

ГАЙДУК М. І.

Гайдук Марина Іванівна, аспірантка кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9399-5494>

«SINFONIA DA REQUIEM» БЕНДЖАМІНА БРІТТЕНА: СЕМАНТИЧНІ ТА КОНСТРУКТИВНІ ОЗНАКИ РЕКВІЄМУ

Розглянуто шлях модифікації та емансипації жанрових ознак реквієму. Сформульовано ідейно-філософську сутність цього жанру. Визначено контекст створення Бенджаміном Бріттенем «Sinfonia da Requiem» – через соціально-історичний, біографічний і творчий чинники. Вказано на відповідні стрес-фактори, що зумовили трагічне образне спрямування твору. Окреслено місце та роль цього опусу в еволюції інструментально-оркестрового стилю композитора.

Виявлено специфіку втілення семантичних і конструктивних ознак жанру реквієму в оркестровому творі «Sinfonia da Requiem», для чого проаналізовано засади композиції, драматургії, тематичної і темброво-інструментальної організації симфонії. Виділено ключові групи мотивів і мотивних комплексів, які формують інтонаційну концепцію твору. Виокремлено його інтонаційний лейтматеріал, до якого віднесено остинатність, ламентозність, стрибкоподібний рух (що трансформується у сигнальність) і низхідний рух типу катабасису. Розкрито специфіку монотематичної природи розвитку в циклі. Простежено особливості перетворення інтонаційного лейтматеріалу, у тому числі шляхом жанрових трансформацій.

Аргументовано інтонаційний зв'язок тематизму другої частини (програмна назва «Dies irae») з однойменним середньовічним наспівом. Описано механізми створення особливого пародійного ефекту в другій частині «Sinfonia da Requiem».

Досліджено жанрово-інтонаційну природу тематизму симфонії і запропоновано варіанти семантичного тлумачення головних тематичних утворень. Описано природу жанрової складової драматургії твору, в якій простежено три групи витоків: мілітарні (марш і сигнально-фанфарні мотиви), танцювальні (галоп, скерцо та жига) й ліричні (ламент, пісенність, аріозність, пастораль і колискова). Визначено специфіку генерального жанрово-інтонаційного конфлікту симфонії.

Ключові слова: «Sinfonia da Requiem», творчість Бенджаміна Бріттена, жанр реквієму, жанрово-інтонаційна драматургія, англійська оркестрова музика, модерністський симфонізм, музика Другої світової війни.

Постановка проблеми. «Sinfonia da Requiem» – це оркестрова кульмінація передоперного відрізка творчого шляху Б. Бріттена, драматична вершина його раннього симфонізму, визначний і популярний інструментальний твір композитора. Цей опус заслуговує на ретельне музикознавче дослідження задля глибинного осмислення мистецького портрету автора.

Проблематика статті стосується відстеження тематичних процесів (змін, трансформацій, контрастів, моментів взаємопроникнення та зіткнення), які визначають семантичну концепцію симфонії. Особлива увага приділяється розгляду програми твору, що пов'язана з жанром заупокійної меси – реквіємом.

Пошуки відповіді на запитання «яким чином у симфонічному полотні британського композитора-модерніста проявляються ознаки реквієму?» режисують подальший зміст статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сфері питань, пов'язаних з особливостями жанру реквієму, для цього дослідження опорними стали роботи А. Єфіменко («Еволюція жанру реквієма в аспекте трактовки теми смерті (реквієм епохи романтизму)»)¹, В. Маркса («“Requiem sempiternam”? Death and the musical requiem in the twentieth century»)² та Ю. Кучурівського («Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ – початку ХХІ століття»)³.

Загалом у масиві музикознавчих робіт, присвячених творчості Б. Бріттена, чільне місце належить його оперній спадщині. Наприклад, Ф. Руппрехт майже повністю присвятив ґрунтовну книгу «Britten's Musical Language»⁴ детальному аналізу музичної тканини бріттенівських опер. «У центрі завжди опиняється опера, і це не дивно, адже опера була центральним жанром у творчому доробку композитора», – підтверджує цю думку М. Бейкер, автор статті, де здійснений технологічний аналіз однієї з камерно-вокальних мініатюр Б. Бріттена⁵. Однак творчість видатного англійського композитора позначена жанровою широтою і різноманітністю, й кожна група опусів у ній має принципове значення. Оркестрова музика – найпотужніша передопера сфера творчості, у якій Б. Бріттен послідовно нарощував композиторську майстерність і напрацьовував власний індивідуальний стиль.

Серед новітніх досліджень, що пов'язані з розглядом творчої постаті Б. Бріттена, виділяється кілька груп робіт, переважно англомовних. У першій із них детально розкриваються обставини життєвого шляху та риси особистості Б. Бріттена⁶. Другу становлять розвідки, мета яких – глибокий теоретичний аналіз творчості композитора, зокрема її ладотонального та жанрового устрою⁷. Важливими є також публікації третього типу, присвячені питанням модерністської

¹ Єфіменко А. Г. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти (реквием эпохи романтизма): дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 – музыкальное искусство / НМАУ им. П. И. Чайковского. Киев, 1996. 287 с.

² Marx W. «Requiem sempiternam»? Death and the musical requiem in the twentieth century // Mortality: Promoting the interdisciplinary study of death and dying. 2012. № 17 (2). P. 119–129.

³ Кучурівський Ю. С. Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 20 с.

⁴ Rupprecht Ph. Britten's Musical Language. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 358 p.

⁵ Статтю присвячено ладовому та мелодичному аналізу «Ноктюрнів» із «Серенади» для тенора, валторни й струнних (1943) Б. Бріттена: Baker M. Form and transformation the «Nocturne» from Britten's «Serenade for tenor, horn and strings» // Tempo. 2013. № 67 (264). P. 30.

⁶ Britten B., Kildea P. Britten on Music. Oxford: Oxford University Press, 2003. 448 p.; Kildea P. The Shock of Exile: Britten and the American Years // In Benjamin Britten Studies: Essays on An Inexplicit Art. Woodbridge–Rochester–New York: Boydell & Brewer, 2017. P. 18–32; Robinson S. «An English Composer Sees America»: Benjamin Britten and the North American Press, 1939–42 // American Music. 1997. № 15(3). P. 321–351.

⁷ Barringer T. «I am a native, rooted here»: Benjamin Britten, Samuel Palmer and the Neo-Romantic Pastoral // Art History. 2011. № 34(1). P. 126–165; Eng Cl. Sh. L. The Problem of Closure in Neo-Tonal Music // Music Theory Spectrum. 2019. Vol. 41(2). P. 285–304; Forrest D. Prolongation in the Choral Music of Benjamin Britten // Music Theory Spectrum. 2010. Vol. 32. № 1. P. 1–25.

ідентифікації Б. Бріттена¹. Окремо відзначимо два джерела, що нині формують основу підходу до вивчення творчості митця у вітчизняному музикознавстві – монографії Л. Ковнацької («Бенджамин Бриттен»)² та О. Корчової («Музичний модернізм як terra cognita»)³. В останній запропоновано не лише новітній погляд на творчість композитора, а й здійснено лаконічний аналіз «Sinfonia da Requiem».

Автор даної статті спирається на положення, наявні у названих роботах, та розвиває їх у межах обраного проблемного напрямку.

Мета обраного в статті підходу до твору Б. Бріттена – віднайти ключові музичні складники (жанрові ознаки реквієму та інтонаційний лейтматеріал твору) і пов'язати їх між собою, розшифровуючи в такий спосіб ідейну, жанрову та інтонаційну концепцію «Sinfonia da Requiem».

Методологічна спрямованість статті передбачає детальний аналіз конструктивної складової музики «Sinfonia da Requiem» задля визначення семантичного змісту твору як опусу, приналежного до жанрової традиції реквієму, суттєво переосмисленої у композиторській практиці ХХ століття.

Виклад основного матеріалу

Реквієм: шлях від жанру до художньої ідеї

Жанр реквієму пройшов складну й багатоетапну еволюцію. Композитори, які писали реквієми, поступово перетинали межі канону, виходили за його історично обумовлені рамки. Зрештою, в середині ХХ століття для Б. Бріттена створення такого жанрового гібриду, як інструментальний реквієм («Sinfonia da Requiem»), стало не лише можливим, а й закономірним.

