

УДК 78.082.1+784.5(430)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-2>**Ольга Володимирівна Петрова**

ORCID: 0000-0002-3530-2792

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра

vantomi@yahoo.com**«МОРСЬКА СИМФОНІЯ» Р. ВОАНА ВІЛЬЯМСА
(ДО ПИТАННЯ ВЗАЄМОДІЇ СЛОВА І МУЗИКИ У ТВОРІ)**

Мета роботи – виявлення специфіки взаємодії поетичного та музичного текстів в «Морській симфонії» Р. Воана Вільямса на образно-змістовному та композиційному рівнях організації цілого. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні структурно-семантичного, жанрово-стильового, компаративного, інтертекстуального та інтермедіального методів аналізу, що обумовлене необхідністю комплексного осягнення означеної проблеми у широкому просторі культурологічного та мистецтвознавчого дискурсу. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше «Морська симфонія» Р. Воана Вільямса отримує аналітичне висвітлення в ракурсі проблеми інтерпретації композитором літературного періоджерела твору, а саме – поетичних текстів В. Вітмена зі збірки «Листя трави». **Висновки.** «Морська симфонія» демонструє високу майстерність композитора-драматурга, що, об'єднуючи поетичні тексти з різних джерел, створив цілісну художню концепцію, в центрі якої постає міфообраз моря як різновекторний полісемантичний архетипний комплекс. Вибір Р. Воаном Вільямсом поетичних текстів відіграв ключову роль у побудові музично-художнього цілого, він обумовив логіку образно-драматургічного розгортання у творі, композиційні рішення, застосування певних жанрово-стильових прийомів. Визначено принципи роботи митця з вітменівськими текстами, специфіку розподілу їх між частинами циклу, хоровими групами та сольними вокальними партіями, обґрунтованість ремінісценцій, транспозицій, кюпюр. Виявлено комплекс музично-виразових засобів, використаних композитором з метою розкриття всієї глибини лексико-семантичного простору літературного періоджерела. Поетичне слово і музика гнучко взаємодіють в художньому часопросторі симфонії, утворюючи розгалужену полісемантичну систему інтермедіальних зв'язків, що демонструє самобутність художнього мислення композитора-драматурга та органічну «вписаність» його творчих ідей в культурно-історичний контекст доби англійського музичного модернізму.

Ключові слова: Р. Воан Вільямс, поетичні тексти В. Вітмена, художня концепція, міфообраз моря, взаємодія слова і музики.

Petrova Olga Volodymyrivna, Ph.D., Associated Professor of the R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

“A Sea Symphony” by R. Vaughan Williams (on the interaction of word and music in the work)

Research objective. *The aim of the work is to identify the specifics of the interaction of poetic and musical texts in “A Sea Symphony” by R. Vaughan Williams at the semantic and compositional levels of the organization of the whole. The methodology is based on the use of structural-semantic, genre-style, comparative, intertextual and intermedial methods of analysis, which is due to the necessity for comprehensive understanding of this problem in a wide range of cultural and art discourse. The scientific novelty is that for the first time R. Vaughan Williams’ “A Sea Symphony” receives analytical coverage from the perspective of the composer’s interpretation of the literary source of the work, namely – poetic texts by W. Whitman from the collection “Leaves of Grass”. Conclusions. “A Sea Symphony” demonstrates the high skill of the composer-playwright, who, combining poetic texts from various sources, has created a holistic artistic concept, at the center of which is the mythological image of the sea as a multi-vector polysemantic archetypal complex. R. Vaughan Williams’ choice of poetic texts played a key role in the construction of the musical and artistic whole, he determined the logic of figurative and dramaturgic development in the work, compositional decisions, the use of certain genre-style techniques. The principles of the composer’s work with Whitman’s texts, the specifics of their distribution between parts of the cycle, choral groups and solo vocal parts, the validity of reminiscences, transpositions, notes are determined. A set of musical-expressive means used by the composer in order to reveal the full depth of the lexical and semantic space of the literary source is disclosed.*

Key words: *R. Vaughan Williams, poetic texts by W. Whitman, artistic concept, mythological image of the sea, the interaction of word and music.*

