

Розділ 3.
ЗІ СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ

УДК 78.071.1(410)(092):[784.3:821.111.09-1(092)]

DOI 10.34064/khnum2-36.05

Анфілова Світлана Геннадіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail: 2020anfilova@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-6910-8034

**«Пісні мандрівника» Р. Воана-Вільямса:
англійський наголос у романтичній темі**

Вперше в українському музикознавстві розглянуто вокальний цикл «Пісні мандрівника» Р. Воана-Вільямса на вірші Р. Стівенсона. Надано комплексний аналіз музично-поетичних особливостей твору в контексті розкриття романтичної теми подорожі англійським композитором на початку ХХ століття. Виявлено особливості підходу автора до трактування теми через поєднання жанрової моделі вокального циклу, що сформувався в австро-німецькій музичній традиції, із суто англійськими світоглядними настановами (концепт медитативної подорожі). Охарактеризовано засоби відображення в музиці системи образно-поетичних опозицій, принципи музичної цілісності циклу, стильову манеру Р. Воана-Вільямса як суто англійського композитора. Визначено перспективу досліджень за обраною тематикою, якою має стати подальше розширення інформації щодо творчості Р. Воана-Вільямса з метою залучення його творів у сучасну вітчизняну науково-творчу практику.

Ключові слова: Р. Воан-Вільямс; поезія Р. Стівенсона в музиці; вокальний цикл «Пісні мандрівника»; англійська музика ХХ століття; «медитативна подорож»; «внутрішнє паломництво»; жанр; драматургія; система опозицій.

Постановка проблеми.

Однією із причин звернення до вокального циклу «Пісні мандрівника» («*Songs of Travel*») Р. Воана-Вільямса (*Ralph Vaughan Williams*) в рамках нашої статті стала невідповідність між світовим визнанням і

широкою розповсюдженістю цього твору у міжнародній музично-виконавській практиці¹ та відсутністю в українському музикознавстві матеріалів, присвячених йому. Фактично невідомою вітчизняній аудиторії залишається фігура композитора – автора циклу, що певною мірою є наслідком науково-творчої практики останніх десятиліть минулого століття, коли інтерес музикантів та дослідників в основному фокусувався на творчості Бенджаміна Бріттена, який уособлював найбільш прогресивне та сучасне в англійському музичному мистецтві того часу. Широке визнання та популяризація музики Бріттена в 1960 роки в СРСР, його творчі контакти і дружба із представниками музичної еліти того часу закономірно звузили панорамність вивчення англійської музики ХХ століття, умовно «вивівши за дужки» творчість інших її видатних постатей. Відлуння подібної вибіркості стосовно матеріалу дослідження, так само як і оцінки низки відповідних явищ, простежуються і сьогодні у чинних наративах про виключну, «месіанську» роль Б. Бріттена, що «повернув» до англійської музики жанри симфонії, опери, камерно-вокальної музики тощо². Анітрохи не применшуючи значущості Б. Бріттена, справедливо нагадати про внесок у формування класичної музики Британії ХХ століття низки його попередників та старших сучасників, зокрема, Ральфа Воана-Вільямса (1872–1958), чий внесок у розвиток більшості академічних жанрів першої половини ХХ століття (і не тільки в Англії) є вельми значним. Композитор був автором дев'яти

¹ Це підтверджують численні записи «Пісень мандрівника», доступні в Youtube як у первісному варіанті – для голосу та фортепіано, так і в пізнішій авторській версії – вокально-оркестровій, а також у вигляді окремо виконаної фортепіанної партії. В. М. Адамс у своєму дослідженні також наголошує на значущості цього твору для репертуару баритонів, а пісні № 1 «Бродяга» та № 8 «Звучання слів яскраве» характеризує як обов'язкові для багатьох вокальних європейських конкурсів та сольних програм (Adams, 1999).

² Чого вартий, наприклад, хоча б такий вислів: «Таким чином, Бріттену вдалося “заповнити прогалини” тих самих пропущених в Англії епох: у власному англійському корпусі творів *не було* [курсив наш – С. А.] класичної симфонії, вокальних циклів, інструментальних концертів. А завдяки Бріттену все це з'явилося, хай уже в ХХ столітті» (Василенко, Кротенко, 2019).

симфоній, 30 оркестрових композицій, чотирьох інструментальних концертів (для скрипки, фортепіано, гобоя, туби), 24 камерно-інструментальних творів (у тому числі двох струнних Квартетів, Квінтету, Сонати для скрипки та фортепіано), музично-сценічних (балети, опери, маски), хорових та камерно-вокальних творів. Усе це дає підстави для більш пильної уваги до творчості митця та введення в ужиток вітчизняного музикознавства відомостей щодо його творів. Зосередженість даних виключно у зарубіжних джерелах указує на наявний у вітчизняному музикознавстві дефіцит інформації з питань британської музики ХХ–ХХІ століть, що підтверджує *актуальність* нашої статті.

Останні дослідження і публікації за темою. Ознайомлення із зарубіжними дослідженнями творчості Р. Воана-Вільямса виявляє суперечливість оцінок, які формувалися у британському музикознавстві вже за життя композитора. Одні вважали його найзначнішим симфоністом століття, поряд із Сібеліусом та Прокоф'євим (Schwartz, 1982 [1964]: 201). Інші, попри визнання виключної сили індивідуальності композитора, проявленої через «послідовне бачення, в якому думка, почуття та еквівалентні ним образи в музиці ніколи не опускаються нижче певного високого рівня природної відмінності» та вираженої у двох основних контрастних настроях, споглядально-трансвовому та войовничо-зловісному, де «Воан-Вільямс може бути таким же страшним, як Сібеліус і Барток», зазначали й те, що стиль митця «не вирізняється витонченістю, делікатністю чи винахідливим колоритом» (Sackville-West, & Shawe-Taylor, 1955: 786).