Початок процесу: констатація. Реквієм – один із найдавніших жанрів західноєвропейської музики. Він існує вже понад тисячоліття, зберігаючи семантичне ядро, але зазнаючи при цьому суттєвих внутрішніх конструктивних змін.

Розвиток: модифікація. Жанр, що виник на базі ритуальної церковної монодії, активно трансформувався та оновлювався паралельно з розвитком професійної музичної культури: від монодії до поліфонії, від поліфонії строгого стилю до класичного багатоголосся. Далі жанр увібрав досягнення гомофонно-гармонічного стилю й зазнав грандіозної стильової еволюції у період від романтизму до авангарду.

В цілому модифікація реквієму відбувалася через оновлення інтонаційного наповнення⁴ та шляхом виходу з ритуального ужиткового призначення у світський концертний формат (В. А. Моцарт, Г. Берліоз, А. Брукнер, Й. Брамс, Дж. Верді, Г. Форе, А. Дворжак). Індивідуалізація⁵ концепції, композиції та драматургії кожного твору – ще одна суттєва ознака реквієму на цьому етапі.

Фінал: емансипація. У ХХ – на початку ХХІ століття реквієм продовжує існувати як концертний жанр, у форматі, до якого прийшли композитори

¹ Chowrimootoo C. «Britten Minor»: Constructing the Modernist Canon // Twentieth-Century Music. 2016. № 13(2). P. 261–290; Rupprecht Ph. Voicing Ideology: Modernism and the Middlebrow In Britten's Operas // Music and Letters. 2020. Vol. 101. Issue 2. P. 343–366.

² Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. Москва: Сов. композитор, 1974. 392 с.

³ Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ: Муз. Україна, 2020. 490 с.

⁴ «В еволюції ж реквієму вирішальну роль відіграло докорінне переосмислення функції канонічного тексту, що дозволило індивідуально трактувати і втілювати в музиці його образно-смысловий зміст». Див.: Ефименко А. Г. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти (реквием эпохи романтизма): дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 – музыкальное искусство / НМАУ им. П. И. Чайковского. Киев, 1996. С. 51.

⁵ «У ХІХ столітті дестабілізація реквієму досягла певної кульмінації, коли втілення жанру отримали найбільш контрастний, підкреслено-індивідуальний характер». Див.: Там само.

попереднього історичного періоду і потім розвинули їхні наступники (І. Стравінський, М. Дюрюфле, М. Вайнберг, Д. Ліґеті, Е. Денисов, С. Слонімський, К. Пендерецький, А. Шнітке, А. Караманов, В. Сильвестров, Дж. Тавенер, В. Мартинов, Е. Л. Вебер). У творах названих авторів зустрічається щоразу більше відхилень від канонічних установок, таких як підміна латинських текстів і, відповідно, порушення структури циклу. Паралельно розпочинається процес емансипації реквієму вже за рамками вокально-симфонічного циклічного жанру кантатного типу. Внаслідок цього реквієм із суто «форматного» жанру переходить у концепційний.

Упродовж попереднього тисячоліття існування сформувалось унікальне семантичне поле жанру зі специфічним колом образів і набором реквіємних інтонаційних комплексів оплакувально-траурного, трагічного звучання. Тепер же відбувається вихід жанру за власні рамки у таких напрямках: а) гібридне суміщення з іншими музичними жанрами (наприклад, симфонія-реквієм чи опера-реквієм¹); б) міграція жанру зі своєї генетичної території в інші види мистецтва (живопис² та кінематограф³) і загалом за межі мистецтва⁴.

Отже, реквієм поступово перетворюється із жанрової константи на інтертекстуальну художньо-філософську⁵ категорію, яка транслює трагічну, траурну, оплакувальну ідею. Тому доречно буде відділити поняття реквіємності як похідного терміну від власне реквієму. *Реквіємність* – це сукупність смислових та інтонаційних комплексів/елементів/принципів, що сформувались та існують у жанровій системі традиційного реквієму; *реквіємність* означає також наявність характерних компонентів жанру поза його канонічними рамками (подібним чином розділяються аналогічні поняттєві пари – скажімо, симфонізм і симфонія).

Екстраполяція. Б. Бріттен використовує жанр реквієму як програму своєї симфонії. Реквієм для композитора став джерелом багатьох семантичних та інтонаційних комплексів. При цьому «Sinfonia da Requiem» не є реквіємом за формальними ознаками. На нашу думку, позначати зв'язок цієї симфонії із реквіємом лінійно, через дефіс («симфонія-реквієм») є доволі сумнівним (хоча саме в такому варіанті назва твору Бріттена часто фігурує в пострадянській музикознавчій літературі⁶). Натомість окреслимо інший характер взаємозв'язку симфонії та реквієму, який заклав у програмній назві сам Б. Бріттен – «симфонія із реквієму» (латинська частка «da» перекладається як «з» / «із»). Композитор

¹ Наприклад, у 2015 році була створена опера-реквієм «IYOV» композиторів Р. Григоріва та І. Разумейка.

² Приклади живописного реквієму: «Defeated. Requiem» В. Верещагіна (1879); «Nippon Requiem» К. Ц. Радулеску (2011); «DACA Requiem» Дж. Лонгорія (2018); «Requiem for my father» П. Фесслера (2020).

³ «Requiem for a Dream» Д. Аронофскі (2000).

⁴ Варто зазначити, що описані фази трансформації жанру та переходу його в нові формати не означають скасування попередніх форматів: «Перехід реквієму з церкви в концертну залу збігся з переходом від релігійних до світських функцій, ранніми прикладами втілення таких установок стали твори Берліоза та Верді. Звичайно, багато композиторів все ще писали реквієми для літургійного використання, проте більшість із них тепер були досить короткими, меншого масштабу і з порівняно простою фактурою». Див.: Marx W. «Requiem sempiternam»? Death and the musical requiem in the twentieth century // Mortality: Promoting the interdisciplinary study of death and dying. 2012. № 17(2). P. 120.

⁵ «П'ять латинських слів містять неявні посилання на горе, страх і надію, а отже, на найглибші філософські та психологічні питання людського існування». Див.: Konečni V. Requiem: Psychological, Philosophical and Aesthetic Notes on the Music of the Mass for the Dead. Dedicated to the Victims of COVID-19 Worldwide // Art and Design Review. 2020. № 8. P. 114, 115.

⁶ Зокрема, саме так називає твір найвідоміша дослідниця творчості Б. Бріттена у Росії Л. Ковнацька.

екстраполює семантичні й конструктивні компоненти реквієму на суто інструментальний жанр симфонії. Способи екстраполяції та місце відповідних засобів у загальній інтонаційній концепції твору описуються далі.

У жанрі реквієму «самосутність – певне уявлення про смерть, а саме, послідовна

реалізація (на структурному, вербальному, інтрамузичному рівнях)»¹. Саме реалізація теми смерті на музичному рівні є ще одним проблемним аспектом даної статті, який детально розкривається нижче.

«Sinfonia da Requiem» у житті Бріттена: контекст і стрес-фактори

«Sinfonia da Requiem» – чотирнадцятий за рахунком оркестровий твір Бенджаміна Бріттена. Однак він особливим чином виділяється з-поміж інших.

Композитор починав творчі пошуки з оркестрових творів підкреслено оптимістичного та збалансованого звучання, що транслювали світло, красу, розміреність, упорядкованість. Натомість «Sinfonia da Requiem» різко контрастує з усім написаним раніше. З точки зору стильової атрибуції твір є синтезом тематизму пізньоромантичного типу, неокласицистської композиційної виваженості та експресіоністського надриву. Симфонія переповнена рідкісним як для англійця ударним трагізмом, малерівською експресією та іронічно-химерним віддзеркаленням теми смерті.

Подібної сили трагізм раніше не був характерним для творчості Бріттена, хоча його паростки епізодично з'являлися в окремих частинах інших творів композитора. Це помічає Л. Ковнацька: «В музиці Бріттена тієї пори (1930-ті. – М. Г.) народжувались образи драматичні, трагічні»². Драматизм і трагічна образна константа будуть і надалі присутніми в творчості Б. Бріттена, адже «Sinfonia da Requiem» – це крок передусім до гігантського за масштабом і художнім обсягом «Воєнного реквієму».

