

УДК 78.03+784.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-46-2>**Валентина Володимирівна Гузєєва**

ORCID: 0009-0008-6283-0145

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

tina112@meta.ua

## **ВОКАЛЬНІСТЬ ЯК СТРУКТУРНИЙ ПРИНЦИП СИМФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ В АНГЛІЙСЬКІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Б. БРІТТЕНА ТА М. ТІППЕТТА)**

*Метою дослідження є виявлення принципів трансформації мадригальної традиції в англійській музиці ХХ століття та обґрунтування її ролі у формуванні вокально-симфонічної моделі музичного мислення на матеріалі творів Б. Бріттена та М. Тіппетта. **Методологічна основа** дослідження формується на перетині кількох наукових підходів, що забезпечують комплексне осмислення аналізованого матеріалу. Історико-стильовий метод дозволяє розглядати мадригальну традицію в контексті її еволюції та функціонування в музичній культурі Англії. Порівняльно-типологічний метод дозволяє зіставити різні форми прояву мадригальної традиції у вокально-симфонічних та інструментальних композиціях. Семіотичний підхід забезпечує розгляд музичного тексту як системи знаків, у якій вокальні та інструментальні елементи функціонують як взаємопов'язані рівні художнього смислу. **Наукова новизна** дослідження полягає в комплексному осмисленні мадригальної традиції як структуротворчого принципу англійської симфонічної музики ХХ століття. Уперше обґрунтовується ідея вокальності як універсальної категорії музичного мислення, що проявляється не лише у жанрово-вокальних формах, але й в інструменталізмі. Запропоновано інтерпретацію творів Бріттена і Тіппетта як різних модифікацій єдиної вокально-симфонічної моделі, заснованої на принципах мадригальної поліфонії та ансамблевого співу. Виявлено роль інтонаційно-тембрових чинників (дихання, *sotto voce*, регістрова специфіка) у формуванні музичної тканини.*

***Висновки.** Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що мадригальна традиція в англійській музиці ХХ століття функціонує не як релікт архаїчного мислення, а як активний і концептуально значущий структуротворчий чинник, що визначає специфіку композиторського мислення в умовах модерної культурної ситуації. У творчості*

Б. Бріттена та М. Тіппетта ця традиція реалізується в різних формах, проте в обох випадках вона виступає основою формування особливого типу вокально-симфонічної драматургії, в якій історичні моделі не відтворюються буквально, а піддаються складній трансформації та переінтерпретації. Аналіз «Весняної симфонії» Бріттена демонструє, що мадригальний архетип виявляється не лише на рівні поетичної основи, але й у самій організації музичної тканини.

**Ключові слова:** мадригал, вокальна симфонія, англійська музика XX століття, Бенджамін Бріттен, Майкл Тіппетт, поліфонія, вокальність, сонатно-сюїтний принцип, стилізація, музична драматургія.

*Guzieieva Valentyna Volodymyrivna, PhD, Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Vocality as a structural principle of symphonic thinking in 20th-century English music (on the example of the works of B. Britten and M. Tippett)***

**The aim of the study** is to identify the principles of transformation of the madrigal tradition in 20th-century English music and to substantiate its role in the formation of a vocal-symphonic model of musical thinking based on the works of B. Britten and M. Tippett. **The methodological foundation** of the research is formed at the intersection of several scientific approaches, ensuring a comprehensive understanding of the analyzed material. The historical-stylistic method makes it possible to consider the madrigal tradition within the context of its evolution and functioning in English musical culture. The comparative-typological method allows for the correlation of different manifestations of the madrigal tradition in vocal-symphonic and instrumental compositions. The semiotic approach ensures the consideration of the musical text as a system of signs in which vocal and instrumental elements function as interrelated levels of artistic meaning.

**The scientific novelty** of the study lies in the comprehensive interpretation of the madrigal tradition as a form-generating principle of 20th-century English symphonic music. For the first time, the idea of vocality as a universal category of musical thinking is substantiated, manifesting itself not only in vocal genres but also in instrumental music. An interpretation of the works of Britten and Tippett is proposed as different modifications of a unified vocal-symphonic model based on the principles of madrigal polyphony and ensemble singing. The role of intonational-timbral factors (breathing, sotto voce, register specificity) in shaping the musical texture is identified.

