

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЛИСИЧКА ОЛЕКСАНДР МИКОЛАЙОВИЧ

УДК: 78.071.1(410)(092):78.036"18/19"

ДИСЕРТАЦІЯ
КОМПОЗИТОРСЬКІ ПОШУКИ ЕДВАРДА ЕЛГАРА: ЕТАПИ ТВОРЧОЇ
ЕВОЛЮЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ОРКЕСТРОВИХ ТВОРІВ)

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



О. М. Лисичка

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Іванова Ірина Леонідівна

Харків – 2024

АНОТАЦІЯ

Лисичка О. М. Композиторські пошуки Едварда Елгара: етапи творчої еволюції (на матеріалі оркестрових творів). – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Харків, 2024.

Британський композитор Едвард Елгар (1857–1934) належить до тих митців, які активно привертали до себе увагу дослідників (а також виконавців та слухачів) і протягом свого життя, і після смерті. Причин такої зацікавленості науковців можна визначити щонайменше дві: непересічна художня цінність написаної Е. Елгара музики та його особливий статус – і як першого успішного британського композитора-симфоніста, і також як першого майстра, хто з часів Г. Перселла отримав визнання і в Британії, і за її межами. На сьогоднішній день музикознавче висвітлення творчості митця є досить ґрунтовним та включає численні різножанрові роботи з різними дослідницькими задачами: монографії *M. Kennedy*, *M. Hurd*, *I. Parrot* та *D. McVeagh*, статті цих же дослідників, присвячені окремим проблемам вивчення творчості композитора; дисертація *L. Meadows*, що висвітлює вплив творчого методу Р. Вагнера на формування Е. Елгара; праці *Ch. E. McGuire*, *J. Butt* та *B. Adams*, сфокусовані на особистості митця, в тому числі на ставленні до релігії та відповідного кола образів; ряд статей, в яких розглядається роль Е. Елгара як офіційно-імперського композитора – *E. Pucciarelli*; *R. Cowgill*, *D. Heckert*, *Ch. E. McGuire*; дослідження сприйняття музики Е. Елгара в різних країнах за авторства *A. Padgett* та *A. Thomson*; дослідження, спрямовані на вивчення певних частин оркестрової спадщини майстра: *J. Rushton*, де розглядаються оркестрові твори до Першої симфонії (1908 р.), та *C. Mark*, в якому описано часовий проміжок з 1910 р. і до смерті митця. Втім, в цьому корпусі відсутня робота, яка б чітко та послідовно

відстежувала творчу еволюцію митця та надавала б її періодизацію, хоча б в одній жанровій сфері. Разом з тим, докладне вивчення оркестрових партитур Е. Елгара дозволяє зробити висновок, що двочастинний поділ його оркестрового доробку, який впливає з останніх двох згаданих робіт, не є відповідним суті його музики. Отже, **об'єктом** дослідження обрано композиторський доробок Е. Елгара, **предметом** – творча еволюція Е. Елгара, розглянута як втілення композиторських пошуків на матеріалі оркестрових творів. **Мета дослідження** – розкрити спрямованість композиторських пошуків митця на різних етапах його творчої еволюції на основі оркестрових творів Е. Елгара.

У дослідженні використані наступні методи: *історико-типологічний, історико-еволюційний, жанровий, стильовий, структурно-композиційний, драматургічний, музично-мовний та компаративний.*

У **Першому розділі** дисертації звернено увагу на парадоксальність творчої особистості Е. Елгара, котра полягає в кількох особливостях його біографії. До таких віднесено: відсутність формальної чи неформальної композиторської освіти; католицьке віросповідання в переважно англіканському середовищі Британської імперії; германofільство як основа формування індивідуального музичного стилю; дуальність композиторської особистості, що поєднувала «фасад» типового англійського джентльмена та «тонкий», часом невротичний характер; суттєві зміни його стилю протягом творчого шляху. Пропонується наукова концепція поділу творчої еволюції майстра в сфері оркестрових жанрів на чотири взаємопов'язані етапи, які визначено як *етап спроб, етап успіху, етап реалізації та етап переосмислення.*

У **Другому розділі** визначено особливості еволюції митця в оркестрових творах перших двох етапів. У підрозділі 2.1. (що охоплює період з 1879 по 1899 рр.) визначено, що однозначно встановити початок першого етапу композиторської еволюції Е. Елгара є неможливим внаслідок частих випадків переробки творів або їх знищення через невдоволеність автора чи втрату нот. В якості умовного початку еволюційного шляху митця в сфері оркестрової музики розглядаються «Танці для Повікської лікарні» (1879–1884) – це і перший твір

композитора для великого інструментального складу, і перше місце його працевлаштування (як керівника ансамблю при лікарні). Основним завданням митця можна вважати накопичення та відбір композиторських засобів. Визначено, що ранній етап еволюції не став успішним для Е. Елгара: в творах цього часу йому не вдалося створити власного впізнаваного стилю; вони не принесли авторові ані визнання в якості композитора, ані значних фінансових здобутків; крім того, сама їх художня цінність є досить дискусійним питанням – ця музика не знайшла свого шляху до часто виконуваного концертного репертуару ані за життя Е. Елгара, ані в наші дні. Разом з тим, встановлено, що певна еклектичність цих творів дозволила їх автору провадити активну пошукову роботу з кристалізації власного стилю – попри те, що він не склався на цьому етапі, в даних партитурах є окремі знахідки (образні, формотворчі), котрі потім в своїй сукупності стануть основою неповторного композиторського стилю митця.

У підрозділі 2.2. розглядаються три твори, віднесені до другого етапу творчої еволюції митця, а саме – *etapu usnixiv*: оркестрові Варіації «Енігма» (1899) та дві концертні увертюри: «Коккейн» (1901) та «На Півдні (Алассіо)» (1904). Визначено, що в цих опусах Е. Елгара вдалося відібрати ті музично-мовні засоби, які на наступному етапі перетворюються на стійкі властивості його оригінального музичного стилю – так зване «неповторне елгарівське звучання» (за *D. McVeagh*). Звернено увагу на парадоксальну ситуацію: віднайдення оригінального способу висловлювання стало можливим завдяки органічному перетворенню впливів австро-німецької традиції у всіх її «гілках» – Ф. Мендельсона, Р. Вагнера, Й. Брамса, Р. Штрауса, А. Брукнера тощо, на відміну від загальноєвропейського стилю творів попереднього етапу. Змінюється і основне композиторське завдання, напрямок пошуків: тепер вони спрямовані на відточення портретної характеристичності та багатотемності, а також на специфічну лінію розвитку програмності в музиці. У розглянутих творах спостерігається чітка логіка поступового віддалення позамузичного стимулу від особистості композитора: в Варіаціях «Енігма» це він сам і його найближче оточення, в «Коккейн» – образ Лондона, в «Алассіо» – уявні баталії, що

трапилися тисячі років тому в Італії. Відзначено, що «Енігма» стала і першим твором композитора, в якому він виявив авторську неповторність, і першим його серйозним успіхом – що миттєво підвищив його статус в контексті загальноєвропейської музичної культури, здобувши йому визнання в своїй країні та далеко за її межами. Рисою, що споріднює розглянуті в Розділі 2 еволюційні етапи, є активна пошукова робота Е. Елгара.

Третій розділ присвячено аналізу двох партитур, що склали третій етап еволюції оркестрових творів композитора, приналежних двом концептуальним жанрам – Першій симфонії (1908) та Скрипковому концерту (1910). Цей етап, що за своєю роллю є центром тяжіння, кульмінацією, до якої і спрямовано всі попередні пошуки митця, визначено в роботі як *етап реалізації*. Відзначається, що саме в названих творах, по-перше, індивідуальність Е. Елгара виражена якнайяскравіше, а по-друге – що в них повною мірою фокусується використання всіх попередніх здобутків композитора: багатотемність, специфічне оперування формою, оригінальні тональні співвідношення, типові оркестрові та гармонічні засоби, вкрай обмежене використання пісенно-танцювального тематизму тощо. При цьому, композитор відмовляється від програмності, довіряючись виключно музичним закономірностям. Звертається увага на продовження автобіографічної лінії в обох творах: в Симфонії це виражено через дихотомію публічного та особистого, в Концерті – тембром солюючої скрипки (інструмента, на якому грав сам митець), сповідальним тоном висловлювання та загадковою присвятою, в якій композитор натякає, що тут «схована його душа». Розкрито особливе співвідношення двох партитур: з одного боку, Концерт може бути розглянутим як «дубль» Симфонії з солістом в силу збереження лірико-драматичного тону, надмірної емоційності, похідного тематизму та окремих формотворчих прийомів; з іншого – Концерт не є копією Симфонії, відрізняючись від неї відсутністю вступу як окремого розділу, відмовою від багатотемності та пізньоромантичного розуміння повільної частини тощо. Успішність обох творів знаходиться на одному рівні з «Енігмою»; це останні композиції Е. Елгара, що отримали таке миттєве та широке визнання.

Четвертий розділ вміщує аналіз трьох творів, що становлять останній етап, *етап переосмислення*. Це – Друга симфонія (1911), Симфонічний етюд «Фальстаф» (1913) та Віолончельний концерт (1919). Суттєві відмінності цих трьох партитур одна від одної та від опусів попередніх етапів дозволяють встановити відповідність цього етапу першому – за ознакою активної різноспрямованої пошукової роботи. У Другій симфонії Е. Елгар відходить від лірико-драматичного різновиду жанру, активізує звернення до пісенно-танцювального тематизму, спрощує та скорочує структуру частин. У «Фальстафі» – навпаки, посилює і доводить до максимуму зв'язок з програмністю завдяки використанню її сюжетного типу, що призводить до відмови від традиційних форм та неповторності структури. Віолончельний концерт, що був написаний після тривалої перерви, є останнім великим оркестровим твором Е. Елгара. Позначений якістю інтегративності, він, з одного боку, є продовженням тенденції до оновлення розуміння жанру композитором внаслідок суттєвих відмінностей від Скрипкового (кількість частин, відсутність вступу та розгорнутої каденції, наявність підкреслено віртуозної другої частини в характері *perpetuum mobile* тощо), а з іншого – встановлює арочні зв'язки з творами попередніх етапів, зокрема завдяки повільній типово пізньоромантичній частині та автоцитуванню: в ній звучить тема з кантати «Творці музики» («*The Music Makers*»). Парадоксальним чином, це вносить елементи програмності та автобіографічності в жанр абсолютної музики, підкреслює підсумковість твору.

У **Висновках** підведено підсумки дослідження, окреслюється «еволюційна крива» оркестрових творів Е. Елгара в чотирьох еволюційних етапах (пошук власного стилю – його віднайдення – кристалізація – пошук шляхів оновлення), намічено перспективи подальшого дослідження.

Ключові слова: Едвард Елгар, Нове англійське музичне відродження, композитор, мислення, романтизм, XIX – початок XX століття, пізньоромантичний стиль, Ріхард Вагнер, мистецька освіта, еволюція, стильові константи, композиторський пошук, творчий досвід, творча особистість, оркестрове письмо, скрипка, техніка письма, фактура, програмність, автокоментар.

SUMMARY

Lysychka, O. Edward Elgar's searches in composition: stages or creative evolution (on the basis of orchestral works) – qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the scientific degree Doctor of Philosophy (PhD), specialty 025 – Music Art, branch of knowledge 02 – Culture and Art. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2024.

The figure of the British composer Edward Elgar (1857–1934) is one of those who actively attract attention of the scholars (as well as that of the listeners and the performers) both during their lifetime and after the death of the artist. It is possible to name at least two reasons causing such a great interest of the scholars: outstanding artistic significance of the music written by him and a special status of E. Elgar as a first successful British composer-symphonist, the first one since the times of H. Purcell who was widely recognised both in Britain and abroad. Today, musicological study of the artist's creative life is quite a fundamental one and includes numerous works with different research goals: general monographs by M. Kennedy, M. Hurd, I. Parrot and D. McVeagh, as well as articles by those scholars, devoted to separate problems of studying the composer's outcome; a work by L. Meadows, devoted to the influence of R. Wagner's creative approach on E. Elgar; the works by Ch. E. McGuire, J. Butt and B. Adams focusing on the personality of the composer, including his attitude towards religion and respective images; a group of articles regarding E. Elgar's role as an official composer of the British Empire (E. Pucciarelli; R. Cowgill, D. Heckert, Ch. E. McGuire); studies of E. Elgar's reception in different countries, carried out by A. Padgett and A. Thomson; articles aimed at studying some parts of E. Elgar's orchestral works: by J. Rushton, who regards the works prior to the First Symphony, and by C. Mark, who describes timespan from 1910 and until the death of the composer. At the same time, that corpus of research lacks a work that would clearly and consecutively trace creative evolution of the artist and suggest its periodization, even if in one genre sphere. Be that as it may, a thorough study of E. Elgar's orchestral

works allows to reach a conclusion that such bipartite split of his orchestral outcome, evident from mentioned above research, is not fully according to the essence of his music. Thus, the subject of the study is the process of E. Elgar's creative evolution, which is regarded as a search, on the basis of his orchestral works. The aim of the study is to reveal directionality, vectors of the artist's compositional searches on different stages of his evolution on the material of his orchestral works.

The research uses the following methods: historically-typological, historically-evolutional, stylistic, genre, structurally-compositional, dramaturgical, musically-linguistic and comparative.

In the **First Chapter** of the dissertation the attention is focused on paradoxicality of E. Elgar's creative personality, that lies in several peculiarities of his biography and character. Those include: lack of either formal or informal education as a composer, Catholic faith in predominately Anglican environment of the British Empire, his germanophilia as a basis for formation of his individual style, duality of his image as a typical British gentleman and a sophisticated, even somewhat neurotic inner character, significant changes that happened to his style. We suggest a research conception of the split of the artist's creative evolution in the sphere of orchestral music into four stages, which are defined as *stage of trial*, *stage of success*, *stage of fulfilment* and *stage of reconsideration*.

The **Second Chapter** of the research considers orchestral works which were written at the first two of the stages defined above. It is stated in the subchapter 2.1. that it is impossible to clearly define the beginning of the first stage of E. Elgar's creative evolution due to a number of his works being revised much later or being destroyed because of the author's dissatisfaction with them or due to the scores being lost. But there must be a starting point, and in the dissertation it is "Powick Asylum Dances" (1879–1884), that is simultaneously the first work by the composer for a large instrumental group, and the first place of his stable employment (as a head of the ensemble). We state that the main composer's task at this stage was to accumulate and choose compositional devices. It is defined that the early stage of the composer's evolution was not successful for E. Elgar: he was unable to create his own recognizable

style, the works of that time did not bring neither a reputation of a well-established composer, nor significant financial gains; and their purely artistic merit is a subject of a long-lasting debate as this music has not found its way to a frequently performed repertoire either during E. Elgar's lifetime or in the present day. At the same time, it is concluded that a certain eclectic approach of those works allowed their author to engage into active search work aimed at a crystallization of his own style; even despite the fact that it was not formed at this stage, the works contain scattered findings that later in their unity are to become a foundation of E. Elgar's unique compositional style.

Subchapter 2.2. regards three works that constitute a second stage of the artist's creative evolution, a stage of success: orchestral Variations "Enigma" (1899) and two concert overtures: "Cockaigne (In London Town)" (1901) and "In The South (Alassio)" (1904). It is stated that in those compositions E. Elgar was able to carefully select the musical idioms that on the next stage will be merged into stable characteristics of his original musical style, creating so-called "unique Elgarian sound" (D. McVeagh). The attention is focused on a paradoxical situation: the finding of original style became possible due to organic fusion of the influences of Austrian-Germanic tradition in all its "branches": F. Mendelssohn, R. Wagner, J. Brahms, R. Strauss, A. Bruckner etc., as opposed to nondescript pan-European style of the works belonging to the previous stage. Another change lies in the composer's ultimate ask and a direction of the searches as now they are aimed at clarification of portrait-like characteristic and multi-thematicism, as well as at a specific line of development of programmatic approach to the music. In the works regarded there is a clear path of gradual increase in distance between the extramusical stimulus and the composer's persona: in the "Enigma" variations it is the composer himself and his nearest circle, in the "Cockaigne" overture it is an image of London, and in "In the South" these are imaginary battles that took place millennia ago in Italy. It is marked that "Enigma" is simultaneously a first work by E. Elgar where he was able to reveal uniqueness of his style and his first serious success as a composer, a success that immediately elevated his status in the context of Western-European musical culture, giving him a recognition in his country and far

beyond its borders. A feature that is shared between both stages of composer's evolution regarded in the Second chapter is an active work aimed at search.

The **Third Chapter** is devoted to two compositions that constitute the third stage of evolution of E. Elgar's orchestral works, to the works belonging to the two conceptual genres: First Symphony (1908) and Violin Concerto (1910). This stage, serving a role of centre of gravity, towards which all the previous searches of the artist are aimed, is defined in the dissertation as stage of fulfilment. It is marked that in those two works, on the one hand, individuality of E. Elgar as a composer can be seen in the most conspicuous way, and in the other hand, these works become a focal point for all the previous gains and devices of the composer: multi-thematicism, specific usage of musical form, uncommon tonal relations, typical devices of harmony and orchestration, almost complete evasion of usage of themes resembling dance or song etc. At the same time, E. Elgar no longer employed programmatic approach, being fully confident in the possibilities of "pure" music. The attention is drawn to the continuation of autobiographical strain: in the Symphony it is expressed through a dichotomy of personal and public, in the Concerto it is expressed by timbre of solo violin (instrument that E. Elgar played himself), confessional tone and mysterious inscription with which the composer hints that his soul is enshrined in the score. The relation between the two works is quite interesting: on the one hand, it is possible to regard the Concerto as some sort of "double" of the Symphony with a soloist due to lyrically-dramatic genre type, overwhelming emotions, derivative thematicism and structural devices; on the other hand, a Concerto is not merely a copy of the Symphony, as it differs from it with the absence of separate Introduction, lack of multi-thematicism, not using of late-Romantic interpretation of the slow movement etc. Both works were highly successful at their premiere, just like "Enigma", and it is important to note that those are the last works by E. Elgar to receive recognition such instant and general; the public's reaction to his Second Symphony was much more lukewarm.

The **Fourth Chapter** contains analysis of three works that are regarded as a last stage of E. Elgar's evolution, stage of reconsideration. Those works include the Second Symphony (1911), symphonic study "Falstaff" (1913) and Cello Concerto (1919).

Significant differences between those three compositions and from the previous works by E. Elgar make it possible to see similarity of this stage with the first one, due to active process of search in multiple vectors. In the Second Symphony E. Elgar departs from lyrically-dramatic type of genre, actively uses song-like and dance-like themes, simplifies and lessens the musical structure of the movements. “Falstaff” reveal another approach as the composer strengthens and reaches possible maximum in his use of programmatic principle due to plot-like type of programme music, that, in its turn, completely transforms the structure and causes its absolute uniqueness. Cello Concerto, written after a long break, the last large-scale E. Elgar’s work for orchestra, is marked by integrative features, as it is, on the one hand, a continuation of renovation of interpretation of genre due to significant differences with the Violin Concerto (4 movements instead of 3, with Introduction, with purely virtuoso second movement in the character of *perpetuum mobile*, absence of Cadenza etc.); on the other hand, it creates arch-like connections with the works of the previous stages, for instance, by slow movement in late-Romantic style and quotation of theme from “*The Music Makers*”. Quite paradoxically, it brings a germ of programme music to otherwise “pure” instrumental genre, as well as underlines “final” role of the work.

In the **Conclusions** the results of the dissertations are summarized, a general graph of E. Elgar’s evolution is drawn (search of unique style – achievement of it – crystallization – search of modernization), the perspectives of further research are defined.

Keywords: Edward Elgar, New English Musical Renaissance, composer, thinking, Romanticism, XIX – beginning of XX centuries, Late-Romantic style, Richard Wagner, art education, evolution, style constants, composer’s searches, creative experience, creative personality, orchestral writing, violin, writing technique, texture, program music, self-commentary.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Лисичка, О. (2019). Оркестрові твори Е. Елгара 10-х років ХХ сторіччя як спроба оновлення композиторського стилю. *Аспекти історичного музикознавства*, 16, 225–241, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-16.13>
2. Лисичка, О. (2021). «Несподівано британське»: акцентуація національно англійського в «Фальстафі» Едварда Елгара. *Аспекти історичного музикознавства*, 24, 37–53, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-24.02>
3. Лисичка, О. (2021). Інтроефективність як ознака лірико-драматичного жанру Скрипкового концерту Е. Елгара. *Аспекти історичного музикознавства*, 25, 55–86, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-25.03>
4. Лисичка, О. (2023). Увертюра Е. Елгара «На Півдні (Алассіо)»: узагальнення власного досвіду і передбачення подальших творчих відкриттів. *Аспекти історичного музикознавства*, 32, 93–112, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-32.06>

Публікації апробаційного характеру:

1. Лисичка, О. (2021). Ранні твори Едварда Елгара: використані та відкинуті принципи композиторського стилю. *I Всеукраїнський Форум молодих вчених "Наукова весна 2021. Культура і мистецтво в сучасному світі. Збірник матеріалів форуму*, 51–53. Київ: Видавничий центр КНУКіМ.
2. Лисичка, О. (2021). Особистісне та міжособистісне у скрипковому концерті Едварда Елгара. *Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі: тези доповідей за матеріалами Черкашинських читань, 10–12 груд. 2021 року*, 175–181. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред. М. О. Дербас. Харків : Вид-во ТОВ «Естет Прінт».
3. Лисичка, О. (2023). Едвард Елгар: репутація “найбільш німецького” англійського композитора в Першу світову війну. *Мистецтво і митці в часи криз та катастроф: тези доповідей за матеріалами II Черкашинських читань*, 18–

19 лист. 2022 року, 101–109. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред. М. О. Дербас. Суми : Триторія.

4. Лисичка, О. (2023). Байройт сьогодні і Gesamtkunstwerk: наслідування, трансформація, синтез. *Музична і театральна історія: події, факти, коментарі : тези доповідей за матеріалами III Черкашинських читань, 24–25 листопада 2023 року, 144–148. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред. М. О. Дербас. Суми : Триторія.*

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
SUMMARY	7
ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ПАРАДОКСИ ХУДОЖНИЦЬКОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ Е. ЕЛГАРА В АУРІ НАУКОВОГО ЗНАННЯ	
1.1. Творча особистість та композиторський спадок Е. Елгара у музикознавчій думці.....	22
1.2. « <i>Englishness</i> » Е. Елгара в контексті історичних традицій англійської музичної культури	42
Висновки до Розділу 1	61
РОЗДІЛ 2. НА ШЛЯХУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ Е. ЕЛГАРА	
2.1. Оркестрові п'єси раннього етапу.....	63
2.2. На порозі композиторської зрілості: «етап успіху».....	85
2.2.1. Кристалізація композиторської техніки Е. Елгара в Варіаціях «Енігма», <i>op.</i> 36.....	85
2.2.2. Способи організації багатотемної композиції в концертній увертюрі «Коккейн» («У Лондоні»), <i>op.</i> 40.....	93
2.2.3. Формування поемної оповідальності в концертній увертюрі «На Півдні» («Алассіо»), <i>op.</i> 50.....	99
Висновки до Розділу 2.....	107
РОЗДІЛ 3. СТИЛЬОВІ КОНСТАНТИ ОРКЕСТРОВИХ ТВОРІВ Е. ЕЛГАРА В ДЗЕРКАЛІ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ЖАНРІВ	
3.1. На вершині творчої зрілості: Перша симфонія, <i>op.</i> 55, <i>As-dur</i>	109
3.2. Концертний вимір стильових надбань.....	137
Висновки до Розділу 3.....	156

РОЗДІЛ 4. ПРОЯВИ ПІЗНЬОГО СТИЛЮ В ОСТАННІХ ОРКЕСТРОВИХ ПАРТИТУРАХ Е. ЕЛГАРА

4.1. Сильовий зсув як реалізація пізніх творчих ідей в Другій симфонії, <i>ор.</i> 63.....	158
4.2. Симфонічний етюд «Фальстаф», <i>ор.</i> 68: повернення до програмності та її абсолютизація.....	172
4.3. Сильові метаморфози у Віолончельному концерті, <i>ор.</i> 85.....	182
Висновки до Розділу 4.....	193
ВИСНОВКИ.....	194
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	200
ДОДАТКИ.....	218

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Питання про те, кого можна вважати «титульним» композитором певної нації, є дискусійним і не завжди коректним через брак чітко вимірюваних критеріїв, що вказують на значимість того чи іншого митця. Втім, є ряд причин вважати, що для британської музичної культури Едвард Елгар (1857–1934) є саме таким, щонайменше – одним з таких. Окрім написання перших успішних британських симфоній, інструментальних концертів та ораторій, відзначимо і фестиваль музики Е. Елгара, що відбувся в 1904, – рідкісний вияв пошани до композиторів: до цього аналогічного святкування удостоївся лише Г. Ф. Гендель, але помертвено. Настільки ж активним було і музикознавче висвітлення життя та творчості Е. Елгара – починаючи від прижиттєвої статті в Словнику Гроува (*S. A. Fuller Maitland*), в середині ХХ століття (*M. Kennedy, M. Hurd, I. Parrot, M. Portnoy*) і до наших днів (*D. McVeigh, B. Adams, L. Botstein, L. Meadows, J. Butt, Ch. E. McGuire, E. Pucciarelli; R. Cowgill, D. Heckert, A. Padgett, A. Thomson, J. Rushton, C. Mark, P. Dennison*). У наявних джерелах міститься чимало дискусійних моментів, в тому числі, відбиття композитором національно англійського, так званого «*Englishness*». Підставою для цієї полеміки є індивідуальний стиль Е. Елгара, який від моменту набуття впізнаваності однозначно виявляє орієнтацію на сучасну композиторіві австро-німецьку музичну культуру, та ширше – відсутність сформованого «британського стилю» як до початку творчого шляху митця, так і надалі. Тим не менш, дослідники відзначають особливе звучання музики Е. Елгара: і як «британське», і як неповторно індивідуальне. Додатково дискусія збагачується питанням про існування національної англійської школи, якщо під такою розуміти спадкоємність традиції.

Сумарно, розглянута наукова література висвітлює ряд особливостей творчої біографії композитора: дослідники звертаються до таких проблем, як походження з провінційного середнього класу (*B. Adams*), відсутність формальної композиторської освіти (*P. Dennison, D. McVeigh*), роль

католицького віросповідання Е. Елгара з огляду на протестантство Британії (*J. Butt, Ch. E. McGuire*), дуже пізнє досягнення визнання як композитора та написання симфонії – 42 та 51 роки, відповідно (*J. Rushton*), згадана проблема німецьких впливів (*L. Meadows, M. Musgrave*). Тож, проблемну ауру пропонованої дисертації складає науковий контекст, домінований зазначеними питаннями: специфіка особистості Е. Елгара, особливості його індивідуального стилю та нетиповий шлях його творчої еволюції.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами

Дисертацію виконано на кафедрі історії української та зарубіжної музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського в рамках комплексної теми «Сучасні проблеми історичного музикознавства» (протокол № 4 від 09.11.2016). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №4 від 27.11.2020), уточнено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №7 від 30.01.2024).

Мета дослідження – розкрити спрямованість композиторських пошуків Е. Елгара на різних етапах його творчої еволюції на основі обраного музичного матеріалу.

Обрана мета зумовила постановку і вирішення наступних дослідницьких завдань:

- на підставі узагальнення інформації про життєтворчість Е. Елгара, що міститься в численних (переважно – англомовних) джерелах, виявити проблемні аспекти вивчення його композиторського феномену;
- розкрити характерні особливості творчої особистості Е. Елгара;
- проаналізувати оркестрові твори композитора, що охоплюють всі етапи його стильової еволюції;
- обрати критерії поділу між різними еволюційними етапами оркестрових творів Е. Елгара;

- окреслити спрямованість його композиторських пошуків на кожному з них;
- визначити стильові константи оркестрових творів Е. Елгара.