Актуальність теми дослідження. У становленні нової англійської композиторської школи ХХ століття вагому роль відіграла творча діяльність Ральфа Воана Вільямса (1872–1958). Як слушно зазначає Саймон Хеффер, «не лише музичні здібності дали Воану Вільямсу таку владу над цілим поколінням: велика ширість та самовідданість, з якими він проводив кампанію художнього просвітництва, надали йому величезний моральний авторитет, який просто затвердив за ним місце лідера музичного істеблішменту» [9, с. 54]. Найбільш значущі творчі досягнення композитора пов’язані з жанровими сферами хорової та симфонічної музики, на перетині яких виникла «Морська симфонія» (1910), magnum opus митця, за його власним визначенням. На думку Стівена Тауна, за життя Воан Вільямс «завершив загалом дев’ять симфоній, які

є серед найвеличніших у ХХ столітті, але він ніколи не створив іншого, вокально-оркестрового, чи симфонічно-хорового твору подібного масштабу та значущості, як перша симфонія» [17, с. 77]. Твір зберігає структурні ознаки класичного чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу та, водночас, наближається до ораторії (потужний хоровий склад з двома солістами, сопрано і баритоном). Ключову роль у формуванні складної ідейно-художньої концепції симфонії відіграло її літературне першоджерело – поетичні тексти Волта Вітмена зі збірки «Листя трави». Необхідність усвідомлення всієї значущості його впливу на музичну драматургію твору – певні композиційні рішення, логіку образно-сислового розгортання – обумовило звернення до теми та визначило її **актуальність**.

Аналіз досліджень і публікацій. У вітчизняній музикології творчість Воана Вільямса по сьогодні залишається малодослідженим мистецьким напрямком. Натомість у зарубіжній музикознавчій літературі вона розглядається досить широко і ґрунтовно. Серед авторитетних англомовних джерел слід виділити монографії Дж. Дея [5], А.І.Ф. Дікінсона [6], М. Кеннеді [11], Ф. Хауса [10], С. Хеффера [9], Р. Росса [15], в яких висвітлюються різні аспекти життєтворчості митця, дається характеристика його непересічної персоналії в широкому історико-культурному контексті. Особливий інтерес становлять роботи Д. Менінга «Воан Вільямс про музику» [12], де зібрані і систематизовані висловлювання самого композитора щодо проблем музичної творчості, та Р. Дугласа «Працюючи з Воаном Вільямсом» [7], де розглядається епістолярій митця. Аналізу його симфонічної спадщини присвячені дослідження Х. Оттавея [13], Л. Пайка [14], Е. Фроглі [8], Е.С. Шварца [16], в яких науковці концентрують увагу на особливостях композиторської техніки, музичної стилістики, структури симфоній. Серед останніх праць виділяється монографія Стівена Тауна «Оркестрово-хорові твори Ральфа Воана Вільямса» [17], де окремий розділ присвячено «Морській симфонії», що розглядається автором крізь призму впливу Дев'ятої симфонії Бетховена. Побіжно даючи творові визначення «Вітменівська симфонія», Таун, однак не зосереджується на проблемі ролі літературного першоджерела у формуванні її художньої концепції та музичної драматургії.

Мета дослідження – виявлення специфіки взаємодії поетичного тексту і музики в «Морській симфонії» Р. Воана Вільямса

на образно-змістовному та композиційному рівнях організації цілого. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше твір отримує аналітичне висвітлення в ракурсі проблеми інтерпретації композитором літературного першоджерела твору, а саме – поетичних текстів В. Вітмена зі збірки «Листя трави».

Виклад основного матеріалу. Увагу Воана Вільямса привернули вірші Вітмена з циклу «Морські течії», які він доповнив фрагментами з поем «Пісня про виставку» та «Подорож в Індію». Об'єднуючи поетичні тексти, композитор вибудовує власну композиційно-драматургічну логіку, підпорядковану ідеї виявлення значущості міфообразу моря, що постає у творі як полісемантичний архетипний комплекс, символ плінності буття та його вічного оновлення. Обрані поезії яскраво відображають особливості пантеїстичного світогляду Вітмена, домінуючі ідеї його творчості: єдності людини і світу, безмежності часу і простору, глибинного взаємозв'язку всього існуючого у Всесвіті. Вірші написані у вільній поетичній манері верлібру, що сягає корінням доби Середньовіччя та характеризується відсутністю традиційної рими, віршованого розміру та наскрізної симетричності побудови, що структурно наближає їх до прози. Воан Вільямс надзвичайно уважно ставиться до вітменівського тексту, намагається виявити його найтонші нюанси. Акцентуючи його ключову роль у побудові музично-художнього цілого, композитор не уникає водночас певних текстових купюр, реплікацій, транспозицій, що завжди є обґрунтованими. Розмірковуючи на тему взаємодії музики і слова в симфонії, Воан Вільямс зазначає, що «план твору є симфонічним, а не наративним чи драматичним, і це може бути виправданням для частого повторення важливих слів та фраз, які зустрічаються у вірші. Слова, як і музика, таким чином трактуються симфонічно» [11, с. 223].

