

ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»

Музыкальное училище имени Гнесиных, г. Москва

Ральф Воан Уильямс. Dona nobis pacem

Номинация: Музыкальное искусство XX в.

Виллеже Антуан

Теория музыки, 4 курс

Руководитель: Ефимова Лариса Николаевна, преподаватель

Оглавление	
Введение.....	2
Кантата «Dona Nobis Pacem»	3
<i>История создания</i>	<i>3</i>
<i>Содержание и философский смысл кантаты</i>	<i>5</i>
Анализ кантаты.....	6
1 часть (<i>Lento, 3/4</i>).....	6
2 часть (<i>Allegro moderato, 4/4</i>)	9
3 часть (<i>Andantino, 4/4</i>)	13
4 часть (<i>Moderato alla marcia, 4/4</i>)	16
5 часть (<i>L'istesso tempo, 4/4</i>).....	21
6 часть (<i>2/2</i>).....	24
Заключение.....	28
Список литературы	31
Приложение	32

Введение

Интерес к личности и творчеству английского композитора Ральфа Воана Уильямса в последние десятилетия неуклонно растёт, и это не случайно. В эпоху, когда границы между национальными культурами становятся всё более проницаемыми, а музыкальный язык тяготеет к универсальности, фигура композитора, сумевшего создать самобытное искусство, оставаясь при этом абсолютно современным, привлекает внимание исследователей и слушателей. Воан Уильямс принадлежит к числу тех мастеров, чьё творчество не поддаётся однозначной классификации: он не был авангардистом в общепринятом смысле, но и не оставался в плену академических традиций; его музыка обращается к английским традициям, но говорит на языке, понятном каждому, кто способен чувствовать красоту и боль.

Актуальность обращения к кантате «Dona Nobis Pacem» сегодня продиктована самой историей. Произведение, созданное в середине 1930-х годов, в период нарастающей угрозы новой мировой катастрофы, звучит с

поразительной остротой и в наши дни. Эта кантата — не абстрактное размышление о войне и мире, а крик души человека, видевшего ужас собственными глазами и предчувствовавшего его возвращение. Именно личный опыт композитора, пережившего Первую Мировую войну, глубокая вера в человечность и высочайшие художественные достоинства делают «Dona Nobis Pacem» одним из самых пронзительных антивоенных высказываний в музыке XX века.

Кантата «Dona Nobis Pacem»

История создания

Работа над кантатой «Dona Nobis Pacem» началась в 1935 году, в период, когда Европа с возрастающей тревогой наблюдала за действиями нацистской Германии. Композитор, будучи лично травмированным опытом Первой мировой войны, вновь видел, как «картина Европы становится все мрачнее»¹, и создавал произведение под гнетом этого предчувствия. Заказ на написание произведения к столетнему юбилею Хаддерсфилдского хорового общества² в октябре 1936 года предоставил ему подходящую возможность для высказывания, в котором предупреждение об ужасах войны сочеталось бы со страстной мольбой о мире.

Процесс творчества был во многом органичным и особым образом связан с прошлым композитора. Воан Уильямс не начал с чистого листа, а, напротив, оттолкнулся от уже существовавшей музыки. Главным отправным пунктом стало его раннее сочинение — в 1911 году, ещё до Первой мировой войны, он создал выразительную музыкальную трактовку стихотворения Уолта Уитмена «Dirge for Two Veterans» («Панихида для двух ветеранов»). В контексте растущей угрозы в 1930-х «Панихидный марш» в памяти о павших отце и сыне обрёл новую, пугающую актуальность. Именно эта музыка, стилистически

¹ URL: <https://napervillechorus.org/program-notes/dona-nobis-pacem-williams/>

² URL: <https://www.huddersfieldchoral.com/>

близкая к малеровскому траурному маршу из первой симфонии, легла в основу будущей кантаты. Затем композитор выбрал еще два стихотворения Уитмена, также из цикла «Барабанный бой», написанного под впечатлением Гражданской войны в США — «Beat! Beat! Drums!» и «Reconciliation». Чтобы поместить эти размышления о войне и примирении в универсальный, вневременной контекст, он обрамил их текстами, взятыми из совершенно разных источников: латинской части мессы «Agnus Dei», пламенной парламентской речи политика Джона Брайта против Крымской войны и ветхозаветных пророчеств о мире. Таким образом, композитор синтезировал свой давний интерес к поэзии Уитмена, тревогу современности и стремление к всеобъемлющему гуманистическому высказыванию.

Явление, при котором композитор сознательно и драматургически осмысленно соединяет в рамках одного произведения разнородные текстовые первоисточники, имеет глубокие корни. Его истоки лежат в стремлении к максимальной смысловой насыщенности и универсальности высказывания, когда фрагменты из разных эпох и контекстов, будучи собранными вместе, начинают звучать с новой силой, раскрывая вневременную суть темы. Эта практика восходит к немецкой духовной кантате эпохи барокко, где в одной композиции могли объединяться цитаты из Священного Писания, строфы хоралов и авторские стихи, создавая целостную проповедь или молитвенное размышление. Позже этот принцип был подхвачен и другими авторами, стремившимися к всеохватному высказыванию, как, например, в некоторых ораториях Г. Генделя или хоровых произведениях Г. Пёрселла. Ральф Воан Уильямс в своей работе над «Dona Nobis Pacem» использовал именно этот творческий метод, синтезируя различные тексты — канонические и художественные. Такой подход к построению крупной вокально-симфонической формы стоит называть «антологическим» (от гр. «антос» — цветок, «логия» — учение, собрание).

Содержание и философский смысл кантаты

Подход Ральфа Воана Уильямса к созданию кантаты «Dona Nobis Pacem» был прямым и глубоко личным откликом на нарастающую угрозу новой войны в Европе середины 1930-х годов. С тревогой наблюдая за маршем нацистских войск в Рейнланд в 1936 году, он писал «Dona Nobis Pacem» как «трактат для современности» — предупреждение об ужасах войны и страстную молитву о мире.

Ядром этого творческого метода стало создание «антологической кантаты», уникальной по своему текстовому составу. Вместо единого либретто Воан Уильямс мастерски собрал в единое драматургическое целое разнородные источники: литургические тексты Agnus Dei, ветхозаветные пророчества, пламенную парламентскую речь против Крымской войны политика Джона Брайта и, что важнее всего, три стихотворения Уолта Уитмена, написанные под впечатлением от Гражданской войны в США.

Термин «антологическая кантата» описывает сознательное и драматургически осмысленное соединение разнородных текстовых первоисточников в рамках одного произведения. Это не было формальным экспериментом — композитор стремился показать, что вечный крик о мире звучит вне времени и культурных границ, объединяя древние молитвы, современную политическую риторику и вневременную поэзию. В этом он стал прямым предшественником Бенджамина Бриттена и его «Военного реквиема».

Центральную роль в формировании художественного мира кантаты сыграла поэзия Уолта Уитмена, с которой Воан Уильямс был связан на протяжении всей творческой жизни. Он увидел в Уитмене не просто хрониста войны, а поэта, который в своем стремлении примирить бинарные оппозиции — жизни и смерти, врага и друга, отца и сына — обращался к универсальной человечности. Композитор интуитивно почувствовал в свободном, всеобъемлющем стихе Уитмена ту самую «органическую» связь с природой и человеческим опытом, о которой писал поэт. Через поэзию американца, прошедшего через ужас Гражданской войны, британский композитор,

видевший кошмар Первой мировой, говорил об общности трагедии и неизменной ценности мира.