Об'єкт дослідження – композиторський доробок Е. Елгара.

Предмет дослідження – творча еволюція Е. Елгара, розглянута як композиторський пошук на матеріалі оркестрових творів.

Матеріал дослідження – оркестрові твори Е. Елгара (14 партитур).

Методи дослідження спираються на наукові принципи класичного музикознавства:

- *історико-типологічний*, зумовлений необхідністю представити Е. Елгара в двох ракурсах: як особистість та як британця;
- *історико-еволюційний*, що дозволяє виокремити етапи творчої еволюції митця та з'ясувати загальний напрям композиторського розвитку Е. Елгара;
- *стильовий*, за допомогою якого визначено стильові константи оркестрової творчості Е. Елгара;
- *жанровий*, залучений задля відстеження еволюції жанрових вподобань Е. Елгара;
- *структурно-композиційний*, спрямований на висвітлення особливостей формотворчого процесу в розглянутих творах;
- *драматургічний*, завдяки якому розкривається образно-тематична логіка, закладена в оркестрових творах Е. Елгара;
- *музично-мовний*, застосування котрого обумовлене розглядом гармонії, мелодики, оркестрування Е. Елгара;
- *компаративний*, використаний задля порівняння етапів творчої еволюції митця та рівня творчих досягнень на кожному з них.

Теоретична база дослідження складається з наукових положень, що містяться у вивчених джерелах з наступних питань:

- *історії та теорії музики*: О. Антонова (1989), О. Бурель (2017), О. Гужва (1985), В. Данилець (2021), Д. Кашуба (2023), О. Коменда (2013), В. Ракочі (2021), О. Савайтан (2018), Н. Савицька (2010), Г. Савченко (2020),

Н. Туровська (2012), *R. Cox* (1963), *L. Emtery* (2019), *K. Geiringer* (1936), *A. Lamb* (2001), *E. Roesner* (2001);

– *проблеми національного стилю*: В. Артеменко (2007), Ван Те (2008), Н. Горюхіна (1989), О. Кушнірук (2009), З. Лісса (1964), О. Маркова (2014), Ю. Ніколаєвська (2011), О. Овсяннікова-Трель (2007), І. Пясковський (2010), С. Тишко (1994), *C. Bennet* (2007), *R. Wagner* (1840);

– *англійська культура та музика*: О. Петрова (2012), *M. Allis* (2012), *O. Baldwin* (2008), *A. Blake* (1997), *M. Bukofzer* (1947), *Ch. Burney* (1785), *D. J. Burrows* (1973), *M. Clayton* (2007), *R. Eshbach* (2008), *S. A. Fuller Maitland* (1907), *A. Hicks* (2001), *M. Hughes* (2001), *M. Kennedy* (1994), *R. Leppert* (1993), *J. Ling* (2021), *J. H. Long* (1968), *C. MacLean* (1901), *M. Musgrave* (1987), *E. O'Neill* (2016), *S. Pelkey* (2005), *C. Price* (2002), *E. Rendall* (1895), *J. Schaarwächter* (2008, 2015), *G. Self* (2001), *R. Taruskin* (2005), *E. L. A. Woodhouse* (2013), *A. Wooley* (2019);

– *життєтворчість Е. Елгара*: М. Гайдук (2022), *B. Adams* (2000, 2005, 2007a, 2007b), *L. Botstein* (2007), *J. Butt* (2005), *B. Collett*, *R. Cowgill* (2007), *T. Day* (2005), *P. Dennison* (1990), *J. Dibble* (2005), *E. Elgar* (1913), *S. A. Fuller Maitland* (1907), *S. Fuller* (2007), *N. Ghunan* (2007), *A. Gimbel* (1989), *W. Golding* (2008), *J. Harper-Scott*, (2005), *D. Heckert* (2007), *M. Hurd* (1969), *M. Kennedy* (1968, 1970, 1990, 1993), *C. Kent* (1993, 2005), *C. Marc* (2005, 2007), *D. Matthews* (2006), *P. McCreless* (2007), *M. McCroy* (1944), *Ch. McGuire* (2000, 2005, 2007a, 2000b, 2009), *D. McVeagh* (1990, 1993, 2001, 2005, 2013), *L. Meadows* (2008), *R. Meikle* (1993), *J. Moore* (1960), *A. Neil* (2013), *A. D. Padgett* (2007), *T. Page* (1985), *I. Parrot* (1971, 2003), *J. Pickard* (2007), *M. Portnoy* (1985), *M. Riley* (2007a, 2007b), *J. Rushton* (2005, 2013), *C. R. Santa* (2010), *A. Thomson* (2005, 2008), *B. Trowell* (1993), *B. Tuck* (2018).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в наступному:

- в дисертації *вперше* створена концепція еволюції творчого стилю Е. Елгара як результату періодичної зміни обраних композиторських завдань та надано характеристику кожного з її етапів;

- здійснено послідовний та хронологічно впорядкований аналіз оркестрових творів Е. Елгара, що дозволило виявити спрямування його творчих пошуків;
- визначено стильові константи оркестрових творів Е. Елгара;
- на підставі узагальнення наукової інформації про життя та творчий спадок Е. Елгара розкрито індивідуальні особливості його творчої особистості;
- включено до обігу українського музикознавства суттєвий масив зарубіжних досліджень, присвячених Е. Елгару та англійській музичній культурі в цілому.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання матеріалів дослідження в розробці академічних курсів історії світової музичної культури та оркестрових стилів, аналізу музичних творів і гармонії, а також спеціального класу з оркестрово-симфонічного диригування. Окремі матеріали дослідження були використані при розробці вибіркового англomовного курсу «*English music of the New Renaissance era*», прочитаного автором дисертації в I семестрі 2022–2023 н. р. в межах його роботи як викладача кафедри історії української та зарубіжної музики.

Апробація результатів дослідження. Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки роботи оприлюднені на 13 міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: XXII Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 3–5.12.2020); II Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 17–18.05.2021); I Всеукраїнський Форум молодих вчених «Наукова весна 2021. Культура і мистецтво в сучасному світі» (Київ, 28.05.2021); Міжнародний науковий симпозіум «Черкашинські читання. Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі» (Харків, 10–12.12.2021);

Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, 11–12.05.2022); III Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21–22.05.2022); Міжнародна науково-практична конференція «ХНУМ імені І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (Харків, 11–12.10.2022); Міжнародний науковий симпозіум «II Черкашинські читання. Мистецтво і митці в часи криз та катастроф» (Харків, 18–19.11.2022); III Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, 13–14.02.2023); IV Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20–21.05.2023); Міжнародна науково-творча конференція «Вища музично-театральна освіта Харкова: 100 років єднання» (Харків, 24–25.10.2023); Міжнародний науковий симпозіум «III Черкашинські читання. Музична і театральна історія: події, факти, коментарі» (Харків, 24–25.11.2023); Науковий проєкт «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (13–14.02.2024); Міжнародний науково-творчий та освітній проєкт «Богатирьовські студії: синтез теорії та практики» (Харків, 4–6 квітня 2024).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у чотирьох статтях у фахових виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України, а також в чотирьох тезах, виданих в збірках матеріалів міжнародних та всеукраїнських конференцій.

Структура роботи. Дисертаційне дослідження складається з Анотації, Вступу, чотирьох основних Розділів (9 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний об'єм роботи складає 234 сторінки, з них основного тексту – 185 сторінок. Список використаних джерел налічує 174 позиції; з них 130 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

ПАРАДОКСИ ХУДОЖНИЦЬКОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ

Е. ЕЛГАРА В АУРІ НАУКОВОГО ЗНАННЯ

1.1. Творча особистість та композиторський спадок Е. Елгара у музикознавчій думці

Одним з найбільш проблемних питань при розгляді постаті Е. Елгара в контексті історії англійської музики стає його сприйняття як національного композитора. Схема співвідношення музики Е. Елгара та «англійського» є складною і інтегрує часом взаємовиключні думки. У висловлюваннях більшості дослідників про Е. Елгара він характеризується як підкреслено англійський композитор, еталон англійця (*quintessentially British*) (McGuire, 2007b: 5). У зв'язку з цим виникає необхідність з'ясувати значення такого специфічного поняття, як «*Britishness*»¹. *Oxford Dictionary* визначає його як «якість, притаманна тому, що є британським (*being British*), або володіння характеристиками, що зазвичай розглядаються як британські» (*Britishness*, n.d.). Е. Томпсон / *Aidan J. Thomson* завершує свою статтю вельми неоднозначним висновком: «Не було єдиної думки про те, що становить “*Englishness*” в музиці, але всі були згодні, що це невід’ємна риса музики Елгара»² (2005: 213). Це ж слово винесено в назву роботи О. Педжетта / *Austin D. Padgett* (2007). Однак автор останньої зауважує, що попри свою вдавану простоту, «*Britishness*» так і не було точно визначено, і більш того – в різні епохи і в різних країнах сприймалося по-різному: «Ідея “*Britishness*” була <...> постійно нестабільною, весь час перебуваючи в процесі конструкції та реконструкції. <...> У США “*Britishness*” має позитивний відтінок, асоціюється з високим класом і витонченістю» (Padgett, 2007: 36). У цьому сенсі Е. Елгар був буквально втіленням «*Britishness*», що виявлялося як в його творчості –

¹ Слова «*Britishness*» та «*Englishness*» функціонують як синонімічні.

² Всі переклади з англійської, окрім додатково обумовлених випадків, виконані автором даної дисертації.

в підкреслено стриманій емоційності деяких сторінок його музики і в манері «твердої верхньої губи», так і в засобах спілкування, одязі, в улюблених формах дозвілля (скачки, гольф, більярд). Інший бік творчості композитора, пов'язаний з винятковою емоційністю і сповідальністю, пояснюється в статті Б. Адамса / *Byron Adams* «Таємниця “Загадки” – гомоеротизм і Елгарівській парадокс» (2000), автор якої наголошує на існуванні двох «обличь» композитора – тонкої особистості невротичного характеру і публічного фасаду, що її приховує від усіх.

3. Сассун³ / *Siegfried Sassoon*, один з друзів композитора, в своїх спогадах пише: «Елгар провів мене в музичний зал і грав на фортепіано близько години. <...> я майже забув “іншого Елгара”, яскравий приклад клубного зануди» (цит. за: Adams, 2000: 223). Тобто, найближчі друзі описували цю «подвійність» особистості Е. Елгара ще за його життя. Відповідно до цього, характер відношення композитора до своєї творчості був достатньо несподіваним: «Хоча сповідальний тон навряд чи є незвичайним серед композиторів кінця ХІХ ст., ставлення Е. Елгара до своєї музики вельми парадоксально. Він хотів писати самореферентну музику, але прагнув бути захищеним від спекуляцій, які вона уможлиблює» (Adams, 2000: 219). Автор статті не уточнює, яких саме спекуляцій хотів уникнути композитор, ніби підштовхуючи читача зробити «самостійний» висновок під впливом загальної тематики дослідження і його назви. Разом з тим, видається, що найбільш небажаним умовиводом, який випливає з підвищеної емоційності творів композитора і якої він нібито побоювався, міг би бути висновок не про його «жіночність», пов'язану з припущеною автором даної статті нетрадиційною сексуальною орієнтацією Е. Елгара, а радше невідповідність композитора усталеному вигляду англійського джентльмена, для якого було б немислимо настільки відкрито висловлювати свої переживання. Адже саме прагнення бути втіленням образу англійця значно вплинуло на долю композитора, і найбільш гостро він переживав саме об'єктивно існуючі або уявні розбіжності з даним ідеалом – наприклад, своє «нешляхетне походження». Так

³ Зігфрід Сассун (1886-1967) – британський поет, письменник, солдат з нагородами за хоробрість під час Першої світової війни. Найбільшу популярність отримали його твори про війну. Батько поета був багатим євреєм (Fuller, 2007: 235).

чи інакше, визнання існування певної «прихованої» сторони особистості композитора, що лише зрідка «пробивається» на поверхню, дозволило б багато в чому пояснити його скритність, відзначену багатьма дослідниками і сучасниками, що виявилася навіть у створенні секретного письма, не кажучи вже про зашифровані присвяти, підписи тощо. Разом з тим, проведення подібного роду аналогій і встановлення причинно-наслідкових зв'язків насправді не є виправданим, оскільки немає підтверджень того, що певні грані особистості Е. Елгара (існування яких також сумнівно) знайшли своє відображення у творчості. Оскільки довести ані те, що це є «психологічна вульгаризація», ані протилежне неможливо, ця проблема в дисертації розглядатися не буде.

Вельми специфічна ідея, якій підпорядкована зазначена стаття Б. Адамса,⁴ і думка, що склалася в колах «Елгаріанців» про її автора, перш за все, як про провокатора, змушують шукати додаткового підтвердження словам музикознавця. І його можна знайти в роботі одного з найбільш авторитетних дослідників творчості Е. Елгара, М. Кеннеді / *M. Kennedy*, названій «Елгар Едвардіанець» (1990). Автор стверджує, що, хоча Е. Елгар і «втілював свій час», цей фасад затьмарював «справжнього Елгара». Адже свою музику він писав не про «Занепад Європи» тощо, а про свої почуття: «Серед усіх композиторів того часу саме про Елгара пишуть як про Едвардіанця. З його виглядом “композитора, не схожого на такого”, і парадною офіційною імперською музикою, він став втіленням деяких аспектів життя 1900–1914 рр.» (Kennedy, 1990: 107).

Разом з тим, є підстави вважати таку «подвійність» характеру рисою не виключно особистості Е. Елгара, а однією з прикмет англійської ментальності, про що пише З. Сассун (будучи одночасно і близьким другом композитора, і не сповна англійцем, він міг досить тонко це вловити): «Я думаю, що він [Е. Елгар – О. Л.] дуже “Англійський” – завжди прикидається і приховує свої почуття» (цит. за: Adams, 2000: 227). Підтвердження цьому знаходимо і в романі Джона

⁴ З критикою ідей Б. Адамса на сторінках Журналу Елгарівського товариства виступив В. Голдінг / *William Golding* (2008).

Фаулза «Даніель Мартін»⁵, в якому міркування про природу «*Britishness*» змагається за значимістю з фабульною лінією твору. «Ми знову були заручниками горезвісної теорії стриманості, власного *англійства*», і, нарешті, афористичне «Англія – європейський сфінкс» (Fowles, 2010) – лише мала частка описів «*Englishness*» з цього роману, що збігаються в одному: в ствердженні як характерної риси англійців негармонійного типу особистості, що страждає від власних ірраціональних обмежень моделей поведінки і прояву почуттів. Крім того, спільною рисою даних висловлювань можна визначити розуміння недовомовленості, завуальованості або навіть брехні, використовуваних для відповідності цьому типу поведінки. З цього можна зробити висновок про те, що ставлення до «*Britishness*» є неоднозначним в різний час. Більш того: для самого Е. Елгара це поняття було амбівалентним. У «офіційній» музиці композитор трактував його як комплекс позитивних якостей, притаманних зразковому англійцю, але в інших творах (наприклад, у Першій симфонії) саме «*Britishness*» протиставлено світу особистих переживань, таким чином, приймаючи дещо негативний відтінок. Виявилось це не тільки в творчості, а й у житті Е. Елгара: підтверджена багатьма «подвійність» його особистості була результатом прагнення відповідати «*Britishness*», що композитор сам усвідомлював – отже, вбачаючи в ідеалі англійця джерело тиску і пригнічення свого «я».

Наведені типово англійські риси характеру, виділені в результаті численних спостережень, можна виявити і у Е. Елгара. Про скритність емоцій у композитора пише М. Кеннеді: «Десь, хтось або щось поранило його так глибоко і так непоправно, що він ніколи повністю не відновився. Хоча він відкрив так багато про себе в листах, він зхоронив секрет тієї рани у своєму серці. Цей секрет проявляється тільки в змученості і самотності деяких уривків його музики» (1968: 271). Знову тут відзначаються всі виділені характеристики англійця межі ХІХ-ХХ століть: емоційна скутість, замкнутість і вкрай рідкісні випадки виявлення щирого висловлювання. Разом з тим, відомо, що про один фрагмент

⁵ Хоча даний роман вперше вийшов друком в 1977 році, і об'єктом пильного вивчення автора стає англійський національний характер II половини ХХ століття, збіг ключових характеристик, описаних Дж. Фаулзом, з відомими рисами характеру Е. Елгара дозволяє зробити висновок про стійкість названих особливостей.

свого твору він сказав: «Коли його надрізати, з нього потече кров» (Hurd, 1969: 57) – найімовірніше, це був один з тих самих «деяких уривків», про які говорить М. Кеннеді. Англійський музикознавець Дж. Вестрап / *Jack Allan Westrup* вказує на те, що саме відповідність музики Е. Елгара духовним потребам англійської публіки і забезпечила її популярність: «Ми – одна з найбільш сентиментальних і емоційних націй в світі, але традиція не дозволяє нам визнати цього. Музика Елгара, що не соромиться емоційності, дає нам можливість втекти від наших вроджених кайданів, але вона може дратувати тих, у кого ці кайдани занадто сильні» (цит. за: *Schaarwächter*, 2015: 796). Крім спогадів про композитора і його музики, до нас дійшли ще й записи симфонічних творів Е. Елгара під керівництвом автора – що дозволяє об'єктивно судити про нього як про виконавця (а, значить, – і як про особистість). Дослідник цих записів Т. Дей / *T. Day* зазначає, що «<...> в записах Елгара поєднуються хвалькувата самовпевненість і втілена екстравагантність з почуттям людини, що “відчуває так нервово і так ніжно, як ніхто до нього”» (2005: 194). Таким чином, ці та багато інших спостережень дослідників і письменників дозволяють говорити про втілення в Е. Елгарі англійського національного характеру «зразка» межі ХІХ-ХХ століть у всій його суперечливості. Стереотип «замкнутого англійця» знайде своє відображення і в музиці середини ХХ століття: Б. Бріттен додатково поглибить образ головного героя опери «Пітер Граймс» (1945) – створивши його портрет як складної, суперечливої особистості, ізольованої від соціуму.

Дослідження традиції аматорського музикування дозволяє провести паралель між відзначеним вище ставленням британців до музики та «епохою мовчання». Е. Блейк / *A. Blake* вказує на те, що на межі ХVІІІ-ХІХ століть спостерігалось згасання «джентльменської музики», інтересу до музичного мистецтва з боку цієї верстви населення. Причиною тому називають дедалі більшу роль композитора, зростання кількості оркестрів з диригентом, що втілює дисциплінуюче начало, і відсутність можливості «показати свій смак в застосуванні імпровізаційної та декоративної техніки» (Blake, 1997: 31). В якості квінтесенції подібного роду ставлення до музики автор наводить цитату лорда

Честерфільда⁶: «Ніщо так не принижує джентльмена, як гра на якомусь музичному інструменті»⁷ (цит. за: Blake, 1997: 31). Е. Блейк доходить висновку про двояку природу «недовіри» до музики: гра на інструментах (як і танці) вважалася і занадто жіночною діяльністю, і занадто континентальною (1997: 31). Як антипод розглядалися заняття спортом (наприклад, крикетом) – та це «зсередини» підриває тезу про те, що «музика забирає надто багато часу» – адже на оволодіння подібною грою, як вказує автор, також необхідно витратити немало зусиль. Втім, цій книзі притаманний підкреслено феміністський погляд про деструктивність гендерних норм поведінки: тому визнаючи існування окремих наведених фактів, не можна повністю «прийняти на віру» висновки, до яких вони призводять – головним чином, про систематичність і стійкість такого погляду на музику. Хоча зазначена позиція може пояснити багато в біографії Е. Елгара: чому він уникав розмов про музику і навіть відійшов від мистецтва наприкінці життя. Якщо прийняти зазначену точку зору, то відповідь гранично проста: адже після Першої світової війни мало хто хотів би асоціюватися як з жіночним, так і з «іноземним» видом мистецтва. Ключове протиріччя виникає при зіставленні даної системи поглядів зі словами Б. Адамса про різку зміну британського образу чоловіка, пов'язану з курсом на мілітаризацію – адже на його думку, саме судовий процес над О. Уайльдом в 1895 році привів до того, що «<...> декаданс змінився на більш мужній підхід до мистецтва» (2000: 225), і навіть наводить цитату з мистецтвознавчої роботи 1945 року видання, в якій поети до зазначеного періоду (очевидно, ще останньої третини ХІХ століття) охарактеризовані як «в оксамитових комірцях і потягуючі абсент». З цього можна зробити висновок про те, що Е. Блейк дещо перебільшує значення такого «анти-музичного» світогляду. Але підтвердження зневажливого ставлення англійців до музики можна знайти і в словах самого Е. Елгара, який говорив, що «Англія – не музична нація, і ніколи нею не буде. Як тільки країна стає

⁶ Цей та інші листи Філіпа Дормера Станхопа, лорда Честерфільда, були видані в 1774 році. Цитований лист датується 1773 роком (Blake, 1997).

⁷ Продовження цього висловлювання є ще більш показовим: «Це приводить його в погану компанію і змушує пишати своєю ганьбою» (цит. за: Leppert, 1993: 22).

музичною, вона перестає бути англійською»⁸ (цит. за: Schaarwächter, 2015: 796). Цей вислів композитора датується 1926 роком, і в одній з газет того ж року наводиться наступне його висловлювання, зроблене їм на вечері в *London Press Club*, багато в чому схоже на попереднє: «Ми – немусична нація. У високій англійській літературі відсилання до музики як до серйозного мистецтва є рідкісними, доки цього не буде, для людей не буде музики вищої, ніж пісня» (*Unmusical London*, 1926).

Національне у Е. Елгара проявляється і у виборі сюжетів і тем його творів. Перш за все, це «офіційні» твори композитора (названі також «функціональна музика» (McGuire, 2005)), написані ним до урочистих заходів загальноімперського значення: «Коронаційна ода» (1902), «Урочисті і церемоніальні марші» (перший був створений в 1902 році, шостий – так і не закінчений композитором за життя) і «Корона Індії» (1912). Крім того, до цієї групи наближається кантата «Дух Англії» (1917). Дослідники творчості Е. Елгара займають суперечливі позиції, описуючи ставлення композитора до цієї музики: характерно, що в збірнику статей «Елгар і його світ» три статті поспіль присвячені саме творам цього роду. До того ж, навіть в одній з них, автором якої є Д. Хеккерт / *Deborah Heckert*, можливо знайти як твердження про те, що композитор дещо цурався замовлення на «Корону Індії» (2007: 292), так і те, що він не бачив в цьому нічого поганого, тому що Е. Елгар «безапеляційно відкидав замовлення, які не відповідали його темпераменту, чи то музичному, чи то ідеологічному» (2007: 294). «Корону Індії» і «Марші» спіткала різна доля: якщо перший твір не отримав самостійного життя, то другий, навпаки, – став однією зі складових «англійського в музиці»: крім ролі «*Land of Hope and Glory*» як одного з «негласних» державних гімнів Британії, підтвердженням цього може служити виконання трьох з шести «Маршів» (№№1, 2, 4) на церемонії коронації королеви Єлизавети II в 1953 році (n.d., Music played...). Хронологія творчості композитора показує, що більше він вже не писав такої музики. Але, як відзначає

⁸ Надзвичайно показово, що Ю. Шаарвехтер / *Jürgen Schaarwächter* цією цитатою завершує статтю з надзвичайно промовистою назвою: «Полюючи на міф та легенду: “Британське музичне відродження” в “Країні без музики”» (2008).

Ч. МакГуайр / *Charles Edward McGuire*, ані для самого Е. Елгара, ані для його оточення це вже не мало значення: «<...> він залишався офіційною особою Імперії – живим втілення ностальгії за британською ідентичністю» (2005: 224). Погоджується з ним і Е. Пучіареллі / *Edvige Pucciarelli*, який відзначає, що написання «Корони Індії» «підтвердило його статус як королівського композитора Імперії» (142). Кантата «Дух Англії», присвячена жертвам Першої світової війни, також отримала суперечливі оцінки: в ній вбачали як прояв «відкритого націоналізму», так і «специфічно католицьку відповідь на війну, що розгорталась в Європі» (Cowgill, 2007: 318-319). Найімовірніше, це і стало причиною ігнорування цього твору і в концертних залах, і в дослідницькій літературі, про яке зазначає Р. Кауджілл / *Rachel Cowgill* (2007: 318).

Інший спосіб відтворення національних сюжетів у Е. Елгара має гумористичний характер. До цієї групи можна віднести програмну увертюру «Коккейн», в якій втілені картини побуту англійського міста, і симфонічний етюд «Фальстаф» (цей персонаж, як відомо, – герой п'єс Уільяма Шекспіра). Більш опосередковано зв'язок з національними сюжетами виявляється в творах, які торкаються теми дитинства. І хоча сам факт використання цих образів жодною мірою не є «маркером» національного, все ж їх трактування, розуміння як синоніму втраченого щастя споріднює Е. Елгара з традиціями англійської літератури: з Чарльзом Діккенсом і з Джеймсом Баррі, автором знаменитих повістей про Пітера Пена. Про значення цих образів для композитора можна судити за наступними словами М. Кеннеді: «Як і у Брамса, у нього майже що розвинувся психологічний бар'єр перед симфонією. <...> Дивно, але Елгар знайшов свій шлях, засобами явно едвардіанськими, точніше, вікторіанськими: ідеалізація дитинства» (1990: 112). Дослідник навіть вказує на схожість композитора і автора «Пітера Пена»: кожен з них шукав «щасливі місця, з яких прийшов і куди не може повернутися» (Kennedy, 1990:113).

Прояви національно англійського можна виявити і в самих творах композитора на суто музичному рівні, головним чином – в жанровому аспекті, а не в мовному. Про неможливість чітко визначити першооснову зв'язку з

національним «духом» не тільки у Е. Елгара, а й у інших найбільших англійських композиторів прямо заявив М. Кеннеді: «Елгар, Бріттен і Воан Вільямс – “англійські” за стилем, але зрозуміти, як визначити той вірус, що обумовлює *Englishness*, неможливо ні в вербальних, ні в музичних характеристиках будь-якої точності» (1994: 169). Це ускладнюється значним впливом австро-німецької симфонічної традиції, який на собі зазнав Е. Елгар.