Літературним підґрунтям першої частини симфонії стали поетичні тексти Вітмена, що належать до двох творів: поеми «Пісня про виставку» та вірша «Пісня всіх морів, всіх кораблів». Вірш, що дав назву першій частині циклу, став основою її центрального розділу, фрагмент з поеми – ліг в основу вступу та коди. Обираючи лаконічний однострофний уривок з поеми, композитор вибудовує у вступі струнку тричастинну форму, репризність якої на музичному рівні утворюється завдяки повторності перших рядків поетичного тексту. Значущість слів усвідомлюється завдяки музичному

матеріалу, що вміщує своєрідний лейттематизм циклу. Він являє собою урочисту оркестрово-хорову фанфару (поєднання тризвуків b-moll та D-dur (ff) на словах «Дивись, ось саме море» [18, с. 232]), звучанням якої відкривається цикл, та широку мелодичну лінію, що бере початок в оркестровій партії, але величі та розмаху набуває саме у хоровій фактурі (в поетичному тексті з'являються одухотворені образи кораблів «з білими вітрилами» на «безмежних, високих грудях» моря). Об'ємність та просторовість хорового звучання досягається внаслідок комплементарного розподілення тематизму у чотирьох шарах хорової фактури, підкресленого асинхронним накладенням «блоків» поетичного тексту.

Вірш Вітмена, що став основою центрального розділу частини, має чітко визначену автором двострофну структуру. Воан Вільямс підкреслює її тембровим контрастом: соло баритону та хор – в першому розділі, соло сопрано та хор – в другому. Кожен з них є внутрішньо багатоскладовим. Так, перший вміщує відмінні за образним характером та типом співвідношення сольного та хорового звучання розділи *Allegro* та *Andante*.

Розділ *Allegro*, що виконує функцію головної партії в межах цілого, композитор будує на перших шести рядках строфи, виокремлюючи їх за змістовим наповненням (суворий морський пейзаж). Динамізація процесу тематичного розгортання відбувається завдяки тембровому рішенню. Головна тема, що звучить в партії баритона соло, згодом проводиться у могутньому хоровому «укрупненні» (заснованому на повторенні тексту), що надає їй величі та яскравості. Кожне слово вітменівського тексту набуває тут особливої вагомості завдяки переважанню силабічного принципу вокалізації. Кульмінаційний ж момент розділу, побудований на виділенні композитором поетичного рядка, що змальовує образ «хвиль, що здіймаються так високо, як тільки око може осягнути» [18, с. 289], пов'язаний з широким розспівом складів тексту. Яскравий звукообразальний ефект створюється завдяки канонічно-імітаційному вступу хорових голосів (від басів до сопрано) з подальшим застосуванням мелізматичного принципу вокалізації.

Свідченням надзвичайно тонкого прочитання композитором поетичного тексту стає той факт, що наступний розділ *Andante* (аналог побічної партії) він розпочинає з останніх

двох рядків попередньої фрази. Отже, Воан Вільямс розбиває першу велику строфу вірша на комі, усередині однієї з фраз, керуючись прагненням виявити прихований у тексті внутрішній образно-семантичний контраст. В другому розділі строфи поет концентрує увагу читача на образах морських капітанів та матросів – безстрашних та нескорених героїв, яких «доля не в змозі здивувати, а смерть налякати». Вперше ж згадка про них звучить у попередньому рядку («Нині складається пісня для моряків всіх націй»), яким композитор і розпочинає розділ *Andante*. Певні жанрові алузії, закладені в поетичному тексті («уривчастий речитатив» на початку строфи, «пісня» – усередині її), обумовили використання контрастних музично-стильових засобів у двох розділах. Так, головна тема *Allegro*, пружна, рішуча та енергійна, заснована на декламаційних інтонаціях, тематизм же *Andante* пройнятий кантиленністю (мелодика широкого діапазону з опорою на терцієві та секстові інтонації). Відповідно змінюється і тип взаємодії сольної та хорової партій. На початку та наприкінці розділу Воан Вільямс застосовує принцип почергового озвучування кожного рядка поетичного тексту баритоном-соло та хором (тематичний матеріал повторюється в акордово-гармонічному «укрупненні»). В середині ж розділу відбувається поліфонічне «накладення» вокальних партій: соло баритону, що складається з лаконічних мотивів, виділених паузами, звучить на тлі «видовжених» у часі гармонічних комплексів в хоровій партії, заснованих на розспіві складів поетичного тексту. Отже, в хоровому пласті він проводиться не в повному обсязі, «розтягування» одних фраз здійснюється за рахунок «втрати» інших, можливо, менш вагомих у лексико-семантичному відношенні.