Музыкальное решение стало столь же полистилистическим и целенаправленным, как и текстовое. На композитора оказал влияние Реквием Д. Верди, особенно в драматическом интонировании слова «Dona». В то же время он опирался на стилистику собственной, более ранней музыки, например, «Лондонской симфонии» 1914 года, как бы возвращаясь к миру, который был разрушен войной. Он строил произведение как путь от тьмы к свету, отчасти подобно Пятой и Девятой симфониям Бетховена, но с более непосредственным и тревожным посылом. Кульминацией этого пути становится финальный раздел, где после скорби и отчаяния звучит лучезарный гимн надежде на примирение народов. Однако даже в этом триумфе нет полного разрешения — последним звучанием остаётся тихое, ускользающее в вечность соло сопрано с повторением «Dona nobis pacem». Это напоминание о том, что мир — не окончательное достижение, а вечная, хрупкая необходимость, требующая постоянного усилия и памяти. Таким образом, творческий подход Воана Уильямса в этой кантате стал актом художественного мужества — превращением личной травмы, политической тревоги и духовного поиска в универсальный призыв к человечности, не утративший своей актуальности и по сей день.

Анализ кантаты

I часть (Lento, $\frac{3}{4}$)

Первая часть погружает в атмосферу молитвы. Текст взят из канонического текста мессы из части «Agnus Dei». Но из полного текста — «Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem» — композитор сознательно опускает первые две строки католической молитвы, акцентируя не просьбу о пощаде, а требование мира. Последняя строчка, а именно ключевые слова «Dona nobis pacem» — «Даруй нам мир», звучат

множество раз в первой части. Фраза интонируется то декламационно и напряжённо, то распевно, подчёркивая двойственность надежды и отчаяния. Она звучит то у сопрано, то у хора. Это лейттема всей кантаты.

Композиция части представляет собой вариационно-строфическую форму из двух строф, тематически однородных, пронизанных одними интонациями. Черты зеркальности прослеживаются в тональном развитии и тематическом обрамлении. Форма строф – период из двух предложений с вариационным (в мелодике) имитационным (в фактуре) развитием. Тематизм пронизан лейтинтонацией плача, из которого произрастают фразы и на мотиве которого после каждого предложения следует дополнение. В завершение части звучит кода-связка.

Респонсорный тип звучания олицетворяет диалог между индивидуальным и коллективным.

Зыбкий мир неустойчивых гармоний, сотканный из ленты параллельных квартсекстаккордов и покачивание мелодии в диапазоне квинты с опорным тоном «ре» погружают в молитвенное созерцание.

Каденции избегают окончательных разрешений, переходя в эллипсисы. Тональная неопределённость создаётся с самого начала отсутствием ключевых знаков. В начале первой строфы опорными тонами являются d с фригийской окраской в мелодии и G мажоро-минор в гармонии; а в конце опорные тоны меняются – C и G, появляются устойчивые каденции в соответствующих минорах. Во второй строфе – тональная опора на диатонический C-dur, но завершается в ещё более оминоренном G, где наряду с фригийской окраской появляется ещё и четвёртая пониженная ступень. В кода-связке происходит плавный секвенционный переход через e-moll, являющийся шестой пониженной минорной As-dur – тональности следующей части.

Первая часть (пример №1) начинается со вступительного двутакта, в котором заложено зерно всего произведения: поступенное движение в пределах терции, представленное ленточной аккордикой. Также в первой строфе звучат интонации, которые будут повторяться многократно на протяжении всех

частей этого произведения. Вокальная мелодия основана на опевании «ре» на фоне параллельных трезвучий и струнных инструментов.

Ладовая и тональная неустойчивость словно передаёт состояние участников.

Мелодии характерно поступенное движение в ограниченном диапазоне.

Синкопы и смещения акцентов будто маскируют сильные доли тактов, нарушая метрическую пульсацию, создавая напряжение.

Во втором предложении (А1, т. 14, пример №2) первой строфы вступает хор, постепенно происходит наслоение голосов, все 4 голоса хора вступают, полифоническое имитационное развитие приводит к первой кульминации (ц. 1), в которой звучит первый возглас на форте. Контрапункт здесь строится на инверсии первоначального мотива: нисходящее движение сменяется восходящим. У струнных инструментов звучит резкий восходящий пассаж с неаполитанской гармонией на доминантовой педали с-moll с дальнейшим разрешением в с-moll. Таких возгласов ещё три – последние два из них разрешаются в устойчивый g-moll.

Вторая строфа (В, т. 28) начинается с резкого контраста – меняется мелодический рисунок вокальной партии. На смену интонациям вздоха и плача появляется устремлённый диатонический скачок в мелодии. Вместо смятения и страха – свет и надежда: утверждается тоникальность, диатоника. В других частях кантаты это будет символом мира и веры в будущее. В сопровождении звучат отголоски мотивов из первого раздела, создавая богатую полифоничную фактуру.

Светлое начало разрастается во втором предложении второй строфы (т. 40), но обрывается при возвращении горестного восклицания в g-moll из кульминации. Каденции обеих строф идентичны по характеру отчаяния. Секвенция на теме второй строфы (т. 49) звучит у сопрано и подводит ко второй части, которая начнётся аттасса, на фоне квинтового мотива и приближающейся барабанной дроби.

2 часть (Allegro moderato, 4/4)

Из мира молитвенной надежды первой части вторая переносит в эпицентр надвигающегося хаоса. В её основе стихотворение Уолта Уитмена «Beat! Beat! Drums!»). Рефрен «Beat! beat! drums! – Blow! bugles! blow!» («Бей! Бей! Барабан! – Труби! Горн! Труби!») пронизывает всю композицию, олицетворяя вторжение войны в священные сферы жизни (церкви, школы, семьи), становясь лейтмотивом насилия. Уильямс обличает войну, которая лишает людей всего, превращая мирное время в недостижимую утопию. Каждая строфа детализирует катастрофу.

Контраст с первой частью разителен: музыка становится агрессивной, почти физически ощутимой – барабанная дробь, пронзительные возгласы труб и декламационные хоровые реплики передают образ этой вопиющей, неудержимой силы. От медитативной молитвы – к хаосу, от требования мира – к необходимости его отвоёвывать. Эмоционально доминирует коллективный ужас. Отсутствие солистов во второй части не случайно – война стирает индивидуальность.

Лейттема «плача» (нисходящая секунда) во второй части меняет свой образ – она звучит в быстром темпе, fortissimo, в унисонной фактуре хора и медных духовых, а плач больше похож на боевой клич.

Форма части строфическая с рефреном, состоящим из оркестрового вступления (5 тактов) и хорового раздела (4+5 тактов). Рефрен обрамляет три основные строфы (такты 10-38, 41-53 и 69-90). Каждая строфа варьируется тонально и фактурно. Такое балладное строение традиционно для английского фольклора.

Внутри части содержится образный и тематический контраст между разделами. В рефрене воплощён образ войны – страшной, надвигающейся и, кажется, непобедимой. Это обрушивающаяся непрерывным потоком громада ударных с фанфарами меди и жёстким безтерцовым звучанием хора лентой

квинто-квартовых параллелизмов. В эпизодах открывается эмоциональная глубина и трагизм происходящего, показаны жертвы войны – стонущий унисон хора в дублировке струнных и деревянных духовых.

Полиладовое и политональное мышление Уильямса – одно из основных и сильнейших средств выразительности, используемое в кантате. «As» и «a» определяют тональный центр части, который меняется в развитии: в первой строфе (10 такт) – «e», во второй (41 такт) – «as», в третьей (69 такт) – снова «e». В эпизодах наблюдается ладотональная неустойчивость, секвенционное «скольжение», параллелизмы «ленточной» аккордики с незавершёнными каденциями. Бесчеловечный характер конфликта усиливает механистичный ритм и диссонантные гармонии.