**Conclusions.** The conducted research provides grounds to assert that the madrigal tradition in 20th-century English music functions not as a relic of archaic thinking but as an active and conceptually significant form-generating factor that determines the specificity of compositional thinking within the modern cultural context. In the works of B. Britten and M. Tippett, this tradition is realized in different ways; however, in both cases, it serves as the basis for the formation of a specific type of vocal-symphonic dramaturgy in which historical models are not reproduced literally but undergo complex transformation and reinterpretation. The analysis of Britten's Spring Symphony demonstrates that

*the madrigal archetype manifests itself not only at the level of the poetic basis but also in the very organization of the musical texture.*

**Key words:** *madrigal, vocal symphony, 20th-century English music, Benjamin Britten, Michael Tippett, polyphony, vocality, sonata-suite principle, stylization, musical dramaturgy.*

**Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю переосмислення механізмів історико-стильової наступності в музиці ХХ століття, зокрема – у контексті національних художніх традицій, що функціонують не як статичні культурні релікти, а як динамічні структури, здатні до активної трансформації та переінтерпретації. Англійська музична культура ХХ століття, яка формується в руслі так званого «New English Renaissance», постає показовим прикладом такого процесу, у якому звернення до мадригальної традиції Ренесансу виступає не актом стилістичної ретроспекції, а принципом конструювання нового типу музичного мислення, заснованого на синтезі вокального та інструментального начал.

У цьому контексті особливої значущості набуває феномен вокальної симфонії, у межах якого реалізується специфічна модель музичної драматургії, орієнтована на інтеграцію поетичного тексту, вокального інтонування та симфонічного розгортання. Твори Бріттена і Тіппетта демонструють різні форми втілення цієї моделі – від безпосереднього синтезу вокального та оркестрового компонентів до інструментальної імітації вокальності, що потребує поглибленого аналізу з позицій сучасного музикознавства.

Актуальність дослідження посилюється також необхідністю перегляду усталених уявлень про симфонізм як переважно інструментальний феномен. У творчості британських композиторів ХХ століття спостерігається зміщення акценту в бік вокально-інтонаційної природи музичного матеріалу, що зумовлює формування особливого типу звукової організації, у якому категорії тембру, дихання, артикуляції та ансамблевого звучання набувають структуротворчого значення.

Крім того, звернення до мадригальної традиції дозволяє виявити глибинні зв'язки між різними історичними епохами та естетичними парадигмами, що актуалізує проблему інтертексту-

альності та культурної пам'яті в музичному мистецтві. У творах, що аналізуються в цьому дослідженні, мадригальні принципи проявляються не лише на рівні стилістичних алюзій, але й у самій логіці формотворення, у типі музичного мислення, зорієнтованого на поліфонічну взаємодію голосів і на специфічну «вокальність» інструментального звучання.

Таким чином, дослідження мадригальної традиції в контексті англійської симфонічної музики ХХ століття становить вагомий внесок у розробку проблем історичної поетики, жанрової трансформації та міжстильового синтезу, що й визначає його актуальність у сучасному науковому дискурсі.

**Метою дослідження** є виявлення принципів трансформації мадригальної традиції в англійській музиці ХХ століття та обґрунтування її ролі у формуванні вокально-симфонічної моделі музичного мислення на матеріалі творів Б. Бріттена та М. Тіппетта. **Методологічна основа** дослідження формується на перетині кількох наукових підходів, що забезпечують комплексне осмислення аналізованого матеріалу. Історико-стильовий метод дозволяє розглядати мадригальну традицію в контексті її еволюції та функціонування в музичній культурі Англії. Порівняльно-типологічний метод дозволяє зіставити різні форми прояву мадригальної традиції у вокально-симфонічних та інструментальних композиціях. Семіотичний підхід забезпечує розгляд музичного тексту як системи знаків, у якій вокальні та інструментальні елементи функціонують як взаємопов'язані рівні художнього смислу. **Наукова новизна** дослідження полягає в комплексному осмисленні мадригальної традиції як структуротворчого принципу англійської симфонічної музики ХХ століття. Уперше обґрунтовується ідея вокальності як універсальної категорії музичного мислення, що проявляється не лише у жанрово-вокальних формах, але й в інструменталізмі. Запропоновано інтерпретацію творів Бріттена і Тіппетта як різних модифікацій єдиної вокально-симфонічної моделі, заснованої на принципах мадригальної поліфонії та ансамблевого співу. Виявлено роль інтонаційно-тембрових чинників (дихання, *sotto voce*, регістрова специфіка) у формуванні музичної тканини.

**Виклад основного матеріалу.** Провідним принципом англійського мистецтва ХХ століття стає орієнтація на англійський мадригал і «епоху» Генрі Перселл, що зумовила у симфонічній творчості композиторів своєрідний пієтет до вокальної симфонії. Йдеться про безпосереднє переломлення ознак цього жанру у *Весняній симфонії*, написаній Бенджамін Бріттен для солістів – сопрано, альту і тенора, змішаного хору, хору хлопчиків та оркестру (1949), а також про опосередковане інструментальне їх втілення у творі *The Rose Lake* (1993) Майкл Тіппетта.