Якщо ж поглянути на категорію трагічного у ширшому ракурсі, слід зазначити, що підвищений рівень відчуття трагізму – естетична прикмета новітнього часу, яка впливає з соціальних і політичних реалій. ХХ століття – епоха вивільнення будь-яких форм негативу, болі, страждань, бруталності, психоделіки і, зрештою, абсолютизації трагізму в мистецтві. Це доба криваво-чорного експресіонізму та хаотично-іронічного постмодернізму, – час, коли трагедійність може заповнювати 100% концепції художнього твору, і таке мистецьке рішення не здаватиметься чимось дивним або аномальним.

Однак чим можна пояснити тяжіння Б. Бріттена до трагедійності саме у цей період творчості та в цьому опусі? Наведемо кілька контекстних фактів. У 1930-х на долю композитора випала низка життєвих потрясінь: смерть батька (1934), кончина матері (1937), з якою він був особливо близький, еміграція до Америки (1939) та, зрештою, початок Другої світової війни. Що стосується композиторського статусу Б. Бріттена перед еміграцією, то П. Кілді (P. Kildea) відкриває картину зовсім не безхмарного становища композитора на батьківщині: по суті, Б. Бріттен не був тут визнаним і затребуваним митцем³. Все це, вочевидь, розхитало відносно

¹ Ефименко А. Г. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти (реквием эпохи романтизма): дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / НМАУ им. П. И. Чайковского. Киев, 1996. С. 44.

² Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. Москва: Сов. композитор, 1974. С. 52.

³ «Бріттен у середині – наприкінці 1930-х років не був надто помітним <...> Америка надала йому можливість оминати незручну істину, що його кар'єра ще не мала такої ваги, як він сам вважав». Див.: Kildea P. The Shock of Exile: Britten and the American Years // In Benjamin Britten Studies: Essays on An Inexplicit Art. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2017. P. 24.

рівноважний емоційний тонус його попередніх творів та призвело до появи драматичного опусу.

У період з 1939 до 1942 року Б. Бріттен був відірваним від рідного краю та мешкав в Америці. Там він стикнувся з однозначно іншою ментальністю – як соціальною, так і культурною. У воєнний час з усієї Європи до США з'їхались представники мистецької еліти, і її енергія стала свого роду допінгом для молодого, 26-річного композитора. Бріттенівська зацікавленість творчістю Г. Малера, А. Шенберга та І. Стравінського намітилась ще у Британії, але саме у США знайомство з їхньою музикою перейшло у свого роду зіткнення ментальних настанов й втілилось у потужну художню форму «Sinfonia da Requiem». З одного боку, еміграційний культурний досвід давав Б. Бріттену натхнення, а з іншого – його можна вважати стрес-фактором для корінного англійця, носія психотипу «острів'янина».

Ще один емоційно хиткий біографічний контекст породила зустріч із Пітером Пірсом (через кілька місяців після смерті матері), позитивним партнером і найважливішою людиною для митця. Саме перед 1940-ми роками почали розвиватися їхні стосунки, що психологічно обтяжило Бріттена, позаяк призвело до складного рішення стати в опозицію до суспільних і моральних устоїв того часу. Це був ризикований, раптовий і радикальний поворот життя композитора.

Таким же переламом у його творчості стала «Sinfonia da Requiem». Хоча Б. Бріттен назвав імпульсом для її створення смерть батьків (їм офіційно вона присвячена), однак загалом опус постав як результат сублимації усіх прелічених стрес-факторів.

Історія прем'єрного виконання симфонії – етапи суперечливого сприйняття твору, позначеного зіткненням провалів та успіхів. Перший провал був пов'язаний із тим, що замовники симфонії від неї відмовились: твір компонувався на прохання японського уряду з нагоди святкової події, однак Б. Бріттен створив музику трагічно-драматичного змісту, до того ж із християнською програмою, – і це для східних слухачів, чия культура була далекою від християнства¹! Враження провалу також спричиняла оцінка твору деякими нью-йоркськими критиками². Однак симфонію супроводжував і успіх, адже аудиторія на прем'єрі здебільшого була захоплена нею, а в подальшому «Sinfonia da Requiem» стала одним із найпопулярніших зразків бріттенівської оркестрової спадщини.

Композитор втілює трагічну семантику реквієму за допомогою конкретних жанрово-інтонаційних елементів. Саме ці специфічні утворення і розглядаються в процесі наступного аналізу трьох частин твору.

«Lacrimosa»

«Sinfonia da Requiem» – це концепція вічної людської драми, в якій конфліктують жива емоція та агресивна деспотичність, гуманність і руйнівна сила війни, добро і зло, життя та смерть. Це драма, в якій, попри жорстоку боротьбу між зазначеними початками, показано прагнення людини до умиротворення, заспокоєння, душевного спокою і перемоги духовності.

Остинатність. Інтонації оплакування, які покликані насамперед музично ідентифікувати частину «Lacrimosa», відсутні у перших тактах симфонії. Натомість драму відкривають важкі ривки-удари у низькому регістрі, що формують

¹ Інформацію про історію створення див.: Britten B, Mitchell D. Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976. Vol. I. London: Faber and Faber, 1991. P. 705.

² «Дві прем'єри значних творів отримали переважно негативні відгуки, – це “Sinfonia da Requiem” і “Пол Буньян”, які відбулися у 1941 році 28 березня та 4 травня відповідно». Див.: Robinson S. An English Composer Sees America: Benjamin Britten and the North American Press, 1939–42 // American Music. 1997. № 15(3). P. 333.

остинатний ритм траурного маршу (див. приклад № 1). Остинатність – це наскрізний інтонаційний елемент симфонії. Вона – ніби нав'язливий нервово-тривожний стан¹, котрий переслідує і «гасить» прояви людяної та світлої образності. Остинатність демонструє напругу, невідворотність і деспотичність образу смерті. Смерть ототожнюється з силою фатуму – нестримною і загрозливою. Остинатна пульсація за походженням інтонаційно пов'язана із набатом, тобто звуковими ударами дзвона, які з древніх часів сповіщали про війну, нещастя, горе, смерть.

Приклад № 1.

Остинатний елемент: ритм траурної ходи (ч. I, тт. 1–11)



Ламентозність + стрибки. Зрештою інтонація ламенто з'являється у 8-му такті у партії віолончелей. Але цей канонічний мотив має перевернуту, інверсивну мелодичну структуру (*ля – сі-бемоль*). Від 12-го такту в контурі мелодії постають широкі висхідні стрибки. Тема, що з них виростає (див. приклад № 2), містить внутрішній конфлікт, адже в ній поєднуються два різних за інтонаційною природою мотиви – синкопована, тягуча ламентозність і активна висхідна енергія.

Приклад № 2.

Віолончельна тема (ч. 1, ц. 1, тт. 12–16)



Катабасис. Поступова хода у низхідному напрямку, катабасис (див. приклад № 3) – це третій драматургічно важливий інтонаційний елемент (тт. 18–21, 31–35, 54–57, 179–182).

Приклад № 3.

Катабасис (ч. 1, ц. 1, тт. 18–21)



¹ Прояви подібної депресивно-трагічної образності були системними для даного періоду творчості Б. Бріттена. Дослідник Б. Хоув (B. Howe) описав у своїй статті музичні прояви божевілля та одержимості у творі «Радій в Агнці» («Rejoice in the Lamb») Б. Бріттена, який також був створений у воєнний період. Див.: Howe B. Music and the Agents of Obsession // Music Theory Spectrum. 2016. Vol. 38. № 2. P. 218–240.

Похідний тематизм і його драматургічний розвиток. Весь подальший тематичний рух I частини, а частково й тематизм інших частин – це матеріал, похідний від описаних вище інтонаційних елементів. Тому *остинатність, ламентозність, стрибкоподібний рух* (який далі у симфонії трансформується у *сигнальність*) і *катабасис* вважаємо тематичним лейтматеріалом симфонії.

Дослідник Й. Шаарвехтер (J. Schaarwächter) вбачає у симфонії варіаційну композицію¹. Монотематична спорідненість усіх трьох частин доводить його тезу. Присутність і велика формотворча вага варіаційності в оркестрових творах є не лише специфічною рисою творчості Б. Бріттена: уникання за її допомогою характерного для сонатності типу розвитку належить до характерних ознак англійського оркестрового модернізму як такого.