Друга строфа вірша Вітмена стала основою для побудови композитором розширеної розробки та скороченої репризи (заснована на двох останніх рядках поетичного тексту). Розробка являє собою послідовність чотирьох епізодів (*Moderato*, *Molto tranquillo*, *Andante*, *Animato*), об'єднаних певною логікою образно-драматургічного розгортання.

Напружено-драматичний початок розробки (*c-moll*) пов'язаний з появою тематизму вступу (тріольна фанфара духових на фоні тремоло струнних), що стає основою її першого розділу (*Moderato*). Воан Вільямс знаходить тут нові тембральні засоби озвучування поетичного тексту, зокрема введення

сольної партії сопрано, що стає провідною у розробці. Значущість перших двох рядків строфи композитор підкреслює подвійним проведенням, спочатку в партії сопрано, потім – хору. Насичена виразовими декламаційними інтонаціями музична фраза повторюється в акапельному хорovому викладі та октавно-унісонному звучанні, що надає їй особливої вагомості.

Другий розділ розробки (*Molto tranquillo*) засновано на чотирирядковому фрагменті строфи, що вміщує у собі основну ідею вірша. Через символічний образ прапора, що «здімається над усіма іншими» в морі як «емблема людини, що торжествує над смертю» поет прославляє героїзм та мужність тих, хто наслідився кинути виклик долі та вийшов переможцем у нерівному поєдинку з морською стихією. Прагнучи підкреслити значущість вітменівських слів, композитор будує останній кульмінаційний розділ розробки (*Animato*) на повторенні ключової сентенції вірша. Другий же її розділ, сповнений глибокого ліризму, засновується на широкій, кантиленній мелодиці, що охоплює всі пласти хорovої фактури (з розщепленням окремих партій), утворюючи гнучку полілінійну тканину, в якій «пазли» поетичного тексту вільно накладаються, перетинаються, створюючи яскравий стереофонічний ефект.

Сповнене експресії соло сопрано знаменує початок *Andante*, в якому увагу сконцентровано на образах загиблих героїв, що з честю «виконали свій обов'язок». Це суто хорovий розділ, побудований на техніці канонічної імітації, виразові можливості якої сприяють концентрованому втіленню трагічного образу через максимальну єдність голосів. Наполегливе багаторазове повторення рядків поетичного тексту сприяє накопиченню емоційної напруги, що призводить до вищої кульмінаційної точки розробки (*Animato*), яка демонструє майстерність композитора у побудові цілісної музичної форми на основі гранично лаконічної поетичної фрази («*emblem of man elate above death*»). Екстатичні імітаційні розспіви складів поетичного тексту, що нагадують гімнічні юбіляції, переходять в імперативні вольові заклики (*fff*) (*Ancoга più mosso*), матеріалізуючи ідею подолання смерті.

Визначальною особливістю репризи (*Tempo del principio*) стає не традиційна повторність тематичного матеріалу, а підняття на високий рівень образно-змістового узагальнення,

і поетичний текст відіграє у цьому ключову роль. Останні три рядки вірша композитор подає у контрастному протиставленні ліричних розспівів у партії баритона (згодом сопрано) та закличних хорових фанфар, що призводить до кульмінаційного об'єднання партій, заснованого на поетичній ремінісценції («One flag above all the rest»). Вся глибина цього художнього образу, як символу незламності полеглих героїв, стає зрозумілою саме завдяки оригінальному драматургічному рішенню композитора. Ще на одній поетичній ремінісценції («Behold, the sea itself») будується кода частини, проникнута настроєм філософського споглядання та умиротворення.