Музичні та поетичні традиції епохи англійського Ренесансу, що надихнули «New English Renaissance» ХХ століття, визначили конструктивно-стильову ідею *Весняної симфонії* Бріттена. Літературною основою твору стали вірші англійських поетів XVI–XVII століть – Е. Спенсера, Т. Неша, Дж. Піла, Р. Барнфілда, Дж. Мільтона, Р. Герріка, Г. Воена, Ф. Бомонта і Дж. Флетчера, а також романтиків В. Блейка і Дж. Клера, символіста В. Г. Одена та анонімні тексти XIII і XVI століть.

Початкову психологічну установку і підсумкову ідею твору визначають обрядово-гімнічні тексти: близький до народно-обрядових пісень анонім XVI століття з характерним (магічно-заклинальним) імперативним зверненням «Світи!» – *Shine out!* (I ч.) та «Літній канон» *Sumer is icumen in*, що історично належить до обрядових співів (IV ч.); завершується твір молитвенним зверненням «Боже, спаси нашого короля, і пошли його країні мир, і викоріни зраду з цієї землі!» – *God, save our king, and send his country peace, and root out treason from the land!* та авторським постскриптумом «І так, друзі мої, я все сказав!» – *And so, my friends, I cease!*

Виразно гімнічними є також: «Весна, світла весна» (*Spring, the Sweet Spring*) Т. Неша, «Ранкова зоря» (*The Morning Star*) Дж. Мільтона (I ч.), «Лондоне, тобі я підношу» (*London, to thee I do present*) Ф. Бомонта і Дж. Флетчера (IV ч.); скерцозними, описово-ігровими – «Весела зозуля» (*The merry cuckoo*) Е. Спенсера, «Малий грум» (*The driving boy*) Дж. Піла і Дж. Клера (I ч.), «Звучить флейта» (*Sound the Flute*) В. Блейка (III ч.), а також любовні пасторалі «Коли ж настане наш травень» (*When will*

ту *May come*) Р. Барнфілда, «Як прекрасне все довкола» (*Fair and fair*) Дж. Піла (III ч.). Поетичний зміст II частини симфонії визначається іронічно-галантною мініатюрою «Вітання шляхетним дівам» (*Welcome, Maids of Honour*) Р. Герріка та філософською лірикою Г. Воена і В. Г. Одена. Вірші «Злива» (*Waters Above!*) Г. Воена і «Лежу на траві, мов у ліжку» (*Out on the lawn I lie in bed*) В. Одена є метафорично-символістськими замальовками, витриманими у стилі старовинних мадригальних текстів.

Тексти систематизовані Бріттенем таким чином, що утворюється поетична композиція з трьох розділів. Образно-емоційний лад I та IV частин симфонії визначається гімнами Сонцю, Вітчизні, Життю (весна – літо – життя як давній семантичний вузол), що співвідноситься з гімнічно-одичним комплексом *Gloria – Alleluja* і вільно корелює з обрядовими всенародними устремліннями. У центрі симфонії постає «метафізична» лірика Р. Герріка, Г. Воена та сучасника композитора В. Г. Одена, близького Бріттену своїм світовідчуттям. Таким чином, у композиції обраних поетичних текстів спостерігається характерна центрованість і симетричність, притаманна обрядовим структурам незалежно від їхньої конфесійної приналежності.

Зв'язок із мадригальною культурою визначається не лише поетичними текстами, а й характером музичного звучання симфонії. У стильовому синтезі вокальних та інструментальних побудов простежується значна кількість прийомів, що сформувалися у старовинному мадригалі. Нагадаємо, що мадригал як особливий вид музичного мистецтва виник у період, позначений інтенсивною театралізацією побуту. Мадригали призначалися для домашнього музикування, проте відзначалися високим артистизмом виконання і були розраховані на співаків-солістів, які віртуозно володіли технікою «співу на диханні». Важливо підкреслити, що мадригали орієнтувалися переважно на професійних виконавців із красивими вокальними голосами. Водночас це була особлива культура співу, у якій, так само як і в середньовічно-ренесансній духовній музиці, не естетизувався потужний оперний голос.

Ігор Стравінський, цитуючи П. Чероне, який зазначав, що «мадригалісти співають не повним голосом, а артистично –

фальцетом або *sotto voce*», полемічно зауважив: «...ясність тону в більш щільних гармонічних поєднаннях не досяжна жодними іншими засобами і, звичайно, не оксамитовими *vibrati*» [1]. Уточнимо, що «ясність тону», про яку писав Стравінський, значною мірою залежить від володіння технікою дихання; «тихе» ансамблеве «співання на диханні» (яким і було мадригальне виконання) є значно складнішим, оскільки для досягнення чистоти інтонації в ньому необхідний найвищий професійний рівень кожного учасника.

Мадригал містить чимало ознак, що визначають його специфіку, проте головне полягає в тому, що він був також особливою культурою співу, принципово відмінною від оперної, особливим стилем виконання і звуковидобування, який вимагав спеціальної вокальної підготовки. Імовірно, саме цим можна пояснити той факт, що композитори ХХ століття «реставрували» багато старовинних видів хорової музики, окрім власне мадригалів (які передбачають специфічну виконавську традицію), хоча відтворювали у своїх творах ознаки, притаманні цьому музично-поетичному жанру.