Один із найактивніших тематичних елементів, що є похідним від остинатного траурного маршу, – це синкопована пульсація (див. приклад № 4), котра з'являється у різних оркестрових партіях: скрипки (т. 57), труби (т. 76), арфи та кларнетів (т. 111), всієї струнної групи (ц. 3, т. 158).

Приклад № 4.

Остинатна синкопована пульсація (ч. 1, ц. 3, тт. 57–59)



Із ламентозного елемента тихо й непримітно народжується мотив у партії фанотів (див. приклад № 5), який із часом виростає у грандіозне тривожно-оплакувальне цунамі. Роль ламентозних імпульсів виконують ямбічна висхідна мала секунда та ямбічна низхідна зменшена кварта.

Приклад № 5.

Ламентозний елемент (ч. 1, ц. 1, тт. 21–22)



Ще один похідний від ламентозного тематичний елемент з'являється у тт. 81–83. Це мотивний діалог між мідними та дерев'яними духовими інструментами (див. приклад № 6).

¹У “Sinfonia da Requiem” окремі частини також здаються варіаціями окремих рядків матеріалу “Missa pro defunctis” – і це показово, тому що Бріттен часто базував інструментальні композиції на концепції варіацій». Див.: Schaarwächter J. Two Centuries of British Symphonism: From the beginnings to 1945. A preliminary survey. With a foreword by Lewis Foreman. Vol. 1. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015. P. 584.

Ламентозний діалог (ч. 1, ц. 5, тт. 81–83)



Особливо важливим елементом «Lacrimosa» є тема, що має сигнальну інтонаційну природу. Висхідні стрибки в її складі свідчать про спорідненість з інтонаційним елементом № 2. Спочатку ця тема експонується в спокійному та делікатному звучанні, у камерному вигляді (соло альтового саксофона, динамічне рішення *p*, т. 39), однак у розробці вона переростає у гігантську наступально-агресивну силу (скандування міді на *f*), що перебиває, «перекрикує» будь-який інший тематизм.

Структура цієї теми дійсно бере початок від сигнально-фанфарних витоків (див. приклад № 7). На це вказують інтерваліка (висхідні стрибки), ритміка (рівномірне крокування) й темброва складова (мідні духові інструменти). Взагалі міді у I частині надано функцію агресора, тематичного вбивці-душителя. Після фази її посиленої активності згодом постає трагічний фінальний катабасис. Однак сигнальність зазнає деформації. Характерний висхідний стрибок, який передбачає хід на стійкий чистий інтервал (кварта, квінта, октава), підмінюється нестійкою дисонансною септимою. Так сигнал замість яскраво-піднесеного набуває загрозливо-напруженого ефекту.

Сигнальна тема (ч. 1, ц. 9, тт. 119–127)



Фанфарно-сигнальний тематизм також є одним з інтонаційних символів війни. З огляду на рік створення симфонії (1940) стає очевидним прямий зв'язок цієї теми з воєнними подіями часу, які спричинили цивілізаційний крах людства, планетарні морально-етичні втрати й десятки мільйонів смертей.

Трактування фанфарно-сигнальних мотивів у негативістському семантичному ключі пов'язане, серед іншого, з антивоєнними переконаннями композитора. У 1942 році він подав заяву до місцевого трибуналу щодо реєстрації відмови від військової служби. Прохання про звільнення він пояснив власними

пацифістськими, антинасильницькими принципами¹. Тож саме у цій симфонії Б. Бріттен-пацифіст виявляє свої ідеї на очевидному, буквальному інтонаційному рівні.

«Dies irae»

У традиційному реквіємі роль частини «Dies irae» сформувалася як центральна і навіть централізуюча, однозначно серйозна та найбільш концентрована щодо драматичної образності (наприклад, у В. А. Моцарта і Дж. Верді). Натомість Б. Бріттен обирає власне рішення і створює для «Dies irae» неочікуване, навіть протилежне прийнятому образне трактування. Композитор трактує День гніву як карнавально-ігрову вакханалію. Нетипове образне тлумачення цієї частини помічає та коментує О. Корчова: «...тут виникає геніальний за смисловою об'ємністю образ неконтрольованого, абсолютного зла, поданий через урбанізований саркастичний галоп. На кульмінаційній стадії він розростається до сцени “наруги” над слухом/душею/істиною»². Відтак драматичну «серйозність» Б. Бріттен підмінює інфернальною танцювальністю, звертаючись до макабричного образу танцюючої смерті, де танець позначає тріумф.

В образній системі «Dies irae» Б. Брітена присутнє лише зло, наступу якого не в змозі протистояти жоден інтонаційний елемент іншої образно-смислової приналежності. Це безкарне зло, яке закручує все суще в катастрофічно-деструктивному танці-торнадо, придушє, зносить у вихорі та затоптує щонайменші інтонаційні спроби рухатися в бік людяності, душевності чи ліричності. Це сама смерть, яка з легкістю (граючись, танцюючи) вбиває усе живе на своєму шляху, чия руйнівна сила не має перешкод. Це те зло, що не підлягає жодному суду.

Шалена енергетика частини провокує нестандартні підходи до її аналізу, в даному разі – розгляд «Dies irae» як театралізованого танцювального дійства, в котрому тематичні утворення перетворюються на образи-персонажі. Їхні характеристики зумовлені суто інтонаційною специфікою.

Умовна вистава складається з трьох актів (тричастинна репризна форма з динамізованою репрізою) та епілогу (кода, яка утворює перехідно-сполучний розділ між II і III частинами симфонії). У танцювально-ігровому видовищі епізоди змінюються калейдоскопічно швидко, при чому зберігається несамовіта енергія, обумовлена швидким темпом і драматургією різких контрастів – ритмічних, тембрових, регістрових, тематичних, жанрових.

Акт I. Сцена 1: «Парний вихід». Відкриває «Dies irae» парний виступ двох танцювальних персонажів. Шляхом ритмічної редукції, тобто зведення формули до примітиву, отримуємо опорну для двох паралельних тем танцювальну ямбічну структуру галопу (♩ ♩). Однак їхня інтонаційна природа виявляє зовсім нетанцювальне походження. За зовнішньо яскравою ритмічною «картинкою» ховається, як у тіні, монотематичний зв'язок із трагічними мотивами I частини.

Тематичний Персонаж 1 (див. приклад № 8) є подібним до остинатної тематичної групи. Відповідний пульсуючий мотив набуває потужного самоствердження: з несміливого та скромного вступного звучання на фрулато у флейт і в динаміці *pp* (тт. 1–10) він мігрує до масштабного *tutti* у репрізі на *fff* (тт. 196–201).

¹ Заява до місцевого трибуналу про реєстрацію добросовісних відмов (1942): «Оскільки я вірю, що в кожній людині є дух Божий, я не можу знищувати... Усе своє життя я присвятив творчим діям (будучи за фахом композитором), і я не можу брати участі в актах знищення. Більше того, я відчуваю, що фашистське ставлення до життя можна подолати лише пасивним опором. Якби тут був Гітлер або ця країна мала би подібну форму правління, я вважав би своїм обов'язком перешкоджати цьому режиму всіма можливими ненасильницькими методами». Див.: Britten B., Kildea P. Britten on Music. Oxford: Oxford University Press, 2003. P. 40.

² Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ: Муз. Україна, 2020. С. 396.

Легке притоптування початкового варіанта перетворюється на грандіозне акордове втоптування, масовий танок (ц. 34).

Приклад № 8.

Пара А. Персонаж 1 (ч. II, ц. 16, тт. 1–4)



Ритмічна основа другого персонажа (див. приклад № 9) – знайомий ритм галопу¹. Він асоціюється з такими маркерами, як актив, динаміка, пружність. Однак і в цьому мотиві приховується суперечлива щодо образу інтонація ламентозної природи (ля – сі). Через химерну трансформацію плачевості у галоп здійснюється профанація трагічного, душевного, чуттєвого, вихід у сферу поверхового й бездушного.

Приклад № 9.

Пара А. Персонаж 2 – ламенто-галоп (ч. II, ц. 16, тт. 5–6)



Катабасис з'являється у «Dies irae» спочатку як фрагментарне тематичне випинання (хроматичне сповзання у т. 31–32), але поступово, після багаторазового повторення, символ смерті розростається у напористе, нахабне святкування і шалену фанфарну тріумфальність (швидкий темп, тембр мідних духових, імітаційний виклад, динаміка *f* і *ff*).