Зв'язок художніх методів Е. Елгара і Р. Вагнера обраний предметом дисертації Л. Мідовз / *Laura Meadows* «Елгар як пост-вагнеріанець: дослідження асиміляції Е. Елгаром музики і методології Вагнера» (2008). Дана робота є своєрідним узагальненням «вагнерівського» дискурсу щодо Е. Елгара. Окремий інтерес представляє розгляд дослідницею «вагнеріанства», що поширилося в Британії в кінці XIX століття, як невід'ємної частини музичного життя цієї країни, канал, «через який надходив сучасний контекст», сили, «що сформувала естетичну теорію, інтелектуальні цінності та матеріальні умови культури *fin-de-siècle*» (Meadows, 2008: 19). Такий факт дозволяє Л. Мідовз дійти досить парадоксального висновку: незважаючи на те, що Е. Елгар не належав до числа композиторів, що спиралися на традиції англійського фольклору, а навпаки – більшу частину музичних смаків черпав з Німеччини, – саме вагнеріанство і стало своєрідним «маркером» його національної музичної ідентичності. Авторка дисертації не обмежується загальними міркуваннями про «вагнерівське» у Е. Елгара, а вказує на конкретні його елементи в різних сферах музичного мислення англійського митця: оперування лейтмотивами, гармонія, оркестровка, принцип «музичної прози» (2008: Abstract). У зв'язку з двома створеними Е. Елгаром частинами ораторіальної трилогії (задум, що, на нашу думку, своїм розмахом знову відсилає до Р. Вагнера, – до «Кільця Нібелунга») дослідниця резюмує характер ставлення композитора і до Р. Вагнера, і до «Англійського музичного відродження»: «В “Апостолах” і “Королівстві” ми більше не чуємо Вагнера, що переходиться в музичній тканині, оскільки Елгар асимілював все, що Вагнер міг запропонувати, зробив свої помилки, практикувався, і в результаті представив дві роботи, що перевершили очікування XIX століття і музичного

відродження. У той час як Воан-Вільямс і Холст зверталися до народної пісні, щоб знайти свій “музичний голос”, Елгар знайшов свій, звернувшись до Німеччини. І справді, іронічно» (Meadows, 2008: 178). Крім того, відзначена і деяка ізольованість Е. Елгара від загальної маси послідовників німецького романтика: «Хоча Елгар тісно спілкувався з музикою Вагнера протягом усього свого становлення, йому вдавалося встановити по відношенню до нього дистанцію – як і до тих, хто “застрибнув в вагнерівський поїзд”» (2008: 65). Примітно, що «вагнерівські» аналогії щодо Е. Елгара були зроблені ще за його життя. Р. Баклі в 1905 році писав: «Що Вагнер зробив для опери (після Моцарта і Вебера), Елгар робить для ораторії (після Генделя і Мендельсона, і, як багато хто вважає, так само натхненно)» (цит. за: Meadows, 2008: 5). Разом з тим, відомо, що сам Е. Елгар вказував на інші, аніж вагнерівські, витoki лейтмотивної техніки в своїх ораторіях: «Я познайомився з репрезентуючими темами задовго до того, як почув хоча б одну ноту з Вагнера – знайомство з лейтмотивом відбулося ще в юнацтві, через “Ілію” Мендельсона» (цит. за: Dennison, 1990: 11). Однак, це все одно вплив німецького композитора, бодай і іншого. Не можна обійти увагою і брамсівське в творчості Е. Елгара, що виявилось в багатьох рисах його музики: увага до жанру оркестрових варіацій та симфонії, мотивні трансформації, дотримання загальної формальної структури. Підкреслювали це і численні дослідники, часто – згадуючи одночасно і Р. Вагнера. Так, М. Музгрейв / *Michael Musgrave* вказує: «Попри “*Englishness*”, яке завжди відчутне в музиці Елгара, вона глибоко вкорінена в німецькій традиції, яку вона багатогранно відображає: Вагнера не менше ніж Брамса» (15); Дж. Раштон / *Julian Rushton* в контексті шляху Е. Елгара до симфонії відзначає, що «щонайменше підсвідомо, Елгар продовжував роботу над проектом задля того, аби поєднати (*reconcile*) Брамса та Вагнера» (2005: 148).

Міждисциплінарні зв'язки дозволяють додатково розширити як національний, так і загальноєвропейський контекст, в якому знаходиться музика Е. Елгара. Крім асоціацій зі своїми співвітчизниками (наприклад, з О. Уайльдом), дослідники вбачають схожість композитора і з континентальними

письменниками. Б. Адамс, який представив доповідь «Далека країна: Елгар, Пруст і модернізм в епоху *fin de siècle*» (2007a), на самому початку своєї промови наголосив на уявній неможливості зіставлення двох названих митців, тож кожен, хто намагається це зробити, ризикує викликати на себе «недовіру, скептицизм і навіть ганьбу» (там само). Разом з тим, автору після встановлення одного спільного знайомого Е. Елгара і М. Пруста, Г. Форе⁹ (і висловивши спостереження, що їх соціальні кола перетиналися), вдається простежити дев'ять парадоксальних збігів в їх біографіях і творчих методах. Серед них найважливішими є: їх амбівалентне ставлення до світського суспільства, іпохондричний тип особистості, самозакоханість, що виявилася в самореферентності їх творів, перебування під ідейним контекстом свого часу (від Дж. Раскіна та О. Уайльда і до Р. Вагнера), специфічне відчуття часу з ремінісценціями, масштабність їх творів, велика увага до теми снів та мрій, а також прагнення відтворити світ дитинства. Ще однією аналогією, яку доречно провести між композитором і героєм-оповідачем, є любов до ландшафтів природи та невеликих містечок: Е. Елгар віддавав перевагу «сільському» життю над столичним¹⁰, а описи Комбре та його околиць є одними з найбільш витончених сторінок роману французького майстра, що передають особливе захоплення підлітка природою, яка його оточує.

Окремої акцентуації вимагає наступне твердження: вплив Р. Вагнера (як і інших німецьких композиторів) на Е. Елгара не дає підстави відмовляти останньому в «національності» його музики. Цього ж принципу дотримується і О. Петрова, називаючи в якості трьох митців, що найбільшою мірою вплинули на Х. Бертвістла (англійського композитора, автора комічних опер ХХ століття), трьох представників континентальної музики: І. Стравінського, В. А. Моцарта і Е. Вареза (2012: 138-139). В тексті своєї дисертації дослідниця додає до цього переліку і двох німецьких композиторів – А. Шенберга та А. Берга (2006, 17). З

⁹ Інший дослідник, Дж. Батт / *John Butt*, проводить паралелі між духовними творами Е. Елгара і Г. Форе, ґрунтуючись на подібності ладогармонічних структур і кола інтонацій (2005: 113).

¹⁰ Б. Адамс чомусь не наводить відомого висловлювання Е. Елгара: «Чи то дерева співають мою музику, чи то я – їх» (Kent, 2005: 33).

іншого боку, творчість Е. Вареза і пізнього І. Стравінського частково протікала в США – країні, так чи інакше пов'язаної зі Сполученим королівством щонайменше англійською мовою. Національною традицією у випадку Е. Елгара можна вважати саме його вагнеріанство. Л. Мідовз конкретизує це і по відношенню до загальнокультурної ситуації: «З середини ХІХ ст. і до смерті королеви Вікторії в 1901 головним каналом іноземних впливів (від зв'язків королівської сім'ї до сфери мистецтв) була Німеччина» (2008: 48), і стосовно музичної дійсності: «Будь-який композитор, що формувався в 1890-х роках, повинен був рахуватися з усталеним каноном, тому ігнорувати Вагнера було б неможливо» (2008: 59). Більш того, ця ж точка зору представлена і в навчальній літературі, наприклад, в «Оксфордській історії західної музики» під редакцією Р. Тарускіна / *Richard Taruskin*: «Якщо музика Елгара здається англійською, то це тому, що вона представляє Британську музику його покоління» (2005: 752).

Питання про те, кого ж можна вважати національним композитором, отримало широке висвітлення в музикознавстві різних країн. Так, Ю. Шаарвехтер у вступі до монументального дослідження англійського симфонізму визначені три способи атрибуції композитора як «англійського»: за походженням, за проживанням значної частини життя в Англії і за отриманням професійної освіти там (виключаючи тих, хто заперечує свої англійські впливи) (2015: 17). У двох позиціях з трьох ця система збігається із запропонованою І. Пясковським, що вважає українськими композиторами тих, хто так самоідентифікується, тих, хто народився в Україні і які отримали там освіту (2010: 299–300). Подібність наведених ідей є додатковим підтвердженням їх обґрунтованості і логічності, внаслідок чого можна визнати, що Е. Елгар безумовно є англійським композитором, так як він і народився, і отримав музичну освіту в Англії (хоча і самостійно), і бачив себе англійським композитором, опікуючись проблемами національної музичної культури.

Разом з тим, між даними двома поглядами існує принципова відмінність. Український дослідник торкається питання власне музики, того, як у творі реалізується національна приналежність. До таких критеріїв він відносить

«зв'язок з фольклорними джерелами; зв'язок з певним програмним задумом, пов'язаним з національною тематикою; зв'язок із мовно-стилістичною традицією українських композиторів» (Пясковський, 2010: 300-301). При цьому І. Пясковський далекий від звуженого трактування національного як фольклорного – адже програмний задум може бути втілений в різних музичних системах і без відтворення типового інтонаційного строю. А зазначений зв'язок мовної та стилістичної традиції також допускає різні варіанти тлумачення: адже будь-який з українських композиторів в тій чи іншій мірі зазнав на собі вплив європейських або російських творців і може, в свою чергу, стати або ретранслятором їх ідей, або переосмислити їх, зробивши їх справді національними.

Ю. Шаарвехтер, навпаки, встановлює суто біографічні критерії «національності» (народився, навчався, отримав визнання в Британії тощо) (2015: 17). Такий погляд здається дещо обмеженим, так як абсолютно не стосується самої музики, створеної композитором. Однак можна припустити, що німецький дослідник розуміє вплив національної традиції будь-якої країни на будь-кого, хто в ній народився, як неминуче і самоочевидне явище.

Одним із способів вирішення проблеми інонаціональних впливів на композитора представляється уточнення опозиції «англійське – німецьке». Подібно до того, як в XVIII столітті музична мова Й. Гайдна та В. А. Моцарта стала «нормативною» для європейської музики і загальноживаною, в кінці XIX століття пізньоромантичне музичне мислення вагнерівського зразка набуло поширення настільки широкого, що може бути розглянуто як загальноєвропейське явище, яке виявляється у композиторів різних національних шкіл, не позбавляючи їх можливості демонстрації національної своєрідності: Р. Штраус, В. д'Енді, Б. Барток, К. Шимановський, М. А. Римський-Корсаков, О. Скрибін та інші. Таким чином, однозначне ототожнення «вагнерівське = німецьке» здається не цілком вірним. Крім того, величезного впливу музики та естетики Р. Вагнера не уникла і Англія. З іншого боку, впливи Й. Брамса на музичну культуру Британії були не меншими:

Е. Вудхаус / *Edward Luke Anderton Woodhouse* присвячує дисертацію вивченню «брамсіанства» Ч. Перрі та Ч. Станфорда, найвідоміших співвітчизників Е. Елгара, в висновках зазначаючи, серед іншого, що «англійські композитори ХІХ століття щонайменше частково зобов'язані Брамсу та його методу тривалого мотивного варіювання та розвитку» (2013: 404); М. Х'юс / *Meirion Hughes* називає Ч. Перрі «переконаним браміном» (2001: 56); Р. Ешбах / *Robert W. Eshbach* описує тривалі та успішні британські гастролі Майнінгемського оркестру, в програмі якого було багато музики німецького композитора (2008).

Багато дослідників відзначають втілення англійської природи і ментальності в музиці Е. Елгара, протиставляючи це двом основним тенденціям музики ХХ століття – впливам новітніх австро-німецьких та інших досягнень: «Попри всі свої континентальні модерністські характеристики, музика Елгара все ж залишається тісно пов'язаною з ідеями *Englishness*, Імперії та англійського ландшафту» (Grimley, 2005: 11) і фольклоризму: «Використовуючи оркестр і суміш впливів, Елгар сконструював пізньоромантичну мову вираження (без задіяння так званих фольклорних традицій, що б служили явними маркерами національної ідентичності), яка змогла втілити і ідеалізовану прихильність до сільських пейзажів, і англійський твердий і впевнений, якщо не імперський, дух» (Botstein, 2007: 366). Є підстави вважати, що зазначені автори звертаються до ідей ландшафтної психології – науки, яка вивчає закономірності впливу природного оточення на свідомість людини. Ідеалізація сільського ландшафту, що відзначається в даних висловлюваннях, може мати щонайменше дві причини психологічного характеру. По-перше, романтичне світовідчуття, безумовно притаманне Е. Елгару, представляє природу як носія гармонізуючого начала, що співчуває людині і тішить її. У цьому сенсі перебування на вільному просторі можна протиставити бентежності особистості композитора. По-друге, прагнення Е. Елгара відповідати образу джентльмена викликало у нього бажання наслідувати цей образ – обираючи більш «аристократичний» спосіб життя.

Деякі дослідники творчості композитора, найімовірніше, з метою відстояти «англійськість» його музики і захистити від можливих закидів в

надмірності німецьких впливів, зверталися до надто схематизованих систем поглядів. Так, Й. Перрот / *Ian Parrot* пише: «Хоча Елгар укладається в німецьку хроматизовану мажорно-мінорну систему пізнього ХІХ ст., правда і те, що безліч його характерних рис конфліктує з цими впливами. Багато що з його музики “не-німецьке”, багато що з його кращої музики діатонічне» (1971: 83). Це судження не можна визнати справедливим, оскільки навіть Б. Адамс вказує на некоректність однозначного трактування англійського як мужнього, позитивного і діатонічного, а німецького – як жіночого, негативного і хроматичного (2005: 88). Підхоплюючи цю ідею, Л. Мідовз наводить у приклад уривок з «Урочистого і церемоніального маршу» №1 – однієї з найбільш патріотичних робіт Е. Елгара, – насичений хроматичними гармоніями (2008: 181-182). Тому можна стверджувати, що для композитора використання хроматики не було маркером «німецького» звучання, а всього лише звичним мовним засобом – за допомогою якого він втілював найрізноманітніші ідеї. Далі Й. Перрот наводить вельми парадоксальну думку: «За НЕ-німецьким, не кажучи вже про НЕ-англійським, звучанням мови Елгара звернемося до Скрипкового концерту» (1972: 87), проводячи паралелі з П. І. Чайковським – щодо тембрових переваг і композиційних ідей. Дане твердження здається досить суперечливим, оскільки в Скрипковому концерті виявляється значний вплив Й. Брамса.

Ще однією проблемою вивчення творчості Е. Елгара (і всієї англійської музики) є питання національної школи: як в аспекті її існування до композитора, так і після нього. Феномен «епохи мовчання» надзвичайно ускладнює визначення національних музичних витоків стилю Е. Елгара, так як спільних рис з Г. Перселлом виявити не вдається, а композитори, що творили в Англії після нього, або залишаються в основному невідомими, або є іноземцями (переважно австро-німецького походження), що, як і вагнеризм, призводить до проблеми німецького впливу на англійську музику. Дж. Лінг / *John Ling* зауважує, що «були заклики, потреба в національній школі, але було неясно, які якості вона має мати» (2021: 98), і відзначає, що включення фольклорних зразків в музику (прикладом таких шкіл називають російську та богемську) не дало б якісного

результату, адже було б анахронізмом (98). Показово, що попри те, що в 1901 р. Ч. МакЛін / *Charles MacLean* сказав, що Дж. Салліван «долучився до створення Англійської школи» (1901: 89), після цього ця ідея не отримала подальшого розвитку.

Англійська школа після Е. Елгара представляється мало чи не міфологічним конструктом. Навіть співвітчизники композитора заперечують саме вже існування такої. У згадуваній роботі Л. Мідовз зауважила: «Елгар в своїх Бірмінгемських лекціях¹¹ сказав, що ми повинні намагатися створити англійську традицію, але сто років потому – такої все ще немає. Наші головні композитори – Елгар, Холст, Деліус, Бріттен тощо – мають менше спільного між собою, ніж Брукнер, Вагнер і Малер. Вони – індивідуалісти» (2008: 97). А. Томсон / *Aidan J. Thomson* заперечує німецькому критикові М. Гегеманну / *Max Hehemann*, який «був налаштований бачити в Елгарі не тільки провідного композитора Англії, але і передову силу розквітаючої національної школи. На жаль, те, з кого складалася ця школа, і як саме вона була специфічно англійською, залишається загадкою. <...> Інші критики були більш скептичні щодо ідеї національної школи навколо Елгара» (Thomson, 2005: 206-207). Якщо під школою в даному сенсі розуміти пряму спадкоємність традицій, то Е. Елгара не можна назвати засновником англійської композиторської школи ХХ століття, оскільки ані його германофільство, ані романтичне світовідчуття не отримають продовження в творах наступних поколінь творців. До того ж, рідко коли композитор, якого дорікали в непрогресивності, стає об'єктом наслідування для своїх нащадків.

Переважає більшість дослідників, які характеризують творчість Е. Елгара, відзначають особливе «підкреслено англійське» (іноді – «британське») звучання його музики і вказують, що саме він став національним англійським композитором і синонімом англійської музики для континентальної Європи (Botstein, 2007; Meadows, 2008). Однак проблема визначення національного у творчості Е. Елгара ускладнена щонайменше двома факторами. Перший з них –

¹¹ Маються на увазі лекції, які Е. Елгар читав в Бірмінгемському університеті в 1905-06 рр. (Moore, 1960).

це питання про принципову можливість вияву цієї категорії в музиці та про рівні організації твору, на яких національне може бути втілено в музичному тексті. Другий чинник пов'язаний з труднощами визначення, що ж є «англійське», і безпосередньо з особливостями музичної мови Е. Елгара та іноземними впливами на його формування як музиканта.

У сучасному музикознавстві детально розроблена категорія національного стилю, яку С. Тишко визначає як «корекцію індивідуального і історичного стилів в умовах даної національної культури і в процесі адаптації та генерації стильових ознак» (1994: 5); Ван Те – як «універсальну історичну парадигму музичної творчості, що виникає разом з явищами музичної інтонації, музичного темоутворення» (2008: 11); а Н. Горюхіна – як цілісну систему художнього мислення, що знаходиться «в постійному становленні, у взаємодії (схрещуванні, дифузії, стикування, навіть в протистоянні) загального і особливого» (1989: 58-59). Інша характеристика національного стилю призводить до самого поняття «національне»: «Національний стиль – одна з ведучих сфер прояву національного» (Артеменко, 2007: 2). Н. Горюхіній належить визначення національного, що зв'язує це поняття з особливостями психіки окремих народів: «Національне – це духовне відображення етнічних процесів. Національне складається як індивідуальна система мислення нації-народу» (1989: 56).

«Національне в музиці» ставало об'єктом розгляду і інших музикознавців, зокрема, – дисертації О. Овсяннікової-Трель (2007). Крім того, за аналогією з «німецьким», що в значенні іменника винесене в назву підрозділу 2.2. «Німецьке як “поведінковий стереотип” у європейській професійній музиці Нового часу», в даній роботі використано поняття «англійське» – і як поведінковий стереотип, і як характеристика англійської ментальності.

Понятійний апарат з даного питання доповнюється також і визначенням «національного образу світу», втілення якого в музиці В. Артеменко бачить як «континуальний простір змісту, що організований стійкими психологічно-пізнавальними установками даного етнічного співтовариства і виражений перетворенням особливих музично-інтонаційних моделей, що мають відносно

стійкий характер» (2007: 7). Звернемо увагу, що в цьому формулюванні зазначаються як психологічні, так і суто музичні характеристики національного. З іншого боку, дворазове використання слова «стійкий» говорить про розуміння дослідницею «національного образу світу» кожного окремого народу якщо не конструктом, який остаточно викристалізувався, то щонайменше таким, що не допускає скільки-небудь різких змін.

Дещо суперечливою до вищевказаних тверджень видається точка зору О. Маркової, яка заявляє про «нерезультативність тематично-мелодичного, семантично-жанрового вибудовування концепту національного в музиці, подібно до того як семантика характеру в психологічних характеристиках націй виявляється неприйнятною» (2014: 185) – оскільки використання, наприклад, мелодій і жанрів, характерних для будь-якої національної культури, хоча і не є єдиною прикметою національного, але все ж служить яскравим його маркером. Підтверджені тому в дослідницькій літературі абсолютно достатньо. Найімовірніше, деяка загостреність заперечення О. Марковою національного в тематизмі і жанрі була викликана загальною ідеєю її статті про темброву диференціацію культур на ті, що тяжіють до більш світлого забарвлення звуку (західноєвропейська і китайська) та до більш темної (російська). Так як поставлена дослідницею проблема занадто глобальна, щоб однозначно судити про справедливість висновків, наведемо кілька прикладів народного інструментарію названих музичних культур, що могли поставити під сумнів цю класифікацію: гонг звучить важко, щільно і темно (якщо скористатися подібними асоціаціями), а свірель характеризується світлим тембром.

Надзвичайно цінні спостереження над проблемою національного наводить З. Лісса (1964). Перш за все звертає на себе увагу її ідея про фундаментальну роль сприйняття для визначення національного стилю, що спростовує стале уявлення про стиль як про іманентну характеристику твору (1964: 192). Іншим важливим положенням є підкреслення динамічності національного стилю, який постійно збагачується новими художніми явищами, навіть якщо в момент свого виникнення вони не сприймалися як ті, що відповідають національному стилю

(1964: 193). Аналогічно, національний характер формується під впливом національної свідомості даного історичного періоду, але не тотожний їй (1964: 197). Ще однією позицією дослідниці стає влучне розмежування понять «історія» і «традиція»: якщо історія – це всі явища минулого, то традиція передбачає активний відбір наступними поколіннями, і, подібно до національного стилю та характеру, постійно розвивається. Характерною особливістю даного погляду можна назвати визнання можливої кардинальної зміни національного стилю: адже ті явища, що не мають зв'язків з традицією, згодом можуть нею і стати. Таким чином описується можливість «революції» в музичному мистецтві. Ідея становлення національного стилю була в подальшому розроблена і Ю. Ніколаєвською (в семіотичному напрямку). Музикознавиця вказує, що «<...> все, що пов'язано в музиці з національним образом світу, пов'язане і з певним – **семіотичним** – рівнем комунікації, на якому відбувається накопичення конкретних комунікативних засобів і історична спадкоємність їх оціночних характеристик» (2011: 107). З цього очевидно, що дослідники займають іншу точку зору, аніж В. Артеменко.

Висловлена З. Ліссою ідея щодо труднощів для розуміння специфіки національного стилю та характеру кристалізується в парадоксі, що мистецтвознавці «<...> шукають джерела національного стилю в мистецтві – в психології народів і в їх специфічному “національному характері”, психологи ж і соціологи судять про “національний характер”, виходячи з <...> творів мистецтва» (1964: 195). Визнаючи всю цінність усвідомлення цього «зачарованого кола», за висловом З. Лісси, для вирішення цієї проблеми, не можна не відзначити, що про згубність подібного роду помилки говорив ще Ф. Ніцше в «Досвіді самокритики», передмові до другого видання «Народження трагедії ...»: філософ дорікав самого себе в тому, що він «на підставі найновішої німецької музики почав будувати байки про німецьку сутність, немов би вона саме тепер готова відкрити саму себе і знову себе знайти» (1910: пар. 6). І, хоча Ф. Ніцше з усією очевидністю вказує на фактор часу, що ускладнює розуміння суті німецької музики, все ж очевидно, що філософ схильний зі

значним скепсисом ставитися як до аналогій між національним стилем і характером, так і до самої німецької музики свого часу (на думку філософа, вона є «першорозрядна руйнівниця нервів, подвійно небезпечна у такого народу, який любить випити і вважає неясність за чесноту») (там само). Але навіть всі вищенаведені думки не можуть повністю спростувати ідеї відповідності між ментальними особливостями певного народу і створюваним ним мистецтвом – адже творчість неодмінно залучає свідомість, отже, остання так чи інакше відображається в остаточному результаті. Тому доцільним видається враховувати при аналізі національного стилю особливості національного характеру, при цьому не ставлячи їх в пряму і непорушну залежність.

Радикально до питання національного підходить О. Кушнірук. Грунтуючись на думці С. Людкевича, авторка пропонує ввести в музикознавчий апарат поняття «націоналізм в музиці», яке, на її думку, було під впливом соціально-політичних чинників витіснене такими «термінами-замінниками», як «національний стиль», «національна характерність», «національна своєрідність», «національне», «національна музична мова» і «народність» (2009: 43). Справедливо вказуючи на включення терміну «націоналізм» в енциклопедичні видання, автор не бере до уваги негативні конотації, пов'язані з цим словом. Тим часом, в зарубіжному музикознавстві цей термін не асоціюється з ідеями переваги однієї нації над іншою, а має на увазі активне використання національних музичних витоків: наприклад, «Могучу кучку» називають «групою російських композиторів, пов'язаних спільною метою створення націоналістської школи [*nationalist school*] російської музики» (Modest Mussorgsky, n.d.). Крім того, О. Кушнірук наводиться класифікація проявів націоналізму в музиці (за А. Фавеллом): народна пісня; твір на основі народної пісні; твір, що не цитує народних мелодій, але певним чином відображає характер народних пісень своєї нації (віденські класики); твори композиторів, що жодного разу не були відлунням своєї нації, але в чийй музиці відчутний «*der Volkgeist*» (І. Стравінський, О. Скрейбін, Я. Сібеліус, Е. Мак-Доуелл) (2009: 44). Попри стрункість цієї ієрархії (досить логічної і не нової для музикознавства),

вибір прикладів її не пояснює, а ускладнює: адже говорити про однакову міру прояву національних рис у Я. Сібеліуса (який активно звертався до фінського фольклору як в області музичної мови, так і в області сюжетів: «Куллерво», «Лемминкяйнен» тощо) і О. Скрыбіна не видається можливим. Крім того, І. Стравінський в різні періоди то підкреслено звертався до «народності» («руський період»), то відходив від неї.

Ю. Ніколаєвська пропонує три рівні прояву національного образу світу в музиці: інтонаційно-структурний, композиційно-драматургічний і семантичний (програмний) (2011: 103). Те, що дослідниця використовує поняття «національний образ світу» і «національний стиль» через кому, як близькі за змістом, дає можливість застосувати цю трирівневу систему і до проявів національного стилю в музиці.

Узагальнюючи думки дослідників з даного питання, доходимо висновку, що найбільш продуктивним здається розуміння національного в музиці, з одного боку, як втілення впливу національного музичного стилю на композиторську творчість, а з іншого – як прояв особливостей національного характеру і національної культури на різних рівнях організації музичного твору: від музичної мови до особливостей драматургії.

1.2. «Englishness» Е. Елгара в контексті історичних традицій англійської музичної культури

Для англійської музичної культури в цілому особливо актуальною є проблема інонаціональних впливів композиторів інших країн, здійснених або їх діяльністю на Британських островах, або широким поширенням створеної ними музики (найяскравіший приклад останнього – Р. Вагнер). Разом з тим, активним є і «зворотний зв'язок», тобто стильові, технологічні тенденції (аж до сюжетів), що були породжені англійцями і пізніше сприйняті на континенті.

Попри дискусійність питання про приналежність Г. Ф. Генделя до англійської музики та його статусу національного композитора, все ж не можна не визнати, що він вчинив значний вплив на музику Британії, в свою чергу,

спираючись вже на сформовану традицію. Виявилася ця спадкоємність на жанровому рівні – адже найбільшого успіху композитор досяг саме в ораторії, улюбленому жанрі англійців – сюди ж можна віднести його численні антеми, – і у деталях художніх рішень: дослідники відзначають подібність сцен божевілля в операх Г. Ф. Генделя з «Божевільними піснями» («*Mad Songs*») Г. Перселла (Baldwin, 2008). Осмислення подібних співставлень почалося, щонайменше, ще в 1895 році, коли була опублікована стаття Е. Ренделл / *E. D. Rendall* «Вплив Генрі Перселла на Генделя, простежений в “Ацисі і Галатеї”» (1895).

Крім історичної динаміки абсорбції англійською традицією Г. Ф. Генделем і впливу композитора на її майбутнє, про його невід’ємність для історії англійської музики говорить також і суспільне визнання майстра як провідного національного творця. Наводячи схему класифікації того, кого можна вважати англійським національним композитором, Ш. Юрген згадує саме Г. Ф. Генделя як приклад британського композитора, який приїхав з-за кордону, та кого прийняли «як свого» в тому числі в силу того, що він не заперечував своїх британських впливів (2015: 17). Підтверджує це і відомий вислів Б. Шоу: «Для англійців Гендель – не просто композитор, але об’єкт культу. Скажу більше – релігійного культу!» (1995). Найбільш явно таке захоплене ставлення англійців до композитора з німецьким походженням і італійською музичною мовою виявилось в організації генделівських фестивалів, що проходили з 1784 р. у Вестмінстерському абатстві. Ч. Бьорні / *Charles Burney* детально та розлого описує цей фестиваль, відзначаючи його масштабність та залучення всіх можливих ресурсів. В передмові наводиться теза, що пояснює, чому саме цьому композитору випала така честь: «Твори Генделя так довго служили зразком досконалості в нашій країні, що, можна сказати, сформували наш національний смак» (Burney, 1785: iii–iv).