*Весняна симфонія* Бріттена є одним із найцікавіших прикладів синтезу виражальних засобів музики ХХ століття зі стилізацією старовинного мадригального письма (зокрема і прийомів, пов'язаних безпосередньо з технікою виконання: *sotto voce*, ефект фальцетного співу, тонкість нюансування тощо).

Мадригальний характер звучання виявляється в партитурі симфонії вже у першому розділі, який вибудовується за принципом діалогу: вокальні побудови чергуються з інструментальними, що імітують хорову поліфонічну фактуру у дусі англійських *fancies*. Від специфіки італо-англійського мадригалу походить і прийом озвучення тексту: імперативне звернення *Shine out!* реалізується в ансамблевій фактурі. Привертає увагу сам принцип інтонування, що асоціюється з мадригальним ансамблевим співом. Зазначимо, що своєрідність жанру мадригалу полягала не лише у «сміливих дисонансах» та ускладненні мелодичних ліній через їхню хроматизацію, але й у володінні технікою дихання в складних для співу теситурних, регістрових,

темпових і динамічних умовах, при тому що сама мелодична лінія зазвичай орієнтована на закономірності голосоведення, що походять від хорової вокальності.

Стилізація старовинного мадригального співу особливо помітна в розділах, написаних для голосу та оркестру-ансамблю. Із сукупності прийомів відзначимо мелодії «короткого дихання» (так званій фразовий спів), паузування, зв'язок із мовленнєвою експресією (мовленнєві звороти в сольних партіях є показовими для мадригальної фактури співу) і, безумовно, використання звуків високого регістру в динаміці *sotto voce*; «зразковими» у цьому сенсі є партії контральто з II частини симфонії (№ 1 і № 3), що включають звуки *e-es-fis* другої октави.

У хорових розділах композитор також доволі часто використовує звуки, «незручні» для інтонування. Прикладом цього є початкова хорова побудова *Shine out!* (яка виконується *sotto voce* в темпі *Lento*), у якій використано звуки, складні для хорових партій басів (*h-m*) і тенорів (*e-f'*), оскільки вони є перехідними до високого регістру, що саме по собі створює труднощі у досягненні чистоти інтонування, особливо коли йдеться про такі авторські вимоги, як повільний темп, протяжність звучання тону, тонкість нюансування – *pp* і в його межах *crescendo* – *diminuendo*; використовується також і старовинний фактурний прийом зближення голосів у звучанні внаслідок поєднання звуків середнього регістру в партіях сопрано й альтів із високими – у тенорів і басів, причому мелодична лінія сопрано (обсяг *-f-h'*) витримана в регістрі, показовому для тенора-фальцетиста, що й створює ефект мадригального співу (нагадаємо, що старовинні мадригали писалися для чоловічих голосів).

Симфонія загалом підпорядкована характеру музично-поетичної культури мадригалу, яка стала об'єктом захоплення в художньому житті Англії XX століття, означеному як *New English Renaissance* (тобто англійське Відродження в єдності з народно-обрядовими, фольклорними мотивами, що зумовили специфіку національного мислення від кінця XIX століття). Як твір, що містить моменти оспівування традицій, актуальних для сучасної Англії, симфонія Б. Бріттена зіставна і співвідносна

за задумом із творами аналогічного типу в інших національних школах, наприклад із *Весною священною* І. Стравінського, *Carmina Burana* К. Орфа, симфонією «Привітання життю» Л. Дичко та ін.

Особливого значення в симфонії набуває *ostinato*, що асоціюється з давньою обрядовістю, елементи якої гіперболізуються у словесному тексті. У симфонії *ostinato* – це образ викликання позитивних сил, що ближче до ідеї Урочистої (світської) меси, ніж до тієї функції, яку остинатні комплекси досить часто виконували в музиці ХХ століття (комплекс зла). Використання *ostinato* у його архаїчному значенні (тобто як позитивного образу) створює ефект літургійності. У творі Б. Бріттена очевидний зв'язок із тим варварським, язичницьким образним комплексом, який іронічно переломлюється в *Carmina Burana* К. Орфа, у жорсткому варіанті пропонується у *Весні священній* І. Стравінського, у лірико-поетичному – у симфонії «Привітання життю» Л. Дичко. Отже, *Весняній симфонії* Б. Бріттена органічно притаманні, з одного боку, ознаки славильності як образної сфери, принципово близької мадригалу, з іншого – ті літургійно-обрядові мотиви, що походять від церемоніального артистизму Ренесансу.