Захоплення Р. Воана-Вільямса збиранням та вивченням англійських народних пісень із подальшим активним використанням їх у власних композиціях (обробки, цитування) створило важливий базис для послідовників митця та загалом мало важливе значення для реалізації британською музикою першої половини ХХ століття національної самобутності, виходу з-під влади австро-німецької музичної традиції. Проте в 1960 роках, в умовах популярності нових авангардних технік, стиль композитора було визнано застарілим, а його твори зазнали жорсткої критики і навіть забуття. Сутність критичних ескапад досить красномовно формулює М. Кеннеді у своїй

монографії, де вказує на поширення у професійному музичному суспільстві думки про Р. Воана-Вільямса як композитора, що «досяг своїх найкращих ефектів майже попри свої недоліки примітивного музиканта, який безперервно бореться зі своєю недостатньою технікою і якимось чином, із величезними зусиллями, виходить із грубо обробленим шедевром, готовим для видання» (Kennedy, 1980: 12). М. Кеннеді навіть наводить вислів критика Сесіла Грея, який ще в 1930 роки «курьозно висловив цю точку зору <...>, описав Воана-Вільямса як “величезну та незграбну морську свинку”, що борсається “у морі своїх ідей”» (там само). На думку дослідника, недалекоглядними є звинувачення Воана-Вільямса у «місництві» та «покладання на нього відповідальності майже за все у британській музиці ХХ століття: від небажання публіки любити Шенберга до рішень Королівського музичного коледжу 1930 років, що містив відмову молодому Бріттену стосовно навчання в Альбана Берга» (там само: 14).

Ситуація почала змінюватися в останній третині минулого століття, коли, на думку Льюїса Формана (Foreman, 1994: 10), святкування сторіччя від дня народження композитора в 1972 році «стало відправною точкою нинішнього підвищеного інтересу до VW»³. У 1994 році було засноване Товариство Ральфа Воана-Вільямса (*Ralph Vaughan Williams Society*), яке тричі на рік випускає журнал із матеріалами про життя і творчість композитора, з анонсами виконань його творів та рецензіями на їх інтерпретації⁴. Наступний етап активізації інтересу до творчості композитора вже пов'язаний із нашим століттям, що можна пояснити не тільки черговою пам'ятною датою – святкуванням 50-річчя від дня смерті RVW (2008), але й збереженням у слухачів незмінної прихильності до його музики (Manning, 2008). Пройшовши перевірку часом, вона змушує по-новому оцінити і особу її автора, який «був одним із культурних велетів свого часу, фігурою знакового масштабу, чий вплив сягав далеко

³ Аббревіатура VW, як і RVW, використовується в зарубіжних працях для скороченого позначення імені та прізвища композитора.

⁴ Детальніше про Товариство можна дізнатися на його офіційному сайті (див. посилання у списку літератури: *The Ralph Vaughan Williams Society*).

за межі музичних кіл⁵ <...> визначаючи його унікальне місце у британському національному житті. Він також мав потужний вплив у Сполучених Штатах» (Manning, 2008).

До завдань цієї статті не входить наводити перелік усіх праць, присвячених композиторові, тим більше, що на сьогодні кількість їх є досить вагомою. Хронологія появи досліджень його творчості характеризується певною дискретністю, будучи продиктованою неминучістю переоцінок явищ, що мали місце в історії музики. При ознайомленні з вокальним циклом «Пісні мандрівника» на вірші Р. Стівенсона стала очевидною обмеженість зарубіжних досліджень цього твору та повна їх відсутність в українському музикознавстві. Тому закономірним видається залучення «класичних» праць з питань творчої біографії Р. Воана-Вільямса, де присутня згадка про цей цикл у контексті творчих завдань та подій відповідного періоду. Це фундаментальна біографія RVW, написана його вдовою – письменницею та поетесою Урсулою Воан-Вільямс (Vaughan Williams, 1964), а також найбільш повна монографія про творчість митця за авторством британського музикознавця та критика М. Кеннеді⁶, який мав необмежений доступ до архіву композитора з його особистого дозволу (Kennedy, 1980). Важливим та цінним у плані розуміння творчої психології митця є і аналітичний нарис Сідні Грю, створений ще за його життя (Grew, 1922). Із досліджень, що максимально зосереджені на самому циклі, згадаємо працю американського автора В. М. Адамса (Adams, 1999), у якій узагальнено дані біографії композитора та поета, історію створення циклу, надано аналіз його змісту і драматургії, виконавських особливостей, порівняння його інтерпретацій. Проте, урахувавши наявність наукової роботи В. Адамса у вільному доступі

⁵ Передумовами такого «впливу» стала дружба RVW з видатними представниками свого часу – філософом Б. Расселом, істориком Дж. Тревельяном, а також невтомна робота композитора на користь різних громадських організацій та справ, у тому числі допомога єврейським біженцям (там само).

⁶ За оцінками британських музикознавців, каталог творів RVW, презентований в монографії М. Кеннеді, досі вважається неперевершеним за точністю та повнотою (Foreman, 1994: 10).

лише фрагментарно, наголосимо, що вона не вплинула на підготовку матеріалів цієї статті, особливо аналітичної її частини.

Наша *мета* – вперше в українському музикознавстві привернути увагу до вокального циклу «Пісні мандрівника» Р. Воана-Вільямса на вірші Р. Стівенсона, надавши комплексний аналіз його музично-поетичних особливостей у контексті розкриття романтичної теми подорожі англійським композитором початку ХХ століття. *Методами дослідження* стали біографічний, історико-контекстуальний, жанрово-стильовий, аксіологічний.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Музика «Пісень мандрівника» на слова Р. Стівенсона була написана 1904 року – у ранній період творчості RVW, відзначений пошуком ним індивідуального стилю. На той момент митцеві виповнилося вже 32 роки; за його плечима було вивчення композиції в Королівському коледжі музики (1890–1892, 1895–1896) та Трініті-коледжі в Кембриджі (1892–1895) у провідних викладачів того часу Г'юберта Перрі, Чарлза Вуда, Чарлза Стенфорда; стажування в Німеччині у Макса Бруха (1897). Професійні навички в найкращих традиціях німецької композиторської школи, отримані Р. Воаном-Вільямсом у процесі навчання на батьківщині, вступали у протиріччя з його внутрішніми устремліннями писати *англійську* музику, виявляючи в мелосі та ладогармонії твору справді національну природу. Згодом останнє стане своєрідною програмою його діяльності, буде осмислене та озвучене у багатьох статтях, втілене у власній творчості. Поки ж, від середини 1890 років, ці наміри мали вигляд особистого бунту проти епігонства в дусі Брамса та Вагнера – кумирів британського музичного життя того часу, – що супроводжувався пошуком джерел альтернативного музичного натхнення. У ролі таких для молодого Р. Воана-Вільямса виступили музика епохи Тюдорів та народна англійська пісня. Дуже показовою у цьому плані стала реакція RVW на вперше почуті ним опери Р. Вагнера «*Die Walküre*» (у Мюнхені) та «*Tristan und Isolde*» (у Ковент-Гардені, диригував Г. Малер) як на приклади, гідні наслідування у втіленні саме *національного* духу!