Для більш повного розуміння проблеми взаємовпливу Г. Ф. Генделя і національно англійського доречним видається звернутися до іноземної, перш за все, британської, дослідницької літератури. У Словнику Гроува, який можна вважати свого роду квінтесенцією суспільних уявлень про музичне мистецтво,

стаття про композитора відкривається таким твердженням: «Англійський композитор німецького походження. <...> вніс вклад в кожний музичний жанр свого часу, як вокальний, так і інструментальний. Створення опер, частіше на італійські лібрето, переважало на ранньому етапі його кар'єри, і вони були найкращими (хоча і не типовими) в своєму роді. У пізні роки його відданість великомасштабним роботам, найчастіше з потужним драматичним елементом, знайшла своє відображення в Англійській ораторії, жанрі, який він винайшов і заснував» (Hicks, 2001). З цього твердження випливає, що автор статті Е. Хікс / *Anthony Hicks* однозначно розглядає Г. Ф. Генделя як національно англійського композитора, зводячи його «інонаціональне» (німецьке походження і італійську мову лібрето) до несуттєвих факторів. Разом з тим, в розділі про перші опери композитора зазначено, що вплив італійської традиції виявляється не тільки в мові лібрето, але і в самому типі опер: «<...> група дворян, очолювана Фредеріком, принцом Уельським, планувала похитнути становище Генделя як єдиного постачальника італійської опери в Лондоні» (Hicks, 2001). З цього можна зробити щонайменше два висновки: що італійський стиль опер Г. Ф. Генделя в англійському музикознавстві не піддається сумніву, і що в ті часи ця ніша забезпечувала соціальний та економічний добробут того, хто її обіймав.

Інша область, в якій автор статті виявляє зв'язок Г. Ф. Генделя з англійським, це хорова музика: «Як і в Італії, Гендель прагнув показати себе як хорового композитора. В Англії це означало твори для церкви і меншою мірою – музичне оформлення придворних урочистостей» (Hicks, 2001). Тут прояви англійського потрійні: зв'язок з Англіканською церквою¹², англійська мова і національна традиція хорового співу. Крім власне антемів і гімнів¹³, до цієї групи можна віднести і ораторії, які композитор писав переважно, а з середини 1740-х років – виключно англійською мовою. Ще до цього, в 1720-і роки, зв'язки Г. Ф. Генделя з британською музикою виявляються і в жанрі, що спочатку

¹² Нагадаємо, що Англіканська церква існує з середини XVI сторіччя.

¹³ Каталог творів HWV (*Händel-Werke-Verzeichnis*) визначає їх в окремі категорії (Handel Institute, n. d.), попри те, що українською слово «*anthem*» перекладається як «гімн» (зокрема, як сталий вираз *national anthem* – національний гімн).

виступав осередком «італійського» – в опері. Так, Е. Хікс називає «Аціса і Галатею» «змодельованою за моделлю англійських масок Пепуша і інших <...> реакцією на італійську оперу» (2001).

Наведена точка зору не є єдиною. Е. Блейк, автор книги «Країна без музики: Музика, культура і суспільство в Британії ХХ століття» (назва якої в даному випадку апелює до книги О. Шмітца «Країна без музики») про генделівські фестивалі 1784 року висловлюється як про «церемонії, організовані навколо музики мертвого німецького чоловіка, що вивчився в Італії та став культурною іконою <...> нової, пост-колоніальної Британської нації» (1997: 30). На противагу автору статті в Словнику Гроува, дослідник акцентує увагу на інонаціональному у композитора. Перетин Г. Ф. Генделя та англійського виявляють і на рівні потурання суспільному смаку, але вона все одно є показовою. Р. Тарускін (і багато інших) вказує, що в трактуванні хору як учасника дій (на противагу «грецькому» хору-коментатору) композитор відображає «праведний, але жвавий народ Ізраїлю, з яким музична публіка Англії <...> себе стійко асоціювала» (2005: 752).

Спроби примирити ці два погляди на Г. Ф. Генделя робилися давно, оскільки його парадоксальність як національного англійського композитора завжди була предметом дискусій. У книзі *Music and History: Bridging the Disciplines* наводиться фрагмент відгуку з газети *Harmonicon*, в якому Г. Ф. Гендель описаний як «строго кажучи, не англійський композитор, проте, що [він – О.Л.] заклав фундамент сучасної англійської музики: всі англійські композитори – його “сини”, так як вони відточують свої вміння, вивчаючи його музику», і вказано, що він «поєднав повноту і чудовість німецької музики з делікатністю італійської і ґрунтовністю англійської, утворивши в результаті стиль, що своєю пишністю перевершує будь-яку іншу націю», і відразу за тим – анонімний лист з «*Quarterly Musical Magazine and Review*», в якому «оголосили, що Гендель – спадкоємець Метью Локка і Генрі Перселла» (Pelkey, 2005: 83).

Іншим композитором, який «повторив» шлях Г. Ф. Генделя, став К. Ф. Абель (1723-1787). Народившись в Німеччині, найбільшого визнання він

досяг в Англії (його дружба з Й. Х. Бахом допомогла йому в організації публічних концертів). Але національне походження не перешкоджає його розгляду Ю. Шаарвехтером в контексті історії англійської симфонізму, і знову тут виявляються германофільські риси: «Письмо Абея для духових з педальними нотами ясно показує його близькість класичній віденській симфонії» (2015: 32). Ту ж орієнтованість на досягнення континентальної традиції автор простежує і у Дж. А. Фішера, чиї «6 Симфоній, написаних в мангеймському стилі, <...> виявляють природний талант до приємної мелодії» (там же, 2015: 46). Ретельно простеживши історію симфонічної музики в Англії, Ю. Шаарвехтер робить висновок (що значною мірою співпадає з думками Л. Мідовз), що германофільство становило виключно важливу складову музичного життя цієї країни, – і це обумовлено, в тому числі, і можливостями професійної освіти: «До останньої третини ХІХ ст. німецький вплив залишався сильно помітним – важливість Лейпцига, а пізніше Франкфурта і завжди Берліна як місця для освіти годі було применшувати. Тому важко говорити про істинно англійських композиторів приблизно до 1880-х років» (2015: 794-795). Однак тут виникають щонайменше два питання. По-перше, така заява видається дещо суперечливою наведеній на початку дослідження атрибуції композиторів як «національних»; по-друге, сам вислів «істинно англійський композитор» здається недостатньо чітким. Відразу після цього зауваження автор наводить думку М. Кеннеді про неможливість чіткого визначення прояву англійського в музиці – тоді виявляється, що про «істинно англійських композиторів» складно говорити не тільки до 1880 року, а й далі – внаслідок розмитості кордонів цієї категорії. Крім того, слово «істинно», по-перше, вносить публіцистичний відтінок, а по-друге – допускає суб'єктивний вибір критеріїв, за яким ця «істинність» встановлюється.

Як ясно випливає з дослідження англійської музики і ХVІІІ-ХІХ, і межі ХІХ-ХХ століть, проведених різними авторами, відкритість до іноземних впливів стала однією з невід'ємних особливостей музичної культури Англії, включаючи її в загальноєвропейський контекст, що призвело, до того ж, і до збагачення континентальної музики. Британія також значно стимулювала розвиток

європейської музики. Замовлення англійців стали поштовхом до створення таких загальноновизнаних шедеврів, як «Лондонські симфонії» Й. Гайдна, «Оберон» К. М. Вебера, «Ілія» Ф. Мендельсона і навіть Дев'ята симфонія Л. Бетховена (Searle, n. d.), хоча прем'єра останньої відбулася не в Англії, а у Відні. Крім того, ніби компенсуючи майбутній вплив вагнеріанства на Англію, сюжетною основою однієї з найбільш знакових опер Р. Вагнера «Трістан і Ізольда» стала середньовічна легенда, яка оповідає про події, що відбуваються на Британських островах (Марк – король Корнуелла, а Ізольда – ірландська принцеса тощо). А в 1837 році Р. Вагнер надихнувся і музичним символом Англії: знаменита пісня «*Rule, Britannia*» стала основою однойменної увертюри німецького композитора¹⁴.

Л. Мідовз підкреслює прогресивне значення Британії для європейської музики, роблячи основний акцент саме на ролі цієї країни як майданчика для популяризації новітніх музичних досягнень: «Ми завжди були позаду в технічному відношенні, але ми не позбавлені жаги до пригод у виконанні зарубіжної музики; між двома Світовими війнами у нас було багато виконань Шенберга, Берга і Веберна – коли в Європі їх було не так вже й багато. Наша провінційність – міф. <...> Ми надзвичайно активно граємо зарубіжну музику, і тому наші композитори беруть саме її за модель для своєї творчості» (2008: 96). Авторка навіть вказує, що перший запис музики А. Веберна (Струнного тріо, *op.* 20) був зроблений саме англійської звукозаписною компанією «*Decca*».

Англійська музично-критична думка також внесла свій вклад в осмислення європейської музики, в тому числі, тих її явищ, вплив яких на англійську музику безсумнівний. Книга Б. Шоу «Досконалий вагнеріанець: коментар до Кільця Нібелунга», видана в 1898 році, є одночасно і засобом популяризації тетралогії Р. Вагнера – «путівником» по ній, адресованим слухачеві-непрофесіоналу, і дослідженням марксистського підтексту даного циклу, і оригінальним спостереженням над циклом: на початку глави «Знову повертаючись до опери»

¹⁴ А також для варіаційного циклу Л. ван Бетховена (WoO 79).

автор висловлює парадоксальну думку, що «Загибель Богів» – не драма, а «опера, і нічого, крім опери», «суцільна *grand opéra*» (Shaw, n. d.).

Висвітлена вище традиція орієнтування англійської музики на континентальну є лише однією з двох її магістральних напрямків, що активізувалася під час розриву її еволюції (тобто, з XVIII ст.). Іншою лінією, що зайняла роль провідної до зазначеного часу і знову активізувалася до XX ст., стала тенденція до використання фольклорної спадщини (до остаточного синтезу вони прийдуть у творчості Б. Бріттена). У зв'язку з цим необхідно зробити ряд зауважень. Ще у 1917 році Г. Гілбертом / *Henry F. Gilbert* встановлено, що у ще меншій мірі, ніж в інших національних музичних культурах, можливо говорити про поділ в англійській фольклору і «писемної» традиції, адже вони злилися ще на ранніх етапах: «Народні пісні використовувалися так чи інакше в професійній музиці вже кілька століть» (1917: 577). Це дозволяє ще раз підтвердити виняткову прогресивність Британії, адже в інших країнах процес освоєння фольклору відбудеться лише в XVIII-XIX століттях (в Іспанії – в XX ст.) – дослідник протиставляє цитування Р. Шуманом «Марсельези» тому процесу, як «композитор, беручи певну народну мелодію за основу, з якої створює красивий та значимий твір» (там же). Ретельно вивченим є вплив народної творчості на англійських музикантів різних епох: використання пісень в якості *cantus firmus*, гармонізація пісень і балад Дж. Фарнебі, Дж. Даунленда і У. Бьорда (XVI-XVII ст.); використання народних пісень композиторами англійської верджігельської школи XVII ст.; звернення до жанру «маски» Г. Перселла. Разом з тим, Е. Вулі / *Andrew Woolley* акцентує увагу на інонаціональних впливах на школу вірджіналістів: зокрема, на введенні в їх сюїти новітніх для того часу «європейських танців»: алеманди, сарабанди, куранти та інших, на «італійському стилі» та значимості скрипкових сонат А. Кореллі (2019: 56).

Навіть в час, позначений переважанням німецьких впливів, в окремих (до того ж – в ключових) моментах розвитку англійської музики її національні риси виявлялися досить чітко. Наприклад, в «Опері Жебрака» Дж. Гея – Дж. Пепуша це: драматургічні принципи, подібні до жанру маски; використання фольклорних

пісень і балад різних регіонів Британських островів; загальний пародійний настрій. Ораторія Г. Ф. Генделя, проти якої і була спрямована «Опера Жебрака», спирається на традиції антема, більше того – сам композитор включав антеми свого авторства в ораторії (Burrows, 1973). У Б. Бріттена, одного з перших британських композиторів що стали відомими після Е. Елгара, впливи національної музичної традиції виявлялися по-різному. Це і фольклорні цитати в його власних творах, і обробки народних пісень (що він радив робити молодим композиторам для розвитку почуття пропорційності і ясності), і переробка «Опери Жебрака», і вплив народних жанрів: колискових, балад, різдвяних пісень, аж до «Літнього канону». Граунди (тобто *basso ostinato*) застосовуються композитором часто – навіть в Скрипковому концерті і опері «Пітер Граймс».

Оскільки, на думку багатьох дослідників, Г. Перселл та Е. Елгар виявилися двома крайніми точками історичного розриву англійської композиторської школи, в контексті вивчення національного в останнього актуальним є звернення до англійських рис його старшого сучасника, з яким його зближує принаймні статус засновника «школи, що не відбулася» (про Е. Елгара так висловилася Л. Мідовз (2008: 97)). Детальні відомості зі зазначених вище питань наводить Р. Тарускін в підрозділі ««Дідона і Еней» і питання “англійської опери”» (Taruskin, n. d., a). По-перше, автор вказує на причину труднощів, що виникають при створенні музики на англійський текст – можлива розбіжність наголошеного і ненаголошеного складу (Taruskin, n. d., a). По-друге – стверджує, що перселлівська «музична просодія» не була його оригінальним відкриттям, а походить від його вчителів – Дж. Блоу / *J. Blow* і М. Локе / *M. Locke*. Разом з тим, про перший речитатив в опері автор пише, до того називаючи цю манеру «ідіосинкразичною»: «Переважно омузичнення підкорюється умовам італійського речитативу <...> Пері і Монтеверді. <...> Однак там, де розстановка тексту силабічна, вона дуже строго дотримується ритму англійської мови, що ми можемо підтвердити навіть із сучасною вимовою» (Taruskin, n. d., a). Про чітке, «на італійський манер», розмежування арій з речитативами говорить і М. Букофцер / *M. Bukofzer* (1947: 210). Найбільш «англійською» рисою

Р. Тарускін називає використання «ломбардського» ритму з метою відбити стислість наголошених складів в англійській мові. На відміну від багатьох, хто вбачає в арії Дідони переважно вплив граунду, англійський дослідник висловлює думку, що «хроматичні включення перетворюють тетрахорд в стандартний *passus duriusculus*» (Taruskin, n. d., a). Остаточний висновок автора парадоксальним чином нагадує результат дослідження національного у Е. Елгара: «*“Englishness” “Дідони і Енея”* полягає в оригінальному синтезі французьких та італійських складових <...>. В цьому випадку стиль, що здається острівним, був насправді приховано космополітичним» (Taruskin, n. d., a).

Проте, в англійському музикознавстві представлені різні точки зору на Г. Перселла як на національного композитора (чи творця англійського оперного театру). У Словнику Гроува 1907 року видання у вкрай розгорнутій статті в якості відповіді на риторичне запитання, чому «Перселл сприймається усіма і усюди як найвеличніший з англійських композиторів» (Fuller-Maitland, 1907b: 855), вказується місце композитора в історії музики. Саме йому (хоча і не заперечуючи впливу вивчення робіт Ж. -Б. Люллі та італійських композиторів) приписується розробка «мистецтва монодії» на англійській землі – а не його попередникам, У. Лоусу / *W. Lawes* і його сучасникам¹⁵. Автор статті не піддає сумніву національну характерність арії Дідони, вживаючи слово «*ground*» без жодних застережень (Fuller-Maitland, 1907b: 853). Однозначне визнання Г. Перселла як національного оперного композитора зберіглося і більше, ніж через 100 років: в актуальному варіанті Словника Гроува він охарактеризований як «загально визнаний найбільший оперний композитор Англії» (Price, 2002).

Узагальнюючи вищевикладене, можна дійти висновку, що статус національного англійського композитора Г. Перселлу забезпечує не тільки зв'язок із сучасною і попередньою музичною культурою Англії (адже питома вага інонаціональних впливів виявляється дуже високою), а і місце, яке композитор зайняв в історії англійської музики. Одним з варіантів пояснення

¹⁵ Про останніх сказано, що вони не пішли «далі, ніж написання музики з тією акцентуацією, що вокальне мистецтво стало чимось принципово новим» (Fuller Maitland, 1907b: 855)

послідовності і «наполегливості» акцентування французьких та італійських витоків музики Г. Перселла Р. Тарускіном могла стати дидактична спрямованість роботи – адже виявлення міжнаціональних зв'язків необхідно для створення цілісної картини музичного життя Європи. Крім того, автор і не заперечує зазначеного статусу композитора, вказуючи, однак, що «найменш типовий його твір став самим архетипом “*Englishness*” в музиці» (Taruskin, n. d., a). Характерно те, що це твердження закінчує наступний за розглядом «Дідони і Енея» розділ (розміром всього в одну сторінку) – останній в частині, присвяченій французькій та англійській музиці XVII ст.

Надзвичайно важливим для розуміння історії англійської музики є концепт Нового англійського відродження, запропонований Дж. Фуллер-Мейтландом / *John Alexander Fuller Maitland* в 1897 р. (Ling, 2021: 96). Дослідник відносить до цього напряму А. МакКензі, Ч. Х. Перрі, Ч. Станфорда та інших, а також визначає Дж. Саллівана як їх послідовника. Разом з тим, Ч. Станфорд, один з вчителів Р. Воан-Вільямса, композитор, що активно використовував ірландський мелос в своїх творах, є автором опери «Кентерберійський пілігрим», що «багато в чому завдячує “Нюрнберзьким мейстерзінгерам”» (Rodmell, 1997: 80), і була поставлена під керівництвом Г. Ріхтера. Більш того, навіть у Х. Перрі чітко простежуються впливи Р. Вагнера: один з підрозділів дисертації Л. Мідовз називається «Вагнер і сер Хуберт Перрі». Вказується, що на ранньому етапі становлення творчість композитора пройшла «під знаком Вагнера», потім змінившись поворотом «в сторону Брамса» (2008: 75). Характерно те, що про один з найбільш відомих творів Х. Перрі, «Прометей визволений», було сказано, що автор хотів «перевагнерити Вагнера» (2008: 76). Висновок, до якого приходять автор дисертації – Х. Перрі в зрілості примирив свій ентузіазм стосовно Р. Вагнера з національними традиціями, створивши «міцну мову з великою роллю діатонічних дисонансів» (2008: 77). Таким чином, не можна не визнати впливу, що було вчинено Р. Вагнером на всіх англійських композиторів – навіть на тих, хто згодом буде асоціюватися з рухом фольклористичного напрямку.

Ще одним «інонаціональним» напрямком впливів на англійську музику був орієнталізм, ширше – тяжіння до екзотики. В цьому контексті можна згадати Сіріла Скотта, автора фортепіанних п'єс «В країні Лотоса», «Індійська сюїта», «Єгипет» тощо; Гренвіла Бантока, який створив навіть цикл пісень для хору, соліста і оркестру «З Омара Хайяма»; і, звісно ж, Г. Холста. Однак можна зробити висновок, що для останнього Індія являла собою лише узагальнений образ Сходу, інший, незахідний світ – таке трактування орієнталізму характерне для багатьох імперій, наприклад, для Російської. Р. Воан-Вільямс пояснив тяжіння Г. Холста до індійських текстів навіть не з естетичної, а з духовної точки зору: «<...> не орієнталізм, але містицизм Ведичних Гімнів – ось що приваблювало Холста, він шукав вираження містичного світогляду, менш матеріального і менш систематизованого, ніж все, що можна знайти в західних літургіях» (цит. за: Clayton, 2007: 77). Спекуляції щодо того, чи чув композитор справжню індійську музику, на думку М. Клейтона / *Martin Clayton*, обумовлені ідеологічними причинами – небажанням допускати можливість того, що «один з кращих композиторів Британії відчув на собі значний вплив індійської музики» (2007: 78). Зауважимо, що такий же самий прийом ревнителі чистоти англійського стилю застосовували і відносно Е. Елгара – не бажаючи визнавати впливів Р. Вагнера на нього (Meadows, 2008: 6). Своє втілення орієнталізм знайшов і у Е. Елгара: головним чином, в масці «Корона Індії» – одному з найяскравіших зразків «функціональної музики» композитора. При цьому елгарівське відображення колонії абсолютно повністю відповідає імперській ідеології – через що композитора не раз критикували (Ghuman, 2007: 276). Звернення до «екзотичних» культур вели британських композиторів і в іншу частину світу, до Америки. Так, Фредерік Діліус цікавився негритянським фольклором, вивченим їм під час поїздки на південь США – результатом чого стали опера «Коанга», симфонічна поема «Гайавата», оркестрова сюїта «Флорида» і «Аппалачі» для хору з оркестром.

Отже, можна зробити висновок про включення орієнталізму (переважно пов'язаного з образами колонізованої Індії) в англійську музичну культуру і

музичний побут як їх невід'ємної частини. Дане положення додатково підтверджується наступними словами М. Клейтона: «В кінці XVIII століття з'явилася мода – що продовжилася і на початку XIX століття – на так звані “Індостанські” (“*Hindustani*”) арії, мелодії, зібрані в Індії і перероблені для домашнього виконання в Британії» (2007: 75). При цьому орієнталізм англійської музики займає суперечливе місце в умовному трикутнику «національне – загальноєвропейське – сучасне»: будучи притаманним Британії довгий час, він актуалізується на межі століть, збігаючись у цьому з континентальними традиціями, але при цьому докорінно відрізняючись у тому, що для Англії Схід – частина імперії, а для решти Європи – лише далека екзотика. При цьому орієнталізм частково суперечить всім трьом концепціям: це звернення до неанглійських і неєвропейських культур, до того ж – канонічного типу, тобто тих, що не мають такого активного історичного розвитку, як західноєвропейська музика. Тому орієнталізм для Англії можна назвати дуже парадоксальним терміном «домашні інонаціональні впливи», адже багато англійських композиторів з індійською музикою знайомилися, не покидаючи рідної країни.

Таким чином, кроскультурні взаємини складають на Британських островах невід'ємну частину власне національного, специфікуючи його та надаючи йому відтінок парадоксальності, що притаманне природі самого «*Englishness*». На цьому тлі германофільство Е. Елгара вже не уявляється чимось чужим традиціям англійської музики та, навпаки, відповідає їй як її породження і продовження.

Множинність складових британської культури не в останню чергу виявляється в співіснуванні на її території англіканської (суто національної за походженням) і католицької (загальноєвропейської та навіть світової) церков. Оскільки Е. Елгар був католиком, дослідники широко обговорюють з цього приводу два питання: вплив віри на життя і творчість митця (тобто, на внутрішньому рівні) і на сприйняття його як особистості і композитора (тобто, на зовнішньому рівні). Найбільш показовою в цьому контексті можна вважати статтю Ч. Е. МакГуайра «Мірило людини: катехізис аватарів Елгара-католика»

(2007b). Автор виділяє п'ять образів («аватарів¹⁶»), сконструйованих або самим Е. Елгаром, або його біографами: «пан-християнський», «віруючої дитини», «публічно віруючого», «слабкої віри» і «старого англійського католика». Суть першого «образу» Е. Елгара, пан-християнина, полягає в ігноруванні його католицтва і розсіюванні «його віри його славою так, щоб його можна було побачити не як католика, але як свого роду пан-християнина» (2007b: 6). Автор статті вказує, що таке трактування композитора надмірно спрощує і недооцінює його католицькі впливи¹⁷. Його генезис простежується до першого тридцятиліття від дня смерті Е. Елгара, а причина зводиться до того, що для створення образу «підкреслено національного» композитора потрібно було «затушувати» його католицтво: «<...> це дозволяло зробити музику Елгара безпечнішою і відповідною смакові англійських слухачів» (2007b: 7). Своєрідним антиподом автор статті пропонує аватар «публічно віруючого» за допомогою якого «Елгар буде намагатися створити надмірно католицький образ» (2007b: 20). Шляхів до цього виділяють три: відвідування мес, публічне проголошення себе католиком і скарги на утиски побратимів за вірою і себе самого. Примирення цих крайностей простежується в аватарі «староанглійського католика», чий вплив на композитора описано наступним чином: він став людиною «з набором вірувань швидше стриманих, ніж містичних, готовністю підкоритися протестантській більшості і зіграти роль джентльмена тоді, коли буде потрібно» (2007b: 26). Дана теза служить додатковим поясненням причин «подвійності» особистості Е. Елгара і підтвердженням цієї ідеї.

Різні дослідники, розглядаючи релігійну складову свідомості Е. Елгара, виявляють тенденцію до надання переваги одному з виділених Ч. Е. МакГуайром «аватарів». Так, Б. Адамс явно схиляється до «слабкої віри» композитора, що очевидно зі змісту статті «Пізні ораторії Елгара: римський католицизм, декаданс

¹⁶ Автор статті описує сутність і значення аватара наступним чином: «Аватар – втілення архетипу. Як маніфестація символу або мотиву, він схожий як на інтерпретацію (коли застосований до певної особи іншими, ззовні), так і на маскування (коли застосований до людини самою собою). Аватар може бути побудований з певних елементів особистості, відображених і переломлених для створення певного сенсу, або може бути щирою репрезентацією даної особистості» (2007b: 7).

¹⁷ Ч. Е. МакГуайр навіть спростовує вельми популярну думку, що Е. Елгар не був на конфірмації, тобто миропомазанні своєї доньки (2007b: 6).

і вагнерівська діалектика ганьби і слави» (2005). Одним із смислових центрів роботи стає висловлювання самого композитора: «Я завжди говорив, що Бог проти мистецтва, і я все ще в це вірю» (2005: 83). Мета дослідження сформульована таким чином: «<...> помістити “Сон Геронтія”, “Апостолів” і “Королівство” в культурну, історичну і естетичну перспективи, а також висвітлити не лише їх позицію в творчості Елгара, а й амбівалентне ставлення їх творця до релігійних вірувань, суспільства та естетики» (Adams, 2005: 81). Автор проводить дві ключові паралелі: між Е. Елгаром та О. Уайльдом, і між композитором та Іудою з його ораторії «Апостоли». Ключовими позиціями, що дозволили встановити першу подібність, стали орієнтованість на культуру *fin-de-siècle* і декаданс, визнання авторитету кардинала Джона Ньюмена (автора поеми «Сон Геронтія») і навіть схвалення їх робіт цим церковним діячем (хоча «Апостоли» та «Королівство» зазнали його нищівної критики); але найголовніше – розчарування в житті і в релігії, що спіткало обох творців в момент їх смерті: О. Уайльд помер у вигнанні, а Е. Елгар – «Зраджений друзями і сім'єю»¹⁸, маніпульований безжальними комерційними інтересами і без розради» (2005: 82). Зіставлення Е. Елгара і Іуди засноване на двох позиціях. Перша – значна ступінь співчуття до апостола: за словами самого композитора, «єдиний злочин або гріх Іуди – відчай» (цит. за: 2005: 98). Б. Адамс стверджує, що композитор і сам порівнював себе з Іудою – адже обидва вони були «аутсайдерами серед аутсайдерів»: «В Іуді Елгар міг розгледіти персонажа, через якого він міг би висловити своє власний непереборний відчай»¹⁹ (2005: 98). Друга позиція – ідея зради. За версією Б. Адамса, подібно до того, як Іуда зрадив Христа, так і сам композитор зрадив самого себе – під цим автор розуміє спроби Е. Елгара сконструювати з себе «мужнього і підкреслено немюзичного представника едвардіанського суспільства, відомого як “англійський джентльмен”» (2005: 99). В кінцевому підсумку дані паралелі сходяться воєдино:

¹⁸ Під зрадою автор розуміє невиконання двох прохань композитора: кремувати його, хоча це і суперечить католицької традиції, і знищити начерки Третьої симфонії.