Безумовно, у симфонії Б. Бріттена наявні ознаки класико-романтичного симфонізму, однак переважно композитор спирається на техніку сонати-сюїти типу варіаційних сюїт верджиналістів, у творчості яких *ostinato* виконує винятково важливу функцію. В організації музичної тканини твору Б. Бріттена очевидно є орієнтація на показовий для композиторської техніки музики ХХ століття принцип «тотального» тематизму: початкова 4-тактова побудова (за типом «серії-теми»), що відкриває симфонію, концентрує мотиви, які стають основою утворення мелодико-тематичних ліній, організованих, по суті, за одним принципом: показ у вигляді короткого мотиву, тематичного зерна та його подальше перетворення з більшою чи меншою мірою віддаленості від тематичного тезису.

Суттєвість впливу початкової побудови на темоутворення й музичний матеріал загалом зумовила прояв варіантності на рівні «лейтінтервальності»: квартово-квінтові ходи виконують роль

опорних інтонаційних структур у тематичних утвореннях усіх чотирьох частин симфонії; у I та III частинах квартово-квінтові ходи поєднані із секундовими інтонаціями, у IV частині квартово-квінтові ходи виконують функцію опорних інтонаційних структур у побудовах. Це споріднене з принципом монотематичної організації музичного матеріалу і водночас орієнтує на порівняння з технікою старовинної варіаційної сюїти-сонати, оскільки жанрово-інтонаційна відмінність тем, похідних від первісного звуковисотного комплексу, не утворює образних антитез у класично-симфонічному сенсі.

Симфонія складається з чотирьох частин, що формально відповідає композиційній схемі класичної моделі цього жанру. Перша частина (яка включає 5 номерів, поєднаних прийомом *attacca*) містить ознаки сонати-поєми, що використовується на двох рівнях – як мікро- і макроформа: у межах Інтродукції (в основі композиційної структури – сонатна тричастинність з ознаками «стислого» циклу) і в межах усієї частини. Інтродукція включає два «мініатюрні концерти» для духових інструментів пасторального (дерев'яні духові) і скерцозно-ігрового (мідні духові) характеру, які чергуються з гімнічними хоровими розділами, що привносить у структуру риси рондальності.

Функцію головної партії виконує побудова від ц. 1 – п'ятиголосний струнний канон, витриманий у традиціях мадригальних *fancies*, побічної – тема пісенно-танцювального типу, викладена імітаційно-поліфонічно в партіях мідних духових (ц. 5). Привертає увагу репризний розділ (ц. 7). З погляду форми це синтетична реприза сонатного типу, оскільки перша тема (*fancy*) звучить у своїй основній (експозиційній) тональній орієнтації. Водночас поліфонічна тканина тут утворена поєднанням побудов із усіх попередніх розділів, що дозволяє говорити про взаємодію в репризі двох принципів структурної організації – сонати-сюїти та багатотемної фуґи – і викликає асоціацію з композиційною специфікою увертюри до опери *Нюрнберзькі мейстерзінґери* Ріхард Вагнер.

Наступні чотири номери I частини симфонії ґрунтуються на вільному перетворенні та розвитку тематизму Інтродукції і

вбирають жанрові характеристики її розділів: граційна пастораль «Весела зозуля» (*Vivace*) та скерцозно-ігрова мініатюра «Малий грум» (*Allegro molto*) взаємодіють «попарно» з гімнічними хоровими частинами – «Весна, світла весна» (*Allegro con slancio*), «Ранкова зоря» (*Molto moderato, ma giocoso*). Крім того, тут використано старовинний принцип варіацій на структуру, оскільки всі п'ять номерів I частини містять ознаки сонатної репризності. «Ранкова зоря» (V номер) виступає як розробка-реприза щодо Інтродукції, що також засвідчує акцентування композитором ознак старовинної сонати-сюїти.

Образно-жанрова спрямованість II частини симфонії асоціюється із симфонічними *Andante-Adagio* (пейзажність у конкретно-людському переживанні). В основі пісень-пасторалей (*attacca*) оперно-аріозного плану (з елементами «тихого» мадригального співу) – філософсько-поетична лірика: «Вітання шляхетним дівам» (*Allegretto rubato*), «Злива» (*Molto moderato e tranquillo*), «Лежу на траві» (*Adagio molto tranquillo*). На рівні цілого простежуються контури сонати-сюїти (III пастораль – розробка-реприза частини) з ознаками рондальності у крайніх розділах форми: у III пасторалі рефренами виступають хорові фрагменти, у I мініатюрі – оркестрові, що імітують хорову фактуру (музичний матеріал «хору струнних» похідний від тематизму хорових побудов «Світи!» та «Весна, мила весна» з I частини). III частина симфонії представлена жанрово-скерцозними мініатюрами: «Коли ж настане наш травень» (*Allegro impetuoso*), «Як прекрасно все довкола» (*Allegretto grazioso*), «Звучить флейта» (*Allegretto molto mosso*).