Ліричний центр симфонії, її друга частина, ґрунтується на тексті поезії Вігмена «Вночі один на узбережжі» [18, с. 288], що теж входить до збірки «Морські течії». Воан Вільямс прагне відтворити композиційну структуру вірша, будуючи вступний розділ (А) на основі його першої трирядкової строфи (зображення образу ліричного героя, що споглядає на морському узбережжі рух небесних світил), центральний (В) – на основі другої, головної (філософські роздуми про сутність буття), заключний (А1) – на повторенні початкових рядків тексту. Більш вільний підхід композитора до літературного першоджерела демонструє середній розділ, що обумовлено прагненням до концентрованого викладу основної ідеї вірша («безмежної подібності» всього існуючого у Всесвіті). Як результат – виникають певні купюри, повторюваних словосполучень або так званих «вітменівських каталогів» (детального переліку предметів та явищ).

Глибина осягнення митцем поетичного тексту виявляється у діалогічності побудови першого розділу. Метафоричний образ Матері-«води», що заколисує землю, та ліричного героя, що споглядає зоряне небо, втілено у тембровому протиставленні партій баритона-соло та альтів, посиленому жанрово-стилістичним контрастом (речитація та кантілена), що здійснюється на основі розмежованого у часі повторення рядків поетичного тексту. Музична драматургія наступного розділу (*Poco meno mosso*) також вибудовується згідно логіці розвитку поетичної думки. Так, перелік явищ, що утворюють «неозору тотожність» буття («відстаней у просторі та часі», «душ та тіл», «народів та особистостей», «життів та смертей»), відображається в імітаційній повторності мелодичних фраз у сольній та хорових партіях, що долає структурну

розмежованість їх у горизонтальному вимірі та сприяє безперервності музичного розгортання. Узагальнюючий висновок, вміщений в останніх рядках вірша (про «безмежну подібність, що з'єднує, з'єднувала одвіку та буде довіку з'єднувати» всі перераховані явища), композитор трактує як кульмінацію всієї частини, в якій ідея «всеосяжного об'єднання» реалізується у величому акапельному звучанні хору в повному складі, де окремі голоси та партії поєднуються в гармонічні вертикалі, представлені в моноритмічному русі та силабічному співвідношенні з поетичним текстом.

Літературним першоджерелом третьої частини симфонії, скерцо, стає вірш «За морським кораблем» – останній з циклу «Морські течії». Очевидно, прагнучи сконцентрувати увагу слухача на центральному його образі, Воан Вільямс дає відповідну назву частині – «Хвилі». Яскрава персоніфікація поетом образу «багатобарвної армади в ореолі численних бризків», «веселої», «владної», що «сміється», «поспішає», «бурує коловертнями» [18, с. 291], знаходить музичне відображення в тембральному розмаїтті, колористичному багатстві хорового звучання, посиленого засобами оркестрової звукозображальності (сольні партії баритона та сопрано відсутні в даній частині).

Поезія Вітмена являє собою цілісну дванадцятирядкову строфу, яку композитор, вибудовуючи музичну форму, поділяє за допомогою лаконічних інструментальних інтермедій на шість розділів. У результаті утворюється тричастинна репризна структура з кодою, середній розділ якої є послідовністю трьох контрастних епізодів. Подаючи поетичний текст повністю, без будь-яких скорочень та купюр, дотримуючись загальної послідовності його викладу, композитор досить вільно почувається в межах встановлених ним «кордонів», де відбуваються перманентні локальні транспозиції, міжрядкові «стрибки» в різних напрямках. Здійснюється все це завдяки диференціації та гнучкій взаємодії хорових партій, що контрастно доповнюють, імітаційно підхоплюють одна одну або поєднуються у спільному проведенні музичного матеріалу. Так, у першому розділі образ «міриад хвиль», що «поспішають за морським кораблем» колоритно відтворюється у діалогічній взаємодії жіночої та чоловічої хорових партій (протиставлення закличних тріольних фанфар та суворих акордових послідовностей). Яскравого звукозображального ефекту на

виділеному слові «хвилі» (*Ancora animando*) композитор досягає завдяки почерговому нашаруванню гармонічних комплексів, що утворюються внаслідок розщеплення голосів у кожній хоровій партії. Акцентуючи характеристику хвиль як «веселих» та таких, що «сміються», митець будує на множинному повторенні цих слів цілий епізод, що нагадує радісні величальні перегукування та юбіляційні розспіви. Репризу Воан Вільямс засновує на повторенні початкових рядків поетичного тексту, «приберігаючи» останні два для величній узагальнюючої коди (*Largamente*), що ремінісцентно відтворює ключовий тематизм частини.