Далі розпочинається парад ще дивніших тематичних пар і контрастів, парадоксальних тематичних зчеплень. Однак усе це працює на створення ефекту пародійності. Для опису механізмів реалізації пародії музичними засобами залучаємо теорію О. Соломонової.

Акт I. Сцена 2: «Парний танець». У цьому розділі паралельно експонуються груба жига (див. приклад № 10) і кульгавий марш (див. приклад № 11). Метрика – ось що дивує у цій парі. Обидві теми дводольні, але Б. Бріттен втискає їх у тридольний розмір, що при звучанні справляє враження метричного спотикання. Окрім того, ці два жанри не узгоджуються за темпом – маршовий поступ гальмує, приземлює невгамовну жигу, а стрімкість жиги недоречно прискорює маршову ходу. Теми-персонажі відмінні й у ладотональному плані: «Поєднання цих суперечливих шарів значно сприяє відчуттю складності та конфлікту у музиці Бріттена»².

¹ Даний тематизм викликає алузію на увертюру до опери «Вільгельм Телль» Дж. Россіні.

² Див.: Forrest D. Prolongation in the Choral Music of Benjamin Britten // Music Theory Spectrum. 2010. Vol. 32. № 1. P. 1.

Приклад № 10.

Пара В. Персонаж 1 – жига (ч. II, ц. 22, тт. 67–71)



Приклад № 11.

Пара В. Персонаж 2 – марш-спотикання (ч. II, ц. 22, тт. 67–76)



Акт II. За драматургічною специфікою цей розділ форми можна було би описати як змагання двох наступних образно-тематичних пар (С та D).

Пару С представляє пісенно-аріозна мелодія у супроводі колискової (див. приклади № 12 і № 13). Суміш цих однаковою мірою консонансних жанрів звучить підкреслено неконсонансно, породжуючи ефект квазіфальшивого інтонування. Він складається через метро-ритмічну асинхронність і ладогармонічну дисонансність.

Пісенно-аріозна мелодія (С1) за абрисом близька до віолончельної теми з експозиції I частини (ц. 1), у ній присутні одночасно інверсивні ламентозні імпульси та висхідні потуги. Натомість колискова (С2) є новим жанрово-інтонаційним утворенням. Воно з'являється у цій зоні симфонії несподівано й навіть недоречно. Образний потенціал колискової понівечений дисонансністю і пародійним контекстом, але у фіналі циклу цей жанр відновить свою цінність і цілісність.

Приклад № 12.

Пара С. Персонаж 1 – мелодія-аріозо¹ (ч. II, ц. 26, т. 117–126)



Приклад № 13.

Пара С. Персонаж 2 – супровід-колискова (ч. II, ц. 26, тт. 116–121)



¹ Мелодію призначено для альтового саксофона (in Es).

Пара D скомпоновано із синкопованої танцювальної мелодії і супроводу на основі прямолінійного й дещо брутального маршоподібного топтання (див. приклади № 14 і № 15). Останнє – черговий варіант утвердження остинатності.

Приклад № 14.

Пара D. Персонаж 1 – синкопований танок (ч. II, ц. 27, тт. 126–127)



Приклад № 15.

Пара D. Персонаж 2 – маршоподібне топтання (ч. II, ц. 27, тт. 126–127)



В основі гармонії супровідного матеріалу лежить *ре-мажорний* тризвук із доданим тоном, оманливо консонансний (нижня мала секунда «псує» світле звучання), відтак він нівелює «справжність» серйозних і благородних жанрів.

Окремої уваги заслуговує персонаж D2. Контур доволі простої, грубуватої танцювальної теми з квазіфальшивим дисонансним присмаком (у дусі І. Стравінського) приховує у собі точки перетину із мелодією середньовічної секвенції «Dies irae» (див. приклад № 16).

Приклад № 16.

Наспів «Dies irae» та синкопований танок (ч. II, ц. 27, тт. 126–127)



У бріттенівській інтерпретації благоговійно-духовний наспів «Dies irae» постає химерним перевертнем – прямолінійним і вульгаризованим витанцюванням. Відбувається карнавальне «інверсування верхньо-низових культурних параметрів за рахунок травестійно-бурлескної обробки матеріалу»¹. Саме наспів секвенції є

¹ Соломонова О. Б. И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум. Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев: Задруга, 2006. С. 164.

головним музичним портретом II частини, тож його підміна підкреслює «оберненість» всієї концепції.

Ключовим пародійним принципом розвитку у середньому розділі форми є диз'юнктивний синтез¹, який проявляється на тематичному, композиційному та драматургічному рівнях. У «Dies irae» сусідство одухотвореного (пісня-аріозо, колискова) та профанного (танцювальність) тематичного матеріалу породжує контраст-невідповідність. Їхнє зіткнення видається дещо недолугим, враховуючи занадто короткі масштаби експонування тем, за яких жодна не встигає розкритись і утвердитись.

Система структурно-метричних порушень – наскрізна й дивна особливість II частини. Скупчення ритмічних суперечностей до краю посилює вакханальну енергетику «Dies irae». Ще одна наскрізна риса із розряду дивних – насиченість неблагородним звучанням: розхристане *frullato* у флейт, розляписте булькання хроматизмів у туб, навмисно обтяжена фактурна подача. Такі прийоми додатково профанізують і вульгаризують тематизм.

Кода-трансформація – найцікавіший інтонаційно-драматургічний поворот симфонії (вона розміщена у зоні золотого перетину композиції циклу – на переході від II до III частини симфонії). Шалені танці «Dies irae» перетворюються тут у дике стрибкове брикання, а те своєю чергою поступово сповільнюється, гальмується і трансформується у благоговійно-рівномірне ритмічне колісання, на тлі якого розпочинається експозиція пасторальної теми фіналу.

Шаленства кодї надають рвана фактура, кострубата мелодика, хаотично-судомні перепади в звучанні, що виникають між різними інструментами, теситурами й регістрами. Гучна динаміка та швидкий темп посилюють несамовитість образу. Після такої розкутості абсолютно неочікувано відбувається модифікація вульгарно-екстатичних стрибків у смиренну пастораль-колискову.

«Requiem Aeternam»

Вічний спокій – саме таке семантично-сміслові зерно лежить в основі фіналу. Відчайдушний драматизм і викривлений трагізм попередніх частин різко переводиться у стан незворотного заспокоєння. Ю. Кучурівський визначає генетичне ядро заупокійної меси таким чином: «здобуття Спокою за допомогою молитовного прохання»². Завдяки умироутворюючій образності III частини Б. Бріттен реалізував головну ідею реквієму як соціального явища, зумовленого духовними потребами людини, котра опиняється перед обличчям смерті.

Композиційний спокій. Форму фіналу ніби спеціально спрощено та полегшено (АВА1). Композиція максимально лаконічна, структурована, чітка та визначена у ладогармонічному плані. Подібний формотворчий прийом – один із чинників, яким Б. Бріттен свідомо полегшує «незносиме» образно-семантичне навантаження.

Жанровий спокій: пастораль і колискова. Початковий мотив пасторальної теми, звуки *ля–сі* (див. приклад № 17) – це чергова модифікація ламентозної інтонації. Атрибутами пасторальності є діатонічна простота мелодичної лінії (неширокого діапазону, з плавним контуром), тембр дерев'яних духових, високий регістр, помірний темп, тональна визначеність і мажорний лад (*ре мажор*), постійна опора на тоніку та активне застосування чистої інтерваліки у фактурі (що нагадує про фольклорну бурдонну квінту).

¹ Диз'юнктивний синтез «передбачає суміщення логічно несумісних елементів, що вступають у конфронтаційне єднання». Див.: Соломонова О. Б. И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум. Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев: Задруга, 2006. С. 160.

² Кучурівський Ю. С. Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. С. 11.

Приклад № 17.

Пасторальна тема (ч. III, ц. 37, тт. 2–5)



В акомпанементі до пасторальної мелодії звучить колискова – рівномірні ходи-колихання (див. приклад № 18). Жанр колискової, що асоціюється з порою дитинства, – це прояв метаідеї творчості Б. Бріттена: недосяжності вороття до дитинства, яке означає ідеальність і єдино можливу чистоту у світі¹.