Бажання позбавитися «тевтонського духу»⁷, завзята боротьба за власний оригінальний стиль, щоб «не стати англійською версією якогось австрійського або німецького композитора» (Kennedy, 1980: 13), визначили зустріч Р. Воана-Вільямса з М. Равелем. Характеризуючи це перше творче десятиліття (1897–1907) і розглядаючи причини, що спонукали Р. Воана-Вільямса до цього кроку, М. Кеннеді підкреслює незадоволеність молодого митця своєю музикою, що виражалося в його свідомій відмові від публікації власних творів, їх постійному перегляді, безжальній самокритиці тощо. «Найбільше його турбувала якість музичного винаходу, а не спосіб його подачі. Він із підозрою ставився до блискуче написаної та “ефектної музики”, підозрюючи, що “колір” у цьому випадку використовувався для приховування відсутності реальних ідей, і побоювався сам потрапити в ту саму пастку». І тому «<...> у віці тридцяти п’яти років, розуміючи, що не може бути аскетом у цих справах, він пішов до молодшого чоловіка – Равеля – на уроки оркестрування. Результат був одразу очевидний і почутий: показово, що його реальна поява як композитора з індивідуальним голосом датується 1909 роком із “On Wenlock Edge”⁸. Відтепер, як мені здається, Воан-Вільямс був спроможний говорити те, що він хоче, і так, як він хоче це сказати, що раніше не завжди вдавалося»⁹ (Kennedy, 1980: 13).

⁷ Цей вислів про «тевтонський дух» нерідко супроводжує матеріали, присвячені Р. Воану-Вільямсу.

⁸ «On Wenlock Edge» (1909) – вокальний цикл Р. Воана-Вільямса на слова Альфреда Едварда Хаусмана.

⁹ Попри зміни в манері письма, на які вказує М. Кеннеді, спірним було б вважати 1909 рік завершенням раннього творчого періоду Р. Воана-Вільямса. Точніше пов’язувати його завершення з 1914 роком та початком Першої Світової, яка виступила у ролі «природної перешкоди» у біографії композитора, оскільки він добровільно пішов на фронт, де в різні роки служив санітаром і артилеристом до своєї демобілізації у 1919 році. Під час цієї вимушеної творчої паузи він не писав музики. Повноцінним поверненням до творчості стала Третя симфонія – «Пасторальна» (1922). Це підтверджує і С. Грю, підкреслюючи: «Ранні оркестрові твори здебільшого не показують вам суті Воана-Вільямса» (Grew, 1922: 169–170).-

Наведена цитата у стислій формі містить не лише ємний творчий та психологічний портрет Р. Воана-Вільямса, якого самокритичність щодо створеної ним музики супроводжувала до останніх днів життя. У ній також зафіксовано атмосферу, яка панувала під час роботи композитора над «Піснями мандрівника», та окреслено ті завдання, які його хвилювали. Будучи створеним у період напружених творчих пошуків вже досить зрілою людиною, цей вокальний цикл увібрав у себе риси, притаманні будь-яким художнім явищам, що виникають на перехресті звично усталеного й очікувано нового. Стійкі впливи австро-німецької культури, які хоча й виступали тригером для молодого англійського композитора, але не залишали його байдужим, уже доповнюються тим, що згодом зробить пізнаваним почерк самого Р. Воана-Вільямса, засвідчить відтворення *англійського духу* в його музиці. Спробуємо розглянути складну взаємодію названих тенденцій крізь призму проблематики, на якій фокусується увага при ознайомленні із цим твором.

1. *Слово та музика.* Р. Воан-Вільямса завжди вирізняла любов до літератури та поезії, особливо англійської. Тут його смаки та вподобання не мали ані хронологічних, ані стильових обмежень, простягаючись у діапазоні від авторизованої Біблії, співців-анонімів, мадригалістів, текстів Середньовіччя до сучасної йому поезії. Сприйняття ж голосу як можливого засобу для «висловлювання найкращих глибоких людських емоцій» визначило інтерес композитора до вокальної музики, й особливо – до її камерних форм. За 60 років творчості (1894–1958) Р. Воаном-Вільямсом було написано понад 80 композицій. Серед них – вокальні цикли на слова Р. Стівенсона («*Songs of Travel*», 1904), Д. Г. Россетті («*The House of Life*», 1904), А. Е. Хаусмана («*On Wenlock Edge*», 1909; «*Along the Field*», 1927), В. Вітмена («*Three Poems*», 1925), Дж. Чосера («*Merciless Beauty*», 1921), Урсули Воан-Вільямс («*Four Last Songs*», 1954–58), В. Блейка («*Ten Blake Songs*», 1958). У ранні роки в доробку композитора вокальні твори (сольні, хорові) переважали (Kennedy, 1980: 10–32). Крім Бьорнса, Теннісона й Россетті, його приваблював і Стівенсон, чії вірші, «на думку самого Ральфа, найбільше підходили для створення мелодій» (Vaughan Williams, U., 1964: 65). Зацікавленість вокальними

жанрами підживлювалася досвідом, який Р. Воан-Вільямс отримував з різних джерел: у процесі збору та обробки фольклорних зразків; редагуючи рукописи Г. Перселла (І том «*Welcome Songs*», 1901) та збірку церковних гімнів («*The English Hymnal*», 1904–1906); не останню роль відіграли навички, здобуті ним під час викладання в коледжах та роботи з аматорськими хорами. Знайомство Р. Воана-Вільямса з вокальним виконавством доповнювали й уроки співу, які він брав, що багато в чому було корисним для нього і як для диригента хорів, і як для автора пісень. Любов до слова, вбраного в музику, реалізується навіть у першому симфонічному досвіді композитора – «Морській» симфонії» (№ 1, 1910), написаній на поетичні тексти В. Вітмена із циклу «Листя трави», де протягом усіх частин партія хору виступає як рівнозначна оркестру, що дало право ряду критиків вважати цей твір жанровим гібридом симфонії, ораторії, кантати. Очевидним є також вплив романтичної австро-німецької пісенної традиції, з якою Р. Воан-Вільямс був чудово знайомий. Вона реалізовувалася через інтерес композитора до жанрів пісні й вокального циклу, відповідної образної сфери та подачі матеріалу, а також підвищену увагу до поетичної сторони камерно-вокальних мініатюр. Загалом порушена тема – слово в музиці Р. Воана-Вільямса – глобальна й потребує окремого дослідження, що виходить за рамки нашої статті. Наголосимо лише, що звернення до поезії англійської традиції відбиває світогляд митця, орієнтованого на створення «національного продукту».