Мелодически преемственная, эта часть, сохраняя рисунок с поступенным движением и скачками на квинту или кварту, наполняет его иным смыслом, образно трансформирует в соответствии с содержанием. Радикально меняется вокальный состав — это хоровая «фреска» без солистов, наполненная ужасом и болью.

Чёткий ритм – две шестнадцатые и триоль восьмыми, появляющийся в конце первой части у струнных, литавр и тенорового барабана, готовит ощущение приближающейся войны. Фанфара медных духовых звучит в пятитактовом вступлении. Хоровая декламация на *fortissimo* в квинту претворяет лейттему кантаты в искаженном виде. Три элемента – тремоло и чёткий ритм ударных, фанфара меди и боевой клич у хора – основа рефрена.

Первая строфа (т. 10, пример №3) представляет собой период из трёх предложений повторного строения. В первом предложении раздела новый тематизм, основанный на предыдущем материале: поступенное движение, скачки на квинту. Первая фраза построена на характерном ритмическом обороте (лейтритме) – две шестнадцатые и восьмая нота – образующие нисходящий вспомогательный оборот на малую секунду. Динамика вначале

резко уходит на *piano*, но начинается *crescendo* ко второй фразе, где синкопой звучат пронзительные нисходящие безтерцовые аккорды кварто-квинтового соотношения. Они звучат не только у духовых и струнных инструментов, но и дублируются органом. Этот материал в таком же составе оркестра будет повторяться на протяжении всей части в конце разделов. Второе предложение – вариантный повтор первого, с ладовыми изменениями и появлением триолей, учащающих ритмическую пульсацию. Динамика постоянно нарастает и достигает до *forte* в 26 такте, где начинается третье предложение. Оно уже динамизировано, мелодия устремлена вверх. Вторая фраза предложения на 34 такте служит переходом ко второму проведению рефрена на 39 такте.

Второе проведение рефрена (т. 39) сокращено до трёх тактов, но узнаваемо – малая секунда боевого клича у хора, тремоло в оркестре, сопоставление основных тонов «ля» и «ля-бемоль».

Вторая строфа (т. 41) вторгается, прерывая рефрен. Она схожа с первой ритмом и триолями в вокальной партии, но в ней появляется новая мелодия у труб в *as-moll*. Это период единого строения, в рамках расширения которого происходит переход к рефрену — в результате секвенцирования лейtritма и усиления динамики.

Впервые рефрен (т. 54) звучит в новой ладовой окраске – лидийском *F-dur*. Акцентируется диссонанс тритона «f-h» и малой секунды «h-c». В первом разделе этого проведения рефрена фанфара проходит в разных тональностях терцового соотношения – с основными тонами «f», «a», «des». Во втором разделе, с 61 такта, – основа на «f». В последних 4 тактах снова появляется материал из второй фразы первой строфы (такты 13-16, 34-38) в качестве перехода к последней.

Третья строфа (т. 69, пример №4) состоит из двух разделов. Первый из них контрастирует с общим настроением второй части – начинается на *piano*, в нём почти нет коротких длительностей. Он строится на материале

вспомогательного оборота лейтритма, но уже с другим ритмическим рисунком. За ним следует скачок вверх и его последующее хроматическое заполнение. Триоли также сохранены, но даны в увеличении – вместо восьмых четверти. Полифоничную фактуру пронизывают фанфары рефрена у труб.

Во втором разделе (ц. 8) неточно повторяется материал первой строфы. Здесь два предложения, в которых развиваются те же тематические элементы: лейтритм в первом и нисходящие кварто-квинтовые аккорды во втором, где звучит кульминация перед уходом к коде (90 такт).

Кода (ц. 9) имеет заключительный тип изложения. В ней повторяется материал рефрена – фанфара, тремоло в низком регистре, сопоставление секундовых тональностей. После долгого *diminuendo* остаются только голоса струнных, которые переходят через *segue* к третьей части.

Оригинал текста второй части:

Beat! beat! drums! —blow! bugles! blow!

Through the windows—through doors—burst like a ruthless force,

Into the solemn church, and scatter the congregation,

Into the school where the scholar is studying,

Leave not the bridegroom quiet—no happiness must he have now with his bride,

Nor the peaceful farmer any peace, ploughing his field or gathering his grain,

So fierce you whirr and pound you drums —so shrill you bugles blow.

Beat! beat! drums! — blow! bugles! blow!

Over the traffic of cities—over the rumble of wheels in the streets;

Are beds prepared for sleepers at night in the houses? no sleepers must sleep in those beds,

No bargainers' bargains by day - would they continue?

Would the talkers be talking? would the singer attempt to sing?

Then rattle quicker, heavier drums—you bugles wilder blow.

Beat! beat! drums! — blow! bugles! blow!

Make no parley—stop for no expostulation,

Mind not the timid—mind not the weeper or prayer,

Mind not the old man beseeching the young man,

Let not the child's voice be heard, nor the mother's entreaties,
 Make even the trestles to shake the dead where they lie awaiting the hearses,
 So strong you thump O terrible drums—so loud you bugles blow.

Перевод текста второй части (перевод И.С. Тургенева):

Бей! Бей! барабаны! — труби! горны! труби!
 Сквозь окна — сквозь двери — врывайся, как безжалостная сила,
 В торжественную церковь и разгоняй прихожан,
 В школу, где учится ученый;
 Не оставляй в покое жениха — теперь ему не суждено быть счастливым с невестой,
 Ни мирного земледельца — покоя, пахущего свое поле или собирающего свое зерно,
 Так яростно вы жужжите и стучите, барабаны, — так пронзительно вы трубите, горны.

Бей! Бей! барабаны! — труби! горны! труби!
 Над движением городов — над грохотом колес на улицах;
 Готовы ли постели для спящих ночью в домах? Ни один спящий не должен спать в этих кроватях,
 Никаких сделок торгашей днем — продолжатся ли они?
 Будут ли болтуны говорить? Попытается ли певец петь?
 Тогда гремите быстрее, сильнее, барабаны — вы, горны, трубите диче.

Бей! Бей! Барабаны! — труби! Горны! труби!
 Не вступайте в переговоры — не останавливайтесь ни для каких увещеваний,
 Не обращайтесь внимания на робких — не обращайтесь внимания на плакальщиков и молитвы,
 Не обращайтесь внимания на стариков, умоляющих молодых,
 Пусть не будет слышен голос ребенка и мольбы матери,
 Заставьте даже козлы сотрясать мертвецов, где они лежат в ожидании катафалков,
 Так сильно вы стучите, о ужасные барабаны — так громко вы трубите, горн.

3 часть (Andantino, 4/4)

Третья часть, основанная на стихотворении Уолта Уитмена «Reconciliation» («Примирение»), становится эмоциональным антиподом второй части. Если вторая изображает вторжение войны в жизнь людей, её грохот и разрушение, то третья – это размышление о смерти, которую она несёт. Музыка пронизана траурной созерцательностью, балансирует между смирением и надеждой. Словно молитва, обращённая к умершим.

По сравнению с первой частью, полной предчувствия, страха перед грядущей войной, в третьей показана реакция на неё, где уставший герой ищет искупления через примирение.

Этот контраст с предыдущими частями подчёркивает эволюцию общей идеи кантаты: от страха через ярость – к мудрости. Если в первой люди просят мира, во второй его приходится «отвоёвывать», а в третьей его обретают через потерю. Философский смысл текста Уитмена – отрицание войны, показав, что только время сможет смыть грязь войны.