Узагальненням гімнічної хорової вокальності стає IV частина «Лондоне, тобі я підношу», яка включає старовинний хоровий спів *Sumer is icumen in* і завершується авторським молитвенним зверненням до Бога (соло тенора). У фіналі використано сонатну форму, проте доволі своєрідно інтерпретовану. Роль головної партії виконує початкова побудова, витримана в традиціях старовинних англійських гімнічних розспівів (*Moderato*, тональні центри c/a); функцію другої теми виконує фрагмент від ц. 5, що створює ладовий (A-dur), темповий (*Allegro*), жанрово-фактур-

ний (пісня-танець) контраст до першої теми; розділ від ц. 10 – розвивальний щодо попереднього: змінюється лад, динаміка, фактура. Реприза другої теми (від ц. 18) – тональна (A-dur), жанрова (музика торжества). Синтетична реприза сонатного типу простежується від ц. 21, де на єдиній ладо-тональній основі (A-dur) поєднуються мотивно-тематичні утворення первісного гімнічного розспіву та другого пісенно-танцювального побудування. Фактурна, ладова і тональна реприза першої теми з'являється у розділі *Tempo I*.

Аналогічно концертній подвійній експозиції класичної сонатної форми Бенджамін Бріттен вводить подвійну репризу: тематично-синтетичну та тематично-«колеристичну». Поява у цьому розділі форми (від ц. 28) словесно-музичної цитати з «Літнього канону» (виконується одностанно хором хлопчиків у супроводі унісону чотирьох валторн), що поєднується з тематизмом гімнічного розспіву (проводиться канонічно-імітаційно за типом раунду в партіях хору, трьох солістів та оркестру, який дублює голоси), привносить у форму репризи фіналу «додаткові сонатні відношення». Виникає складна взаємодія ознак класичної сонати, *sonata da chiesa* та варіантно-варіаційної строфічної «плинності» за домінування принципу старовинної сонати-сюїти. Іншими словами, формується поліструктура, у якій ознаки класичної сонатної форми «поміщені» в некласичний і не поемно-романтичний контекст.

Отже, у *Весняній симфонії* Бріттена простежується зв'язок із чотиричастинним симфонічним циклом (із підкреслено аріозною II частиною, моторно-скерцозною III та узагальнено-жанровим фіналом); домінуючим стає сюїтно-варіаційний принцип старовинної *sonata da chiesa* і, відповідно, принцип образної одноваріантності, що проявляється в гімнічній спрямованості всіх побудов циклу загалом. Очевидними є зв'язки з музично-поетичною культурою старовинного канону, мадригалу, а також із травневими обрядовими піснями, що посідають особливе місце в англійському фольклорі та поезії елізаветинської епохи.

Твір *The Rose Lake* Майкл Тіппетт цікавий уже самою жанровою орієнтацією – *A song without words for orchestra* («Пісня без

слів для оркестру»). Подібна монументалізація за допомогою оркестрового звучання камерного романтичного жанру перегукується з розробленою Бріттенем практикою інструментальних та оркестрових перекладень пісень-мадригалів. Це уточнення набуває ще більшого значення, якщо врахувати, що ідея співу, заявлена програмою твору і підкреслена у партитурі авторськими ремарками, від самого початку реалізується багатоголосно (ц. 13, ремарка: *The Lake begins to sing*), а ідея розвитку у співі – через зростання поліфонічних нашарувань (ц. 48 – *The Lake Song is echoed from the sky*; ц. 79 – *The Lake is in full song*).

Твір Майкл Тіппетт виразно містить передумови музики «оспівування»; програмна установка – *The Lake begins to sing – The Lake is in full song – The Lake sings itself to sleep* (ц. 13; ц. 79; ц. 152) орієнтує на просторово-натурний ефект зародження – повноти прояву – згасання. Центральний розділ *The Lake is in full song* (від ц. 79) відкривається гетерофонно-поліфонічною побудовою, що нагадує ранні ренесансні зразки співу; у ритмічній організації тематизму струнних привертає увагу симетрична фігура, характерна для старовинної англійської музики. У цьому розділі струнна група оркестру вперше використовується у мелодичній функції, що створює ілюзію «співу з інструментами» (дерев'яні духові виконують функцію ригурнелів, які чергуються зі «співом струнних»). Прагнення композитора створити враження вокально-ансамблевого звучання, імовірно, зумовило «економію» звучності струнних *arco* аж до центрального розділу; у попередніх фрагментах струнна група представлена окремими партіями, акордами, що виконують колористичну функцію, а також однозвукowymi педалями.

З погляду формо-схеми *The Rose Lake* являє собою складну одночастинну поемну композицію з внутрішнім членуванням на одинадцять розділів, у співвідношенні яких очевидний парний принцип: ритмічно більш рухливому моторному інструментальному розділу відповідає «пісенний». Побудови з яскраво вираженим інструментальним тематизмом регламентуються у партитурі лише темповими позначеннями; розділи, у яких імітується вокально-хорова фактура, передуються ремарками, завершуються словами *end of song* і містять один показник темпу – *Slow*.