2. *Тема мандрівок.* Тісний зв'язок із романтичним мистецтвом загалом та австро-німецькою музичною культурою зокрема заявлений уже в самій назві твору. Проте прямі конотації з вокальними циклами Ф. Шуберта, «Піснями мандрівного підмайстра» Г. Малера доповнюються і подробицями суто англійського підходу до розкриття теми.

Тема подорожей набула різнобічної розробки в англійській літературі, що є закономірним, якщо враховувати репутацію цієї країни, протягом багатьох століть, як великої та впливової морської держави. Встановлення від середини XVI століття торговельних зв'язків країни з Китаєм, Туреччиною, Венеціанською республікою, розширення її колоніальної діяльності в Ост-Індії та Північній Америці привело до росту популярності жанру подорожніх нотаток, у яких

звучали голоси різноманітних мандрівників, нерідко й авантюристів: «від видавців до мандрівних паломників, лицарів, купців, дослідників, колонізаторів, полонених і потерпілих у корабельній аварії, послів, піратів і вчених» (Das, 2019: 79). В епоху Просвітництва ця лінія буде продовжена розквітом в Англії жанру роману, у всіх різновидах якого – авантюрно-пригодницькому, соціально-психологічному, сентиментальному, готичному, «романі виховання» – мотив подорожі залишається тим стрижнем, навколо якого розгортається дослідження людської природи крізь призму просвітницьких істин¹⁰. Ідею мандрівок, мрію про далекі країни як джерело сильних емоцій, на противагу отруті прагматизму буржуазної дійсності, відроджує англійський літературний неоромантизм в останній чверті XIX століття. Представником цього напрямку був і Роберт Луїс Стівенсон (1850–1894), чий поетичні тексти надихнули Р. Воана-Вільямса на створення циклу «Пісні мандрівника».

Шотландець за національністю, Р. Л. Стівенсон прожив коротке, але яскраве життя. З раннього дитинства мучений тяжкою хворобою бронхів, що змушувала його почуватися інвалідом, він являв собою приклад дивовижної стійкості духу та діяльної життєлюбності. Ніби наперекір усім діагнозам, письменник став завзятим мандрівником, здійснюючи експедиції на байдарці; пішки з нав'юченим осликом; на торговельному судні, що везло худобу через Атлантику; в емігрантському вагоні Америкою; верхи по важкопрохідній і незнайомій місцевості; проплив, змінюючи судна, Тихим океаном. Останні роки життя (з 1890 року) Р. Л. Стівенсон провів на тихоокеанському архіпелазі Самоа – на острові Уполу, де і був похований на горі Веа. Письменник вважав мандрівку сенсом свого існування: «<...> я подорожую не задля того, щоб кудись прийти, а задля того, щоб йти. Я подорожую заради подорожі. Велика справа – рухатися; ясніше

¹⁰ Авторами найбільш відомих англійських просвітницьких романів є Д. Дефо («Пригоди Робінзона Крузо», інші твори), Дж. Свіфт («Мандри Гуллівера», 1726–1727), Г. Філдінг («Історія Тома Джонса, знайди», 1749), Л. Стерн («Сентиментальна подорож Францією та Італією», 1768), Т. Дж. Смоллетт («Мандри Хамфрі Клінкера», 1771, інші твори).

відчувати потреби та негаразди нашого життя; зійти з цієї перини цивілізації і знайти під ногами гранітну земну кулю, усіяну ріжучими кременями» (Stevenson, 2004)¹¹. Досвід пережитих вражень, примножений життєлюбною фантазією письменника, відбився у його пригодницьких романах та повістях, відомих читачам по всьому світу. Проте, окрім прози, визнання отримала і поетична спадщина автора. Незважаючи на критичне ставлення Р. Л. Стівенсона до власних віршів, які він із посмішкою називав «підліском» (на відміну від справжнього лісу), дві його поетичних збірки – «Дитячий квітник віршів» / «*A Child's Garden of Verses*» та «Підлісок» / «*Underwoods*» – визнані зразками класичної англійської поезії. Вірші, що увійшли до вокального циклу «Пісні мандрівника», були запозичені зі збірки, виданої вже після смерті письменника в 1895 році. Вона містить всі поетичні тексти Р. Л. Стівенсона, від написаних ним після остаточного від'їзду з Англії у 1887 році до останніх, відправлених на батьківщину для публікації за кілька місяців до смерті. Сам автор пробував об'єднати їх у ціле в різній послідовності та під різними назвами, як-от «Пісні та нотатки про подорож», «Посмертні поеми», але в результаті надав право їх остаточного найменування та впорядкування своєму другові Сідні Колвіну – літературному редактору, який підготував зрештою до посмертного видання цю збірку віршів – «*Songs of Travel and Other Verses*» – у вигляді окремого тому.

Зміст 44 текстів цієї поетичної збірки, як справедливо зауважує В. Б. Джонс, варіюється від любовної лірики до роздумів про час, місце, життя і смерть. Ряд віршів містить ретроспекцію образів і пейзажів рідної Р. Стівенсону Шотландії, інші пройняті типово самоанською атмосферою. «Термін “подорож” використовується тут у більш широкому значенні не просто для відтворення фізичного руху, але і [образу] внутрішнього паломництва, як у “*The Vagabond*” та “*To the tune of Wandering Willie*”» (Jones, n. d.). Застосоване

¹¹ “... *I travel not to go anywhere, but to go. I travel for travel's sake. The great affair is to move; to feel the needs and hitches of our life more nearly; to come down off this feather-bed of civilisation, and find the globe granite underfoot and strewn with cutting flints*”.

В. Б. Джонсом визначення «внутрішнього паломництва» схоже на поняття «медитативної подорожі», яке, на думку дослідників, є показовим для романтичної поезії¹² та асоціюється не стільки із фізичним переміщенням у просторі, скільки із зосередженістю на інтимному переживанні героя, його рефлексії. Як правило, концепт медитативної подорожі в англійській поезії частіше пов'язаний з образом пішої мандрівки чи прогулянки озером, які здійснюються на самоті, без визначеної мети. Тому його найближчим варіантом є «ментальна подорож», яка здійснюється в уяві героя поетичного оповідання.

3. *Концепт медитативної подорожі в «Піснях мандрівника».* Ознаки медитативного мандрування чітко простежуються і в аналізованому циклі Р. Воана-Вільямса, обумовлюючи вибір композитором тільки дев'яти із 44 віршів поетичної збірки.

