrenden Gesellen» de Mahler. Par la même marche la fantaisie se termine et tout l'épisode durant c'est le hautbois, qui reste un des protagonistes et une seule fois il garde le silence pour longtemps, quand arrive le tour d'une cantilène touchante. Alors, le hautbois cesse de parler, il écoute le thème de l'alto sans oser d'entamer le dialogue (il faut croire que le lyrisme romantique n'est pas de son domaine).

Se souvenant des leçons de Frank Bridge Britten a dit un jour: «Dans tout ce qu'il faisait pour moi l'essentiel était ce qu'il m'a



appris à suivre deux principes: le premier est de tâcher de s'évaluer soi-même et d'être fidèle à soi-même et le second, lié étroitement au premier, est de prêter une attention scrupuleuse à une bonne technique qui permet d'exprimer clairement les pensées». Dès dans cette fantaisie Britten a atteint ces deux objectifs.

Presque vingt ans séparent cette pièce des «**Metamorphoses after Ovid**», mais dans les «Métamorphoses» nous sentons bien la présence de l'auteur, ses idées nous sont claires comme auparavant, mais, disons, elles sont plus profondes et sa technique, restant également logique, a acquit une finesse recherchée et sa simplicité. Malgré le fait qu'elles ne soient que miniatures, qu'elles soient exécutées par un seul et unique instrument et que Britten les ait composées exclusivement pour se distraire de son opéra «Billy Budd», ici le compositeur «s'est évalué», on ne peut mieux: par ses images préférées, par les réticences secrètes, et par l'écriture calligraphique de compositeur... Mais, il paraît que, tout ne s'était pas passé sans un hasard heureux, qui probablement avait occasionné l'apparition de ces pièces. «Métamorphoses» ont été composées pour le festival d'Aldeburgh et exécutées pour la première fois à Thorpeness, petit village construit spécialement pour les citadins en vacances, dans les conditions assez inhabituelles: la soliste (c'était Joy Boughton, à qui il avait dédié le cycle) et les écouteurs se trouvaient à bord des barques circulant à travers le lac artificiel à proximité de ce village. Ainsi, comme si dès le début «l'eau» lui avait été donnée en tant que le thème principal à réfléchir. Ce thème, nous le connaissons déjà, est inséparable de ses préférences. Mais au lieu de la barcarolle, qui y aurait été plus à sa



place, il a composé six pièces sur le sujet des «Métamorphoses» d'Ovide. Et que même son choix des épisodes est magnifique! Sur la partition, au début de chaque miniature il a donné une courte description de son sujet.

I. Pan jouant au flûte en roseaux en quoi s'est transformée sa bien aimée Syrinx.

II. Phaéton, qui n'a pas pu arrêter les chevaux ailés dans leurs impétueuses courses, a été foudroyé et est tombé de son char dans l'eau du fleuve Pandus.

III. Niobé, qui pleure la mort de ses quatorze enfants et se transforme en montagne.

IV. Bacchus, dont les festins sont pleins de rire et bavardage des femmes et de cris des garçons.

V. Narcisse, qui, séduit par son propre image s'est transformé en fleur.

VI. Aréthuse qui, fuant l'amour d'Althée, Dieu des fleuves, s'est transformée en fontaine.

De la façon dissimulée ou bien ouvertement déclarée l'eau est toujours présente dans toutes les pièces: Syrinx était naïade, elle s'est transformée en branche de roseau sur la rive du «fleuve marécageux de Ladon», Phaéton périt dans le fleuve de Pandus, Narcisse décède à coté du ruisseau, enfin Aréthuse se métamorphose en source sacrée. Seuls Bacchus et Niobé n'ont aucun lien ni à la mer, ni au fleuve. Et l'auteur place ces deux pièces en plein cœur du cycle. Les images contrastent au plus grand degré: une femme pleurante, châtiée pour son orgueil et Dieu de l'allégresse, qui a son remède contre tous les malheurs. Ce n'est pas une simple coïncidence que ces deux personnages y sont assemblés!



Il n'est pas difficile de remarquer quant à autres pièces, chacune a sa paire et en plus elles sont placées symétriquement autour de la paire centrale (la seconde et la cinquième, la première et la sixième). Phaéton et Narcisse deux jeunes héros se laissent mourir imprudemment (Narcisse, remarquons-le, est amoureux du garçon sans comprendre tout de suite, que ce garçon est lui-même – Britten ne pouvait ne pas choisir ce sujet!). Pan et Aréthuse forment encore une paire: elle est malheureuse et lui par contre, il est satisfait de son destin (en voyant que sa bien-aimée Syrinx s'est transformée en roseau, il se laisse séduire par la musique du sifflement de vent dans les broussailles, il est consolé par la volupté de l'art).

Les sujets choisis, déjà assez sinistres en soi-même, sont interprétés par Ovide en langage qui est loin d'être serein. La flamme émanant du char de Phaéton faillit réduire en cendre la Terre, qui prononce en suppliant: «Le feu me remplit la bouche, mes cheveux, vois-tu, sont brûlés!». La description de la mort de quatorze enfants de Niobé occupe plusieurs pages dans le texte, les poésies perçantes, passionnées. Et qu'est-ce que nous trouvons dans la musique?