У зіставленні розділів твору простежуються різні типи зв'язків. Так, у завершальній побудові всієї композиції у «стислому» варіанті повторюється матеріал I розділу; інтонаційна єдність тематизму та його фактурна подібність спостерігається в окремих фрагментах II і VI розділів; у VIII розділі музичний матеріал IV подано в оберненні (використано прийом інтонаційної та тембрової «інверсії»), що фіксується й авторськими ремарками (IV – *The Lake Song is echoed from the sky*; VIII – *The Lake Song leaves the sky*). VII розділ є розробковим щодо V розділу; у IX варіюється тематизм III розділу. Відносно самостійними у тематичному плані є II (*The Lake begins to sing*) – VI (*The Lake is in full song*) – X (*The Lake sings itself to sleep*), при тому що всі розділи твору мають лише їм притаманні властивості.

Розділ *The Lake is in full song* (VI) за пропорціями розташований у центрі композиції та контрастує іншим побудовам тембровим, фактурним і динамічним рішенням (попри наявність споріднених інтонаційно-ритмічних елементів із II розділом). Зазначений розділ є динамічною кульмінацією твору, проте позбавлений ознак драматичного центру; тут концентрується власне вокальне в інструменталізмі, створюється ефект співу з акомпанементом: реалізується програмна установка «...in full song». Таким чином, у центрі композиції постає образ, показовий для національної символіки творчості (стихія води, природа тощо), попри те, що, як відомо, твір був створений композитором під враженням від озера Ретба в Сенегалі.

Мадригально-гімнічна передумова твору формує його зв'язок із вокальними жанрами, що привносять властиву їм драматургічну статику варіантно-строфічного розвитку. Прелюдія (I розділ, *Medium Fast*) «симулює» інструментальне налаштування на спів: підкреслено «дзвінки» тембри дерев'яних духових, перебори арф, остинатно-пульсуючі ритми рототомів створюють атмосферу «містичного» ландшафту та асоціюються з музичною символікою водної стихії. Водночас акордові педалі-*ostinato* в цьому розділі витримані на звуках (*as-es-ges*), що орієнтують на лейтвисотний рівень усього твору: звук *es (dis)* входить до інтонаційної структури тематичних утворень усіх розділів композиції.

Сонатно-сюїтний принцип реалізується в цьому своєрідному творі через протиставлення власне інструментального та *quasi*-вокального. У співвідношенні інструментального і вокального (I – II розділи) визначаються «*quasi*-сонатні анти тези» (у I розділі опорний тональний центр *as*, у II – *es*, проте початковий тонічний комплекс *as-es-ges-d-f* включає і висотність II розділу *es-f-b*). Звукообразний колористичний образ вступного I розділу асоціюється з імпресіоністичною звукописною моделлю; у II розділі (*The Lake begins to sing*) імітується один зі старовинних типів п'ятиголосної мадрігальної фактури (чотири основні голоси плюс п'ятий «блукуючий»).

У створенні ефекту вокального п'ятиголосся композитор використовує звучання шести валторн (підсилюючи основну мелодичну лінію унісоном двох високих валторн) і групує їхні партії в тріо (як, наприклад, у експозиційній п'ятитактовій побудові, де унісон двох високих валторн у поєднанні з четвертою низькою утворює дует на тлі витриманого баса п'ятої валторни), або в ансамблі-дуети (низькорегістрові валторни та високі у поєднанні з тембром низької); функцію *vox vagaris* виконує переважно низький тембр другої валторни. П'ятиголосна фактура формується шляхом дублювання голосів оркестру на коротких ділянках форми; у її створенні, окрім валторн, беруть участь кларнет, бас-кларнет, флейта; функцію оркестрової педалі виконують віолончелі та контрабаси. Розділ *The Lake is in full song* (VI) поєднує у своєрідному «антифоні» вокальні та інструментальні звучання («розвивально-розробковий розділ форми»). Репризний блок розділів (із рисами дзеркальної репризи) повертає у русло основного інтервального комплексу у фінальному XI розділі (*Medium Fast*); твір завершується кластером *d-e-f-fis-g-b* духових, що створює ефект «розчинення» тоніки.