Їх поєднує суто ліричний зміст і відсутність «екзотичного» (самоанського) контексту. Вирушаючи в пішу подорож із «героем» музично-поетичної розповіді, ми стаємо мимовільними співучасниками того, що відбувається, сприймаємо світ його очима, занурюємось у його спогади, втрачаємо і знаходимо разом з ним нові сенси в пізнанні Буття. Умовність художнього простору не пов'язаних єдиним сюжетом поетичних мініатюр переосмислюється завдяки музиці, набуває певної конкретності та внутрішньої цілісності, наслідком чого стає перетворення окремих оповідань на новий макротекст зі своєю внутрішньою драматургією. Настрій усьому циклу задає № 1, «Бродяга» / «*The Vagabond*», де використано перший вірш зі збірки. Це презентація програми «героя», що вирушає у свій путь: «Ні багатства, ні кохання / Не прошу у Бога; / Небосхил над головою, / Унизу – дорога ...»¹³. Серйозність намірів героя підкреслена рішучим характером музики – маршовістю, акордовим типом фактури фортепіанного супроводу із характерним «пружним» рухом баса. Впізнавано «романтичною» та відповідною контексту є і мелодична направленість вокальної партії –

¹² Ураховуючи масштабність теми романтичного мандрування у світовій літературі, зазначимо лише деякі праці, дотичні до дослідження цього питання на матеріалі англійської поезії: див. Jarvis, 2000; Langan, 1995.

¹³ Переклад текстів Р. Стівенсона українською мовою зроблено авторкою статті.

чіткі лінії висхідного руху по звуках тризвуків. Можливі образні асоціації з добре відомими зразками романтичної *lied*, вочевидь, від початку були запрограмовані Р. Стівенсоном, який доповнив свій вірш позначкою «*To an air of Schubert*» / «На мотив Шуберта».

Гімном природі звучить № 2, «Хай прокинеться розкіш» / «*Let Beauty Awake...*»¹⁴. Втілений у тексті та музиці стан захоплення людини, що ніби заново відкрила для себе велич і красу світу, збудованого Творцем, контрастує з юнацькою дієвістю та бадьорістю духу попередньої мініатюри. Тонкість переживання підкреслена і кардинальною зміною виразних засобів: на противагу пульсуючій фактурі першої пісні циклу, завдяки гармонічним фігураціям тут створюється безперервний фон, на якому розгортається мелодичний абрис – простий і виразний водночас. Природність і м'яка «закругленість» коротких пісенних зворотів у межах терції доповнюється вигуками – висхідними секстовими мотивами, що перетворюються на локальні кульмінації, виявляючи романтичну природу цього музично-поетичного оповідання.

Для серця, яке переживає захоплення від споглядання Божественної краси, звично пов'язувати повноту свого існування із взаємністю людської любові. Тому як закономірність сприймається у «Піснях мандрівника» перехід до лірики більш чуттєвої, інтимної за природою. У результаті №№ 3–5 утворюють своєрідний мікроцикл у драматургії цілого, актуалізуючи на рівні «умовного сюжету» мотив любовної історії героя. Її розвиток також відбувається за вже апробованим у романтичних циклах сценарієм: від радісного захоплення почуттям у третій пісні «Придорожній вогонь» / «*The roadside fire*»¹⁵, через філософську споглядальність, подану в контрасті з емоційною екстатичністю четвертої – «Юність та Любовь» / «*Youth And Love*»¹⁶,

¹⁴ Відповідає № 9 («*Let Beauty awake...*») у поетичній збірці «*Songs of Travel and Other Verses*» Р. Л. Стівенсона (Stevenson, 1896).

¹⁵ Відповідає № 11 «*I Will Make You Brooches And...*» у збірці поезій Стівенсона (Stevenson, 1896).

¹⁶ № 3 «*Youth And Love: II*» у збірці віршів поета (Stevenson, 1896).

до драматичної кульмінації п'ятої мініатюри «У снах» / «*In Dreams*»¹⁷. У рамках зазначеної тріади динаміка драматичного зростання досягається, насамперед, музичними засобами, оскільки поезія Р. Стівенсона не виходить за межі врівноважено-ліричного тону висловлювання. У «Придорожньому вогні» (№ 3) світле світовідчуття героя, його надії, окриленість коханням реалізуються завдяки вибору «тональності любові» *Des-dur*, польотній природі мелодії вокальної партії, у якій початковий рух по звуках тризвуку нагадує про тему першої пісні, немов характеризуючи юнацьку енергію героя. Разом із цим, тенденція до «заокругленості» мотивів і фраз через заповнення стрибків, повтори виразних зворотів підкреслює кантиленну природу музики. Поєднання дієво-скерцозного та споглядально-ліричного відображено й у фактурі супроводу, де відбувається переключення з ритмічної фігурації (А, тт. 1–40) на гармонічну (В, тт. 41–57).

Аналогічно, за принципом контрасту – поєднання двох зазначених типів фактури – побудовано і № 4. Використовуючи один і той самий прийом у сусідніх піснях, Р. Воан-Вільямс досягає різного художнього результату. У пісні «Юність та любов» не залишається й сліду від скерцозності попередньої мініатюри. Ритмічна фігурація акордів у повільному темпі спрямована на передачу умиротвореної споглядальності (перший розділ пісні А, тт. 1–32). У другому розділі пісні (В, тт. 33–38) гармонічний тип фігурації, який трактувався в попередньому номері як знак «м'якої» ліричності, тепер, навпаки, стає одним із засобів передачі емоційно відкритої схвильованості. Таким чином, через контрастність двох станів у музиці романсу, відображену і в його структурі – двочастинній репризній формі А | ВА1 – реалізується образна дуальність поетичного тексту, нерозривно пов'язана з ідеєю медитативної подорожі.

Справжньою кульмінацією драматичного в рамках розглядової тріади та циклу загалом стає № 5, «У снах» / «*In Dreams*», що викликає асоціації із шуманівським «У сні я гірко плакав» (цикл «Любов поета», № 13). Ключем до емоційної «програми» пісні виступає початковий поетичний рядок: «У снах, нещасний, я бачу: ти стоїш...».

¹⁷ № 4 «*In Dreams, Unhappy, I Behold...*» у збірці Стівенсона (Stevenson, 1896).

Так активізується тема пам'яті і пов'язаних з нею образів покинутої Коханої, залишених у минулому спокою та щастя, пов'язаних у свідомості героя з Домом, ранковим сяйвом та благодаттю. Але навіть «холод та сльози» як мимовільні супутники самотності не в силах витіснити з його пам'яті дорогих серцю спогадів.