Особливої значущості набуває остання частина циклу («Дослідники»), заснована на тексті поеми Вітмена «Подорож в Індію». За потужним виконавським складом та тривалістю звучання вона може бути трактована як самостійна хорова кантата. Поетичний текст стає вагомим підґрунтям для створення вражаючого своєю монументальністю фіналу – підсумку роздумів та висновку циклу. З великої за обсягом поеми Воан Вільямс обирає сім фрагментів, що належать до різних її частин. Поєднуючись разом у творчій уяві митця, вони утворюють нову художню цілісність, що в концентрованій формі окреслює ключові ідеї полісемантичного вітменівського тексту.

Звернення композитора до трьох розділів поеми визначило специфіку масштабної тричастинної композиційної структури фіналу. Відкривається він лірико-філософським вступом (*Grave e molto Adagio*), побудованим на тексті початкової строфи п'ятого розділу поеми, що описує величну красу Землі, яка «пливе у просторі» та має «незбагненну мету» свого існування. Поетичний текст визначає логіку музичного розгортання: від кантиленності і лінійності (відтворення космічного пейзажу) до унісонно-октавної хорової речитації на кульмінації (осягнення таємного божественного задуму щодо створення планети) та акордово-гармонічного акапельного завершення (занурення в атмосферу глибоких роздумів).

Перший розділ фіналу (*Andante con moto*) засновано на тексті поетичної строфи, яка змальовує Адама, Єву та їхніх нащадків, «збентежених», «стривожених» та «нешасних», що знаходяться у перманентному, але безуспішному пошуку відповідей на «вічні» питання. З метою виявлення ключових сентенцій тексту композитор вдається до своєї рідної

персоніфікації, чітко розмежовуючи та діалогічно протиставляючи чоловічу та жіночу хорові партії. Так, саме в останній (узагальнений образ «нащадків») двічі повторюються сакраментальні питання: «Чому незадоволена душа?», «Куди веде нас глузливе життя?» [18, с. 469]. Їх значення посилюється звучанням жіночого хору а *cappella*, заснованому на хоральній послідовності гармонічних співзвучч натурального мінору. Завдяки повторенню тематизму утворюється тричастинна форма, що акцентує увагу на суворій архаїчній унісонній темі середнього розділу (баси і тенори), що озвучує ключові авторські питання: «Хто ж втішить цих занепокоєних дітей?», «Хто виправдає їхні безперервні пошуки?» Відповідь на них з'являється у кульмінації розділу (*Animato*), що прославляє Поета, «істинного сина Бога», який прийде як Месія, щоб «співати свої пісні». Композитор, обираючи цей текст, віддає глибоку шану самому Вітмену та, водночас, узагальнює та звеличує образ Митця та Мистецтва, що наближають людину до Бога та прояснюють сенс її земного існування. Вагомість останніх слів Воан Вільямс підкреслює витриманими хоровими унісонами (*ff*), що переходять в юбілейні розспіви (протягом 29! тактів), які «ілюструють» спів поета (на словах «*singing his songs*»).

Ліричний центр фіналу (*Allegro animato*) засновано на тексті восьмого розділу поеми [18, с. 472]. Він є монодіалогом, в якому уявним співрозмовником автора-Поета стає його Душа, разом з якою він готується до відплиття у Невідоме. Композитор персоніфікує образи учасників розмови, доручаючи «головні партії» баритону та сопрано соло і майстерно розподіляючи поетичний текст між ними. В результаті постає справжня театральна діалогічна «сцена», в якій сопрано (уособлення образу Душі) отримує окрему партію з власним текстом. Камерність та лірична проникливість вокального дуету-діалогу розцвічується яскравою звукообразальністю оркестрової партії (відтворення морського пейзажу). Сольні вокальні партії проникнуті кантиленністю; широкі мелодичні фрази, що імітаційно підхоплюють одна одну або зливаються в консонантному звучанні, підводять до першої кульмінації, позначеної вступом хору (*Piu lento*). В такий спосіб композитор виділяє чотирирядковий фрагмент поетичної строфи, що дає ясне розуміння кінцевого пункту призначення подорожі Поета та його Душі. Це царина Господа Бога, «незбагненого, безіменного», що є «сутністю та життям», «світлом світла»,