Композиция третьей части представляет двухчастную репризную форму (AA1BA2) со вступлением и кодой-связкой. Первая строфа звучит дважды – сначала у баритона, затем – у хора, вторую исполняет баритон, а в репризе у хора варьировано повторяется первая строфа. На протяжении всей части доминирует один аффект – созерцательная скорбь. В оркестровке отсутствуют медные духовые, кроме валторн, играющих на пианиссимо.

В оркестровом вступлении излагается основная тема (пример №5). Песенная мелодия, как и в других частях, сочетает поступенное движение и квартовые скачки вверх с последующим заполнением. Вся часть основана на теме, представленной во вступлении. Музыка сочетает хроматические поддерживающие гармонии с плавной диатоникой мелодии.

У баритона мелодия проходит в расширении, с гармоническими изменениями. Она проводится одновременно у оркестра и солиста, но благодаря преобразованному ритмическому рисунку звучит по-разному. Это подобно диалогу или размышлению: оркестр словно представляет объективную реальность траура, а тема баритона — более личное, глубоко прочувствованное переживание утраты, усиливающее многогранность скорби. В следующем разделе (A1, ц. 11) материал варьируется, наполняется имитационным развитием. Вступает хор: трёхголосный ансамбль нижних партий гармонически сопровождает мелодию сопрано, которой вторят флейты и скрипки. Такое распределение материала между хором и оркестром создаёт ощущение общности, коллективной скорби, где индивидуальное переживание

(сопрано) поддерживается и окружается сочувствием общины (хор) и светлой, но отстранённой эманацией памяти (оркестр). Второе предложение строфы завершается диатонично, закрепляясь в E-dur, а восходящий по звукам тонического трезвучия пассаж ведёт к разделу (B).

Средний раздел (B, ц. 12) – самый контрастный, основан на сопоставлении тональностей E-dur и c-moll, des-moll и e-moll. Суть философии стихотворения заложена именно в этом разделе. Камерное звучание оркестра подчёркивает эмоциональность фразы вокальной партии на словах “For my enemy is dead” («Ибо мой враг мёртв»), речитативность отражает повествовательность текста. Предложение, в котором партия баритона наслаивается на цитирование в оркестре основной темы, служит переходом к следующему разделу.

Заключительный раздел (A2, ц.13) выполняет функцию динамизированной репризы. Партия сопрано делится на два голоса – в одном звучит основная тема (как в разделе A1), а в другом – контрапункт, основанный на мотивном развитии темы.

Короткая кода (ц. 15) завершает часть лейттемой “Dona nobis pacem” у сопрано соло, в «разорванном» паузами, синкопированном ритме, с горестным как стон окончанием на интонации увеличенной секунды – gis-f – ключевой альтерации всей части.

Оригинал текста третьей части:

Word over all, beautiful as the sky!

Beautiful that war, and all its deeds of carnage, must in time be utterly lost;

That the hands of the sisters Death and Night, incessantly softly wash again, and ever again, this soil'd world:

... For my enemy is dead—a man divine as myself is dead;

I look where he lies, white-faced and still, in the coffin—I draw near;

I bend down and touch lightly with my lips the white face in the coffin.

Перевод текста третьей части:

Слово превыше всего, прекрасное, как небо!

Прекрасно, что война и все её кровавые деяния

Со временем канут в бездне забвения;

Что руки сестёр — Смерти и Ночи —
 Без устали, нежно смывают снова и снова
 Грязь этого осквернённого мира...
 ...Ибо мой враг мёртв —
 Человек, столь же божественный, как я, мёртв.
 Я смотрю, как он лежит, бледный и бездыханный, в гробу —
 Приближаюсь,
 Склоняюсь и легонько касаюсь губами
 Бледного лица в гробу.

4 часть (Moderato alla marcia, 4/4)

Четвертая часть кантаты основана на стихотворении Уолта Уитмена «Dirge for Two Veterans» («Панихида для двух ветеранов»). Текст описывает похороны отца и сына, погибших в бою, акцентируя бессмысленность войны и всеобщее горе. Музыка передаёт мрачное настроение через траурный марш памяти павших героев.

В отличие от камерной медитации третьей части, четвертая изображает коллективную скорбь. Там преобладали ламентозность интонации и камерность звучания, здесь — мощь хора и оркестра, величественная грозность. Подчёркивается масштаб утраты: гибель двух поколений (отца и сына) символизирует бесконечность войны. Последний луч заката, двойная могила и восходящая луна создают образы, где красота природы контрастирует с человеческой трагедией.

Музыкальная композиция представляет собой большое концентрическое рондо с вариационным развитием рефрена (A B A1 C A2 B1 A3). Каждый раздел соответствует строфе стихотворения, кроме разделов A1 и A3, где использованы две строфы.

Рефрен — размеренный траурный марш, в первом проведении лишённый торжественности. Его основу составляет ритмическая пульсация ударных — короткие шестнадцатые у малого барабана и литавр, имитирующие мерные

шаги похоронной процессии. Темп умеренный, динамика приглушена. Мелодической основой рефрена является диатоническое опевание ноты ля. Поступенное движение вокальных партий в узком диапазоне усиливают монотонность.

Основной контраст возникает между механистичным маршем рефрена и лирическими эпизодами. Он достигается при помощи изменений в динамике, оркестровке, фактуре и ритмическом рисунке. Во втором и третьем проведениях рефрена (A1 и A2) марш становится торжественным, звучит без хора, в C-dur.

Задействован полный состав оркестра. Медные духовые, отсутствовавшие в третьей части, здесь звучат непрерывно, а ударные составляют ритмическую основу марша.

Ладотональная зыбкость свойственна этой части. Дорийский a-moll её открывает, но дальнейшее развитие сопровождается чередой модуляций – F-dur, d-moll, g-moll, c-moll. Тональную неустойчивость в лирических разделах создают сложные хроматические секвенции, ленточная аккордика и отсутствие каденций, закрепляющих тональность.

Мелодика родственна предыдущим частям: нередко в основе темы – скачок вверх и последующее заполнение. Узкий диапазон, поступенное движение и нисходящие секунды (лейтмотив «плача») ярко выражены в каждом разделе. Даже в моменты гимнической торжественности (A1 и A2) мелодия остаётся скованной, несвободной.

Часть открывается четырехтактовым оркестровым вступлением (пример №6), задающим мрачный тон траурного марша. В нём заложена основа рефрена — остинато ударных (четыре шестнадцатых и две четверти у малого барабана и литавр). С пятого такта присоединяется унисон кларнетов и фаготов с мотивом опевания ноты «ля» (ц.16). В каждом последующем проведении четырехтакта постепенно вводятся новые группы инструментов, разрастается регистровый

диапазон – сначала низкие духовые и струнные (контрафаготы, валторны, виолончели, тромбоны с тубой), а затем (с ц.17) – высокие (скрипки, гобои, флейты). Венчает развитие рефрена вступление хора (ц.18). Образ укрупняется подобно разрастающейся процессии, но остаётся безысходным в монотонном звучании, олицетворяя бессмысленность потерь.

Основная тема во вступлении изложена полностью, звучит одновременно в трёх голосах у деревянных духовых и валторн. Второе предложение расширенное. Трёхтактовое проведение лейтрита приводит к разделу А.

В первом разделе основная тема представлена в неполном изложении: звучит только первое предложение, заканчивающееся полной автентической каденцией в натуральном a-moll.