Музика чуйно слідує за поетичним текстом. Ситуація роздуму зумовлює посилення декламаційності у вокальній партії, контрастності мелодичного рисунка, де повторення запитальних інтонацій як вираження нав'язливості видінь, нерозв'язності ситуації раптово перебивається інтонаційними сплесками (стрибки угору на октаву) або хроматичними ходами вниз по полутонах (інтонема відчаю). Додатковими засобами посилення драматичного у музиці виступають «патетична» тональність *c-moll*, перехід в гармонії одних дисонуючих співзвуч в інші, безперервність ритмічної пульсації протягом усього номера (органий пункт + ритмоформула), диференційованість динамічного профілю (різкі контрасти *f* та *p* в межах одного такту).

У «маршруті» внутрішнього паломництва героя п'ята пісня асоціюється з вершиною, яка фіксує етап духовного дорослішання юнака. Незалежно від пройдених у милях відстаней і тих, що чекають попереду, герой постає тут зовсім іншим. Цією зміною визначається й образно-емоційна атмосфера наступних чотирьох пісень циклу, №№ 6–9, які виступають у ролі філософського узагальнення, акумулюють найбільш важливі та значущі образи та ідеї циклу. Так, № 6, «Сяйво небес неосяжних» / «*The Infinite Shining Heavens*»¹⁸, занурює у стан глибокої меланхолії, яка межує із заціпенінням, що сприймається як своєрідна рефлексія на драму, розгорнуту в попередній мініатюрі. Незважаючи на переключення уваги з теми суб'єктивних переживань героя на лірику об'єктивно-філософську, очевидним є взаємозв'язок цих двох планів. Знакову для романтичної традиції співзвучність станів навколишньої природи та душі героя відбито в поетичному тексті шляхом смислових подібностей-паралелізмів: «нескінченні сяючі небеса вночі», «ночі моєї печалі»,

¹⁸ Відповідає № 6 у поетичній збірці Р. Стівенсона (Stevenson, 1896).

«ангельські зірки, німі, сяючі та мертві», «душі печалі та світла» – резонують зі *смутом* та *безмовністю* героя.

Романтичний прийом смислових опозицій (Небесне – Земне, верх – низ, сяяння – темрява) стає у цьому випадку атрибуцією «медитативної подорожі». При цьому співіснування Горнього та Профанного позбавлене конфліктності, оскільки герой, при всій суб'єктивності його переживань, залишається *частиною Світобудови*, перебуваючи в нескінченному діалозі з нею. Заключний поетичний рядок – констатація факту відповіді, отриманої героєм згори: «У сутінках зірка спустилась до мене».

Чималу роль в англійській художній культурі відіграє образ рідного Дому та домашнього вогнища, що виступає в поезії романтиків не лише як втілення затишку, але й як символ ідеального простору, стабільності, спокою, початку та кінцевої мети будь-якої подорожі. У вірші Р. Стівенсона, запозиченому Р. Воаном-Вільямсом для № 7, «*Whither Must I Wander*» / «Де блукати маю?»¹⁹, втрата оселі рівнозначна для героя втраті Раю. Цю колізію передано вже знайомим з інших пісень прийомом образно-семантичних опозицій. Щасливе минуле асоціюється з весною (сонце, весняний дощ), простором, що звучить (слово, пісня, спілкування), домашніми радіощами («друзів повний дім»). Сумне сьогодніня – із зимовими холодами (зимові вітер і дощ), мовчанням та самотністю. Невід'ємною рисою медитативної подорожі стає у цьому номері рефлексія головного героя, що виводить оповідання про мандрівку у філософський вимір. Цікавими є наявні у циклі смислові арки між сьомою піснею та попередніми номерами 1, 3, 4, де образ домашньої оселі присутній то опосередковано, то явно²⁰.

Ключем до музичного вирішення сьомої пісні може слугувати ремарка Р. Стівенсона до заголовку вірша: «*To the tune of Wandering*

¹⁹ У збірці віршів письменника – № 16, «*Home No More Home to Me...*» / «Дім – більш не дім для мене» (Stevenson, 1896).

²⁰ У № 1 поняття «дім» постає як джерело, точка відліку в русі героя. У № 3 виникає ілюзорний, казковий образ ідеальної оселі – Дому для Коханої. У № 4, як уже зазначалося, спогади про дім пов'язані з потаємним у свідомості героя й належать до сфери його самовизначення та етичних засад.

Willie» / «На мотив пісні “Бродяга Віллі”». Значною мірою збірний образ мандрівника Віллі, народившись у британському фольклорі, перекочував згодом у літературну та композиторську творчість, отримавши широку розробку в романтичну добу²¹. Наважимося припустити, що Р. Воан-Вільямс свідомо віддав данину існуючій традиції, звернувшись у вокальному циклі до цього тексту і створивши музичне обрамлення до нього в підкреслено шотландському дусі. Куплетна форма, народнопісенні за природою мелодичні звороти, ладотональне забарвлення сьомої пісні циклу підтверджують це.

Цікаво вирішено у циклі проблему фіналу. У «Піснях мандрівника» доречно говорити про «пролонгований» фінал або фінал та коду, функцію яких виконують одразу два заключні номери – восьма та дев'ята пісні відповідно. Напевно, це є наслідком ситуації побутування твору в концертній практиці. Нагадаємо, що за життя композитора «Пісні мандрівника» лише одного разу прозвучали повним циклом – у день прем'єри 1904 року в Лондоні. Однак вісім з них були в різні роки опубліковані частинами та в різному групуванні²². Після смерті композитора (1958) в його архіві несподівано було знайдено пісню «*I Have Trod the Upward and the Downward Slope*» / «Я піднявся вгору та спустився схилом», яка увійшла до циклу

²¹ Зокрема, особливої популярності набув вірш «Бродяга Віллі» шотландського поета преромантичної доби Р. Бернса (1759–1796), який став основою популярної народної пісні. «Розповідь Віллі-мандрівника» – одна з найзагадковіших новел в історичному романі «*Redgauntlet*» (1824) В. Скотта. Цей список можна продовжити. Цікаво, що вірш Р. Стівенсона, узятий Р. Воаном-Вільямсом за основу № 7 пісенного циклу, багато в чому перегукується з текстом Р. Бернса. В архівах Р. Стівенсона також збереглася мелодія, написана ним до власного поетичного тексту (детальніше див.: Russell, 2019).