¹⁹ Ч. Е. МакГуайр зазначає майже аналогічне: «Персонаж Іуди дав Елгарові образ безнадійного розпачу та безвихідної зради – лише зі складним та амбівалентним завершенням, що відбило такі ж гострі проблеми віри в Англії ХХ сторіччя» (2000: 241).

«Елгар, як і Уайльд (хіба що не так барвисто і фатально), був своїм Іудою» (2005: 99). Важливою видається і відмінність між двома творцями: якщо О. Уайльд явно усвідомлював дану схожість, то Е. Елгар пізнав її через музику, «смутно і уривчасто». На дану паралель між Е. Елгаром і Іудою (значить – і на автобіографічність ораторії «Апостоли») вказує і Ч. Е. МакГуайр, більшою мірою звертаючи увагу не на психологічний, а на соціальний контекст біографічних подій (2000: 237). Навіть там, де автор статті прямо говорить про «безнадійний розпач і безвихідну зраду», ніби близькі Е. Елгарові, акцентується саме соціальна ізоляваність композитора в англіканському середовищі – а не проблеми його власної віри.

Безпосередньо за розглянутої статтею Б. Адамса в збірнику «Кембріджський путівник по Елгару» вміщено дослідження Дж. Батта «Римський католицизм і буття музично англійським: церковна і органна музика Елгара» (2005). Автор розглядає вплив католицького виховання композитора в значно позитивнішому ключі, стверджуючи, що воно дало йому суттєво багатший фундамент для музичної освіти (оскільки було засновано на австро-німецькій традиції), ніж могло б дати англіканське. Вплив католицької музики на стиль композитора розглянуто на двох рівнях: ладово-мелодичному та тембровому. На першому з них встановлюється відображення модальності в гармонії і мелодиці композитора і використання наспівів з Градуалу в ораторіях «Апостоли» та «Королівство». На другому – висловлюється припущення, що включення органу в «Енігмі», творі-автопортреті, є посиланням на минуле митця як органіста в церкві Св. Джорджа; і навіть те, що «орган був основою елгарівської сімейної самоідентифікації як римського католика» (2005: 112).

У статті Л. Ботштейна / *Leon Botstein* поміж іншого розглядається вплив на Е. Елгара, спричинений пре-рафаелітами. Автор пояснює ці запозичення, вказуючи і на їх нерозривність з питаннями віри, в такий спосіб: «З його характеристикою Іуди і Марії Магдалени в “Апостолах”, суміш реалізму з естетичним ідеалізмом показує його борг не тільки перед Генрі Лонгфелло, а й перед пре-рафаелітами» (Botstein, 2007: 393). Також Е. Елгар, присвячуючи Богу

всі три свої ораторії,²⁰ дещо відійшов від традицій, встановлених своїми сучасниками: «<...> присвята ораторій Всемогутньому була незвичайною серед британських композиторів» (McGuire, 2007: 21). Варто також відзначити, що «*Ad maiorem Dei gloriam*» – девіз єзуїтів, і поміщати подібну присвяту першого свого великого успішного твору означало відкрито декларувати прихильність саме до католицької традиції. Наведені матеріали свідчать про відсутність у Е. Елгара догматичного підходу до католицизму – подібно до того, як він сприймає здобутки інших, перш за все, німецьких, композиторів. Підтвердженням даної властивості митця слугує також його творче і професійне становлення.

У наукових дослідженнях обговорюється особлива історія композиторського навчання Е. Елгара. «Ніколи в житті Елгар не отримав жодного уроку композиції» – саме цією фразою відкривається і монографія Д. МакВі / *D. McVeagh* «Елгар, творець музики» (2013), і одна з її ж статей (2005: 50). Більш детально на розгляді митця як автодидакта зупиняється Б. Адамс в статті «Елгар і сталість пам'яті», вміщеній у збірнику «*Elgar And His World*» під його ж редакцією (2007b). Стаття висвітлює історію освіти і самоосвіти Е. Елгара, а також його матері. Хоча остання і не пройшла повного курсу шкільного навчання («всього кілька років вона ходила в школу в Вестоні-під-Пеньярдом»), але, за її словами, завжди прагнула до знань: «<...> я думала, що мені варто прочитати кожен книгу, з якою я стикалася» (2007b: 63). Автор статті зауважує, що бути автодидактом – нормальне явище для вихідця з робітничого класу, але це вимагає дуже міцної пам'яті, що дозволила Е. Елгару в зрілий період музичними засобами втілювати реалії і знайомих своєї юності (наприклад, в Варіаціях «Енігма» і в дитячій п'єсі «*Starlight Express*»).

Дослідженням, спеціально присвяченим початковому творчому розвитку композитора, стала стаття П. Деннісона / *Peter Dennison* «Музичне учнівство Елгара». Її мету автор визначає як «вивчення музичного досвіду, накопиченого Елгаром до 1902 р., і ролі цього досвіду в формуванні майстерності Елгара»

²⁰ *AMDG* на початку партитур розшифровується як «*Ad maiorem Dei gloriam*» і перекладається «До більшої слави Божої»

(1990: 2). Основна ідея роботи полягає в тому, що відсутність формального навчання композиції митець компенсував не стільки вивчаючи дидактичну літературу (яка оточувала його з дитинства в музичній крамниці батька), скільки самостійно аналізуючи і виконуючи величезну кількість найкращих музичних творів. Про ставлення композитора до посібників красномовно говорить вислів Й. Перрота : «Ще хлопчиком Елгар читав про ази композиції і оркестровки, але не як послідовник заповітів і “не-роби-так”, але як бунтар. Багато що з його новизни <...> походить з цього» (2003:5). На цьому ж наполягає і Д. МакВі: «Оскільки Елгар мав величезний виконавський досвід, він знав, що буде звучати добре, – і тому що йому сказав не вчитель, а власне вухо» (2005: 50). Не менш критично композитор ставився і до творів інших прославлених творців: у статті П. Деннісона наводиться досить іронічне зауваження, зроблене Е. Елгаром на адресу оркестровки Р. Шумана, про те, що «він, як і Рубінштейн²¹, прийшов до оркестру за допомогою фортепіано, і забув, що граючи на роялі, він використовував праву педаль» (Dennison, 1990: 8). Але ще більш показовим для автора статті є неприйняття композитором «Післяполудневого відпочинку Фавна» К. Дебюссі – «першої роботи великого європейського композитора, що не привернула до себе Елгара» (Dennison, 1990: 2); саме до цієї дати (1902 рік, прем'єра цього твору в Лондоні) дослідник простежує «учнівство» Е. Елгара, незважаючи на те, що прем'єра його першого загальноновизнаного шедевра, варіацій «Енігма», відбулася в 1899 році.

У зв'язку з цим доцільно звернутися до питання визначення етапів творчості митця. Уявляється дивним, що в англійському музикознавстві загальний напрям композиторської еволюції Е. Елгара та її стадії не стали предметом широкого обговорення. Більш того, наприклад, Д. МакВі рубрикує розділи своєї книги (2013) за жанрами, внаслідок чого періоди творчості дещо знаходять один на одного. Виключенням стає дослідження Дж. Харпер-Скотта / *John Paul Edward Harper-Scott* (цит. за: Thomson, 2008), де пропонується чіткий

²¹ Найімовірніше, композитор мав на увазі Антона Рубінштейна – його твори були відомими в Європі того часу. Втім, точних відомостей про це встановити не вдалося.

тричастинний поділ з огляду на стилеві доміанти творчості – втім, на думку автора дисертації, твори, що об'єднуються в одну групу, принципово різні (від «На Півдні» до «Фальстафа»), адже в останньому з'являються значні новації.

На підставі вивчення оркестрових партитур Е. Елгара та орієнтуючись на деякі оціночні судження дослідників з цього приводу, нами пропонується такий поділ симфонічної творчості композитора на чотири етапи. Дж. Раштон вказує, що твори до 1899 були «підготовчими» (2005: 139), і сама біографія композитора підтверджує це: оркестрова музика до «Енігми» була написана переважно на замовлення, і не витримала конкуренції з подальшими творами. Впевнитися в цьому дозволяє і аналіз партитур цих творів. Тому про твори до Варіацій будемо говорити як про ранній етап композиторської еволюції Е. Елгара, *етап спроб*, на підтвердження чому наведемо думку А. Туровської, згідно з якою ранні твори мають «хиткість, недовершеність, несформованість індивідуальної манери письма» (2009: 11). Втім, в цих творах відбувається поступове накопичення композиторських принципів Е. Елгара, поєднання яких і дасть нібито несподіваний художній результат в «Енігмі» – тематична множинність, яскрава образність, програмність, окремі прийоми оркестрування.

Безпосередньо на межі двох століть йому вдалося створити дві роботи, що отримали загальноєвропейське визнання і затвердили константи його стилю: варіації «Енігма» (1899) та ораторію «Сон Геронтія» (1900) – додамо написані трохи згодом концертні увертюри: «Коккейн» (1901) та «На Півдні (Алассіо)» (1904). Цей етап, хронологічно другий, визначимо як етап визнання чи *етап успіху*²². Серед його найголовніших рис – велика роль програмності (яка, втім, поступово та послідовно зменшується), майстерність портретної характеристики, тематичні перетворення, «впізнаванність» висловлювання, акцентуація сучасності – як в образі міста («Коккейн»), так і автобіографічності («Енігма»). Досягнення композитором успіху та визнання з написанням автобіографічного по суті твору стає майже символічним. Характерною також є

²² П. Деннісон зазначає, що саме в віці 42 років композитор «нарешті досяг майстерності» – хоча і вказує, що до 1902 року він зазнавав суттєвих впливів (в тому числі музики Р. Вагнера та Р. Штрауса) (Dennison, 1990: 1-2).

і жанрова обмеженість – оркестрові варіації та концертні увертюри, ідея ж написання симфонії не була реалізована на цьому етапі. Про остаточне досягнення творчої зрілості в названих творах говорити видається некоректним з двох причин. По-перше, сам композитор розглядав їх як підготовку до Симфонії. По-друге – найбільш повно творча індивідуальність Е. Елгара виявилася саме в симфонічних та концертних циклах.

Твором, що знаменує початок третього етапу творчості Е. Елгара, який визначимо як *етап реалізації*, є Перша симфонія (1908); ще до цього етапу віднесемо Скрипковий концерт (1910). Необхідність виділення цих двох циклів зумовлена двома причинами: по-перше, тим, що сам композитор дуже довго прагнув написати саме симфонію (див. Розділ 3); по-друге – тим, що в ній знайшли відображення і найбільш повне втілення здобутки як творів до варіацій «Енігма», їх самих, і двох концертних увертюр. На цьому етапі очевидними стають такі риси, як остаточне формування стильової системи композитора, що виявилось у відмові від програмності та досягненні рівня інструментального узагальнення в двох розгорнутих циклах, в концептуальності цих творів. Певна повторюваність ідей Першої симфонії в Скрипковому концерті також свідчить про стабілізацію стилю.

Останній етап симфонічної творчості Е. Елгара представлений партитурами Другої симфонії (1911), «Фальстафа» (1913) та Віолончельного концерту (1919), визначимо його як *етап переосмислення*. У вказаних творах відчувається водночас прагнення автора до узагальнення всіх здобутків попереднього періоду, збереження вже знайдених і закріплених у написаних опусах – і до винаходу нових форм авторського висловлювання, попри їх часом досить принципові відмінності від попередніх. Якщо прийняти до уваги три типи-сценарії останніх, або пізніх, етапів композиторської еволюції, запропоновані Н. Савицькою (2010: 24–25), то можна дійти висновку про наявність у названих творах Е. Елгара рис редукованого та прогностичного періодів. Подібна парадоксальність пояснюється тим, що митець, з одного боку, на деякий час відійшов від композиції після 1919 року, а з іншого – достатньо

суттєвим оновленням творчого методу в 1910-ті роки та початком роботи над Третьою симфонією незадовго до смерті в 1934 р. Ознаки консолідуючого типу виявляються в пом'якшенні рішучості новацій «Фальстафа» у Віолончельному концерті.

Висновки до Розділу 1

1. У музикознавчій літературі виявляється чотири головних проблемних аспекти, які привертають увагу дослідників та стають предметом дискусій. Найголовнішим з них є співставлення особистості Е. Елгара з «*Britishness*», національному в мистецтві. Парадоксальність ситуації, яка склалася, полягає в тому, що інші три аспекти – особливості психологічного портрету композитора, його католицизм та відсутність формальної музичної освіти – розглядаються саме в контексті національного, пов'язуються дослідниками з історичними умовами тогочасної Британської імперії. Отже, центральною проблемою виявляється саме «*Britishness*» Е. Елгара.

2. Належність композитора до англійської музичної культури ані сьогодні, ані за його життя не ставилася під сумнів – його успішність на континенті та в Британії, втілення національного духу зумовлюють розгляд Е. Елгара як «найбільшого англійського композитора». Втім, у дослідників немає єдності думок щодо шляхів вияву «англійскості» композитора. Найголовнішою проблемою в даному випадку постає інтенсивність впливу на нього пізньоромантичного стилю, в особливості – музики Р. Вагнера. Окрім того, вирішальну роль в формуванні творчої особистості майстра зіграло саме знайомство з австро-німецькою традицією, що дозволяє зробити висновок про германофільство Е. Елгара. Дослідницька література не дає однозначної вказівки щодо розв'язання цього протиріччя: адже в англійському музикознавстві категорія «національного» не є детально розробленою, а в вітчизняному ім'я Е. Елгара майже не фігурує.

3. Втілення «*Britishness*» композитора підтверджуються трьома зазначеними вище аспектами, іноді досить парадоксальним чином. Так, риси його психології нерозривно пов'язані з англійським національним характером,

замкненістю та небагатослівністю, поєднаними з сентиментальністю. Недарма Е. Елгара називають втіленням джентльмена Едвардіанської епохи. Католицтво, хоча і не було типовим для англійця, все ж не анулює зв'язків композитора з культурою своєї країни: адже він належав саме до Англійської католицької церкви, і дослідниками з цього приводу встановлено, до яких саме напрямів католицизму відносився композитор («староанглійський католик», «ультрамонтаніст» тощо). Нарешті, статус «самоука», нехарактерний для англійських композиторів межі ХІХ–ХХ сторіч, був широко розповсюдженим серед вихідців з середнього класу.

4. Проблема «німецькості» музичної мови Е. Елгара розглядається з історико-культурної перспективи. Протягом століть англійська музична культура абсорбувала здобутки континентальної музики – німець Г. Ф. Гендель з італійською музичною мовою був визнаний англійцями своїм національним композитором (хоча і не без заперечень). І навіть попри те, що багато хто з сучасників і представників прийдешнього покоління безпосередньо зверталися до «англійського» в своїй музичній мові, на межі ХІХ–ХХ сторіч орієнтація на досягнення континентальної, та особливо – німецької – музики була широко розповсюдженим явищем; Британія переживала спалах інтересу до творів Р. Вагнера. І в цьому ракурсі Е. Елгар не відрізняється від своїх співвітчизників, а навпаки, – демонструє прихильність до багатовікової національної традиції зв'язків з Німеччиною.

РОЗДІЛ 2

НА ШЛЯХУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ

Е. ЕЛГАРА

2.1. Оркестрові п'єси раннього етапу

Початковий етап творчості Е. Елгара неможливо однозначно зафіксувати в хронології. Причиною тому є два фактори, що часто ускладнюють вивчення ранніх творів багатьох композиторів. По-перше, це згадки про твори, що не збереглися до сьогодні – бо залишилися неопублікованими, або були втрачені чи знищені. До таких, згідно Словника Гроува, відносяться «Гумореска» 1867 р., три Менуети 1878–1879 рр., «Вступна Увертюра» 1878 р., «Симфонічна частина» 1878 р., інші оркестрові п'єси, а також незакінчений та знищений Скрипковий концерт 1890 р. По-друге, композитори досить часто переробляють свої рані твори, видаючи саме пізні варіанти – тому їх розгляд в контексті більш ранніх версій спотворював би реальну картину стильового зростання. Е. Елгар належав саме до таких митців, про що наголошує Б. Адамс (2007b) і що впливає з аналізу списку творів майстра: дві сюїти «Жезл Юності» («*The Wand of Youth*») включають музику, написану композитором ще до дитячих вистав 1869 чи 1871 р. (McVeagh, 2005) – тобто, у віці 12-14 років, одна з мелодій датована ще двома роками раніше, 1867 р. (McVeagh, 2013: 2235) – це перша занотована Е. Елгаром музична думка. Попри те, що Сюїти були завершені в 1907-1908 рр., в один рік з Першою симфонією *op.* 55, композитор присвоїв їм *op.* 1, тим самим підкреслюючи походження цієї музики з дитинства. Інший приклад переробки – Сюїта *D-dur*: написана в 1888 р., вона видана десятьма роками пізніше як «Три характеристичні п'єси» *op.* 10. Спочатку Сюїта включала чотири частини (Мазурка, Інтермецо-Серенада, Фантазія-гавот та Марш). М. Кеннеді стверджує, що Марш (випущений в *op.* 10) був написаний ще раніше, в 1882 р., а Серенада («*Serenade Mauresque*»), що входить до обох версій Сюїти, – в 1879 р.; перераховуючи численні твори цього року, дослідник вказує на їх особливе значення для становлення митця: «Хоча ці твори не становлять цінності самі по

собі, вони показують, і це можна помітити не лише з історичної дистанції, що елгарівський стиль вже існував» (1968: 12).

Особливий статус серед ранніх творів Е. Елгара мають «Танці для Повікської лікарні», закладу, в якому лікувалися душевно хворі пацієнти. Крім того, що це – фактично перший твір композитора для великого інструментального складу, робота в цьому закладі була першим його офіційним працевлаштуванням: посаду керівника ансамблю тут він обіймав протягом п'яти років (1879 – 1884). В його обов'язки входило написання музики для танців, які грав спеціальний оркестр, що «складався з музикантів з числа персоналу, з доповненням місцевих професіоналів» (Tuck, 2018). «Танці» не були видані за життя композитора, проте зберігалися в вигляді рукописів в архіві Музею Елгара. І тільки в 2008 році Елгарівське товариство видало їх в рамках «*Elgar Complete Edition*», том 22.

Про ці твори написано досить мало, адже вони не представляють особливої цікавості з музичної точки зору; єдина стаття про них авторства Б. Така / *B. Tuck* висвітлює їх скоріше як зразок арт-терапії, а саме танцювальної, надаючи відомості про те, як ця практика розвивалася до часів Е. Елгара та після того, аж до наших днів (2018). Проте, автор відзначає певну нелогічність того, що «молодий композитор використав цю старомодну форму для своїх перших спроб в композиції», форму, яка «в 1880-х роках <...> була вже в занепаді» (2018: 3), водночас, звернення до типових жанрів є достатньо симптоматичним для творчості Е. Елгара вже у зрілості. Самі ці кадрили досить чітко відповідають регламенту жанру: складаються з п'яти частин, в яких чергування дводольних та тридольних розмірів підпорядковано вимогам до структури кадрили (Lamb, 2018). Як це і очікувано від танцювального жанру, форма повністю підкорюється квадратності: представлені виключно восьмитактові побудови. Характер тематизму є абсолютно нетиповим для Е. Елгара, без лірики та грандіозності – двох найважливіших «полюсів» його музики.

Першим завершеним, виданим і не переробленим згодом оркестровим твором Е. Елгара є «Севіліана» («*Sevillana*»), *op.* 7 (1884) – це ж був і перший твір

композитора, який виконали в Лондоні, а саме в Крістал Пелес (McVeagh, 2013: 259; Kennedy, 1968: 16). «Севіліана» отримала неоднозначну оцінку в науковій спільноті. Так, М. Кенеді пише, що в ній «нічого не передвіщає, що Елгар володів чимось більшим, ніж мелодичний та живописний (*picturesque*) талант до салонної музики» (1968: 17), Дж. Раштон відзначає цю ж рису як чесноту, пов'язуючи її з майбутнім розвитком композитора: «Він розпочав свою кар'єру як мініатюрист з практичних міркувань, але він мав природний талант до лаконічних звуко-картин (*succinct sound-pictures*), і в зрілості він продовжував розвивати цю складову [своєї] музичної особистості» (2005: 139). Твір має програмний підзаголовок «Іспанська сцена» («*Scene Espagnole*»), і обидва слова безпосередньо відбиваються в його музиці – що вказує на велике значення програмності вже в перших творах композитора. Епітет «іспанська» знаходить втілення в національному колориті початкової теми, співставленні імітацій кастаньєт²³ та більш наспівної мелодії. Саме втілення національного (вірніше – інонаціонального) звукового колориту Е. Елгаром представляє досить серйозну проблему, адже в переважній більшості його творів навіть національно англійське не виражається так безпосередньо в музичній тканині. Втім, Д. МакВі вказує, що це перший з прикладів «іспанської ідіоми» у композитора, називаючи іншими її втіленнями «Чорного Лицаря» (1893) та Фортепіанний Квінтет (1919) (2013: 251) – сюди ж можна було б додати незавершену оперу «Іспанська Леді». Окремі паралелі виникають також і з «Кармен» Ж. Бізе, а саме з антрактом до IV дії, в тому, що виклад основної теми стає динамічним спадом, і в «відповідях» духових рівномірними шістнадцятими *staccato* в момент зупинки мелодії скрипок. Крім втілення «іспанського», для твору характерною є і вальсова лексика середнього розділу, що викликає недвозначні асоціації з творчістю Й. Штрауса та взагалі традицією австрійського вальсу. Ця національна лінія в подальших творах Е. Елгара розвинута не буде.

«Сцена» стосується і яскравості звукопису, і свободи побудови: в «Севіліані» поєднуються риси тричастинної форми, рондо, сонатності, – але

²³ Імітація кастаньєт досягається швидкими повторами одного звуку тамбуріна та струнних.

жоден з цих принципів не виражений послідовно; такою ж свободою позначений і тональний план твору. Досить показово, що Е. Елгар в 1885 році грав в оркестрі Восьмий концерт Л. Шпора (Dennison, 1990: 27) – а цей концерт має підзаголовок «Шляхом сцени кантати» («*Il modo di scena cantate*»), і три його частини мають окремі розділи, виділені темпом та тональністю. І хоча «Севіліана» була написана роком раніше, в 1884, Е. Елгар міг знати цей твір – чи то з репетицій, чи то вивчаючи популярний репертуар свого часу.

Вже у «Севіліані» можна знайти багато рис, що потім в стабільній формі складуть сутність зрілого стилю композитора. В основній темі часто використовуються інтонації «зітхань», в яких повторюваний ритм «довгий звук – короткий звук» стане типовим для численних тем Е. Елгара, в тому числі для останнього великого симфонічного твору, Віолончельного концерту. Ця ж ритмічна формула повторюватиметься в першій темі середнього розділу. В другій темі п'єси тричі поспіль застосовується міжтактова синкопа, що стане типовою рисою творів композитора надалі. Крім того, Е. Елгар застосовує ритмічну модифікацію басової лінії – при повторі вона «розтягується», звуки, вперше викладені восьмим, стають чвертями з точкою. Це можна вважати провісником переритмізації теми варіацій «Енігма» та інших подібних випадків. Твір завершує кода – що є майже невід'ємним атрибутом творів Е. Елгара, – яка має досить складну побудову: адже в ній повторюються перша тема середнього розділу, основна тема (в кульмінаційному вигляді) та ригурнель в «святковому» звучанні (з треллю трикутника *ff*) та порушенням тридольної пульсації за допомогою акцентів. Характерним для композитора є і вибіркоче дублювання духовими партій струнних, і завершення величним кадансом з розширенням, причому плагальним, як і в багатьох наступних творах Е. Елгара. Серед інших «передбачень» відзначимо рухливий та відносно самостійний бас в другій темі основного розділу, спільність фактури супроводу між першими темами основного та середнього розділів, тематичні трансформації, фрагментарні оркестрові дублювання. М. Кеннеді стосовно ранніх творів композитора відзначив: «Не так багато композиторів, чия музика, написана в двадцять років,

так сильно видає своє авторство» (1968: 12). Дж. Селф / *Geoffrey Self* відзначає, що письмо для мідних духових також є типовим для зрілих творів композитора (2001: 91). Проте, є і ті властивості, які не стануть характерними для стилю Е. Елгара. Перш за все, це очевидна та навіть підкреслена жанрова та національна специфіка твору в цілому та його тем, що зумовлює і велику роль повторності, особливо в вальсовій темі. По-друге, це робота з оркестровкою: в «Севіліані» використано «святкове» звучання, тож типові прийоми Е. Елгара-оркеструвальника не застосовуються в тій кількості, що дозволила б безсумнівно атрибуувати цей твір як «елгарівський», як це можливо було б зробити стосовно його зрілих творів.

За п'ять років після «Севіліані» (та в рік появи її другої редакції, в 1889) з'явився чи не найвідоміший з творів Е. Елгара, «*Salut d'amour*». З численних біографій композитора (Kennedy, 1968; McVeagh, 2013) можна дізнатися три найважливіші факти про цей твір: він був написаний як весільний подарунок дружині Е. Елгара, Керолін Еліс Елгар²⁴; автор продав права на його публікацію надто дешево (хоча потім видавець, заробивши чималу суму на ньому, заплатив композиторові «справедливо»); і те, що це став найчастіше виконуваний твір Е. Елгара. Вочевидь, його популярність змогли затьмарити тільки варіації «Енігма» та ораторія «Сон Геронтія», які з'явилися десять років потому.

При всій простоті «*Salut d'amour*» (а цей твір називають одним з перших серед визначених як «*Light Music*»²⁵, поруч з «Маленькою нічною серенадою» В. А. Моцарта), тут також можна побачити деякі риси, що стануть типовими для Е. Елгара вже в зрілих творах. Проте якщо в «Севіліані» вони стосувалися лише окремих сторін стилю, то тут мова йде про більш сутнісні ознаки. Перш за все, це виражена лірична домінанта, хоча вона і явно продиктована умовами появи твору. По-друге, це оригінальний тональний план: *E-dur* – *G-dur* – *E-dur* в тричастинній формі, з достатньо різким мажоро-мінорним співставленням

²⁴ Написання ліричного твору як весільного подарунка дружині є типовим для романтичної традиції: так з'явився цикл Р. Шумана «Мірти» (1840), а «Зігфрід-ідилія» Р. Вагнера стала подарунком Козимі з нагоди її Дня народження. М. Кеннеді вказує, що останній твір був одним з найулюбленіших для Е. Елгара (Kennedy, 1970: 28).

²⁵ Показово те, що короткі відомості про твір наведено в книзі Дж. Селфа «*Light Music in Britain since 1870: A Survey*» (2001: 92).

далеких тональностей. Третьою рисою стає дуже різкий спад кульмінації від *ff* до *p* – протягом чотирьох тактів. Подібний прийом Е. Елгар використає в «Німроді», дев'ятій варіації «Енігми», котра має дуже схожий ліричний характер та написана півтоном нижче, в *Es-dur*. Також можна знайти оркеструвальний принцип неповних дублювань теми для підкреслення її опорних інтонацій (партії флейт та гобоїв за чотири такти до літери *B*, вся група дерев'яних духових перед початком *C* тощо). Не менш характерними для Е. Елгара є соло, використані в останніх тактах (гобой, кларнет та валторна²⁶) – в зрілих його творах сольні, бодай і нетривалі фрагменти окремих партій, будуть достатньо частими.