Приклад № 18.

Супровід-колискова (ч. III, ц. 37, тт. 1–5)



Однак простодушність мелодії і мирний характер супроводу очорнює гармонія. Партія другої флейти, яка ритмічно дублює основну мелодію, постійно утворює неприйнятні для пасторалі дисонанси. Таким чином, образ дитинства психологічно ускладнюється за принципом, який описала О. Корчова: «Найпростіший дитячий наспів (наприклад, ігровий або колисковий) набуває рис образної неоднозначності, звукової непевності й крихкості»². Дисонансність стає смисловим відтінком, який додає тривожності у вічний спокій («*réquiem æternam*») і тьмяності у вічне світло («*lux perpetua*»).

Ще один тематичний елемент початкового розділу фіналу, що чергується з пасторальною мелодією, – хорал-колисання (див. приклад № 19). Він побудований на секундових інтонаціях, похідних від ламентозної частки лейтматеріалу. Однак це віддалена подібність, адже в ній зникає відверта плачевість, натомість з'являється заспокійливий тон, якому сприяють великосекундові ходи й повільний темп. Відтак сукупний тематичний матеріал, окрім колискової, отримує ще один жанровий вимір – хорал. Його чуємо завдяки таким засобам, як тембр мідних, помірний темп, унісонна фактура та плавна хвилеподібна мелодика.

Приклад № 19.

Хорал-ламенто (ч. III, ц. 38, тт. 6–10)



¹ «...його дитина – це жертва, приречена на дорослі муки “спокутування провини”, що постійно відчуває на собі тиск дорослого ж досвіду, особливо морального, адже останній здатен зруйнувати дитячу психіку». Див.: Корчова О. Музичний модернізм як *terra cognita*. Київ: Муз. Україна, 2020. С. 390.

² Корчова О. Музичний модернізм як *terra cognita*. Київ: Муз. Україна, 2020. С. 390.

Середній, контрастний розділ фіналу нагадує романтичний острів, на якому «проростає» нова лірична тема пісенно-аріозної природи (див. приклад № 20). Її інтонаційну структуру утворюють хвилеподібний рух переважно висхідної спрямованості й ритмічно-мелодична плавність. Просторова об'ємність і ефект широкого дихання виникають завдяки надзвичайному діапазону теми, що охоплює понад три з половиною октави. Тембр струнних насичує квазісеквенційний розвиток. Саме така романтизована тема могла би стати лейтмотивом кохання у якійсь романтичній опері або основою для ліричної частини у симфонії XIX – початку XX століття¹.

Приклад № 20.

Лірична тема (ч. III, ц. 40, тт. 35–46)



Проте у кульмінацію розгортання ліричного образу (ц. 40) вривається пронизливе звучання ансамблю мідних духових – хорал, який складається із повторів фігури остинатного типу (див. приклад № 21).

Приклад № 21.

Хорал-остинато (ч. III, ц. 40, т. 35–41)



Тут остинатний лейтматеріал дістає неочікуване жанрове перевтілення. У перших двох частинах остинатність була силою агресивно-деспотичною, натомість у фіналі вона одягає на себе шати стриманої сарабандної хоральності: акордовий виклад, неспішний темп, довгі тривалості. Вочевидь зона музично-драматургічного «закриття»² симфонії наповнюється просвітленою образністю. Однак це світло співіснує із постійними втручаннями дисонансності. Ідея такого фіналу свідчить про неможливість встановлення абсолютного спокою у контексті драматургічних подій попередніх частин – відбиток тривоги, відчуття бруду і біль трагедії все одно залишаються.

¹ Контур цієї теми є інтонаційно близьким до таких тем, як, наприклад, тема Adagietto із Симфонії № 5 Г. Малера чи лейтмотив кохання з опери «Паяци» Р. Леонкавалло.

² В даному випадку ми застосовуємо поняття закриття на масштабному рівні концепції всієї симфонії: «...“закінчення” та “закриття” не повинні поширюватися лише на кінець твору. Вони можуть стосуватися процесів на різних структурних рівнях, із різною силою закриття та в різних точках роботи». Див.: Eng Cl. Sh. L. The Problem of Closure in Neo-Tonal Music // Music Theory Spectrum. 2019. № 41(2). P. 287.

Висновки

Жанрова драматургія. Тематизм симфонії за жанровим походженням розподіляється на три групи – його формують жанрові витoki мілітарної, танцювальної і ліричної природи (див. таблицю 1). Сукупно вони утворюють вкрай суперечливу драматургічну диспозицію, внаслідок чого виникає складний, потріпаний жанровий конфлікт.

Таблиця 1

Мілітарні	Танцювальні	Ліричні
Марш Сигнально-фанфарні мотиви	Галоп Скерцо Жига	Ламенто (<i>скорботна лірика</i>) Аріозність / пісенність (<i>чуттєва лірика</i>) Пастораль (<i>світла лірика</i>) Колискова (<i>дитяча лірика</i>)

Інтонаційна присутність війни (тематизм мілітарної групи) у реквіємній «родинній» (якщо дивитися на присвяту) симфонії – це очікуваний та актуальний художній крок Б. Бріттена. У 1940 році, після кількох місяців розвитку початкових подій, світ охопила нестримна і неприйнятна реальність війни. Композитор рефлексує на це й впускає дух часу у власне творіння. А для англійця, який буквально втікає від війни на інший бік планети, саме мілітарна сфера стала втіленням деспотичної сили, що, подібно до смерті, підводить кожного до крайньої точки існування. Так було у житті людей 1940-го, і так є у концепції «*Sinfonia da Requiem*».

Танцювальна сфера за іманентною сутністю пов'язана із розважальністю та життєдайною енергійністю. Однак у симфонії життєдайність танцю викривлена пародійними знаками нелюдської сили. Окрім того, інтонаційний матеріал, що подається у танцювальному ритмічному оформленні, часто має антитанцювальну природу (наприклад, середньовічна секвенція «*Dies irae*», інтонації ламенто, фігура катабасису). Б. Бріттен анулює, скасовує життєствердну семантику танцювальності й модифікує її у глузливо-дике шаленство. Така підміна – одна з форм видобування нової трагедійності в межах традиційної реквіємної семантики.

Лірика в європейській музичній культурі є носієм душевності та людяності, а кожен із зазначених (у таблиці 1) жанрів демонструє різні їхні грані. Ламентозність пов'язана з експресивно-страждальною сферою; аріозність – із високими, прекрасними почуттями й коханням; пасторальність – із позитивним комплексом емоцій, наївністю, простодушністю; колискова – з дитячою чистотою, умиротворенням і спокоєм.

Проте у «*Sinfonia da Requiem*» лірика потрапляє у «трагічну» художню ситуацію – вона не може існувати без залежності від інших інтонаційних сфер, вона або співіснує із чужорідним матеріалом, або ж насичується неприродною дисонансністю. Метафорично кажучи, лірика пригнічується та отруюється. Вона не звучить ані переможним апофеозом, ані тихим умиротворенням. Вона всюди таврується фатальною остинатністю, трагічним катабасисом або ж шаленою пародійністю.

У фіналі циклу з'являються ознаки жанру, який не входить до жодної із названих груп – хоралу, котрий є одним із головних атрибутів духовної музики, знаковим засобом для реквіємного жанрового поля, й тому саме хорал у симфонії втілює сферу позаземного. Відтак представлені в останній частині твору остинатність і плачевість фактурно набувають ознак хоральності. Важливо, що ці дві сфери конфліктували у попередніх частинах як інтонаційне втілення зла та людської рефлексії на нього. Їхня фінальна трансформація може означати свого роду притишення, згладжування чи навіть нівелювання «базового» конфлікту. Та й сам він

трансформується, переходить із відкрито-дієвої форми земного зіткнення у духовно-філософський вимір недосяжних трагічних істин буття як співіснування незбагнених, позалюдських сил.