«центром всесвітів». Повернення головної теми розділу знаменує початок репризи, умовність якої підкреслена відсутністю партії сопрано. Але образ Душі, до якої продовжує звертатися Поет, знаходить нове «темброве втілення» у звучанні скрипки соло, що контрапунктично «супроводжує» партію баритона. «Безкінечна» мелодія скрипки, яка парить у високому регістрі, ніби візуалізує шлях Душі, що «спокійно летить визначеними орбітами», «вічно посміхаючись Смерті» та «цілковито розчиняючись у Часі і неосяжному Просторі». Друга лаконічна п'ятитактова кульмінація розділу також пов'язана із залученням хору, але в акапельному звучанні, і без солістів. За допомогою неї композитор виділяє останні, ключові слова даного розділу поеми про глибинний зв'язок Душі з тим, хто в свій час «стає мандрівником».

Третій розділ фіналу (*Allegro*) ґрунтується на тексті останньої строфи поеми Вітмена [18, с. 475], що продовжує та завершує перерваний монолог Поета, який з «хороброю Душею» нарешті вирушає в «далеке плавання», що дарує «зухвалу, але рятівну радість». Цілісна музична структура (з ознаками тричастинності) вибудовується тут як результат глибокого осмислення композитором поетичного тексту, що формує збалансоване співвідношення семантичних пластів у горизонтальному та вертикальному вимірах. Наскрізний рух від дієвості, звукозображальності (картина відплиття мандрівників) до рефлексивного осмислення (величного образу «морів Господа Бога») поглиблюється контрапунктичним накладенням «сюжетної лінії» (партії солістів, що беруть на себе головне текстове навантаження) та своєрідного авторського «коментаря» (хорова партія, що базується на виокремленні та багаторазовому повторенні ключових сегментів поетичного тексту).

Висновки. «Морська симфонія» демонструє високу майстерність Воана Вільямса як композитора-драматурга, що, спираючись на вітменівські тексти різного походження, створив цілісну художню концепцію, в якій стрижневі ідеї творчості митця знайшли достойне та оригінальне втілення. Поетичний текст відіграє у творі визначальну роль: саме він зумовлює певні композиційні рішення, логіку образно-драматургічного розгортання, застосування жанрово-стильових прийомів. Прагнучи розкрити всю глибину його лексико-семантичного простору, композитор використовує різні, часто

контрастні виражальні засоби: силабичний або мелізматичний принцип вокалізації, канонічно-імітаційні форми або кондуктову моноритмічну фактуру. Розподіляючи текст між хорowymi та сольними партіями, композитор не просто дублює його, суміщаючи чи розводячи у часі, а часто виокремлює та поліфонічно накладає пласти, одні з яких озвучують текст в повному обсязі, інші ж – будуються на вичлененні та розвитку найбільш значущих його структурних одиниць. З метою виявлення прихованої діалогічності тексту Воан Вільямс за допомогою тембрової диференціації вокальних партій досягає яскравої образної персоніфікації, що вносить елемент театралізації у розвиток музичної «дії» (образи Матері-води та ліричного героя, нащадків Адама та Автора, Поета та його Душі). Прагненням до концентрованого викладу основних ідей тексту зумовлюється застосування композитором певних купюр; водночас показовим явищем стають «повтори на відстані», ремінісцентне відтворення матеріалу з метою актуалізації його ключових посилів. Вибудовуючи музичну форму, Воан Вільямс прагне дотримуватися композиційної структури вірша, але деколи, керуючись необхідністю виявлення підтекстового смислового плану, може перервати строфу, або повторити її частину, або з дивовижною майстерністю побудувати розгорнутий, внутрішньо цілісний розділ форми на основі гранично лаконічної поетичної фрази. Композитор втілює в музиці жанрові алузії, закладені в поетичному тексті, влучно використовує розмаїті звукообразальні прийоми, будує кульмінаційні епізоди у відповідності до смислових акцентів літературного першоджерела (часто вони пов'язані з акордово-гармонічним звучанням хору а *capella*, або унісонною хоровою речитацією, або ж – розлогими юбіляційними розспівами). Отже, поетичне слово і музика гнучко взаємодіють в художньому часопросторі симфонії, утворюючи розгалужену полісемантичну систему інтермедіальних зв'язків, що демонструє самотність художнього мислення композитора-драматурга та органічну «вписаність» його творчих ідей в культурно-історичний контекст доби англійського музичного модернізму.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Москва : Музыка, 1978. 367 с.