Два останні розглянуті твори пов'язані з програмністю – і високий ступінь впливу позамузичного буде притаманний як наступному, так і взагалі стилю Е. Елгара на всіх етапах його стильової еволюції. Така концентрація програмних опусів на початку композиторського шляху могла бути викликана, крім стилю митця як такого, і тим, що це є відносно легший спосіб написання музики, продукування та втілення певних ідей. Але важливим є те, що в усіх трьох творах програмність як така втілюється дещо по-різному, виявляючись в різних жанрах: національна тематика в «Севіліані» та лірична домінанта в «*Salut d'amour*».

Попри те, що творчість Е. Елгара вкладається в стильові рамки пізнього романтизму, головну інновацію цього стилю в сфері оркестрової музики – симфонічну поему – композитор обходить стороною. Замість цього жанру, він звертається до концертної увертюри і протягом творчого шляху пише три твори в цьому жанрі. Хоча деякі дослідники (Kennedy, 1970: 28) відзначають, що це насправді симфонічні поеми з оманливою назвою, і небезпідставно. Всі три вони позначені значними відхиленнями від традиційної сонатної структури та великим впливом поемності, але поемність є притаманною численним творам композитора на всіх етапах його творчої еволюції – від розглянутої «Севіліані» до пізнього «Фальстафа». Показово, що всі три увертюри з'явилися перед Першою симфонією, стаючи свого роду підступом на шляху до цього узагальнюючого жанру. На користь цього говорить і назва статті, де вони

²⁶ Е. Елгар використовує валторну in *E*, яка є досить рідкісним інструментом.

розглядаються – «*In search of the symphony: orchestral music to 1908*» (Rushton, 2005). Але також важливо, що лише дві з них відзначені суттєвими прикметами зрілого періоду композиторської творчості – «Коккейн» та «На півдні (Алассіо)», відповідно, 1901 та 1904 рр.

Перша ж увертюра Е. Елгара, «Фруассар», написана значно раніше, в 1889-1890 рр., коли композитор ще не був славнозвісним. Цю увертюру композитор написав вже після переїзду до Лондону, але на замовлення Вустерського фестивалю, з його рідного містечка; це ж був його перший твір для повного складу симфонічного оркестру. В період між завершенням роботи над твором та його виконанням композитор писав: «Увертюра завершена, та я не думаю, що вона сподобається, але варто використати цей шанс» (Kennedy, 1968: 28). Дев'ять років потому він скаже що увертюра «стара та не така як я б написав зараз, але це гарна, здорова робота» (Kennedy, 1968: 30). Тобто, очевидно, що «Фруассар» є дуже важливим кроком композитора на шляху і до симфонії, і до власного неповторного стилю.

Увертюру названо ім'ям французького письменника, поета та літописця Жана Фруассара, чия активність припадає на кінець XIV століття. Відзначимо, що він був пов'язаний з Британськими островами, багато подорожував. Невідомо, чи читав Е. Елгар «Хроніки», *opus magnum* Жана Фруассара – натомість, дослідники вказують на те, що Е. Елгар надихнувся фрагментом з роману Вальтера Скотта «Пуритани» (в оригіналі – «*Old Mortality*»), в якому один з героїв, Джон Грехем, «висловлює свій ентузіазм стосовно історичних романів Фруассара з їх відданістю королівству, чистою вірою, твердістю до ворогів та вірністю жінкам» (Kennedy, 1968: 26; McVeagh, 2013: 341). Проте, обидва автори, подаючи цю інформацію майже ідентично, не наводять конкретних доказів тому. В епіграф увертюри винесено такі слова: «Коли Кавалерія високо підняла списи», взяті з вірша британського поета Джона Кітса «*Hadst thou liv'd in days of old*». Тож, обидва позамузичні джерела чітко вказують на зв'язок твору з британською культурною спадщиною.

«Фруассар» є твором, що «передвіщає» зрілий стиль Е. Елгара щонайменше в трьох головних аспектах: характері тематизму та його перетворення, логіці організації форми та оркеструванні. Безумовно, загальний піднесений тон більшості тем дещо контрастує з лірико-інтровертним тематизмом, притаманним найбільш відомим творам композитора наступних етапів (варіаціям «Енігма», Скрипковому концерту тощо). Тим не менш, специфічне поєднання в рамках одного музичного матеріалу лірики та дієвості є рисою, типовою для Е. Елгара. М. Кеннеді акцентує увагу на якісних показниках тематизму – наводить дві теми з увертюри з ремаркою: «Що може більш типово елгарівським, ніж ці дві теми з “Фруассару”?» (1968: 29). Стабільними рисами дослідник називає використання секвенцій, висхідних арпеджіо та ритму «чверть – восьма». Побічна тема є показовим зразком елгарівської ліричної теми – в ній є всі характерні риси піднесеної лірики: оспівування тоніки, «замріяні» стрибки з повтором звуків, виразні відхилення в мінор та затримання септими і сольний тембр – в даному випадку кларнет. Заключна партія надзвичайно багата на хроматику в мелодії, яка слугує скоріше заколисанню, ніж гострій експресії – таке трактування цього розділу буде використано в увертюрі «На Півдні», Другій симфонії тощо.

Проте є і теми, нехарактерні для композитора в подальшому: із романтично-піднесеною першою темою головної партії найбільшою мірою контрастує її друга тема, представлена маршем (вперше викладається валторнами). Це є дуже важливим моментом, адже після виходу з раннього етапу творчості Е. Елгар уникає тем з вираженою жанровою основою (крім хоральних, або в ілюстративних випадках, як марш в «Коккейн» – та там маршовість не показана настільки очевидно), щонайменше до пізнього етапу творчої еволюції.

Але особливо характерним для Е. Елгара є не тільки тип тем, а й спосіб їх співвідношення та композиторські маніпуляції з ними. Тема, що відкриває увертюру, є дуже «плакатною», урочистою – тобто, сприймається як така, що візьме на себе роль головної музичної думки. Проте, вона повторюється лише в коді твору. Менш яскравою, але невимовно важливішою для увертюри є друга

тема вступу, що починається квартовим стрибком. Д. МакВі вказує, що її ядро, «ймовірно, походить від пісні Вальтера з “Мейстерзінгерів”», (2005: 54) – і в подальшому стане частиною мелодичного словника Е. Елгара. Зауважимо, що А. Гімбел проголошує ідею про використання в Другій симфонії Е. Елгара іншого ключового мотиву тієї ж пісні Вальтера (1989). Пряме перетворення цієї теми знаходимо в головній партії та в побічній – які інтервально є вкрай схожими, попри суттєву відмінність образного характеру. Це дозволяє встановити паралелі, з одного боку, з лістівською традицією монотематизму, а з іншого – з тими перетвореннями, що їх Е. Елгар зробить в варіаціях «Енігма» десять років потому. Інтервальні маніпуляції, які композитор буде використовувати в творах центральних етапів, зокрема, в згаданих Варіаціях, нагадує і розвиток побічної теми в розробці, пов'язаний з розширенням квінтового стрибка до септими – трактування саме цього інтервалу як носія загостреної лірики буде притаманно для Е. Елгара в подальшому. Ще один приклад тематичної похідності – перша та друга теми сполучної партії, які поділяють і контур мелодичного руху, і секундові висхідні інтонації з повтором звуків.

Як і більшість творів Е. Елгара, «Фруассар» з точки зору структури зберігає зовнішні обрії традиційної для жанру концертної увертюри сонатної форми, але її наповнення та логіка тематичної організації є досить вільними. Для увертюри характерною є велика кількість тем: Діана МакВі називає можливість виділити щонайменше п'ять тем «типово елгарівською» (2013: 351); М. Кеннеді підтверджує цю думку: «Типовим для Елгара є тематичне багатство – у вступній частині їх п'ять» (1970: 29). І це дуже слушне і очевидне твердження – більшість сонатних форм Е. Елгара мають значну кількість тем, які досить умовно вкладаються в традиційні канони: сполучні партії першої частини Першої симфонії та увертюри «Алассіо» мають по чотири теми; всього в цих сонатних формах по одинадцять тем. Найбільш складно організованим розділом форми «Фруассару» є експозиція, в якій викладено всі вісім тем увертюри: по дві теми вступу²⁷, головної та сполучної партій, теми побічної та заключної партій. До

²⁷ Найімовірніше, під «вступним» розділом вищезгаданий дослідник має на увазі експозиційний.

того ж, після сполучної партії з'являється хоча і не тема в розумінні цілісної структури, але самостійна одиниця, впізнавання своїм початком із синкопованим стрибком. Про мислення композитора і темами, і характеристичними «моментами» говорять надзвичайно виразні фрагменти перед поверненням вступних інтонацій – коли на тлі розрідженої оркестрової тканини скрипкам доручаються окремі крихкі синкоповані інтонації в четвертій октаві, що слугують фоном для модуляції через збільшений тризвук.

Типові для Е. Елгара риси формотворення можна побачити вже в експозиції цієї увертюри: наприклад, інтонації другої теми головної партії та другої теми вступу з'являються посеред викладу сполучної партії; звукове наростання на тих же інтонаціях вступу трохи згодом приводить до яскравого проголошення головної теми в основній тональності, не запрограмоване каноном сонатної експозиції. Більше того, вона обрамляє другу, маршову, тему головної партії, тим самим ще сильніше акцентуючи повторність. Нетривалість розробки споріднює «Фруассар» скоріше з Другою симфонією, ніж із зрілими творами майстра. Втім, можливі і аналогії з розробкою Першої симфонії – в обох випадках первинно лірична тема подається в екстатично-кульмінаційному вигляді. Особливістю репризи цієї увертюри, як це буде і в подальших оркестрових творах Е. Елгара, є певні структурні зміни – вони спричиняють перекомбінацію порядку тем та скорочення їх кількості, яке, серед іншого, стосується навіть головної теми – вона випущена і прозвучить лише незадовго до кінця увертюри. Принципових переосмислень сутності тем в репризі Е. Елгар не здійснює, окрім маршової теми. Замість відкритого проведення вона лише нагадується, набуваючи дещо зловісного звучання на тлі витриманого тонічного акорду у струнних. Завершальний розділ репризи містить майже буквально повторення вступу, розвиток одного з його мотивів та «тріумфальне» проведення головної теми. Надзвичайно цікаво, що останній гармонічний зворот увертюри – дворазове співставлення тоніки та субдомінанти; і саме плагальним кадансом Е. Елгар буде завершувати більшість своїх творів.

Про оркестровку «Фруассара» можна знайти досить протилежні думки, більше того, у одного дослідника: як пише М. Кеннеді в монографії «Портрет Елгара», увертюра «показує, що Елгар вже був рідкісним для англійської музики майстром оркестру, що він жив оркестром та дихав ним так же природньо, як і повітрям довкола нього» (1968: 29), в той час як в невеликій книзі «Оркестрова музика Елгара», виданій всього двома роками пізніше, попри аналогічну тезу про першість Е. Елгара як майстра оркестру в Англії, підрозділ про увертюру завершується реченням: «Стриманість (обмеженість, *restraint*), з якою твір оркестровано, є очевидною» (1970: 29) – серед інших ремарок про слабкі сторони «Фруассара». Натомість, за нашими спостереженнями, в увертюрі намічаються деякі риси, що стануть типовими для оркестрового письма композитора²⁸. Серед них відзначимо багатшарову фактуру (особливо в *tutti*), часті передачі ліній від однієї партії до іншої (навіть якщо це 1 та 2 скрипки), фрагментарні дублювання окремих інтонацій, використання безкінечного канону в парі скрипкових партій і дуже велику роль та активне застосування мідних духових. Відзначимо також і певний звукозображальний епізод: після останнього проведення маршової теми вміщено стрімкий пасаж, що передвіщає зображення того, як Фальстаф мчить назустріч своєму тільки що коронованому другу в однойменному симфонічному етюді Е. Елгара, написаному майже через 30 років.

Насамкінець необхідно відзначити роль «вагнерівського» в увертюрі, як і впливу інших композиторів. М. Кеннеді в дещо критичній ремарці стосовно слабкості розробки вказує на «недосвідченість та напівпереварені впливи Дворжака, Вебера, Брамса та Шумана» (1970, 29). Д. МакВі в своїй статті відзначає спорідненість романтичної атмосфери увертюри з К. М. Вебером, а деяких процесів розвитку – з Ф. Мендельсоном (2005); та важливіше, що в монографії дослідниця додає ще одну фігуру до цього переліку: «<...> багато тем увертюри, в їх поєднанні малюнку та ритму, вказують на Вагнера» (2013: 342). Велика роль, яку Е. Елгар відводить звучанню скрипок у верхньому

²⁸ Слід за Г. Савченко, під оркестровим письмом в даній роботі розуміється детермінована оркестровим мисленням, музичною мовою композитора й загальними базовими правилами оркестрування індивідуальна система технологічних прийомів і принципів (2022).

регістрі, романтична піднесеність більшості тем увертюри дозволяють вказати не лише на впливи Р. Вагнера як такі, але й на конкретний його твір – оперу «Тангейзер», в її частинах, що не пов'язані з хоральними образами пілігримів.

Отже, «Фруассар» становить надзвичайну цікавість щонайменше у двох площинах. По-перше, це є досить оригінальний та «міцний» твір (нагадаємо, що сам композитор 10 років потому скаже: «Це гарна, здорова робота»(McVeagh, 360)); по-друге – в ньому вже можна побачити використання тих прийомів, які в подальшому складуть основу стилю зрілих творів Е. Елгара – стосовно і формотворення, і тематизму, методів оперування ним, і гармонії, і оркестрування.

Наступним завершеним оркестровим твором Е. Елгара початкового етапу є «Серенада для струнного оркестру» – вона була написана в 1892 р., але Д. МакВі (2013) та М. Кеннеді (1968) вказують, що скоріше за все, «Серенада» заснована на трьох п'єсах 1888 року – «Весінній пісні», «Елегії» та Фіналі; другий з дослідників вживає наступний зворот, описуючи «Фруассара»: «Увертюра та те, що я вважаю правильним розглядати як її попередника, Серенада для струнних...» (1968). Наведені назви п'єс досить точно відображають сутність музики в її кінцевому варіанті. Цікавість «Серенади» складає і те, що це – перший багаточастинний твір майстра (за виключенням «Музики для Повікської лікарні»). Особливого значення ця музика набуває ще й тому, що ще в 1888 р. Е. Елгар сказав про ці п'єси наступне: «Мені вони подобаються. (Це перше, що мені сподобалося)» (McVeagh, 2013: 361). Важливим є те, що на відміну від досить «вагнерівського» за характером «Фруассару», в «Серенаді» композитор повертається до більш «поміркованої» течії романтизму в окремих її частинах, в той час як в інших вже відчутно його вагнеріанство. Більше того – в другій частині ці полюси впливів органічно поєднуються.

«Серенада» складається з трьох частин, які, на відміну від первинної версії 1888 р., не мають окремих назв, а в літературі іменуються за позначеннями темпу. Серед можливих причин такої відмови від програмних заголовків можна назвати жанрову традицію серенади, в якій основу формотворення складає співставлення частин в різних темпах. Багаточастинні твори з такою назвою є в доробку

В. А. Моцарта, М. Гайдна (Й. Гайдн надавав перевагу квартетам та дивертисментам), Л. ван Бетховена та їх сучасників – але важливішими для Е. Елгара видаються дві Серенади Й. Брамса, *op.* 11 та 16, написані останнім в 1858–1859 рр., в досить схожих біографічних умовах: ще молодий композитор (Й. Брамсу було 25, Е. Елгару – 31), що знаходиться на шляху до написання своєї першої симфонії. Обидві Серенади Й. Брамса мають по дві інструментувальні версії: Перша – для нонету чи малого симфонічного оркестру, друга – для оркестру та для камерного оркестру. Стосовно першої Серенади Й. Брамса К. Гейрінгер вказує, що її окремі теми могли б належати Й. Гайдну чи навіть Л. ван Бетховену, а також відзначає, що трактування оркестру в ній повністю класичне (1936: 252). При цьому Серенаді притаманне й «докласичне», що виявляється в наявності двох менуетів в якості однієї частини – за типовим бароковим принципом «дубль». Орієнтація на старовинні моделі є характерною також і для Серенад М. Рegera, створених на початку ХХ століття: *op.* 77a (1904), *op.* 95 (1906), *op.* 141a (1915)²⁹. Серед інших Серенад для струнних, написаних незадовго до елгарівської, варто відзначити твори в цьому жанрі А. Дворжака, Серенаду М. Бруха – хоча Р. Монк і не наводить відомостей про знайомство композитора з цими творами (2005: 20-22), та П. Чайковського – попри те, що його Серенаду Е. Елгар почув пізніше, в січні 1898 р. (2005: 27).

Перша частина елгарівської «Серенади» – «*Allegro piacevole*», *e-moll*, витримана в тридольній пульсації 6/8. Її форма тричастинна, з контрастною серединою. На її прикладі в «Серенаді» можна відзначити численні впливи з боку інших композиторів-романтиків. Наприклад, основна тема своїм мелодичним профілем та дещо сентиментальним настроєм нагадує «Влтаву» Б. Сметани (написану в тій же тональності і метрі). Відзначимо також риси, що стануть притаманними для творчості композитора в майбутньому. Так, тема середнього розділу першої частини циклу – в однойменному *E-dur* – містить типово романтичні інтервали, такі як мала септіма та зменшена терція; перший з них

²⁹ Темпове визначення другої частини *op.* 141a співпадає з Серенадою Е. Елгара – *Larghetto*. Загальний характер початкових тактів є також досить схожим.

буде дуже активно використовуватися композитором в подальших творах, зокрема, в «Німроді», найпопулярнішій варіації «Енігми». Також тут суттєво ускладнюється фактура супроводу: типовий для Е. Елгара (а також А. Брукнера) «крокуючий» бас та дві самостійні лінії гармонічної фігурації, одна з яких – синкопована. Наскрізний тематичний зв'язок забезпечується завдяки використанню початкової ритмоінтонаційної фігури в якості завершення кожного з речень. Реприза починається аналогічно до першого розділу, проте є ускладненою кульмінаційною зоною з активним використанням хроматики в басах, ритмічної фігури вступу в партії альтів, а також поділом віолончелей на дві партії з різними функціями, що стане досить типовим для подальших творів Е. Елгара – зокрема, приклади того є в обох Симфоніях композитора.

В *Larghetto* (C-dur, 2/4) також є риси, що зустрічатимуться в повільних частинах чи окремих сторінках зрілих та пізніх творів самого Е. Елгара, зокрема, в третій частині Першої симфонії та Віолончельного концерту, «Німроді» з «Енігми» та ораторії «Сон Геронтія». До таких можна віднести насичену полімелодичну фактуру з індивідуалізованим басовим голосом (що різко контрастує з гомофонним складом попередньої частини «Серенади»), співставлення загальної хроматизації тканини з діатонічними проміжками, виразні затримання (зокрема – квартове затримання субдомінантової гармонії).

Larghetto контрастує з крайніми частинами за цілим рядом параметрів. Окрім очевидної відмінності в темпах, головним фактором є те, що в цій частині переважають впливи «веймарського» крила романтизму, головним чином, А. Брукнера та його *Adagio*. Форма частини досить специфічна (як, наприклад, і III частини Першої симфонії Е. Елгара); її можна виразити структурою *ABCВ*+кода, але з огляду на те, що в коді найбільш активно використані інтонації початкової побудови, можна говорити і про концентричну форму *ABCBA*. Варто відзначити також, що внаслідок повільного темпу ця частина триває стільки ж, як інші дві разом, хоча в наявному виданні вона вміщена лише на трьох сторінках. Це змушує сприймати її як власне центральну не тільки за розташуванням, а і за значенням – подібно до симфоній А. Брукнера, де *Adagio* явно стає смисловим

центром всього циклу. Перші два розділи мало контрастні між собою, обом притаманний тематизм типу інструментальної кантилени, що нагадує вагнерівську «безкінечну мелодію». В інтервальній структурі криється велика кількість широких стрибків, в тому числі на септіму, а також поступових секундових рухів донизу, часто з синкопуванням – що знову передвіщає будову ліній *Adagio* Першої симфонії. Інструментувальні рішення також є типово вагнерівськими, згідно позиції Л. Мідовз, а саме – передача лінії між партіями (*dovetailing*) (2008: 267).

Третій розділ *Larghetto*, *C*, пов'язаний з відходом від поліфонізованої фактури; двома головними конструктивними елементами тут стають ряд акордів хоральної фактури та одноголосні репліки. У повторенні розділу *B* спостерігається відхід від полімелодичної фактури до гомофонно-гармонічної: партії альтів та других скрипок представлені гармонічною фігурацією, а перші віолончелі дублюють перші скрипки. Обидва ці рішення вже були використані в першій частині «Серенади», що говорить про увагу, яку композитор приділяє осмисленню циклу як єдності. В останньому розділі *Larghetto* в дещо скороченому вигляді повторюється його початкова тема – таким чином використано прийом «обрамлення».

Використаний в третій, останній, частині «Серенади», *Allegretto* (*G-dur*, 12/8), принцип коди-ремінісценції як такий було використано і в творах інших композиторів, написаних задовго до «Серенади», наприклад, в Сонаті Л. ван Бетховена *op. 27 №1* (хоча там повторюється не початковий матеріал, а *Adagio*), так і в пізніших опусах Е. Елгара – тематичні ремінісценції грають велику роль в організації обох його концертів: Скрипкового та Віолончельного, а також Першої симфонії.

Досить незвичним є тональний план *Allegretto*: воно починається в *G-dur*, а кода написана в *E-dur* – тобто, композитор використовує паралельну та однойменну тональності, таким чином досить специфічно втілюючи принцип тональної замкненості циклу. Прикладом подібного циклу, з трьома частинами в різних тональностях, є «Три характеристичні п'єси», що будуть розглянуті

пізніше – їх тональний план *d-moll*, *g-moll*, *g-moll/G-dur*. Е. Елгар, як і в попередніх двох номерах, використовує тричастинну репризну форму, але на цей раз без вираженого контрасту в середньому розділі. Основна тема, на відміну від типових фіналів, є скоріше ліричною за своєю природою, але важливішим є те, що на її прикладі можна побачити майстерність володіння автором принципом тематичних перетворень. Своєю інтервальною будовою (заповнена висхідна квінта та стрибок) вона повторює основну тему першої частини, але в іншому ритмі. З цього випливають два висновки: по-перше, Е. Елгар і в достатньо ранніх творах опікувався проблемами тематичної єдності циклічної композиції; по-друге – використана в варіаціях «Енігма» техніка переритмізації теми кристалізувалася в арсеналі композитора поступово. Сам її ритм («довга нота – коротка нота») є настільки характерним для творчості композитора, що при розгляді інших його творів (Віолончельного концерту, Першої симфонії, «Фальстафа», а також вже згаданої «Севіліани» тощо) дослідники так його і позначають – як «елгарівський» (McVeagh, 2013; Kennedy, 1968). «Серенада» завершується поверненням матеріалу першої частини, але не її основної теми, а саме – початкової характерної ритмоінтонації з повторюваними звуками та теми середнього розділу. Остання звучить в майже незмінному, але скороченому вигляді, а перша її обрамлює, утворюючи таким чином тричастинну репризну форму і в коді. Така логіка «багаторівневих» форм буде використана Е. Елгаром значно пізніше – в Скрипковому концерті, написаному близько 20 років потому.

Є в «Серенаді» і риси, що відрізняють її від майбутніх творів Е. Елгара. До таких належить оркестрова фактура основної теми першої частини, яка повністю гомофонно-гармонічна, без притаманної для пізніших опусів митця поліфонізації за рахунок лінеарності. Характер її супровідної ритмоформули позначений танцювальністю – в принципі досить рідкісної для подальших творів композитора і тим більше – для основних тем перших частин його циклів.

Останнім великим оркестровим твором Е. Елгара раннього періоду є «Три характеристичні п'єси», написані в 1899 році – в один рік з «Енігмою». Приналежність їх до власне раннього періоду зумовлена тим, що це є ревізія

Сюїти *D-dur*, створеної ще 17 років тому³⁰. В свою чергу, це зумовлює суттєві відмінності в самій музиці, що виявляються на багатьох рівнях, серед яких найзначніші два – оперування тематизмом чіткої жанрової природи та сюїтний принцип організації цілого. Кожна з «Трьох п'єс» має назву: «Мазурка», «Серенада мореска» («*Serenade Mauresque*») та «Контрасти (Гавоти 1700 та 1900³¹ років н.е.)». Проте в кожному з цих випадків визначений жанр піддається переосмисленню його сутнісних ознак або змінам у зв'язку із вміщенням в певний національний чи історичний контекст – що вказує на прагнення Е. Елгара відійти від сталих жанрових форм, які б програмували і зміст, і форму музики. Сама музична стилістика кожної з п'єс є принципово різною: парадна танцювальність в «Мазурці», лінія іспанської орієнталістики в «Серенаді моресці» – явний розвиток ідей «Севіліани»³², та майже полістилістичний підхід в «Контрастах». В інших сюїтах таке співставлення викликало б враження еkleктичності, неузгодженості окремих номерів, але в даному випадку це пояснюється самою назвою – втілити три різні характери і було головною метою написання цієї музики. З іншого боку, в «Серенаді» також три частини, що досить сильно відрізняються за своїм звучанням – але там це є наслідком орієнтування на різні течії одного стилю, музичного романтизму; в «Трьох характеристичних п'єсах» Е. Елгар задіює найвищий рівень контрасту – стильовий.

Окремим важливим дослідженням могло б стати порівняння ставлення композитора до типових жанрів в Сюїті *D-dur*, першій версії «Трьох характеристичних п'єс», проте на сьогоднішній день це не є можливим у зв'язку з відсутністю нотного матеріалу. М. Кеннеді наводить кілька відгуків про прем'єру цієї Сюїти (Бірмінгем, 1 березня 1888), з яких можна скласти певне враження про неї: «Один з критиків порекомендував “розсудливо попрацювати підрізальним ножем”, а кореспондент *The Musical Times*, написавши ім'я

³⁰ У зв'язку з переробкою Сюїти доцільно згадати Ф. Ліста, чий «Угорські рапсодії» пройшли декілька переробок від первинних «Угорських мелодій та рапсодій».

³¹ Відзначимо певну «прогностичність», адже ці п'єси були видані за рік до вказаного року.

³² Ще одне втілення «іспанського» у Е. Елгара – «Іспанська серенада» для мішаного чотириголосного хору та камерного оркестру, написана в 1893 р.

композитора як “*Mr. Algar*”, відзначив “милість та наповненість мелодіями”, разом з тим – нестачу “зв’язності та художнього розвитку”» (1968: 23).

Притаманна першій п’єсі, «Мазурці», трансформація мелодії, оркестрової фактури, форми (бінарність кожної зі складових тричастинної форми) вказує на прагнення Е. Елгара вступити в композиційну гру, не повторюючи усталених художніх рішень при дотриманні ключових закономірностей жанру – тобто на досягнення ним власного авторського стилю.