После марша следует первый контрастный эпизод В (ц.19, пример №7), где музыка становится камерной и лирической. Текст описывает закат, последний луч солнца, освещающий тела погибших отца и сына. Звучит плавная кантилена сопрано и флейт в сопровождении тремолирующих струнных и флажолетов арф. Двухтактовое наложение лейтрита марша подводит к разделу А1.

Рефрен возвращается в преображённом виде (ц.20) — вместо мрачного шествия звучит мощный, гимнический марш в C-dur (fortissimo), в плотной аккордовой фактуре.

Центральный эпизод (ц. 22) формирует эмоциональную кульминацию части. Текст повествует о двойной могиле отца и сына. Музыка звучит притаённо, тема лишена торжества, лейтритм исчезает: шествие дошло до места захоронения. Во втором предложении периода хроматическая нисходящая секвенция символизирует одновременное погружение двух гробов в могилу.

В разделе А2 (ц. 22а) возвращается торжественный марш, но с ещё большей оркестровой мощью. Тема звучит в оркестре у всех духовых и скрипок, а ко второму предложению после fortissimo на слова “And the strong dead march

enwraps me” («И могучий похоронный марш окутывает меня») хор умолкает и звучит оркестровое соло *fff* в *C-dur*. Это самое величественное проведение темы — звуки марша становятся оглушающими. После кульминации динамика снижается через повторение четырёх трезвучий на *diminuendo*, подводя к варьированному повторению первого эпизода.

Раздел В1 (ц. 24) камерно лирический, ладово зыбкий и тонально неопределённой (*d-moll – Es-dur – Des-dur – H-dur* и другие проходящие). Тема из раздела В подвергается имитационному развитию в хоровых партиях. Триольная фигурация скрипок сохраняется и наслаивается на лейтритм марша при переходе к последнему разделу А3 (ц.26).

Часть завершается репризой траурного марша, преображённого гармонически: малый мажорный септаккорд озаряет образ тихим светом и призрачными красками. Но последние фразы возвращают дорийский *a-moll*. В коде основная тема излагается целиком: диатоническая мелодия на фоне пульсирующих ударных закольцовывают композицию. Заключительные аккорды растворяются в тишине, оставляя вечную память о погибших: процессия закончилась, шаги утихли.

Оригинал текста четвертой части:

The last sunbeam
Lightly falls from the finished Sabbath,
On the pavement here, and there beyond it is looking,
Down a new-made double grave.

Lo, the moon ascending,
Up from the east the silvery round moon,
Beautiful over the house-tops, ghastly, phantom moon,
Immense and silent moon.

I see a sad procession,
And I hear the sound of coming full-keyed bugles,
All the channels of the city streets they're flooding,
As with voices and with tears.

I hear the great drums pounding,
And the small drums steady whirring,
And every blow of the great convulsive drums,
Strikes me through and through.

For the son is brought with the father,
 (In the foremost ranks of the fierce assault they fell,
 Two veterans son and father dropped together,
 And the double grave awaits them.)

Now nearer blow the bugles,
 And the drums strike more convulsive,
 And the daylight o'er the pavement quite has faded,
 And the strong dead-march enwraps me.

In the eastern sky up-buoying,
 The sorrowful vast phantom moves illumined,
 ('Tis some mother's large transparent face,
 In heaven brighter growing.)

O strong dead-march you please me!
 O moon immense with your silvery face you soothe me!
 O my soldiers twain! O my veterans passing to burial!
 What I have I also give you.

The moon gives you light,
 And the bugles and the drums give you music,
 And my heart, O my soldiers, my veterans,
 My heart gives you love.

Перевод текста четвертой части:

Последний луч солнца
 Скользит с завершённого Шаббата,
 На мостовой здесь, и вдали он смотрит
 Вниз на свежую двойную могилу.

Вот, луна восходит,
 С востока – серебряный круглый лик,
 Прекрасный над крышами, жуткий, призрачный месяц,
 Великий и безмолвный.

Вижу печальное шествие,
 Слышу звук горнов, зовущих в полный голос,
 Все улицы города они затопляют,
 Словно голосами и слёзами.

Слышу, как грохочут великие барабаны,
 Как малые барабаны мерно жужжат,
 И каждый судорожный удар больших барабанов
 Пронзает меня насквозь.

Ибо сын погребён вместе с отцом,
 (В первые рядах яростной атаки пали они,
 Два ветерана – сын и отец – рухнули вместе,
 И двойная могила их ждёт).

Теперь всё ближе звучат горны,
 Барабаны бьют судорожнее,
 Дневной свет над мостовой совсем угас,
 И могучий похоронный марш окутывает меня.

В восточном небе всплывает,
 Озарённый, скорбный, огромный призрак,

(То лик Матери, огромный и прозрачный,
На небе становящийся ярче).

О, могучий похоронный марш, ты мне любезен!
О, луна безмерная, твой серебряный лик утешает меня!
О, воины двое! О, ветераны, уходящие в могилу!
Что имею – то и вам отдаю.

Луна дарует вам свет,
Горны и барабаны дарят вам музыку,
А моё сердце, о, солдаты мои, ветераны,
Сердце дарит вам любовь.

5 часть (L'istesso tempo, 4/4)

Пятая часть занимает важное место в драматургии цикла, выполняя функцию предфинального раздела, который подготавливает смысловую и музыкальную кульминацию заключительной шестой части.

Текст взят из разных источников: приведена цитата из речи великого английского оратора Джона Брайта, а также использованы восемь строк из библейской «Книги пророка Иеремии».

В пятой части продолжает разворачиваться апокалиптическая картина всеобщей гибели, где библейские образы Ангела смерти и опустошенной земли передают предельное отчаяние человечества перед лицом неотвратимой катастрофы. В отличие от медитативной скорби третьей части или траурной торжественности четвертой, здесь доминирует эмоция экзистенциального ужаса. Тревожное ожидание сменяется резкими всплесками, а надежды на светлое будущее у народа становится всё меньше.

Форма части состоит из двух разделов: вступления в значении эпиграфа и периода. Эпиграф играет важную драматургическую функцию: с одной стороны, он служит смысловой и музыкальной связкой с предшествующей четвертой частью; с другой – осуществляет переход от конкретно-ситуативного изображения человеческого горя (смерть врага, похороны отца и сына в предыдущих двух частях) к всеобъемлющей апокалиптической картине, где война предстаёт как внеличностная сила, неумолимый рок, поглощающий всё живое.

Второй раздел (ц.31) передаёт состояние глубокой тревоги – мучительного момента осознания, когда катастрофа уже неизбежна, но ещё не наступила окончательно. Это не истеричный ужас, а скорее тяжёлое, давящее прозрение. Человек, испытывающий эти чувства, обращается к Богу, спросив «Why then is not the health of the daughter of my people recovered?» («Отчего же нет исцеления дочери народа моего?»). Для создания этого сложного психологического состояния Воан Уильямс задействует весь исполнительский состав: оркестр, хор, оба солиста.

С точки зрения музыкальных средств, особую выразительность части придают обилие нисходящих секундовых интонаций – лейтинтонации плача. Минорные гармонии с пониженными ступенями способствуют созданию гнетущей атмосферы. Изобилие хроматики и отсутствие каденций усиливают тональную неустойчивость.

Эпиграф – период, состоящий из двух контрастных предложений. Первое изложено в монодическом повествовании – соло баритона сопровождается пиццикато контрабасов и виолончелей, вместе с лейтритмом марша предыдущей части у ударных. Мелодическая линия соло баритона предельно аскетична, основана на узком диапазоне с преобладанием речитативного изложения на одном звуке. Ощущается сходство с темой первого раздела первой части. *a-moll* (основная тональность четвертой части) резко сменяет *c-moll* в партии соло баритона в сопровождении *basso continuo*.