²² У 1905 році видавництвом «*Boosey & Co.*» (Лондон) була опублікована Частина I циклу, до якої увійшли «Бродяга» (№ 1), «Звучання слів яскраве» (№ 8), «Придорожній вогонь» (№ 3). У 1907 році вийшла Частина II, що містила пісні «Хай прокинеться розкіш» (№ 2), «Юність та любов» (№ 4), «У снах» (№ 5), «Сяйво небес неосяжних» (№ 6). Окремо у 1902 та 1912 роках була опублікована сьома пісня, «Де блукати маю?». За п'ять років до смерті, переглядаючи список своїх композицій у одній зі щойно виданих біографій, Р. Воан-Вільямс виявив, що вісім «Пісень мандрівника», як і раніше, фігурують розрізнено як окремі твори.

під № 9²³. Повністю в тій послідовності, що закріплена в авторському рукописі, «Пісні мандрівника» були виконані та записані вперше лише 1960 року. На перший погляд, зміст восьмої пісні, «Звучання слів яскраве» / «*Bright Is the Ring of words*»²⁴, не відповідає безпосередньо тематиці аналізованого вокального циклу. Тут немає натяку на рефлексію щодо подорожі у її звичному розумінні – як подолання фізичного простору. Її заміною виступають роздуми про значимість ролі слова, про призначення поета у світі²⁵, що вказує на втілення концепту медитативної (ментальної) мандрівки.

Напевне, первісне розуміння композитором восьмої пісні як ключової у циклі зумовило риси схожості між нею та першим номером. Їх об'єднує спільний урочисто-рішучий характер, чітка графіка мелодичного рисунка у вокальній партії, акордовий тип викладу в партії фортепіано, куплетна форма, що надають всій музичній композиції рис образного обрамлення та структурної сталості. Водночас, завершення № 8 на гармонії кадансового квартсекстакорду (фортепіано) у мелодичному розташуванні квінти (в партії соліста) надає мініатюрі рис «відкритої форми», що робить органічною появу ще одного, дев'ятого, номера. Достеменно невідомо, у якому році композитор створив цю пісню, що стала своєрідним епілогом чи кодою циклу. Проте про свідому позицію автора, який розглядав її у цій ролі, свідчить не лише позначка на самому рукописі, але, насамперед, музичне наповнення номера. Найбільш камерний з усіх за масштабом (усього 25 тактів, 4 поетичні рядки), він містить ремінісценції трьох музичних тем циклу, які асоціюються з такими головними образами-символами, як *мандрування* – з № 1 (№ 9, тт. 1–7, 23–25); *дім* – з № 7 (№ 9, тт. 8–16); *слово* – з № 8 (№ 9, тт. 17–21).

Висновки.

Полеміка, яка супроводжувала музику композитора за його життя та після, указує на значущість внеску Р. Воана-Вільямса у становлення

²³ № 22 у поетичній збірці (Stevenson, 1896).

²⁴ № 14 у збірці віршів Р. Стівенсона (Stevenson, 1896).

²⁵ Не можна не відзначити наявну у цьому випадку образно-тематичну асоціацію з п'єсою Р. Шумана «Говорить поет» із циклу «Дитячі сцени» (1838).

британської музики в першій половині ХХ століття, що породжує імпульс до вивчення творчості цього автора, особливо в умовах сучасної переоцінки та відродження його творів. Вокальний цикл «Пісні мандрівника» (1904), написаний у перший період творчості, демонструє оригінальний підхід Р. Воана-Вільямса до розкриття романтичної теми подорожі через поєднання жанрової моделі вокального циклу заданої тематики, що сформувався в австро-німецькій музичній традиції, із суто англійськими світоглядними настановами (втілення концепту медитативної подорожі).

Задана Р. Л. Стівенсоном тема самотутньо і талановито була підхоплена композитором, який за складом своєї натури виявився дуже близьким поетові. Хоча RVW не здійснював, подібно до Стівенсона, далеких подорожей, але його експедиції до різних графств Британії з метою збирання фольклорного матеріалу мали вигляд своєрідного паломництва. Тема мандрів як пізнання Істини, пошуку Людиною свого місця у цьому світі буде надалі реалізована Р. Воаном-Вільямсом у пісні для хору з оркестром на слова В. Вітмена «Назустріч невідомим краям» (1906), у вокальному циклі «Уздюж полів» (1909), в опері «Подорож паломника», над якою він працював протягом 30 років творчого життя (1921–1951), Симфонії № 7 «Антарктична» (1949–1951), присвяченій подіям полярної експедиції Р. Скотта.

Показовий для англійської поезії концепт медитативної подорожі і тотожна йому ідея внутрішнього паломництва реалізуються в музично-поетичній драматургії циклу через образ мандрів романтичного героя з притаманним йому об'єктивно-філософським розумінням земного шляху як руху до високої шляхетної мети, неминучого для морального дорослішання та перетворення людини. Це підкреслюється системою опозицій, що завуальовано присутні в музичному та поетичному текстах і відбивають дуалізм Небесного / сакрального та Земного / профанного, малого як інтимно цінного та великого, що різноманітно спокушає. У цій системі сенсів «серце юнака» трактується як вмістилище потаємного, сутність якого становить мрія про красу, пам'ять про Кохану, про Домівку, куди «І світлом лампи манять ввечері його». На противагу цьому, «світ – узбіччя дороги» – постає як парадоксальний за суттю,

охарактеризований водночас як вмістилище спокусу, але й можливостей досягти шляхетної мети.

Цілісність музичного простору циклу досягається завдяки прийомам ремінісценції та наскрізних тематичних зв'язків. Крім вже зазначених, укажемо на «арки»-алюзії між № 2 (тт. 7–10) та № 3 (тт. 6–10) і № 4 (тт. 6–8); між № 4 (тт. 45–50 у фортепіано, тт. 52–54) та № 3 (тт. 3–4); між № 6 (тт. 3–5) та № 5 (тт. 3–7); між № 8 (тт. 4–5) та № 7 (тт. 4, 8). На окрему увагу заслуговує і ладотональна організація «Пісень». Залишаючись у рамках тональної системи, Р. Воан-Вільямс віддає перевагу терцієвим співвідношенням тональностей, натуральному мінору перед гармонічним; долає класико-романтичну функціональність раповими тональними зіставленнями та модуляціями, тяжінням до модальності, притаманної англійському фольклору. У сукупності з характерним інтонаційним наповненням вокальної партії це створює ту єдність і неповторність манери письма Р. Воана-Вільямса, яка чітко виявляє національну основу його стилю як суто англійського композитора.