Реквіємність. Ознаки жанру реквієму, які було виявлено у творі Б. Бріттена, можна розділити на образні, жанрові та інтонаційні. Образні ознаки реквіємності – це посилена експресивність вислову, пригнічено-драматичний настрій і трагічно-траурна емоційна характеристика тематичного матеріалу. До жанрових координат реквіємності відносимо появу у творі рис траурного маршу, сарабанди, хоралу. Специфічно-інтонаційними проявами реквіємності у тематизмі симфонії є мотив ламенто, абриси секвенції «Dies irae», інструментальна імітація вокально-хорової фактури та метроритмічне відтворення траурної ходи. Кожен описаний елемент втілює на суто музичному рівні реквіємні сенси.

У трьох частинах циклу Б. Бріттен демонструє три виміри смерті, які можна прив'язати до онтологічних локацій: землі, пекла, неба. У «Lacrimosa» Б. Бріттен оплакує смерть, подаючи її як людську драму. Це смерть земна – емоційне, драматичне, експресивне переживання. Ламенто і траурна хода тут виступають відносно традиційними маркерами реквіємного трагізму. «Dies irae» – смерть, що переноситься у пекло, де драма поступається місцем інфернальному карнавалу, сповненому химерних вивертів звичних життєвих (і, відповідно, жанрових) норм. Фіналі («Requiem Aeternam») композитор відтворює містично-релігійний вимір смерті, який за земною мірою вже не є абсолютною трагедією, адже уособлює вічний небесний спокій, умиротворення чи, принаймні, сон. Романтизований ліричний тематизм поєднується тут із хоральністю, краса й піднесеність заступають місце пекельних химер. Колискова фіналу – це інтонаційний знак дитинства, а не старості, й саме вона стає символом кругообігу життя, безкінечності існування душі та віри у можливість її чистоти.

У реквіємі-службі людина проходить крізь різні психоемоційні стани – оплакування, відчуття провини, страху, благання, каяття, умиротворення. За законом драматургії діалогу, поряд із цими людськими станами постають різні іпостасі Бога – як судді, агнця, докірливого вершителя долі чи її володаря, який проявляє милість, проводить крізь темряву і наповнює світлом. Образи Божественної присутності та концентрованої духовності у формі умиротворюючого хоралу з'являються аж у фіналі симфонії Б. Бріттена. У перших двох частинах циклу замість Бога вищою силою виступає зло, рок, тиранія. Зло, яке несе смерть.

Зрештою, саме смерть у симфонії має найбільше варіантів жанрово-інтонаційного втілення (траурний марш, інфернальне скерцо, катабасис, фанфарно-сигнальні інтонації, остинатність, дисонанс, мінор). Ці образи «смертельної групи» стають головними постановниками у розбудові драматургічної концепції, де живе та людяне конфліктує з неживим і агресивним, і де світло так і не виплутується повністю із ланцюгів «темної» інтонаційної сфери. Відтак Б. Бріттен приміряє у симфонії амплу митця трагічного спрямування, й надалі у його творчості ця ідейно-сміслова сфера буде крещендувати.

Отже, в оркестровому циклі Б. Бріттена, попри відсутність вербального ряду, логіка розвитку головних інтонаційних елементів розкриває і збагачує семантичну структуру залученого вокального жанру. Можливо, відсутність буквальної і надто конкретної прив'язки до слова надала композитору свободу для такої потужної художньої інтерпретації вихідної жанрової моделі. Ця свобода породила унікальну бріттенівську концепцію інструментального реквієму ХХ століття.

Стаття надійшла до редакції 14.10.2021 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Ефименко А. Г. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти (реквием эпохи романтизма): дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 – музыкальное искусство / НМАУ им. П. И. Чайковского. Киев, 1996. 287 с.
2. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. Москва: Сов. композитор, 1974. 392 с.
3. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ: Муз. Україна, 2020. 490 с.
4. Кучурівський Ю. С. Жанрова традиція ревієму у творчості композиторів Великої Британії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 20 с.
5. Соломонова О. Б. И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум. Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев: Задруга, 2006. 380 с.
6. Baker M. Form and transformation the «Nocturne» from Britten's «Serenade for tenor, horn and strings» // *Tempo*. 2013. № 67(264). P. 30–39. DOI: 10.1017/S0040298213000053
7. Barringer T. «I am a native, rooted here»: Benjamin Britten, Samuel Palmer and the Neo-Romantic Pastoral // *Art History*. 2011. Vol. 34(1). P. 126–165. DOI: 10.1111/j.1467-8365.2010.00796.x
8. Britten B., Mitchell D. Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976. Vol. I. London: Faber and Faber, 1991. 1403 p.
9. Britten B., Kildea P. Britten on Music. Oxford: Oxford University Press, 2003. 448 p.
10. Chowrimootoo C. «Britten Minor»: Constructing the Modernist Canon // *Twentieth-Century Music*. 2016. № 13(2). P. 261–290. DOI: 10.1017/S1478572216000037
11. Eng Cl. Sh. L. The Problem of Closure in Neo-Tonal Music // *Music Theory Spectrum*. 2019. № 41(2). P. 285–304. DOI: 10.1093/mts/mtz007
12. Forrest D. Prolongation in the Choral Music of Benjamin Britten // *Music Theory Spectrum*. 2010. Vol. 32. № 1. P. 1–25. DOI: 10.1525/mts.2010.32.1.1
13. Howe B. Music and the Agents of Obsession // *Music Theory Spectrum*. 2016. Vol. 38. № 2. P. 218–240. DOI: 10.1093/mts/mtw014
14. Kildea P. The Shock of Exile: Britten and the American Years // *In Benjamin Britten Studies: Essays on An Inexplicit Art*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2017. P. 18–32.
15. Konečni V. Requiem: Psychological, Philosophical, and Aesthetic Notes on the Music of the Mass for the Dead. Dedicated to the Victims of COVID-19 Worldwide // *Art and Design Review*. 2020. № 8. P. 114–126. DOI: 10.4236/adr.2020.82008
16. Marx W. «Requiem sempiternam»? Death and the musical requiem in the twentieth century // *Mortality: Promoting the interdisciplinary study of death and dying*. 2012. № 17(2). P. 119–129. DOI: 10.1080/13576275.2012.675198
17. Robinson S. «An English Composer Sees America»: Benjamin Britten and the North American Press, 1939–42 // *American Music*. 1997. № 15(3). P. 321–351. DOI: 10.2307/3052328
18. Rupprecht Ph. Britten's Musical Language. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 358 p.
19. Rupprecht Ph. Voicing Ideology: Modernism and the Middlebrow In Britten's Operas // *Music and Letters*. 2020. Vol. 101. Issue 2. P. 343–366. DOI: 10.1093/ml/gcaa028
20. Schaarwächter J. Two Centuries of British Symphonism: From the beginnings to 1945. A preliminary survey. With a foreword by Lewis Foreman. Vol. 1. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015. 610 p.

REFERENCES

1. Yefimenko, A. G. (1996), The evolution of the requiem genre in terms of the interpretation of the theme of death (requiem of the era of romanticism) [Jevoljucija zhanra rekviema v aspekte traktovki temy smerti (rekviem jepohi romantizma)], PhD diss. (Musical Art), Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 287 p. [in Russian].
2. Kovnackaja, L. G. (1974), Benjamin Britten [Bendzhamin Britten], Sovetskij kompozitor, Moscow, 392 p. [in Russian].
3. Korchova, O. (2020), Musical modernism as terra cognita [Muzychnyi modernizm yak terra cognita], Muzychna Ukraina, Kyiv, 490 p. [in Ukrainian].