Второе предложение эпиграфа (ц.30, пример №8) представляет собой резкий контраст –вступает хор с цитатой второго предложения первой строфы из первой части на слова “*Dona nobis pacem*”: у струнных восходящие фигурации с неаполитанской гармонией на доминантовой педали *c-moll* с дальнейшим разрешением, у хора звучит лейтинтонация плача. После четвертого возгласа оркестр стихает, звучит каденция соло сопрано, повторяющего ламентозный мотив со всё большей экспрессией. Эта пламенная молитва завершается повторением лейтинтонации в преобразованном звучании – шаг вверх на малую секунду и обратно вниз, что станет зерном следующего периода.

Основной раздел (ц.31) части представляет собой период из двух предложений, каждое из которых демонстрирует последовательное динамическое развитие. Первое предложение ("We looked for peace...") начинается в тональности c-moll с характерной модальной окраской (фригийской секундой). Мелодическая линия хора звучит в канонической имитации, она построена на сочетании нисходящих секундовых интонаций и скачков на квинту. Оркестровая фактура постепенно усложняется — от гомофонно-гармонического изложения к полифоническим наслоениям в кульминации.

Второе предложение периода (т.39, "The harvest is past...") представляет собой кульминацию всей части. Гармонический план отличается резкими тональными сдвигами (c-moll – des-moll – g-moll), благодаря хроматической секвенции. В оркестровой партии особую роль играют струнные инструменты, у которых во второй фразе появится новый мотив боевого характера с мощным скачком на октаву. Страстное обращение к Богу постепенно растворяется: хоровые голоса, стихая, исчезают в протяжных секундовых созвучиях на доминантовом органном пункте c-moll. Отказ от каденционного разрешения создаёт эффект «повисшего в воздухе» вопроса – семантически значимую незавершённость, которая сразу же ведёт к шестой части, финалу, где и прозвучит божественный ответ на мольбу человечества.

Оригинал текста пятой части:

The Angel of Death has been abroad throughout the land; you may almost hear the beating of his wings. There is no one as of old ... to sprinkle with blood the lintel and the two side-posts of our doors, that he may spare and pass on.

Dona nobis pacem.

We looked for peace, but no good came; and for a time of health, and behold trouble!

The snorting of his horses was heard from Dan; the whole land trembled at the sound of the neighing of his strong ones; for they are come, and have devoured the land ... and those that dwell therein ...

The harvest is past, the summer is ended, and we are not saved ...

Is there no balm in Gilead? Is there no physician there? Why then is not the health of the daughter of my people recovered?

Перевод текста пятой части:

Ангел смерти прошёл по всей земле, почти слышен взмах его крыльев. Нет никого, как в прежние времена, кто окропил бы кровью косяки дверей наших, чтобы он пощадил и прошёл мимо.

Даруй нам мир.

Ждем мира, а ничего доброго нет, - времени исцеления, и вот ужасы.

От Дана слышен храп коней его, от громкого ржания жеребцов его дрожит вся земля; и придут и истребят землю и всё, что на ней, город и живущих в нем.

Ибо вот, Я пошлю на вас змеев, василисков, против которых нет заговариванья, и они будут уязвлять вас, говорит Господь.

Когда утешусь я в горести моей! сердце мое изныло во мне.

Вот, слышу вопль дочери народа Моего из дальней страны: разве нет Господа на Сионе? разве нет Царя его на нем? - Зачем они подвигли Меня на гнев своими идолами, чужеземными, ничтожными?

Прошла жатва, кончилось лето, а мы не спасены.

О сокрушении дочери народа моего я сокрушаюсь, хожу мрачен, ужас объял меня.

Разве нет бальзама в Галааде? разве нет там врача? Отчего же нет исцеления дочери народа моего?

6 часть (2/2)

Финал становится величественным апофеозом всей кантаты, её смысловым и композиционным разрешением. В нем использованы библейские тексты (из Книги пророка Даниила, Исаии, Псалмов и Евангелия от Луки), благодаря которым создается универсальная картина божественного откровения о мире как о состоянии духовной гармонии. Если предыдущие части повествовали об ужасах войны, личной скорби и коллективном горе, то шестая часть передаёт философскую концепцию – торжество благодати над законом, примирения над разделением. Сквозь призму библейских текстов Воан Уильямс утверждает, что подлинный мир есть акт божественной воли, который, однако, должен быть свободно принят человечеством.

Форма финала представляет собой масштабную трёхчастную структуру с элементами сквозного развития, подчиненную единой драматургической цели — подытоживанию цикла. Композиция состоит из нескольких ярко очерченных разделов, объединенных монотематическим принципом. Различные темы и эпизоды возникают, как варианты, производные из исходного интонационного ядра.

Важнейшую роль в создании ощущения разрешения драматургии цикла играет принцип арочности. Возвращение материала из первой части в самом конце произведения – преображённая реминисценция. Мольба, звучавшая вначале как трепетный вопрос, полный страха и неуверенности, в финале утверждается как обретенная истина. Она становится точкой покоя, вокруг которой кристаллизуется весь спектр пережитых народом эмоций.

Более того, ткань финала пронизана мотивными связями с предыдущими частями. Интонации «плача» из первой части, фанфарные возгласы из второй, сольные проведения тем из третьей, траурная поступь марша из четвёртой – все эти элементы трансформируются и интегрируются в новый, диатонический и гармонически устойчивый контекст, словно растворяясь в светлом звучании финала. Сквозное развитие тем и мотивов на протяжении всей кантаты находит здесь своё логическое и эмоциональное завершение, создавая мощный эффект катарсиса и художественной целостности.

Интонационным ядром мелодики финала служит восходящий тетракорд, за которым следует череда нисходящих секунд с последующим скачком на кварту вверх. Эта лаконичная формула обладает огромным потенциалом для развития: она подвергается имитационной полифонической обработке (фугато), ритмическому варьированию, инверсии и секвенцированию. В отличие от мелодики ранних частей, где преобладали нисходящие, «плачевые» интонации, здесь господствует восходящее движение, символизирующее устремлённость к свету, надежде и духовному вознесению.

Тональный план основан на плавном развёртывании различных тональных сфер. Разделы финала последовательно пребывают в разных, зачастую далёких, тональностях: Es-dur, C-dur, d-moll, B-dur, G-dur и другие. Эти тональные сдвиги лишены конфликтности; они воспринимаются как раскрытие многообразия единого, гармоничного мира. Гармонический язык характеризуется диатоникой, что становится основным средством создания ощущения чистоты, ясности и окончательного умиротворения.

Особенностью хорового письма в этой части является использование квадратных скоб в партитуре (пример №9), группирующих ноты не по метрическим долям, а по слогам текста. Это прямое указание композитора певцам: ритмическая гибкость и ясная дикция важнее механического следования тактовой черте; акцент должен падать на смысловой слог, даже если он приходится на слабую долю.

Следуя *attassa*, финал начинается речитативом баритона соло: камерное, почти интимное благословение «*O man greatly beloved, fear not, peace be unto thee, be strong*» («О, муж желаний! мир тебе; не бойся, мужайся, мужайся!») в сопровождении отдельных длящихся аккордов создают ощущение пространства. Краткая каденция подготавливает слушателя к эпическому развёртыванию, которое последует далее.