Отже, вагомість внеску митця в історичний розвиток англійської та світової музичної культури, яскрава самобутність його стилю зумовлюють **перспективність** подальшого вивчення його творів з метою залучення їх до сучасного вітчизняного виконавського доробку.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Adams, W. M. (1999). *Ralph Vaughan Williams' "Songs of Travel": An historical, theoretical, and performance practice investigation and analysis*. (DMA diss.). The University of Texas at Austin. Austin [in English].
- Das, N. (2019). Early Modern Travel Writing (2): English Travel Writing. In N. Das & T. Youngs (eds.), *The Cambridge History of Travel Writing*, pp. 77–92. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316556740.006> [in English].
- Foreman, L. (1994). The unknown RVW – a matter for debate. *Journal of the RVW Society*, 1 (September), 10–12. https://rvwsociety.com/wp-content/uploads/2016/07/rvw_journal_01.pdf [in English].

- Grew, S. (1922). Ralph Vaughan Williams. In *Our favourite musicians: from Stanford to Holbrooke*, pp. 159–175. Edinburgh & London: T. N. Foulis, Limited. <https://archive.org/details/ourfavouritemusi00grew/page/174/mode/2up> [in English].
- Jarvis, R. (2000). *Romantic Writing and Pedestrian Travel*. New York: Palgrave Macmillan [in English].
- Jones, W. B. Jr. (n. d.). Songs of Travel and other verses, 1895. [Summary]. *RLS Website*. <https://robert-louis-stevenson.org/works/songs-of-travel-and-other-verses-1895/> [in English].
- Kennedy, M. (1980). *The works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press [in English].
- Langan, C. (1995). *Romantic Vagrancy: Wordsworth and the Simulation of Freedom*. Cambridge University Press [in English].
- Manning, D. (2008). Vaughan Williams on Music. Oxford University Press. [Summary]. <https://search.worldcat.org/title/Vaughan-Williams-on-music/oclc/71210337> [in English].
- Russell, J. F. M. (2019). The Music of Robert Louis Stevenson. Wandering Willie. <https://sites.google.com/a/music-of-robert-louis-stevenson.org/wandering-willie/> [in English].
- Sackville-West, E. & Shawe-Taylor, D. (1955). *The Record Guide*. London: Collins [in English].
- Schwartz, E. (1982) [1964]. *The Symphonies of Ralph Vaughan Williams*. New York: Da Capo Press [in English].
- Stevenson, R. L. (2004). *Travels with a Donkey in the Cevennes*. The Project Gutenberg eBook. <https://www.gutenberg.org/files/535/535-h/535-h.htm> [in English].
- Stevenson, R. L. (1896). *Songs of Travel and Other Verses*. London: Chatto & Windus, Piccadilly. <https://archive.org/details/songsoftraveloth00stevrich/page/n7/mode/2up?view=theater> [in English].
- The Ralph Vaughan Williams Society (n. d.). [Official site]. <https://rvwsociety.com/> [in English].
- Vasylenko, A., Krotenko, G. (2019). What and why you need to know about Benjamin Britten. <https://arzamas.academy/mag/716-britten> [in Russian].
- Vaughan Williams, U. (1964). *R.V.W. A biography of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press [in English].

Svitlana Anfilova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: 2020anfilova@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6910-8034

**“Songs of Travel” by R. Vaughan Williams:
English accent in the romantic theme*****Statement of the problem.***

The reason for studying R. Vaughan Williams’ “Songs of Travel” in this article was the discrepancy between the widespread use of this work in world musical practice and the absence of materials devoted to it in Ukrainian musicology. Currently, the number of studies devoted to R. Vaughan Williams’s work is quite significant. The chronology of their appearance is marked by a certain discreteness, which is a consequence of the reassessment of the composer’s role in the history of British and, in general, European music. Nevertheless, the number even of foreign studies about the “Songs of Travel” on R. L. Stevenson’s poems is obviously limited (W. M. Adams), and in Ukrainian musicology, such research is completely absent. Therefore, it was natural to include “classical” works on creative biography by R. Vaughan Williams in the preparation of this article, which mentions this cycle in the context of creative tasks and events of the corresponding period (U. Vaughan Williams, M. Kennedy, S. Grew). The bibliography is supplemented by the works of L. Foreman, E. Schwartz, as well as materials related to the specifics of the artistic representation of the travels theme in English romantic poetry (N. Das, C. Langan, R. Jarvis), R. L. Stevenson’s creativity (J. Russell, W. Jones).

Objectives, methods, and novelty of the research.

For the first time in Ukrainian musicology, the purpose of the study is to draw attention to R. Vaughan Williams’ “Songs of Travel” on R. L. Stevenson’s poems, and to provide a comprehensive analysis of the cycle’s musical and poetic features in the context of the disclosing the romantic journey theme by the English composer of the early 20th century. The scientific novelty of the research lies in the expansion of information about the composer’s work in order to include his works, in particular the “Songs of Travel”, into modern domestic scientific and creative practice. For analyzing the work, the biographical, historical-contextual, genre-stylistic, axiological research methods were used.

Results and conclusion.

The cycle “Songs of Travel” (1904) by R. Vaughan Williams written in the first period of his creative way demonstrates the original approach to revealing the romantic travel theme, through the combination of the vocal cycle genre model on mentioned topic (which was formed in the Austro-German musical tradition) with purely English outlooks (the embodiment of the meditative journey concept). The means of embodying the system of figurative and poetic oppositions in music, principles of musical integrity of the cycle, stylistic manner by R. Vaughan Williams as a strictly English composer were characterized. The integrity of the musical space of the cycle is achieved thanks to the techniques of reminiscence and through thematic connections. Remaining within the framework of the tonal system, the composer prefers the third ratio of keys, natural minor over harmonic one; overcomes the classical-romantic functionality with sudden tonal juxtapositions and modulations, a tendency towards modality inherent in English folklore. Together with the characteristic intonation filling of the vocal part, it creates the uniqueness of R. Vaughan Williams’ writing manner, which clearly reveals the national basis of his style as a purely English composer.

The concept of a meditative journey, which is indicative of English poetry, and the idea of an inner pilgrimage that is identical to it are realized in the musical and poetic dramaturgy of the cycle through the image of the journey of a romantic hero with his inherent philosophical understanding of the earthly path as a movement towards a high goal, inevitable for the moral maturation and transformation of a person.

Keywords: *R. Vaughan Williams; R. L. Stevenson’s poetry in music; vocal cycle “Songs of Travel”; English music of the 20th century; “meditative journey”; “inner pilgrimage”; genre; dramaturgy; opposition system.*

Стаття надійшла до редакції 10 вересня 2024 року