«Мазурка» написана в складній тричастинній формі. Тут жанрові риси танцю або гіпертрофовані, або досить суттєво переосмислені: твір сприймається скоріше гротескним відображенням мазурки. По-перше, для мазурок не є характерним акомпанемент, використаний Е. Елгаром, з акордами мідних духових на другій долі та домінантовим басом на третій – саме він зумовлює важкість і згадану гротесковість. Сама мелодія також відрізняється від типових для мазурок, але в іншому розумінні. Для мазурок характерним є використання пунктирного ритму на сильну долю, але в творі Е. Елгара перші чотири такти теми побудовані виключно на пунктирному ритмі, а після з’являється декілька груп тріолей. Саме поєднання тріолей з пунктирами є досить звичним для мазурок, в тому числі Ф. Шопена. Зазвичай не притаманні мазуркам і стрімкі «зліти» по звуках акорду чи широкі стрибки, присутні тут – хоча окремі ці елементи можна знайти і в інших творах цього жанру. Всі ці відмінності від жанрового канону мазурки можуть бути ознакою його переосмислення – можливого завдяки тому, що Е. Елгар на цей момент вже мав великий досвід написання танцювальної музики, починаючи з «Танців для Повікської лікарні».

Оркестрування основного розділу «Мазурки» досить «парадне», з великою роллю дублювань та суттєвим залученням мідної групи та ударних інструментів. Окрім повних дублювань, тут є і вибірккові – але на відміну від більш ранніх творів, де дублювалися досить тривалі фрагменти тем, в «Мазурці» цей засіб застосовано лише до ключових інтонацій, а саме до висхідних широких стрибків після тріолей. Форма основного розділу досить специфічна: він складається з двох періодів повторної будови, в обох тематичний матеріал є ідентичним. Але в

другому періоді перше речення неочікувано проводиться *p*, з поверненням до *f* в другому – тож за динамічним планом вибудовується двочастинна репризна форма при єдності тематизму.

Середній розділ складається з двох підрозділів. Перший з них (*d-moll*) – досить ліричного характеру, з наближенням до народного музикування завдяки витриманій квінті в басах, активному застосуванню дерев'яної духової групи та підкресленому використанню VII натурального ступеню. Другий підрозділ середини (*Più mosso, D-dur*) є скоріше розвиваючим за призначенням. В ньому повертаються тріольні та пунктирні ритмічні групи основного розділу, а тема проходить в різних тональностях (*D-dur, Fis-dur, F-dur, B-dur, d-moll*). Кульмінація припадає на передрепризний розділ *Presto*.

Сама реприза є дещо скороченою, а також динамізованою завдяки новій контрапунктичній лінії³³, витриманій виключно в тріольному ритмі – таким чином дві головні ритмічні ознаки мазурки поєднуються в одночасності. Подібне «пришвидшення» темпоритму тріольною фігурацією Е. Елгар використає в другій частині Другої симфонії. В другому реченні цей фон замінюється на повторювані репліки басових інструментів всіх трьох груп, також з тріолями. В невеликій коді вміщено заключний каданс з майже тритактовим звучанням «неаполітанського» секстакорду – крім оригінального звучання, це також створює і внутрішні тематичні зв'язки – адже другий низький ступінь з'являвся в мелодії основного розділу наприкінці кожного періоду.

Друга з трьох п'єс, «Серенада мореска» (*g-moll*), пов'язана з східною/іспанською тематикою і назвою³⁴, і характером музичного матеріалу. П'єса починається невеликим вступом, в якому фрігійський зворот (знаний також як «андалусійська каденція») у дерев'яних духових чергується з виразними малосекундовими інтонаціями струнних. Форма цієї п'єси також складна тричастинна, з простою тричастинною формою крайніх розділів. Основну тему

³³ Д. МакВі слушно відзначає, що «прикрашання повторів контрапунктами, якими багата уява Е. Елгара», є передвіщенням майбутніх рис творчості композитора (2005, 53).

³⁴ Буквальне визначення цього слова в словнику *Merriam-Webster* – «Такий, що має характеристики маврського мистецтва чи архітектури» (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/moresque>).

доручено першим скрипкам, її характер визначено ремаркою «*con grazia*». Для відбиття національного колориту Е. Елгар використовує двічі гармонічний мінор з мелодичним обігруванням обох збільшених секунд та їх синкопуванням – відбиття орієнталізму є більш повним в порівнянні з «Севіліаною». Супровід не є типовим для жанру серенади, адже тут відсутня імітація гри на струнно-щипковому інструменті – замість цього засобами артикуляції акцентується друга доля. Очікуване *pizzicato* з'являється при повторі першого речення – але не в акомпануючому шарі фактури, а в підголоскових репліках. Середина крайніх розділів зберігає загальне звучання при новому тематичному матеріалі; і мелодична лінія, і супровід (представлений ритмізованою педаллю валторн) стають синкопованими, що підсилює «позаєвропейський» характер твору. Важливим є і активне застосування VII натурального ступеня в мінорі – подібно до середини першої п'єси, «Мазурки». Реприза пов'язана зі зміною фактури, що призводить до її тематизації – початковий висхідний зворот мелодії утворює фон, розподілений на різних долях такту між різними шарами фактури. Застосування цього прийому вчергове вказує на «брамсівське» в творчості Е. Елгара.

Середній розділ «Серенади» пов'язаний з відходом від орієнтального стилю, а також зі зміною тональності та метру (*G-dur*, 9/8). Подібно до «Мазурки», тут також використано співставлення витриманої акордової фактури та виразних мелодичних реплік і специфічні «елгарівські» дублювання, але в дещо іншій формі – флейти витримують лише основні тони мелодії кларнетів, ніби «ігноруючи» більш дрібні їх інтонації. Таке співвідношення двох партій інструментів композитор застосує пізніше в Першій симфонії. В репрізі «Серенади» фактура змінюється ще раз – появою *tremolo* акомпануючих голосів, і в цілому реприза скорочена. Останнє проведення основної теми має специфічний ладовий профіль – всі його 13 тактів витримані на домінантовій гармонії, нею ж «Серенада» і завершується, тож можливо сприймати це не як

класичний доміантовий органний пункт³⁵, а як втілення специфічних східних ладів (арабського *Hijaz-Nahawand* чи єврейського *Ahavah Rabbah/Freygish*).

Третя п'єса, «Контрасти (Гавоти 1700 та 1900 років н.е.)», є майже виключним випадком вияву неокласичних тенденцій в творчості Е. Елгара. У відповідності до назви, п'єса побудована на протиставленні двох принципово різних втілень гавоту: поліфонічного в дусі Бароко, та сучасного для композитора. Варто зазначити, що на момент 1899 р. в історії музики була лише обмежена кількість творів, самою ідеєю яких було втілення різних епохальних стилів; в якості прикладу можна назвати «Історичну» симфонію Л. Шпора. Стилізація музики минулого з різною метою стане притаманною саме для ХХ століття. Проте у самому втіленні неокласицистських тенденцій Е. Елгар не був першим чи унікальним – адже переосмислення музики минулого було характерним для таких провідних композиторів кінця ХІХ століття, як Й. Брамс та К. Сен-Санс. Втім, говорити про конкретну спадкоємність від німецького чи французького майстра не доводиться – поєднуючою ланкою стає виключно сам принцип погляду в музичне минуле.

В «старовинному» стилі гавот написаний в *g-moll*, в «сучасному» – в однойменному *G-dur*³⁶, і їх чергування можна визначити схемою *ABAB*. «Бароковий» гавот (*Allegro moderato*) починається трьома головними ознаками епохи: триголосною імітацією, звучанням виключно струнної групи, секвенцією з синкопами-затриманнями. Середній розділ *A* є гомофонним, з рисами танцювальності завдяки ритмічному оформленню. Динамізована реприза в межах *A* є більш фактурно насиченою, а також використовує можливості складного контрапункту – інтервал між вступом голосів скорочується з цілої ноти до половинної. Розділи *B* викладені в швидшому темпі (*Animato*), і танцювальний характер в них виражений більшою мірою – через повторність ритмічних фігур, гомофонно-гармонічний склад фактури та яскраву, «святкову»

³⁵ Хоча на користь трактування цього саме як доміантового органного пункту свідчить те, що наступна п'єса починається в *g-moll* – що є додатковим підтвердженням уваги, яку Е. Елгар приділяє єдності циклу попри контрастність його частин.

³⁶ Ті ж тональності, але в зворотному порядку, використані в четвертій частині, «Менуетах» Серенади Й. Брамса *op. 11*.

інструментовку за участі трикутника. В цілому композиторське оперування оркестром тут є дуже близьким до того, яким воно є в «Енігмі» та наступних творах, з частими змінами комбінацій оркестрових партій, рівнозначністю всіх груп інструментів та багат шаровістю фактури. Це є цілком закономірно, адже метою цього розділу є втілити музичну сучасність, відкинувши стилізацію, – і найлогічнішим рішенням було писати так, як композитор вважає за потрібне, у власному стилі. В цьому плані «Три характеристичні п'єси» стають очевидним провісником сталих властивостей стилю композитора.

Повторення «старовинного» гавоту має розвиваючий характер – подібно до розробки в рамках сонатної форми або розвиваючої, «вільної», частини фуги. Е. Елгар використовує тут поліфонічні перестановки, стрети (в тому числі з ритмічним збільшенням в одному з голосів), трансформацію інтервальної будови теми та велику роль секвенційного розвитку. «Контрасти» завершуються досить лаконічним поверненням «сучасного» гавоту, але скоріше в якості яскравої коди, ніж самостійного розділу. В ній швидко досягається високий динамічний рівень (*ff* при початку *p*) та прискорення темпу до *Presto*. Весь цикл завершується проведенням теми «сучасного» гавоту всіма духовими інструментами, крім флейт – за принципом фінального проголошення, який в подальшому композитор використовуватиме наприкінці великих творів.

Таким чином, в ранніх оркестрових творах Е. Елгара простежується накопичення композиторських засобів та прикмет творчості, що складуться в цілісну систему в подальшому. До таких можна віднести: ліричну домінанту, тематичне багатство з поступовим формуванням багатотемності, ритмічні модифікації як принцип розвитку матеріалу, вільне оперування формою та тональним планом, використання програмності як основи для написання творів, методи оперування оркестром тощо. При цьому, велика кількість рис, що не стануть типовими для композитора в подальшому (ясність жанрового походження тем, яскраве втілення іспанських образів, переважання сюїтності в організації циклів) змушують розглядати твори написані до 1899 р. скоріше як певний процес пошуку, а не як усталений творчий метод.

2.2. На порозі композиторської зрілості: «етап успіху»

Попри те, що в розглянутих вище творах виявляються численні перспективні знахідки, вони відділені від наступних трьох оркестрових опусів глибокою межею, що знаменує перехід від етапу спроб, учнівства, до набуття впізнаваності авторського стилю Е. Елгара. Серед причин тому можна назвати значно повніше відображення музично-історичного контексту пізнього романтизму, що на той момент був стійкою традицією, яка поєднувала культурний простір Європи – як континентальної, так і Британії³⁷. Так, в «Енігмі» правомірно вбачати розвиток брамсівського жанру оркестрових варіацій (присутній також і творах сучасників Е. Елгара); в увертюрах «Коккейн» та «Алассіо» виявляються паралелі з увертюрами та симфонічними поемами С. Франка, А. Дворжака та – в особливості – Р. Штрауса. Це дозволяє композиторові бути причетним до сучасної музичної традиції, але разом з тим, як це не парадоксально, саме в творах, повністю відповідних контексту пізнього романтизму, і виявилось неповторне звучання музики Е. Елгара – на відміну від його ранніх спроб, де індивідуальні риси були скоріше розсіяні і затьмарені загальноновживаною музичною ідіомою.

2.2.1. Кристалізація композиторської техніки Е. Елгара в Варіаціях «Енігма», *op.* 36

Найпопулярнішим на сьогодні і найуспішнішим на момент своєї появи твором Е. Елгара є Варіації на оригінальну тему «Енігма», *op.* 36 (1899). Це підтверджується майже у всіх дослідженнях, в яких згадуються Варіації: історію успіху «Енігми» описують Д. МакВі (2013: 1082), наводячи схвальні відгуки Х. Перрі, Й. Бута та Б. Шоу; М. Кеннеді, цитуючи відгук в пресі³⁸ та думку Г. Вуда (1968: 73); М. Хьорд / *Michael Hurd* наголошує, що з цим твором «Елгар вийшов з числа талановитих та доєднався до геніїв» (1969: 29), а справжньою загадкою називає те, що Е. Елгар раптово перетворився на видатного

³⁷ Назвемо тут імена А. Дворжака, Б. Сметани, Я. Сібеліуса, Е. Гріга, Р. Штрауса, А. Шенберга та М. Рegera.

³⁸ «Аудиторія була приголомшена тим, що твір британського композитора не мав жахливого ефекту на них» (1968: 73).

композитора в віці 42 років, порівнюючи це з відкриттям кокону, з якого вилетів метелик невимовної краси (1969: 32). Але чи не найбільш схвальний відгук дав О. Лессман, редактор *Allgemeine Musik-Zeitung*, який назвав «Енігму» «найкращим, що було написано будь-де – в області оркестрових варіацій – з часів Бетховена» (цит. за Thomson, 2005: 205). Нарешті, Варіації «Енігма» – перший твір композитора, прем'єрою якого диригував Г. Ріхтер, що стало початком їх тривалої та плідної співпраці, а також цілком закономірно привернуло увагу публіки. Звернення до форми варіацій є свідченням опори на національні традиції, адже інструментальний варіаційний цикл був створений саме в Англії, школою вірджіналістів (Sisman, 2001) – і досить показово, що перший значний успіх Е. Елгар отримав саме в цьому жанрі.

В даній роботі цей цикл розглядається як той, що маркує початок підступів до творчої зрілості Е. Елгара та початок другого етапу його творчості. На користь того, що це є рубіжний момент творчої еволюції митця, вказують і власне музичні риси Варіацій, і те, що в монографії Д. МакВі перший розділ має симптоматичну назву «*The Making of an Enigma 1857-1899*» («Створення Енігми») (2013) – при цьому сам твір розглядається вже в наступному.

Назва циклу – «*Enigma*» – перекладається як «Загадка». Дійсно, загадка представлена на різних рівнях твору. Він являє собою Тему і 14 варіацій, але, за словами автора, Тема не грається (цит. за: Santa, 2010). При цьому формальна структура варіаційного циклу дотримана, хоча тема, на яку написані подальші варіації (тобто, те, що можна було б вважати такою, якби композитор не натякав на іншу тему), і не позначена словом «*Theme*». З моменту прем'єри оркестрового шедевра Е. Елгара музиканти, вчені та любителі головоломок всіх мастей намагалися знайти приховану тему. Існує версія, що нею є британський гімн «*God save the Queen*» («Боже, бережи Королеву»). І. Менухін оголосив перед виконанням цього циклу, що «загадка» – ні що інше, як «*Rule Britannia*» («Прав, Британія») (Page, 1985). Приблизно цієї ж версії дотримується і сер Марк Елдер, головний диригент *Hallé Orchestra*, який отримав премію *Gramophone Classical*

Music Awards за запис ораторії Елгара «Апостоли»³⁹. Одна з варіацій присвячена Дорабеллі Пенні, юній дівчини, що була для Елгара ніби хрещеною дочкою. І одного разу він сказав їй: «Я здивований, що поміж усіх людей ти не зрозуміла, що це за тема». На звороті пенні, тобто британської монети, – фігура Британії, володарки морів. Пізніше він сказав їй: «Що б хто не говорив, я ніколи-ніколи не видам секрет». «*Britons never, never shall be the slaves*» – останні слова «Прав, Британія». І на початку цього твору скрипки грають мотив *b-g-c-a*, «сумний варіант» «Прав, Британія». Можна сказати, що тут тінь цієї мелодії, але в мінорі (Elder, 2013). У журналі «*The Musical Quarterly*» М. А. Портной / *Marshall A. Portnoy*, кантор і музикознавець Луїсвільському оркестру, опублікував ще одну теорію, що спирається на нумерологію. Автор стверджує, що розгадка – не тема, а мотто, мотив, один з найвідоміших в західній музиці, – монограма *BACH* (1985). Сума порядкових номерів букв, що становлять *ELGAR* і *JSBACH* в англійському алфавіті, однакова – 43. М. Портной вказує на те, що у викладі основної теми першими скрипками містяться рівно 43 ноти. І, склавши чотири і три, отримуємо сім – що є додатковим нумерологічним поясненням семитактової будови першої фрази теми в «Енігмі». М. Портной доводить правомірність своєї думки порівнянням теми «Енігми» з *BACH*: «Початок на тій же ноті. Друга нота обох мотивів спускається, третя – найвища з чотирьох, четверта нота спускається. Чому Елгар написав 14 варіацій? Чи не того, що сума порядкових номерів букв *BACH* – 14?» (1985). У числі тем-розв'язань називають «Празьку» симфонію В. А. Моцарта (*KV 504, №38*) – її повільну частину; дитячу пісню «*Ah! vous dirai-je, maman*» («*Twinkle, Twinkle, Little Star*»), відому завдяки використанню В. А. Моцартом для теми одного зі своїх варіаційних циклів; «*Auld Lang Syne*» і знаменитий протестантський хорал «*Ein feste Burg ist unser Gott*». Однак кожна з таких версій виявляє свою ваду – не на користь останньої говорить те, що сам Е. Елгар був католиком (Santa, 2010), а також недосконалість голосоведення при контрапунктичному з'єднанні цього хоралу з початковими

³⁹ Наведене далі припущення висловлено сером Марком Елдером в відеоінтерв'ю, розшифрованому і перекладеному українською мовою автором даної дисертації.

тактами «Варіацій» Е. Елгара. Найбільш математичний метод представили Ч. Р. Санта / *Charles Richard Santa* і М. Санта / *Matthew Santa*. Автори статті (2010) вважають, що загадка криється в числі π (перші ноти теми – на ступенях 3-1-4-2), більш складні маніпуляції дозволяють виявити дробове значення π (22/7). Більш того, π пов'язано з колом – і варіації замикаються: вони присвячені «Друзям, з якими [я] відображений» – іншими словами, «Моєму колу друзів». У 1897 році, незадовго до створення «Енігми», число π активно обговорювалося – стверджували, що його значення було обчислене неправильно. Близький друг Е. Елгара, Біллі Рід, писав: «Елгар сам був ходячою Енігмою, завжди роблячи і кажучи несподіване», і відомо, що композитор дуже любив криптограми і захоплювався секретним письмом (2010). Автори цієї ж статті наводять і ті думки, згідно з якими жодної загадки в цих варіаціях немає, і все це – лише містифікація Е. Елгара з метою забезпечити більшу популярність свого твору; та більш того – весь цей таємничий колорит (і прихована тема, і присвяти друзям) навіть шкодить Варіаціям, відволікаючи увагу слухача від власне музичної цінності твору. Д. МакВі влучно зазначає, що «Варіації складаються з нот, а не з загадок» (2005: 56) – майже демонстративно вживаючи *riddles* (загадки) замість слова *Enigma*. З такого огляду пропонованих рішень впливає те, що головною проблемою є саме верифікація якоїсь здогадки, або її спростування. Сам композитор відкинув щонайменше дві версії з перелічених: «*God save the Queen*» (Кеннеді Портрет 58) та «*Auld Lang Syne*» (Hurd, 1969: 32).

Іншою загадкою «Енігми», яка вже отримала відповідь, є присвяти кожної варіації, подані переважно у вигляді монограм.⁴⁰ Серед останніх джерел, де розкривається зміст цих присвят, відзначимо дисертацію М. Гайдук (2022). Варіації не тільки присвячені вказаним людям, а й відтворюють риси їхнього характеру або пов'язані з ними події. Так, VI і XII варіації містять, відповідно,

⁴⁰ Серед тих, кому присвячені варіації, – дружина композитора, *Caroline Alice Elgar* (I варіація), друзі та знайомі – *Richard Baxter Townshend* (III варіація), *William Meath Baker* (IV варіація), *Richard Penrose Arnold*, син поета *Matthew Arnold* (V варіація), альтистка *Isabel Fitton* (VI варіація), архітектор *Arthur Troyte Griffith* (VII варіація), *Winifred Norbury* (VIII варіація), *Dora Penny* (X варіація), органіст *George Robertson Sinclair* (XI варіація), *Lady Mary Lygon* (XIII варіація), партнери Елгара за камерним ансамблем – піаніст *Hew David Steuart-Powell* (II варіація) і віолончеліст-любитель *Basil G. Nevinson* (XII варіація), нарешті, людина, що підтримала композитора в скрутну хвилину, – *August Johannes Jaeger* (IX варіація, названа не монограмою, а псевдонімом *Nimrod*).

solo альти і віолончелі, а XI – зображує борсання собаки органіста в річці Уай. Втілені образи близьких Е. Елгару людей є «непрямим автопортретом» митця, розкриваючи його особистість через взаємини з іншими. Підтвердженням цьому можуть служити і вже згадана присвята друзям, і фінал, при своєму узагальнюючому характері озаглавлений «E.D.U.», що збігається з прізвиськом самого Е. Елгара (Elder, 2013).

У будові не позначеної в партитурі теми Варіацій, що служить джерелом всіх композиторських операцій, ховається своя «*Enigma*». Являючи собою завершену цілісну побудову, тема позначена і процесом постійного становлення. Перше речення будується з симетричних ритмічних зворотів, а кожен мотив складається з двох субмотивів, що утворюють послідовність $ab - bc - cd$ тощо. В середині теми Е. Елгар ділить фактуру на 3 шари: перший з них – бас, витриманий трьома нотами з прогресуючою тривалістю – 3, 5, і 7 чвертей відповідно; другий шар – інтервальна гармонічна підтримка; третій – поліфонічна тканина, основою якої є однотактовий мотив, імітований в приму, терцію, квінту і септіму, при цьому завжди звучать два варіанти одночасно. У репризі зникають акорди, басова лінія проводиться без пауз, а виклад теми доповнюється новим голосом, внаслідок чого утворюється гомофонно-поліфонічна фактура – результат впливу на завершальну частину форми фактури її середини. Все це призводить до порушення терцієвої структури вертикалі, до насичення її дисонансами, що не одержують нормативного розв'язання.

Зазвичай тричастинна форма теми в варіаціях використовується рідко, оскільки наближеність повторюваних розділів призводить до ризику монотонності⁴¹. Однак Е. Елгар так широко використовує можливості варіювання, що говорити про недостатню контрастність не доводиться. Варіюванню піддаються всі рівні структури: субмотив, мотив, кожне речення окремо і тема в цілому. Лише в двох варіаціях зберігається весь тематичний матеріал і тональні співвідношення між частинами – в IV та VI.

⁴¹ При цьому, двочастинна репризна форма теми є досить поширеною: I ч. Сонати *A-dur* В. А. Моцарта, його ж Варіації на менует Ж.-П. Дюпора та «*Ah, vous dirai-je, tatan*», варіації Й. Брамса на тему Й. Гайдна тощо.

Різними є і методи роботи з темою. Найбільш оригінальний з них полягає в новому ритмічному оформленні звуковисотної лінії першої частини теми. В інших випадках трансформація здійснюється за допомогою повторення елементів теми, розширення інтервалів і ритмічного збільшення. Подібного роду перетворення застосовувалися композитором епізодично в більш ранніх творах, але саме в «Енігмі» – найбільш повно та послідовно і у відповідності до вимог жанру варіацій. У варіації може зберігатися тема-мелодія (в V варіації), її окремі інтервальні звороти (терцієвість як основа вертикалі і спадний стрибок на септиму, що активно розроблюється в IX і XII варіаціях), а також варіюватися матеріал, що з'являється на стадії розвитку (арка I варіації і фіналу, арка VII варіації і фіналу). Показовим є те, що змінюючи структуру теми, її гармонічний план, первісну діатонічність і експозиційність викладу, Е. Елгар не змінює звуковисотної складової теми. Так, в I, II, III і IX варіаціях використовується переритмізація теми, що є прийомом варіювання, відомим з часів органума (модусне варіювання, *admixture*) (Roesner, 2001); в IV і IX варіаціях тема викладена в тричетвертному метрі, в V варіації попри радикальну зміну характеру звуковисотності переважно залишається незмінною. У VII варіації початковий ритмоінтонаційний зворот теми трансформується і стає остинатним фоном. Змінюється і структура теми – це може вести до розширення її тричастинності, аж до форми рондо в фіналі, а може призводити до виключення контрастної середини в VIII, IX і X варіаціях. Своєрідно трактована тричастинність структури в XII варіації – розгорнутому експресивному висловлюванні солюючої віолончелі. Це єдина варіація, в якій мелодичні стрибки заповнені допоміжними звуками. Сила «сповіді», що міститься в ній, настільки велика, що лінія віолончелі не припиняє свого розвитку при переході до середнього розділу теми, подібно до людини, яка продовжує проникливу промову, коли слід було б дати слово іншому. На особливу увагу заслуговує фінал. Написаний у формі рондо, він втілює колективну ідею в святковому аспекті, що є типовим для завершальних частин симфонічних композицій. Фінал є свого роду узагальненням циклу, адже до нього ведуть тематичні арки з I і VII варіацій.

Процеси зміни теми є настільки істотними, що стає можливим використання матеріалу I варіації в збільшенні в якості складової частини другого контрастного епізоду фіналу, що знову відсилає до композиційної ідеї кола.

Піддається змінам і сам характер звучання композиційних одиниць циклу – варіації камерного складу з переважанням струнної групи зіставлені з тими, що доручені *tutti*. Звертає на себе увагу і поліпластовість фактури. Вже в I варіації бачимо, окрім трьох диференційованих партій супроводу (у контрабасів, перших і других віолончелей) і акордів валторн, чотири розвинені лінії, одна з яких – тема в ритмічному варіанті, інша – відголоски теми, а ще дві не є явно пов'язаними з темою, але виявляють очевидну схильність до дзеркально протилежного руху. У III варіації мелодичну лінію проводять друга флейта, кларнет і фагот, гобою доручена переритмізована тема, а в партії першої флейти, перших і других скрипок – окремі тематичні інтервали, ніби точки. У V варіації подібних ліній три – тематична у контрабасів, віолончелей і фаготів, нова експресивна мелодія у перших і других скрипок і самостійний підголосок у альтів. Більшість варіацій не створюють атмосфери таємничості. Виняток становить XIII варіація, середній розділ якої побудований на сольній мелодії кларнета, позначеній ремаркою «*molto espress*»⁴². Вона лунає після різкого зсуву з *C-dur* в *As-dur* на тлі геміольної фігурації струнних, що ніби колихається. У продовженні середини бере участь весь оркестр, але на *pp*, що підсилює містичний ефект та особливо відтіняє максимально «реальне» звучання фіналу, вміщеного за цією варіацією. Щільна, насичена фактура при порівняно слабкій динаміці несе певне смислове навантаження – подібна втаємниченість, недосказаність може бути співставлена з англійським національним характером, як його визначає, зокрема, Дж. Фаулз⁴³. Є і досить оригінальні дослідницькі ідеї стосовно оркестрування «Енігми»: М. Кеннеді стверджує, що впливи французької та російської музики відчутні тут краще, ніж Байройта та Відня – в «делікатності, поетичності та творчій свободі»

⁴² Це – цитата з увертюри Ф. Мендельсона «Тихе море та щасливе плавання» (побічна партія), як помічено Д. МакВі (2013: 1005) та іншими дослідниками.

⁴³ «Я насолоджувався цією англійськістю: половина того, що може бути доступно погляду, завжди завуальована, її можна лише уявити» (Fowles, 2010).

(1968, 70), хоча оперування оркестром в цьому творі вже є специфічно елгарівське, і єдиний з композиторів, сліди якого можна тут відчутти, – Й. Брамс. Втім, Д. МакВі підтримує думку названого дослідника: «Варіації зовсім не вагнеріанські. Якщо вони німецькі, то за мотивним багатством вони брамсінські, але насправді вони скоріше французькі» (2005: 56) – нажаль, не конкретизуючи, в чому саме виявляється вплив французької традиції.