Первый раздел трёхчастной формы — фугато — начинается с изложения основной темы шестой части (т.67). Её ядро – восходящий тетракорд в *Es-dur*, который затем, через нисходящую секунду, переходит в энергичный скачок на кварту вверх. Тема проводится изначально у низких струнных и органа в гармоническом сопровождении тонической квинты у скрипок и альтов. Второе проведение – у альтов. В третьем проведении (ц.36) вступает хор, мелодия звучит у басов, четвертое поручено тенорам. Контрапункт сопрано и альтов станет удержанным противосложением. Постепенное нарастание динамики и количества партий приводит к кульминации первого раздела в *C-dur* (т.112) – яркий, лучезарный эпизод, символизирующий свет и чистоту рая. Звучит *tutti* на мотиве удержанного противосложения в сопровождении диатонических фигураций колокольчиков, арфы, органа и всех высоких духовых и струнных.

Subito piano знаменует начало среднего раздела, состоящего из трёх эпизодов. Первый из них (ц.38) — в тональности *d-moll*. Мелодия производна от основной темы, содержит чередование поступенного движения с небольшими скачками. Фанфарные мотивы у деревянных духовых пронизывают приглушенную динамику остинатного аккомпанемента струнных. Постепенное крещендо подводит ко второму эпизоду (ц.39) в *B-dur*, *forte*. Полифоническое развитие достигает своего предела – все голоса друг другу контрапунктируют. Опора на кварто-квинтовые интонации создают ладовую зыбкость, подводя к третьему эпизоду (ц.40). Он отличается от предыдущих гомофонно-гармонической фактурой, мелизматикой у флейт и ударных и

новой тональностью G-dur. Партия хора схожа с другими темами шестой части ритмическим рисунком и движением.

Реприза (ц.41) возвращает в исходную тональность Es-dur. Звучит основная тема в стреттном изложении у виолончели, тромбонов и басов, но ей теперь вторит контрапункт у колоколов, труб, струнных, а также арпеджированное остинато, заполняющее фактуру диатонической гармонией. Постепенный уход от тоники через секвенцирование приводит к кульминации всего произведения (т.210) – грандиозный, масштабный диалог оркестра tutti и хора, в котором повторяются нисходящие секундовые интонации в C-dur.

Постепенное угасание динамики приводит к коде. На фоне диатоники C-dur'ных аккордов вступает соло сопрано с лейттемой на слова «Dona Nobis Pacem». Звучит реминисценция на теме второго раздела первой части, но она преобразена: мольба, бывшая когда-то воплем страха, теперь звучит как тихое, неоспоримое утверждение обретённого мира. Под её напевом нисходящие секвенции и имитации у хора медленно спускаются, подобно успокаивающимся волнам, к тонике C-dur (пример №10). После растворения гармонического эха, остаётся лишь одна нота «ми» у соло сопрано.

Музыка растворяется в вечности, оставляя после себя не звук, но тишину – ту самую мирную тишину, которой так не хватало в начале кантаты. Финал кантаты – это философский итог, где после столь долгого пути через ужас войны и глубину скорби человек обретает то, о чём молился с первых тактов: безмолвный, хрупкий и бесконечно ценный мир.

Оригинал текста шестой части:

O man greatly beloved, fear not, peace be unto thee, be strong, yea be strong.

The glory of this latter house shall be greater than of the former ... and in this place will I give peace.

Nation shall not lift up a sword against nation, neither shall they learn war any more.

And none shall make them afraid, ...neither shall the sword go through their land. Mercy and truth are met together; righteousness and peace have kissed each other. Truth shall spring out of the earth, and righteousness shall look down from heaven.

Open to me the gates of righteousness, I will go into them.

Let all the nations be gathered together, and let the people be assembled; ... and let them hear, and say, it is the truth.

And it shall come, that I will gather all nations and tongues. And they shall come and see my glory.

And I will set a sign among them ... and they shall declare my glory among the nations. For as the new heavens and the new earth, which I will make, shall remain before me, so shall your seed and your name remain forever.

Glory to God in the highest, and on earth peace, good will toward men.
Dona nobis pacem

Перевод текста шестой части:

О, муж желаний! мир тебе; не бойся, мужайся, мужайся! (Книга пророка Даниила 10:19)
Слава сего последнего храма будет больше, нежели прежнего... и на месте сем Я дам мир (Книга пророка Аггея 2:9)

И перекуют мечи свои на орала, и копья свои — на серпы; не поднимет народ на народ меча, и не будут более учиться воевать. (Книга пророка Михея 4:3)

...и никто не будет устрашать их... и меч не пройдет по земле их. (Книга Левит 26:6)

Милость и истина сретились, правда и мир облобызались. (Псалом 84:11)

Истина возникнет из земли, и правда приникнет с небес. (Псалом 84:12)

Отворяйте мне врата правды; войду в них, прославлю Господа. (Псалом 117:19)

...да соберутся все народы вместе и племена да сойдутся... да услышат и скажут: "правда!" (Книга пророка Исаии 43:9)

Ибо Я знаю дела их и мысли их; и вот, приду собрать все народы и языки, и они придут и увидят славу Мою... И оставлю между вами знамение... И они возвестят народам славу Мою. (Книга пророка Исаии 66:18-19)

Ибо, как новое небо и новая земля, которые Я сотворю, всегда будут пред лицом Моим, говорит Господь, так будет и семя ваше и имя ваше. (Книга пророка Исаии 66:22)

Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение! (Евангелие от Луки 2:14)
Даруй нам мир.

Заключение

Завершая анализ кантаты Ральфа Воана Уильямса «Dona Nobis Pacem», невозможно отделаться от ощущения, что это произведение — исповедь целого поколения, актуальная навеки. Композитор, переживший ужасы Первой мировой и наблюдавший приближение Второй, вложил в партитуру не только профессиональное мастерство, но и всю боль, всю надежду, всю веру в человечность, которые только мог вместить его семидесятилетний опыт. Каждая из шести частей — это ступень долгого, мучительного восхождения от молитвенного трепета первой части через хаос войны, интимную скорбь, коллективный траур и экзистенциальный ужас к тому просветлённому финалу, где музыка растворяется в чистом до-мажорном аккорде, оставляя после себя лишь тишину.

Собирая воедино тексты из разных эпох и культур — библейские пророчества, поэзию Уитмена, парламентскую речь, евангельское славословие, — Воан Уильямс создаёт эффект всеобщности, вневременности человеческого страдания и человеческой надежды. Война и мир предстают как универсалии, одинаково значимые для пророка Исаии, для солдата

Гражданской войны в Америке, для британского политика XIX века и для самого композитора, пишущего в предгрозовой атмосфере 1930-х.

Литургический текст «Agnus Dei» задаёт молитвенный тон и формулирует главную просьбу — о мире. Ветхозаветные пророчества (Исаия, Михей, Аггей) привносят эсхатологическую перспективу, обещание мира как божественного обетования. Речь Джона Брайта против Крымской войны вносит конкретно-историческое, политическое измерение, напоминая, что решения о войне принимаются людьми. И, наконец, три стихотворения Уитмена становятся эмоциональным стержнем кантаты: именно через них пропущены все человеческие переживания — ужас, скорбь, примирение, память. Собранные вместе, эти тексты создают эффект многомерности: война и мир показаны одновременно и как личная трагедия, и как историческая катастрофа, и как предмет политического решения, и как тема божественного откровения.