4. Kuchurivskiy, Iu. S. (2019), The genre tradition of the requiem in the works of British composers of the last third of the XX - early XXI century [Zhanrova tradytsiia rekviemu u tvorchosti kompozytoriv Velykobrytanii ostannoii tretyny XX – pochatku XXI stolittia], Abstract of the PhD diss. (Musical Art), The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa, 20 p. [in Ukrainian].
5. Solomonova, O. B. (2006), And when the face laughs, the mind does not rejoice with it. Laughing looking glass of Russian musical classics [I kogda smeetsja lico vmeste s nim ne veselitsja um. Smehovoe zazerkal'e russkoj muzykal'noj klassiki], Zadruga, Kyiv, 380 p. [in Russian].
6. Baker, M. (2013), Form and transformation the «Nocturne» from Britten's «Serenade for tenor, horn and strings», *Tempo*, Cambridge University Press, vol. 67 (264), pp. 30–39. doi: 10.1017/S0040298213000053 [in English].
7. Barringer, T. (2011), «“I am a native, rooted here”: Benjamin Britten, Samuel Palmer and the Neo-Romantic Pastoral», *Art History*, 34, pp. 126–165, doi: 10.1111/j.1467-8365.2010.00796.x [in English].
8. Britten B., Mitchell, D. (Ed.) (1991), *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976*, vol. 1, Faber and Faber, London, 1403 p. [in English].
9. Britten, B., Kildea P. (Ed.) (2003), *Britten on Music*, Oxford University Press, Oxford, 448 p. [in English].
10. Chowrimootoo, C. (2016), «“Britten Minor”: Constructing the Modernist Canon», *Twentieth-Century Music*, 13 (2), pp. 261–290. doi: 10.1017/S1478572216000037[in English].
11. Eng, Cl. Sh. L. (2019), «The Problem of Closure in Neo-Tonal Music», *Music Theory Spectrum*, 41 (2), pp. 285–304. doi: 10.1093/mts/mtz007 [in English].
12. Forrest, D. (2010), «Prolongation in the Choral Music of Benjamin Britten», *Music Theory Spectrum*, vol. 32, issue 1, pp. 1–25, doi: 10.1525/mts.2010.32.1.1 [in English].
13. Howe, B (2016), «Music and the Agents of Obsession», *Music Theory Spectrum*, vol. 38, issue 2, pp. 218–240, doi: 10.1093/mts/mtw014 [in English].
14. Kildea, P. (2017), «The Shock of Exile: Britten and the American Years», *Benjamin Britten Studies: Essays on An Inexplicit Art*, Boydell & Brewer, Woodbridge, pp. 18–32 [in English].
15. Konečni, V. (2020), «Requiem: Psychological, Philosophical, and Aesthetic Notes on the Music of the Mass for the Dead – Dedicated to the Victims of COVID-19 Worldwide», *Art and Design Review*, 08, pp. 114–126, doi: 10.4236/adr.2020.82008 [in English].
16. Marx, W. (2012), «“Requiem sempiternam”? Death and the musical requiem in the twentieth century», *Mortality: Promoting the interdisciplinary study of death and dying*, 17 (2), pp. 119–129, doi: 10.1080/13576275.2012.675198 [in English].
17. Robinson, S. (1997), «“An English Composer Sees America”: Benjamin Britten and the North American Press, 1939–42», *American Music*, 15 (3), pp. 321–351. doi: 10.2307/3052328 [in English].
18. Rupprecht, Ph. (2001), *Britten's Musical Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 358 p. [in English].
19. Rupprecht, Ph. (2020), «Voicing Ideology: Modernism and the Middlebrow In Britten's Operas», *Music and Letters*, vol. 101, issue 2, pp. 343–366, doi: 10.1093/ml/gcaa028 [in English].
20. Schaarwächter, J. (2015), *Two Centuries of British Symphonism: From the beginnings to 1945. A preliminary survey*. vol. 1, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 610 p. [in English].

HAIDUK MARYNA

Haiduk Maryna, post graduate student at the Department of History of World Music of Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9399-5494>

«SINFONIA DA REQUIEM» BY BENJAMIN BRITTEN: SEMANTIC AND CONSTRUCTIVE FEATURES OF THE REQUIEM

Relevance of the study «Sinfonia da Requiem» by B. Britten in modern musicology is essential as this work is demonstrative of four interconnected artistic processes: modification and emancipation of the requiem genre, the evolution of Britten's art, development of European modernistic symphonism, and reception of musical culture of the middle of the XX century at the events of the Second World War. The

artistic and historical content of the symphony allows deepening the general scientific ideas about the specifics of the passing of these processes.

The scientific novelty of the study is that B. Britten's «Sinfonia da Requiem» is considered from the angle of revealing direct and indirect features of the requiem genre. To do so, a purposeful genre-intonational analysis of the thematism of the work was employed for the first time.

Main objective(s) of the study: to find key musical components (genre features of the requiem and intonational leitmaterial of the composition) and connect them, thus decoding the ideological, genre, and intonational conception of «Sinfonia da Requiem».

Methodology. The methodological orientation of the article provides a detailed analysis of the constructive component of music «Sinfonia da Requiem» to determine the semantic content of the composition as an opus belonging to the genre tradition of the requiem, significantly rethought in the compositional practice of the twentieth century.

Results of the study. The way of modification and emancipation of genre features of requiem is considered. The ideological and philosophical essence of this genre is formulated. The context of B. Britten's creation of «Sinfonia da Requiem» is determined — through socio-historical, biographical, and creative factors. The specifics of the embodiment of semantic and constructive features of the requiem genre in the orchestral composition «Sinfonia da Requiem» are determined. The intonational leitmaterial of the composition, which forms the intonational concept of it, is distinguished. Features of transformation of intonational leitmaterial, including genre modulations are traced. A study of the genre-intonational nature of the symphony's thematism is carried out and variants of semantic interpretation of the main thematic formations are offered. The nature of the genre component of the composition's dramaturgy is described, in which three groups of genres are traced: military, dancing, and lyrical.

The significance of the research lies in supplementing the scientific panorama of English orchestral music of the first half of the twentieth century and in promoting the formation of a more balanced view of the specifics of Britten's instrumentalism, which was formed and evolved on the basis of exchange with other, including vocal-instrumental genre traditions.

Keywords: «Sinfonia da Requiem», Benjamin Britten's works, requiem genre, genre-intonational dramaturgy, English orchestral music, modernistic symphonism, music of the Second World War.

Гайдук М. И. «Sinfonia da Requiem» Бенджамина Бриттена: семантические и конструктивные признаки реквиема

Актуальность исследования «Sinfonia da Requiem» Б. Бриттена в современном музыковедении видится существенной, поскольку это произведение является показательным для четырех взаимосвязанных художественных процессов: модификации и эмансипации жанра реквиема, эволюции бриттеновского творчества, развития европейского симфонизма эпохи модернизма и рецепции музыкальной культуры середины XX века на события Второй мировой войны. Художественная и историческая содержательность симфонии позволяет углубить общие научные представления о специфике разворачивания указанных процессов.

Научная новизна исследования заключается в том, что «Sinfonia da Requiem» Б. Бриттена рассмотрена в аспекте обнаружения в ней прямых и косвенных признаков жанра реквиема, для чего впервые осуществлен целенаправленный жанрово-интонационный анализ тематического комплекса произведения.

Цель предложенного в статье подхода к произведению Б. Бриттена – найти ключевые музыкальные составляющие (жанровые признаки реквиема и интонационный лейтматериал произведения) и связать их между собой, расшифровав таким образом идейную, жанровую и интонационную концепцию «Sinfonia da Requiem».

Методологическая направленность статьи предусматривает детальный анализ конструктивной составляющей музыки «Sinfonia da Requiem» для определения семантического содержания произведения как опуса, принадлежащего к жанровой традиции реквиема, существенно переосмысленной в композиторской практике XX века.

Результаты исследования. Рассмотрен путь модификации и эмансипации жанровых признаков реквиема. Сформулирована идейно-философская сущность этого жанра. Определен

контекст создания Б. Бриттеном «Sinfonia da Requiem» – через социально-исторический, биографический и творческий факторы. Выявлена специфика воплощения семантических и конструктивных признаков вокального жанра реквиема в оркестровом опусе «Sinfonia da Requiem». Выделен интонационный лейтматериал, формирующий интонационную концепцию произведения. Прослежены особенности преобразования интонационного лейтматериала, в том числе путем жанровых трансформаций. Исследована жанрово-интонационная природа тематизма симфонии и предложены варианты семантической трактовки главных тематических образований. Описана природа жанровой составляющей драматургии произведения, в которой прослеживаются три группы истоков: милитарные, танцевальные и лирические.

Значимость исследования состоит в расширении научной панорамы английской оркестровой музыки первой половины XX века и содействии формированию сбалансированного взгляда на специфику бриттеновского инструментализма, который кристаллизовался и эволюционировал на основе взаимообмена с другими, в том числе вокально-инструментальными жанровыми традициями.

Ключевые слова: «Sinfonia da Requiem», творчество Б. Бриттена, жанр реквиема, жанрово-интонационная драматургия, английская оркестровая музыка, модернистский симфонизм, музыка Второй мировой войны.