«Рожеве озеро» Майкл Тіппетт постає надзвичайно показовим прикладом трансформації вокального жанру в інструменталізмі, причому завдяки авторським ремаркам композитора – з виразною ілюзією наявності словесно-поетичного розгортання образу. У результаті: по-перше, простежується зв'язок зі старовинною сонатою-сюїтою, а також виявляються елементи

сонатно-симфонічної антитетичності; по-друге, окреслюються контури мадригально-гімнічної музики, співвідносної з меморіально-духовними жанрами Ренесансу. З огляду на те, що оперно-ораторіальний жанр перебував у центрі творчих устремлень композитора і становить одну з найвагоміших частин його спадщини, даний твір можна розглядати як «вторинний» прояв жанрової специфіки вокальної симфонії, у якому виявляється особлива урочистість художнього образу. Множинні симетричні моменти форми підкреслюють значущість естетичного начала в цьому творі, що виявляє аналогії з доренесансною та ренесансною музичною традицією.

Історично сформований англійський мадригальний стиль, безперечно, справив істотний вплив на творчість провідних представників національного мистецтва ХХ століття, зумовивши оригінальне переосмислення жанрової специфіки вокальної симфонії у «Spring Symphony» Бенджамін Бріттен та в інструментальній інтерпретації цього жанру в «The Rose Lake» Майкл Тіппетт.

**Висновки.** Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що мадригальна традиція в англійській музиці ХХ століття функціонує не як релікт архаїчного мислення, а як активний і концептуально значущий структуротворчий чинник, що визначає специфіку композиторського мислення в умовах модерної культурної ситуації. У творчості Бенджамін Бріттен та Майкл Тіппетт ця традиція реалізується в різних формах, проте в обох випадках вона виступає основою формування особливого типу вокально-симфонічної драматургії, в якій історичні моделі не відтворюються буквально, а піддаються складній трансформації та переінтерпретації.

Аналіз «Весняної симфонії» Бріттена демонструє, що мадригальний архетип виявляється не лише на рівні поетичної основи, але й у самій організації музичної тканини. Принципи ансамблевого співу, характерні для мадригала, трансформуються у специфічну модель вокально-інструментальної взаємодії, де відсутня традиційна ієрархія «соліст – супровід», а всі компоненти функціонують як рівноправні елементи єдиного акустичного про-

цесу. Унаслідок цього формується поліфонічно організований звуковий простір, у якому голос і інструмент утрачають автономність і інтегруються в цілісну, багатовимірну структуру, що відзначається високим рівнем семантичної насиченості.

У свою чергу, в оркестровому творі Тіппетта «The Rose Lake» мадригальна традиція набуває опосередкованого характеру, проявляючись через інструментальну імітацію вокально-хорового звучання. Це дозволяє говорити про формування специфічного типу «співу без слів», у якому оркестрова фактура моделює принципи вокальної багатоголосності, а розвиток музичного матеріалу підпорядковується логіці мадригальної поліфонії та строфічної організації. Таким чином, інструменталізм тут не протистоїть вокальності, а, навпаки, стає її особливою формою існування.

В обох творах принципову роль відіграє остинатність, пов'язана з архаїчними формами обрядової музики. Її використання у позитивно-символічному значенні – як образу викликання життєвих сил – свідчить про глибинний зв'язок із культурними архетипами та водночас про їх сучасне переосмислення. Це дозволяє інтерпретувати аналізовані композиції як своєрідні точки перетину історичної пам'яті та сучасного художнього досвіду.

Одним із найважливіших результатів дослідження є виявлення поліструктурності як фундаментального принципу композиції. У творах Бріттена і Тіппетта поєднуються елементи класичної сонатної форми, старовинної сонати-сюїти, варіаційної та строфічної організації, що свідчить про прагнення композиторів до синтезу різночасових моделей формотворення. Така інтеграція не є еkleктичною, а формує нову якість музичного мислення, у якій різні історичні пласти взаємодіють у межах єдиної семантичної системи.

У ширшому контексті мадригальна традиція постає як універсальний культурний код, що забезпечує зв'язок між епохами та стилями. Її трансформація в симфонічному середовищі призводить до формування нового типу музичної драматургії, у якому вокальність виступає не як жанрова ознака, а як універсальний принцип організації звукового матеріалу. Саме через вокальність здійснюється інтеграція інтонації, тембру, ритму та форми в єдину художню цілісність.

Отже, результати дослідження дозволяють суттєво розширити уявлення про природу симфонізму ХХ століття, показуючи, що він не обмежується інструментальною сферою, а включає складні форми взаємодії з вокальною традицією. Водночас вони відкривають перспективи для подальших досліджень у галузі міжжанрового синтезу, історичної поетики та семіотики музичного мислення, де проблема взаємодії традиції і новаторства постає як одна з ключових для розуміння художніх процесів сучасності.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Stravinsky, I. Gesualdo di Venosa: New Perspectives. Watkins, G. Gesualdo: The Man and His Music. London: Oxford University Press, 1973. P. 107–116.

#### **REFERENCES**

1. Stravinsky, I. (1973). Gesualdo di Venosa: New Perspectives. In G. Watkins, Gesualdo: The Man and His Music (pp. 107–116). London: Oxford University Press. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 13.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 23.12.2025