Des mélodies admirables et sereines. La diatonique légèrement troublée, les arpèges fluides glissant calmement sur les sons des accords limpides. Niobé pleure en ré bémol majeur. Pan et Aréthuse se rendent aux modulations des anciens (dit naturels) modes (qui se ressemblent et ont en plus la même tonique, le ré lydien de Pan et le ré ionien d'Aréthuse). Narcisse écoute l'inversion de son thème, qui retentit quelque par en arrière-plan, et il semble qu'il s'agit non seulement de Narcisse,



mais aussi de la nymphe Écho. Elle, qui a été repoussée par Narcisse, l'a puni en revanche par cet amour étrange à lui-même. D'ailleurs, la vie d'Écho n'était pas douce non plus. Elle s'attristait tellement loin de Narcisse, qu'elle n'avait que «la voix et les os».

«Métamorphoses» de Britten sont privées d'émotion martyrisant, si comme elles se sont écartées légèrement de la tragédie (en fin des comptes il s'agit de la mythologies tellement éloignées de nos jours). Comment ne pas se souvenir des sujets antiques de Debussy et de son amour aux instruments à vent en bois, comment ne pas citer sa «Prélude à l'après-midi d'un faune» ou sa pièce «Syrinx» pour la flûte seule, la même Syrinx qu'aimait Pan. Il semble que la vision esthétique de «Métamorphoses» est proche de ce style, bien que les pensées sous-entendues leur rendent une auréole extrêmement originale. Apparemment Britten trouvait un sens particulier dans le dialogue complexe entre les images verbales et les images sonores. En écoutant ses œuvres avec le hautbois solo, on a le désir de s'élancer dans le lointain de leurs allusions légères pour voir comment la même miniature se transforme colorée par leur lumière, comment son contenu exacte fuit glissant, et la métamorphose ininterrompue acquiert sa propre valeur tout à fait indépendante.

Anna Andrushkevich, traduit par Anna Fedorova



The oboe is one of the most capricious and wayward instruments, however in the hands of Alexei Utkin it is distinguished by its exemplary obedience. Nowadays there are not so many touring oboists, endowed with a flawless technique and possessing special breathing methods (a melody in performance by Alexei Utkin seems to be endless). He has the ability to create sounds, which are virtually impossible to play on the oboe. However, all of this is not so important for him, since he is much more avidly concerned on 'over-instrumental' problems.

Alexei Utkin plays oboe F. Loree, specially designed for him by the owner and head of the company Alain de Gourdon. The widened range of the instrument allows the musician to enrich his repertoire, as well as transcribe to oboe preserving original compositions' key.

An extraordinary soloist in his own right, Utkin has in due time felt that he was in need of his own ensemble: 'I've been performing a lot with 'Moscow Virtuosi'. But I was always thinking that almost everything could be played in another way. Yes, the orchestra performed nice, and I played okay but not exactly in a way I would really like it'.

Thus, in 2000 the Hermitage Chamber Orchestra has appeared, a string orchestra, directed by an oboe player (possibly the only example in our time!). The orchestra had started from baroque and classical repertoire, but soon began to perform the works of romantic composers as well as the music of 20th century. Since 2003 Alexei Utkin and the Hermitage Chamber Orchestra have been recording with Caro Mitis.



Гобой – один из самых капризных и своенравных инструментов, но в руках Алексея Уткина он отличается образцовым послушанием. Специально для этого музыканта прославленный французский мастер Алан де Гурдон, возглавляющий фирму F. Loree, изготовил инструмент с немного расширенным диапазоном. Чистота интонации, которой Уткин добивается на гобое, кажется невероятной. Кроме того, он владеет особыми приемами дыхания, так что в длинных пассажах оно кажется бесконечным. Но это не главное в его исполнении: как пишут критики, Уткина волнуют «над инструментальные» вопросы. Решая их, он стал великолепным солистом.

Со временем он почувствовал, что ему необходим свой коллектив: «Мне приходилось много играть в сопрождении «Виртуозов Москвы». Но всегда казалось, что все можно было сыграть иначе, переделать. Оркестр играл хорошо, и я хорошо, но не совсем так, как я это представлял». Вот поэтому в 2000 г. появился камерный оркестр «Эрмитаж» – и это едва ли ни единственный современный ансамбль, которым руководит музыкант, играющий на гобое. Произведений для гобоя и струнных не так много, поэтому довольно большую часть в репертуаре «Эрмитажа» занимают транскрипции, причем Уткину интересна музыка самых разных стилей, от барокко до авангарда.

Алексей Уткин записывается на лейбле Caro Mitis с 2003 г. За это время были выпущены диски с сочинениями И. С. Баха, К. Ф. Э. Баха, Моцарта и Шостаковича.

RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130
DPA (B & K) 4006; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are Polyhymnia
International B.V. custom built.

DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.

Recording, editing and mixing on Pyramix system by Merging Technologies.

Recording Producer – Michael Serebryanyi

Balance Engineer – Erdo Groot

Recording Engineer – Roger de Schot

Editor – Carl Schuurbiers

Recorded: 1.10.2004, 3.10.2004

‘Manege’ Hall of The Moscow Theatre ‘School of Dramatic Art’,

Artistic Director – **Anatolyi Vasiliev**

16–17.10.2004 The 5th Studio of The Russian Television and Radio
Broadcasting Company (RTR)

© & © 2006 Essential Music, #16 b-2, Volokolamskoye shosse,
Moscow, 125080, Russia

© & © 2006 Музыка Массам, 125080, Москва,
Волоколамское шоссе, д. 16б, корп.2

www.caromitis.com
www.essentialmusic.ru

CM 0102004