2. Михайлов А. Слово и музыка: музыка как событие в истории Слова. *Слово и музыка : памяти А. В. Михайлова : материалы науч. конф.* Москва : Музыка, 2002. С. 6–23.
3. Ручьевская Е. Слово и музыка. *Анализ вокальных произведений : учеб. пособие.* Ленинград : Музыка, 1988. С. 5–80.
4. Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. Москва : Книга и бизнес, 2002. 286 с.
5. Day J. Vaughan Williams. Oxford : Oxford University Press, 1998. 343 p.
6. Dickinson A.E.F. Vaughan Williams. London : Faber & Faber, 1986. 540 p.
7. Douglas R. Working with Vaughan Williams. London : The British Library, 1988. 119 p.
8. Frogley A. Vaughan Williams's Ninth Symphony. Oxford : Oxford University Press, 2001. 344 p.
9. Heffer S. Vaughan Williams. London : Faber and Faber, 2014. 164 p.
10. Howes F. The Music of Ralph Vaughan Williams. London : Creative Media Partners, LLC, 2017. 390 p.
11. Kennedy M. The works of Ralph Vaughan Williams. Oxford : Clarendon Press, 1992. 454 p.
12. Manning D. Vaughan Williams on Music. London : Oxford University Press, 2007. 456 p.
13. Ottaway H. Vaughan Williams symphonies. London : BBC Books, 1972. 64 p.
14. Pike L. Vaughan Williams and the symphony. London : Toccata Press, 2003. 352 p.
15. Ross R. Ralph Vaughan Williams: A Research and Information Guide. New York : Routledge, 2016. 336 p.
16. Schwartz E. The symphonies of R. Vaughan Williams. New York : Da Capo Press Inc, 1982. 246 p.
17. Town S. The Choral-Orchestral Works of Ralph Vaughan Williams: Autographs, Context, Discourse. Lanham, MD : Lexington Books, 2020. 324 p.
18. Whitman W. Leaves of Grass. URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3985648/mod_resource/content/1/LEAVES%20OF%20GRASS.pdf (access date: 14.02.2022).

REFERENCES

1. Vasina-Grossman, V. (1978) Music and poetic word. Moscow : Music, 1978. [in Russian].
2. Mikhailov, A. (2002) Word and music: music as events in the history of the Word. Moscow : Music, 2002 [in Russian].
3. Ruchievskaya, E. (1988) Word and music. Leningrad : Music, 1988 [in Russian].
4. Stepanova, I. (2002) Word and music. Dialectics of semantic connections. Moscow : Book and business, 2002 [in Russian].

5. Day, J. (1998) Vaughan Williams. Oxford : Oxford University Press, 1998 [in English].
6. Dickinson, A.E.F. (1986) Vaughan Williams. London : Faber & Faber, 1986. [in English].
7. Douglas, R. (1988) Working with Vaughan Williams. London : The British Library, 1988 [in English].
8. Frogley, A. (2001) Vaughan Williams's Ninth Symphony. Oxford : Oxford University Press, 2001 [in English].
9. Heffer, S. (2014) Vaughan Williams. London : Faber and Faber, 2014 [in English].
10. Howes, F. (2017) The Music of Ralph Vaughan Williams. London : Creative Media Partners, LLC, 2017 [in English].
11. Kennedy, M. (1992) The works of Ralph Vaughan Williams. Oxford : Clarendon Press, 1992 [in English].
12. Manning, D. (2007) Vaughan Williams on Music. London : Oxford University Press, 2007 [in English].
13. Ottaway, H. (1972) Vaughan Williams symphonies. London : BBC Books, 1972 [in English].
14. Pike, L. (2003) Vaughan Williams and the symphony. London : Toccata Press, 2003 [in English].
15. Ross, R. (2016) Ralph Vaughan Williams: A Research and Information Guide. New York : Routledge, 2016. [in English].
16. Schwartz, E. (1982) The symphonies of R.Vaughan Williams. New York : Da Capo Press Inc, 1982 [in English].
17. Town, S. (2020) The Choral-Orchestral Works of Ralph Vaughan Williams: Autographs, Context, Discourse. Lanham, MD : Lexington Books, 2020 [in English].
18. Whitman, W. (n.d.). Leaves of Grass. [online]. Available at: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3985648/mod_resource/content/1/LEAVES%20OF%20GRASS.pdf [Accessed 14 February 2022] [in English].