Причина соединения канонических и художественных текстов уходит корнями в традицию, которую сам Воан Уильямс унаследовал от эпохи барокко. В немецкой духовной кантате, достигшей вершины у Баха, уже практиковалось объединение библейских цитат, хоральных строф и авторских стихов в едином произведении — такой синтез позволял охватить разные уровни восприятия: от объективного слова Писания до субъективного переживания верующего. Английская традиция, в свою очередь, дала примеры хоровых опусов Пёрселла и ораторий Генделя, где композиторы также свободно комбинировали тексты разного происхождения. Воан Уильямс, будучи глубоким знатоком этой традиции и одновременно собирателем фольклора, сознательно использовал этот принцип, чтобы создать эффект всеобщности, соборности: голоса разных эпох и культур, сливаясь в его кантате, начинают звучать как единый голос человечества, взывающего о мире. Это не эклектика, а осознанный художественный метод, позволяющий преодолеть временные и культурные границы и говорить от имени всех, кто когда-либо страдал от войны и мечтал о мире.

Комплекс музыкальных средств Воана Уильямса в этой кантате поражает своей целостностью и подчинённостью единой идее. Лейтинтонация плача — нисходящая секунда — проходит через всю кантату, трансформируясь от молитвенного вздоха в первой части до боевого клича во второй, от скорбного стона в третьей до торжествующего утверждения в финале. Сквозное развитие тем, возвращение материала первой части в коде шестой, тщательно выстроенные тональные планы — всё это свидетельствует об органическом выражении внутреннего содержания. Мелодика неизменно опирается на поступенное движение в узком диапазоне, квартовые и квинтовые скачки, что роднит её с народной английской песней. Гармонический язык балансирует между модальностью, с её архаичностью звучания, и тональной неустойчивостью, поражая своей экспрессией. Важно соотношение музыки с текстом: Воан Уильямс всегда следует за словом, подчиняя ему ритм, акценты, динамику, оркестровку.

Но самое удивительное в «Dona Nobis Pacem» — её завершение. После всех ужасов, после грохота барабанов, после слёз и молитв, финал не взрывается победным ликованием, а тихо угасает. Одна нота «ми» у сопрано соло, парящая над затихающим оркестром, — не точка, а многоточие. Воан Уильямс как будто говорит нам: мир не даётся раз и навсегда, его нельзя завоевать, его можно только получить как дар и бережно хранить. Когда в последних тактах кантаты воцаряется та самая благословенная тишина, слушатель понимает: ради этой тишины и стоило проделать весь этот долгий и мучительный путь.

Сегодня, когда мир вновь сотрясают конфликты, кантата Воана Уильямса обретает особенное звучание. Слушая это произведение, каждый раз заново переживаешь катарсис — очищение страданием и обретение надежды. Быть может, именно в этом и заключается главная ценность искусства: оно не даёт готовых ответов, но учит искать истинный смысл. И самый главный — «Dona nobis pacem» — «Даруй нам мир».

Список литературы

1. Евдокимова, Ю. К. История полифонии. Многоголосие средневековья, X-XIV вв. / Ю. Евдокимова. – М. : Музыка, 1983.– 454 с.
2. Ковнацкая, Л. Г. Английская музыка XX века (истоки и этапы развития): Очерки. – М. : Сов. композитор, 1986. – 216 с.
3. Конен, В. Д. Ральф Воан Уильямс. Очерки жизни и творчества. – М. : Музгиз. 1958.– 44 с.
4. Протопопов, В. В. История полифонии. Западноевропейская музыка XVII - первой четверти XIX века. – М. : Музыка, 1985. – 501 с.

Источники из интернета

5. [Электронный ресурс] Режим доступа:
<https://www.deutschegrammophon.com/en/composers/ralph-vaughan-williams/biography>.
6. [Электронный ресурс] Режим доступа:
<https://www.aso.org/artists/detail/ralph-vaughan-williams>.
7. [Электронный ресурс] Режим доступа:
<https://www.britannica.com/biography/Ralph-Vaughan-Williams>.
8. [Электронный ресурс] Режим доступа:
<http://www.classichistory.net/archives/dona-nobis-pacem>.
9. [Электронный ресурс] Режим доступа:
<https://napervillechorus.org/program-notes/dona-nobis-pacem-williams/>.
10. [Электронный ресурс] Режим доступа:
<https://www.huddersfieldchoral.com/>.

Приложение

Пример 1:

SOPRANO SOLO

ORCHESTRA

Lento $\text{♩} = 72$ *pp*

A-gnus De - i, qui

tol - lis pec - ca - ta mun - di, do - (n) na,

f *p* *fp* *fp* *pp*

colla voce *a tempo* *fp* *p*

Пример 2:

pp

do - na no - bis pa - - - cem,

$\frac{1}{3} S_{II} + \frac{2}{3} A_{I}$ *pp*

$\frac{1}{3} A_{I} + A_{II}$ pa - - - cem, m'

$T_{I} + \frac{1}{2} T_{II}$ *pp*

$\frac{1}{2} T_{II} + \frac{1}{2} B_{I}$ *pp*

$\frac{1}{2} B_{I} + B_{II}$ pa - - - cem, m'

31

do - na no - bis pa - cem,

pa - cem, m' pa - cem, pa - cem, do - na no - bis

pa - cem, m' pa - cem, pa - cem, m' pa - -

pa - cem, m' pa - cem, pa - cem, m' pa - -

pp

Пример 3:

Allegro moderato ♩ = 112 (108-112)

The score is divided into three systems. The first system shows the piano introduction with a *cresc.* marking. The second system, starting at measure 4, is the **CHORUS** section, featuring four vocal staves and piano accompaniment. The vocal parts have the lyrics "Beat! 'beat! 'drums! (m)" and are marked *ff*. The piano accompaniment includes a *p cresc.* marking and a *ff* marking. The third system, starting at measure 7, features four vocal staves with the lyrics "(z) blow! bu-gles! blow!" and a *sf* marking. The piano accompaniment continues with a *sf* marking.

Пример 4:

Divided 2 17

69 7 $\text{♩} = \frac{1}{2} \text{A}_1$ mp p

Mind 'not' the tim - id mind 'not' the weep - er or

Mind 'not' the tim - id mind

Mind - d' mind 'not' the tim - id, d' mind

Mind 'not (t) mind 'not (t) mind

p

Osia

Пример 5:

Andantino ($\text{♩} = 56$)

p dolce

4-

Пример 6:

Moderato alla marcia ♩ = 80 16

7- *mp cantabile*

12- *p*

18- 17
mp cantabile

24- *p* pp

Пример 7:

40- [19] All S SOPRANOS *mp dolce*

Lo, the moon as -

43- - cend - ing, Up 'from the 'East the sil - ver - y round -

pp dolce

simile

Пример 8:

48 Women Div. a'3 SOPRANO SOLO

Do - na, do -

Do - na, do - na no - bis pa - - cem. (em) m'

Do - na, do - na no - bis pa - - cem. (em) m'

Do - na, do - na no - bis pa - - cem. (em) m'

Do - na, do - na no - bis pa - - cem. (em) m'

ppp

Пример 9:

135-

And I will 'set a sign a - mong' them, and 'they
 - - ry. I will 'set a sign a - mong 'them, they
 - - ry. I will 'set a sign a - mong 'them, they
 set a sign a - mong' them, and 'they shall 'de - clare my

Пример 10:

Poco Più lento

pp
 do - na no - bis pa - cem, Do - na no - bis pa - cem.
pp
 Good - will toward men.
pp
 Good - will toward men. *pp* Good - will toward
pp
 Good - will toward men. *pp* Good - will toward
pp
 Good - will toward men. *pp* Good - will toward
pp
 Good - will toward men. *pp* Good - will toward

Poco Più lento

pp