В варіаційних циклах кінця XIX століття значення поліфонічних прийомів є досить суттєвим (Варіації Й. Брамса на тему Й. Гайдна (1873), «Іштар» В. д'Енді (1896) тощо), і це справедливо стосовно «Енігми». Імітаційно викладені вже середини теми і I варіації. II варіація – фугато, в середньому розділ якого у низьких струнних звучить ритмічно змінений тематизм першої частини теми, не перериваючи власне фугато. У III варіації ритмічно змінена тема супроводжується контрапунктом паралельних секст, в IV – використаний канон. Складається враження, що він створений скоріше для очей, аніж для вух, оскільки голоси в ньому майже неможливо вирізнити на слух через мінімальний інтервал вступу, дублювання *sfz*, швидкий темп і різкий динамічний спад. В V варіації тема і контрапункт до неї навіть викладені в різних розмірах 4/4 та 12/8).

Звертає на себе увагу і плагальність як основа гармонії, що виявляється на різних рівнях. Перш за все, тема завершується плагальним кадансом. Більш того, 12 тактів, що передують остаточному встановленню тоніки (*g-moll*) в фіналі, належать до сфери субдомінанти. Тональний план циклу також є плагальним. Окрім тоніки і однойменної тональності, використані лише тональності мінорного та мажорного IV ступеня, а IX варіація, відповідно до задуму, що полягає у відтворенні атмосфери *Adagio* II частини бетховенською «Патетичної» сонати (Elder, 2013), написана в тональності VI ступеня. Сфера субдомінанти характеризується дещо приглушеним, стриманим звучанням, що більш ніж доречно в творі, названому «Загадка». Крім того, плагальні заключні каданси притаманні багатьом творам Е. Елгара, в тому числі – «Севіліані», «Фруассару», Першій симфонії (I та III частини) тощо.

Простежена вище «загадковість» – і на рівні присвяти та прихованої теми, і на рівні майже непомітних тематичних і інтервальних маніпуляцій – може бути співвіднесена з рисами особистості композитора та навіть ширше, з національним характером. Як справжній британець, Е. Елгар не висловлював своїх думок прямо. Деякі свої твори він називав за допомогою монограм, відомо про його захоплення нумерологією, створенням секретного письма (Page, 1985). М. Портной писав стосовно композитора наступне: «Самотність художника часто робить саме його життя таємничим» (1985: 210). Поняття самотності є вкрай важливим для розуміння і образності «Енігми», і психології Е. Елгара – сам він асоціював себе з меланхолійною темою варіацій настільки, що підписувався в листах її першим тактом з ремаркою «*mesto*» (Adams, 2000: 219). Більше того – тема «Енігми» є найбільш очевидною цитатою⁴⁴ в «Творцях музики» (*op.* 69, 1912, на вірші О'Шоннессі), творі настільки автореферентному, що Д. МакВі називає його «автобіографією Елгара» (2013). За думкою дослідниці, вже в першій строфі змальовано образ самотнього поета, і композитор пояснив автоцитатування наступним чином: «<...> ця тема на момент написання (1898) виражала самотність митця, як описано в перших шести рядках “Оди”⁴⁵, і для мене ця тема досі має це значення» (цит. за McVeagh, 2013: 2812).

2.2.2. Способи організації багатотемної композиції в концертній увертюрі «Коккейн» («У Лондоні»), *op.* 40

Те, що наступним після варіацій «Енігма», *op.* 36 великим оркестровим твором стала концертна увертюра «*Cockaigne*» («Коккейн»), *op.* 40, 1901 р., з підзаголовком «*In London town*» («У Лондоні»), дозволяє простежити деякі тенденції становлення композиторської творчості Е. Елгара. З точки зору жанру це означало перехід від структурно замкнених характеристичних замальовок, якими були окремі варіації «Енігми», до масштабніших музичних побудов, яким притаманна більша процесуальність розвитку. Попередній досвід, звісно,

⁴⁴ Це – перший випадок автоцитатування в творчості Е. Елгара, щонайменше, з відомих автору дисертації.

⁴⁵ «Одою» композитор називає «*The Music Makers*», *op.* 69, 1912.

активно задіюється, адже увертюра «Коккейн», як і «Енігма», містить безліч яскравих образів, хоча в увертюрі їх чергування підпорядковане іншим принципам формоутворення, обумовленим законами обраного жанру. Другий параметр, що споріднює два вищевказаних твори, – характеристичність музичних образів. Композитор, однак, піднімається на вищий ступінь узагальнення: замість конкретних персоналій своїх друзів (нехай і зашифрованих) об'єктом зображення стає повсякденне життя Лондона. При цьому характеристичність зберігає і навіть посилює свою найважливішу якість – наочність, картинність образів, настільки високою виявляється майстерність Е. Елгара в створенні «музичних портретів». Таке прагнення до візуалізації образів можна назвати однією з рис англійського національного художнього мислення – наприклад, її можна побачити в детальності, з якою своїх персонажів виписує Ч. Діккенс. До того ж, точне втілення характеру англійськими художниками майже незмінно поєднується з особливим національним гумором: адже здатність влучно «схопити» найбільш яскраві риси чогось – ознака цінованої англійцями дотепності.

Концертну увертюру Е. Елгара «Коккейн» правомірно вважати «музичним портретом Лондона». Але якщо сьогодні зі столицею Британської імперії кінця Вікторіанської епохи асоціюється насамперед непорушна міць і суворі моральні настанови того періоду, то Е. Елгар міг спостерігати і іншу, повсякденну сторону життя столиці. Стосовно до увертюри слово «*Cockaigne*» може набувати два значення: буквальне і асоціативне, тобто, тут є своя загадка, як в «Енігмі». Словник *Merriam-Webster* визначає його як міфічну країну достатку, ледарства і розбещеності, вказуючи на його походження від середньовісного французького «*païs de cocaigne*», що буквально означає «країна достатку [надлишку]» (своєрідний аналог *Schlaraffenland* в німецькомовних країнах) (*Cockaigne*, n. d.). Цей образ дуже поширений – так, абат в «*Carmina Burana*» починає свій номер словами «*Ego sum abbas Cusaniensis*». З огляду на те, що вербальний текст для кантати Карл Орф взяв зі середньовічного збірника, можна стверджувати, що ідея «країни неробства» була популярна протягом довгого часу. Найбільш відоме її

відображення в живописі – картина Пітера Брейгеля Старшого «Країна ледарів», написана в 1567 році⁴⁶.

Стосовно до англійської дійсності словом «кокні» («*cockney*») називають або один з соціальних шарів в Лондоні, або специфічний діалект англійської мови цих людей. Явна співзвучність слів «*cockney*» і «*Cockaigne*», а також винесення назви столиці Британської імперії в підзаголовок увертюри стають додатковими конкретизуючими факторами, що вказують на втілювані музикою образи⁴⁷. Цікаво те, як зазвичай визначають ареал проживання кокні – «там, де чути дзвін дзвонів церкви *St Mary-le-Bow*» (Voinod, n. d.). За часів Е. Елгара цей район був заселений переважно робітничим класом, тому в музиці немає надлишкової помпезності чи зверхності. Домінуючий позитивний емоційний настрій є певною мірою і відображенням епохи – увертюра створювалася в 1900-1901 роках, в кінці правління Королеви Вікторії, періоду, позначеного процвітанням і стабільністю.

Численні риси «Коккейн» поєднують його і з попередньою увертюрою, «Фруассаром», і з майбутніми великими оркестровими творами Е. Елгара. Відповідно до законів жанру, Увертюра написана в сонатній формі. Однак, в цій композиції не дотримується пропорційність – експозиція займає 94 тактів, розробка – 158, реприза – 65, кода – 37. Деяким порушенням канону жанру програмної увертюри представляється використання великої кількості тем; розглядаємо їх як три теми головної партії, по дві теми сполучної і побічної партій. Це можна трактувати і як результат впливу програмності, і як стійку рису мислення Е. Елгара. В час створення увертюри Лондон, столиця величезної Британської імперії, вже був складним мультикультурним утворенням, з яскраво вираженою соціальною стратифікацією. Тому відобразити «образ Лондона», використовуючи одну головну тему або навіть дві контрастних, виявилось неможливим. Разом з тим, наявність багатьох тем і образів є майже нормативною

⁴⁶ На полотні зображено всі атрибути неробства – молочні ріки, кисільні береги, тварини, що бігають вже готові до вживання в їжу, і люди, які лежать в блаженному байдикванні, що належать, до того ж, до різних соціальних груп. Хоча картина має і сатиричну спрямованість, витoki самої ідеї достатку і неробства лежать в народній культурі, в казках і не мають однозначно вираженого негативного значення.

⁴⁷ Цю ж думку наводить Дж. Раштон (2005).

і в інших симфонічних творах Е. Елгара. Однак якщо в розглянутих вище Варіаціях «Енігма» це було заздалегідь обумовлено жанром, то в увертюрах, і тим більше – в Першій симфонії і Скрипковому концерті – багатотемність сприйматиметься вже як типовий для автора композиційний принцип, що забезпечує можливість, з одного боку, демонструвати майстерність створення яскравих і характерних тем, а з іншого – організовувати їх в складну лінію драматургічного розвитку (найяскравіше ця тенденція виявиться саме в Першій симфонії). У творах 10-х років цей принцип буде трансформовано з огляду на стильові зміни пізнього періоду творчості митця, але його вплив буде очевидним.

У «Коккейн» багатотемність поєднується з використанням композитором принципу похідного тематизму – в ролі заключної партії виступає перша тема сполучної партії в двократному зменшенні, зі зміною ліричного характеру на *scherzando* та в полегшеній фактурі. Другий подібний приклад похідного тематизму знаходиться одразу після епізоду з аматорським оркестром: лірична мелодія альтів і віолончелей, що з'являється в т. 210, за своїм загальним напрямком і використанням ритмічної ідеї довгою ноти та тріолі нагадує другу тему головної партії. Сама ж сполучна тема отримує типову для композитора ремарку *Nobilmente*⁴⁸ – що зазвичай використовується композитором у фіналах апофеозного типу чи для змалювання урочистих образів, як правило, пов'язаних з емоційним піднесенням чи з «імперським» духом Британії. Також традиційним для елгарівського трактування сонатної форми є «прорив» головної партії після сполучної. Інша характерна риса – суттєве скорочення репризи завдяки спрощенню структури головної партії та вилучення сполучної. Нарешті, наявність розгорнутої тріумфальної коди з винесенням до неї найбільш урочистої теми («*Nobilmente*»), подібно до «Енігми» та більш пізніх творів композитора, дозволяє розглядати цей прийом як усталену рису його стилю та формотворення.

Наявність в розробці окремих контрастних епізодів з новим тематизмом – нова риса «Коккейн» в порівнянні з «Фруассаром», але такий же принцип

⁴⁸ Д. МакВі справедливо відзначає, що це – перший випадок використання Е. Елгаром цього позначення (2013: 1429).

використає композитор і в останній увертюрі, «На Півдні». Тож, це і обумовлено програмним задумом (втїлити окремі картинки з життя міста), але разом з тим і стає характерною рисою розробок Е. Елгара також в творах, які не мають оголошеної програмної основи (зокрема, першої частини Першої симфонії, хоча і меншою мірою).

Разом з тим, є ряд відмінностей «Коккейн» від інших симфонічних партитур Е. Елгара. Так, в минулих та попередніх його творах зв'язок між різними темами зазвичай виражено більш опосередковано, не буквальним повторенням меншими тривалостями. Крім того, в цій увертюрі динамічний розвиток, властивий заключній партії, дещо вуалює момент початку розробки (ц. [9], т. 95), на відміну від більшості сонатних форм композитора, де розробки або чітко відділені від експозицій, або починаються тихою динамікою («Фруассар»). Сам же цей розділ, встановлюючи традицію поділу на окремі епізоди, має свої особливості. Головною з них є використання в двох найхарактерніших моментах маршових тем – чого Е. Елгар в решті своїх творів уникав. У розробці «Коккейн» з'являються як фрагменти відносно «рихлої» структури, що містять всі основні теми, викладені в експозиції, але подані в розвиваючому вигляді, так і три явно відокремлених епізоди. Перший з них – виклад першої теми сполучної партії в фактурі струнного квартету, *dolcissimo*, в високому регістрі всіх задіяних інструментів і з великою кількістю хроматики в супроводжуючих голосах. Другий самостійний епізод розробки, пов'язаний з поступовим становленням нової теми, зображує хід військового оркестру⁴⁹ вулицями Лондона. Однак в музиці не відчувається грізної потуги – переважає святковий, урочисто-веселий тон завдяки мажорному ладу та інструментуванню. М. Кеннеді припускає, що цей епізод є спогадом про святкування Діамантового ювілею Королеви Вікторії в 1897 р. (1970: 30). Тут представлений головний атрибут, що визначає приналежність до «кокні» – дзвони (перед першим проведенням теми військового оркестру з ремаркою *fff* лунає трель дзвонів і

⁴⁹ З огляду на те, що військові оркестри, як правило, включають досить велику кількість мідних духових інструментів, в кульмінації даного епізоду Е. Елгар пропонує за бажанням використати два додаткових тенорових тромбони (в тт. 170–172).

трикутника, що добре прослуховується попри щільну фактуру). Третій епізод розробки – яскравий зразок елгарівського гумору: зображується ще один оркестр, але не професійний і потужний, а самодіяльний. Така ідея реалізована використанням рівномірно пульсуючого остинатного фону низьких струнних, литавр і тамбурина, на тлі якого виникають окремі ходи дерев'яних духових. Елемент пародійності тут криється в тому, що ці звороти є нічим іншим, як початковою інтонацією теми військового оркестру – це немов би калькування міськими музикантами блискучої процесії, яка тільки що промарширувала повз них. А якщо абстрагуватися від програмності, то це яскравий приклад використання похідного тематизму при значній образній трансформації. Вказане використання гумору та яскравої характеристичності дозволяє Д. МакВі провести паралелі цієї увертюри з «Фальстафом» (2013: 1429), написаним значно пізніше (1913). Проте головна відмінність між цими творами полягає в ступені впливу, який мають подібні програмні епізоди: якщо для «Коккейн» це деяке виключення з загальної логіки утворення форми, то для «Фальстафа» такі змалювання конкретних ситуацій є правилом. Виправданим є співставлення увертюри і з «Нюрнберзькими мейстерзінгерами» – найбільш гумористичною з десяти зрілих опер Р. Вагнера: і на рівні загального емоційного заряду, і через те, що це єдина опера німецького композитора, в якій він звертається до сюжету з життя пересічних людей своєї держави. Подібність цих двох творів відзначала Д. МакВі (2013: 1422), – втім, не наводячи посилання, вона пише, що сам Е. Елгар казав, що надихався «Сільвією» Л. Деліба.

Отже, концертну увертюру Е. Елгара «Коккейн» можна розглядати і як результат засвоєння традицій західноєвропейського симфонізму, і як віху на шляху композитора до створення симфонії. Уже в цьому творі виявляються такі характерні риси оркестрового стилю композитора, як багатотемність, різноманітність видів фактури (від квартету до *tutti*), значна складність кожної з партій, майстерність створення колориту та характеристичних тем. Вельми складно визначити значення програмності для даного твору. З одного боку, багато його рис здаються продиктованими позамузичними джерелами, проте з іншого

боку – вони ж в подальшому стануть рисами стилю композитора, що виявляються і в творах, що належать до сфери «абсолютної музики», – зокрема, в Першій симфонії. Показово, що в листі до Г. Ріхтера, виражаючи певне невдоволення увертюрою, Е. Елгар писав: «Сподіваюся, що Симфонія, що я її намагаюся писати, буде відповідати цим високим ідеалам [кращою та шляхетнішою]» (Kennedy, 1968: 176).

2.2.3. Формування поемної оповідальності в концертній увертюрі «На Півдні» («Алассіо»), *op. 50*

Намічене в увертюрі «Коккейн» прагнення Е. Елгара відобразити конкретні географічні реалії, а з ними – і їх культурно-емоційний «образ» знайшло своє втілення і в третій та останній концертній увертюрі композитора, «На Півдні (Алассіо)» («*In The South*» (*Alassio*)), *op. 50, Es-dur*. Вона була написана композитором у 1904 році, під час перебування автора на відпочинку в невеликому містечку Алассіо, розташованому в Лігурії (Італія). Те, що цей твір став свого роду останнім підготовчим етапом перед довгоочікуваним написанням симфонії, підтверджується і біографічно («Коли в 1904 році планувався Елгарівський фестиваль, все ще була надія, що його кульмінацією стане симфонія» (Kennedy, 1968: 179)), і тим, що наступним після «Алассіо» оркестровим твором Е. Елгара стала саме Перша симфонія, *op. 55, 1908 р.* Цікавим збігом стає те, що обидві увертюри немов би «примикають» до більших оркестрових творів: «Коккейн» був написаний майже відразу після «Енігми».⁵⁰

Деякі дослідники ставлять під сумнів правильність позначення жанру «На Півдні» як «увертюри» – зокрема, М. Кеннеді, зазначаючи, що її «<...> було б слід назвати симфонічною поемою замість увертюри, оскільки друга з цих назв вводить диригентів в оману, змушуючи очікувати на восьмихвилинний твір» (Kennedy, 1968: 180). Існує і інший варіант жанрового найменування – «Увертюра-фантазія»⁵¹, і, як не дивно, він належить Е. Елгару: іноді «Алассіо»

⁵⁰ У переліку симфонічних творів Е. Елгара між ними знаходяться тільки «Урочисті і церемоніальні марші», *op. 39*

⁵¹ Показово, що незадовго до цього «симфонією-фантазією» Р. Штраус назвав «З Італії» (1886).

згадується як «фантазія», і навіть в газеті *The Musical Times* твір рекламувався як «Увертюра-фантазія» – лише пізніше композитор вирішив опустити слово «фантазія» (цит. за: Allis, 2012: 249). Однак подібність до симфонічної поеми визначається не тільки тривалістю цього твору, але і його музичним змістом.

Як і в двох попередніх увертюрах композитора, головним формотворчим принципом «Алассіо» є сонатність. Композитор дотримується загальної логіки сонатної форми (ясно виділяються експозиція та реприза, відчутна наявність контрасту між темами головної та побічної партій), але тенденція до переважання в розробці окремих тематично самостійних епізодів, що була вже в «Коккейн», надалі ще більше посилюється. Тому в даному випадку більш доречним видається говорити про сонатну форму, видозмінену під впливом поемності.

Структура експозиції дозволяє ще раз переконатися, що «Алассіо» є наступним і останнім кроком Е. Елгара після «Коккейн» на шляху до Першої симфонії. Так, принцип зміни усталеної сонатної форми, позначений у «Коккейн», характерний і для «Алассіо», і для Першої симфонії (два останніх твори споріднює і виділення сполучної партії в окрему тематичну групу, і кількість тем сполучної партії – 4). Рондоподібність експозиції «Коккейн», створювана періодичними вторгненнями головної теми, зберігається і навіть посилюється в «Алассіо», де головна партія викладена в рондоподібній формі. Подальше впровадження цієї тенденції призведе до того, що форма першої частини Першої симфонії виявиться близькою до рондо-сонати, а в Віолончельному концерті (1918 р.) перша частина з рисами сонатної форми (друга частина циклу, що виконує роль *Scherzo*) зазнає великого впливу рондо.

В експозиції «Алассіо» налічується одинадцять тем⁵²: тема головної партії і два види її теми-супутника; дві теми епізодів рондоподібної головної партії; чотири теми сполучної партії; побічна і заключна теми. Передбаченням Першої симфонії виявляється ідея використання теми-супутника головної партії (хоча в увертюрі ця тема не з'являється без головної). Ключовою відмінністю між трактуванням групи тем сполучної партії в «Алассіо» і в Першій симфонії є те,

⁵² Зазначимо, що в експозиції попередньої увертюри, «Коккейн», їх дев'ять.

що в першому випадку ці теми не отримують притаманної стилю композитора яскравої інтонаційної індивідуалізації – ані при першій появі де вони представлені досить загальними мелодичними та гармонічними зворотами, ані в подальшому розвитку, а в другому саме вони приймають на себе роль агресивно наступального начала. Подібно до «Коккейн», де головна і побічна партії належали до різних видів музичного висловлювання (скерцозність і лірика), в даній увертюрі контраст між цими двома розділами форми визначається як героїка та лірика – що викликає асоціації з романтичними операми Р. Вагнера.

Однак говорити про «Алассіо» тільки як про ретранслятора ідей «Коккейн» до Першої симфонії або як своєїрідної творчої лабораторії видається не зовсім правильним. На обидві увертюри набагато більшою мірою, ніж на симфонію, впливають позамузичні чинники. У «Алассіо» таких два: історія створення (в тому числі присвята) і програмний зміст. Атмосфера незрівнянно більш теплої порівняно з рідною Англією Італії та сімейного відпочинку зумовили загальний урочисто-піднесений характер цього твору. Крім того, така захопленість відповідає характеру Лео Шустера – багатого мецената єврейського походження і любителя музики, близького друга композитора, якому і присвячений даний твір (Fuller, 2007: 239). Частково перегукується з цим і зміст програмної назви – особливий теплий колорит, відчутний в увертюрі, запрограмований згадкою курортного міста Алассіо і образу «Півдня» як такого. Тобто композитор тут фактично повертається до принципу музичного портрету, що він використав до цього в варіаціях «Енігма». Однак вплив програмності цим не вичерпується. Епізод розробки, що містить героїчну тему, іменується дослідниками (слідом за композитором) «Римським» – тобто, є відтворенням баталій давнього минулого (Kennedy, 1968: 180). Тож, Е. Елгар зображує образи Італії інакше, ніж Ф. Мендельсон в «Італійській» симфонії чи Г. Берліоз в «Гарольді в Італії»: не через жанри, що асоціюються з країною (сальтарелло чи паломницькі піснеспіви), а через «фрескові» картини, натхненні давнім минулим.

З перших тактів Увертюри відчутні вагнерівсько-штраусівські впливи. Так, в головній партії використовується комплекс засобів, що отримав характеристику

«валторнової героїки». Крім тембру і характеру, це поняття визначає також і переважання руху по звуках акорду в мелодії, тенденцію до її швидкого висхідного теситурного розвитку, досить простий гармонічний план теми. До найяскравіших зразків такого роду тем можна віднести Антракт до III дії «Лоенгріна», а також початкову тему симфонічної поеми «Дон Жуан» – творів, які Е. Елгар добре знав, чому є ряд підтверджень: перший з них він слухав в січні 1883 року в Лейпцигу, почути другий під орудою автора йому вдалося в вересні 1897 в Мюнхені (Dennison, 1990: 9-12).

Тема першого епізоду рондоподібної головної партії є цікавим зразком роботи Е. Елгара з похідним тематизмом. Ритм її другого такту збігається з ритмом другого виду теми-супутника головної партії, а перший такт відбиває ритм перших двох тактів першого виду теми-супутника головної партії в двократному зменшенні. Похідність тематизму яскраво виявляється в третій і четвертій сполучних темах – обидві вони засновані на ритмічній фігури теми-супутника головної партії, і, таким чином, цей ритм об'єднує чотири теми: дві зі сфери головної партії, дві – зі сполучної. Тож, композиторські здобутки, отримані ним у варіаціях «Енігма», знаходять своє подальше продовження. Інший приклад застосування похідного тематизму знаходиться в розробці: її останній епізод має схожі риси з полярно контрастним йому «римським». По-перше, вони виявляються в самій темі: ритмоінтонаційний зворот «половинна – дві восьмих», що з'являється в її закінченні, до того був частиною головної теми «римського» розділу, більш того – частиною, особливо підкресленою вибірконими дублюваннями: типовим прийомом елгарівської оркестровки. По-друге, подібність спостерігається на рівні структури цих епізодів, де можна умовно виділити чотири «фази»: початковий виклад теми, її висотну транспозицію і темброве перефарбування при збереженні характеру (войовничого чи лірично-відстороненого), потім слідує «прорив» матеріалу експозиції у вигляді окремих ритмічних або фактурних ідей, або в вигляді головної теми), і поступове «розсіювання» образу.

Типовою для композитора є наявність теми з ремаркою *Nobilmente*, яка в цій Увертурі відразу проводиться *fff*, а зростання інтенсивності звучання досягається не збільшенням динаміки, а неухильним підвищенням теситури (яка доходить до звуку *es*⁴ у перших скрипок). Таке акцентування її значення стає логічним кроком на шляху посилення ролі тем *Nobilmente* в симфонічних творах Е. Елгара: від однієї з численних тем в «Коккейн» через кульмінаційну в «На Півдні» до провідної в Першій симфонії.

На відміну від двотемної сполучної партії «Коккейн» та аналогічно до першої частини Першої симфонії, в даній Увертурі сполучна партія містить чотири теми. У них відсутні явні жанрові ознаки – скоріше можна визначити інструментальну природу першої та пісенну – інших. Спільною рисою всіх сполучних тем є їх більш стриманий характер в порівнянні з головною партією, що дозволяє визначити одну з функцій цього розділу форми в емоційно-образній підготовці побічної партії.

Побічна тема – характерний зразок лірики Е. Елгара і на рівні образності, і на рівні музичної мови. Вона повільніша за попередні теми і дуже експресивна, що почасти досягається «специфічною елгарівською виразністю», заснованою на хроматизації мажорного звукоряду (Meadows, 2008: 180) – перші чотири такти цієї теми охоплюють всі звуки хроматичної системи, крім *des*, і містить спадний хроматичний пасаж секстами. У цьому – ще одне «передбачення» новацій майбутніх творів: Першої симфонії (головна тема якої включає всі 12 тонів) та «Фальстафа» (10 тонів).

Подібно до «Коккейн», Е. Елгар конструює розробку з трьох розділів: власне розробкового – першого, і двох епізодів, максимально контрастних за характером. М. Алліс / *Michael Allis* наводить численні критичні коментарі стосовно цього розділу – несприйняття його публікою викликала побудова з гранично контрастних епізодів (Allis, 2012: 248). Перший розділ розробки – один із прикладів схильності композитора до швидких наростань і спадів динаміки. Він заснований на трансформації трьох «пісенних» тем сполучної партії. Їх максимальна емоційна нейтральність в первісному вигляді і забезпечує

можливість такої докорінної зміни характеру – цей метод композитор згодом застосує до комплексу сполучних тем першої частини Першої симфонії.

Яскрава характеристичність другого та третього розділів розробки є фактично найголовнішою відмінністю «На Півдні» від майбутньої Першої симфонії. Другий епізод – і кульмінація всієї Увертюри (за динамікою та гармонічною напруженістю), і кристалізація ідеї програмного задуму. Сам композитор говорив, що під час написання твору він надихався античними руїнами, баченими ним в Італії. Більш того, саме про цей епізод в листі до свого друга Августа Дзегера він говорив як про «Римський» (Kennedy, 1968: 179). З цього випливає досить очевидний висновок, що в даному фрагменті Е. Елгар має на меті відтворити баталії далекого минулого – якщо і не прямо (як в «Битві гунів» Ф. Ліста), то у відображенні своєї свідомості. На відміну від спрямованості драматургії Першої симфонії до фінальної коди, тут саме цей розділ є кульмінаційним за динамікою та гармонією; в даному розділі розробки знаходить своє граничне втілення ідея розширення функціональних зв'язків в межах тональності – на думку М. Кеннеді, це є «найсмівливіша гармонічна послідовність Елгара» (Kennedy, 1970: 31). В основній темі епізоду «мілітарність», крім жорстких гармонічних співставлень, виявляється в невпинному висхідному русі мелодії по звуках зменшеного ладу. Другий тематичний елемент «римського» епізоду – фактурно-гармонічний, від ц. [21], дисонуюче шестизвуччя, лунає ще більш напружено, і за рівнем новаторства може бути зіставлений з пошуками найбільш прогресивних німецьких композиторів того часу (1904 рік) – лише дещо поступаючись Трьом фортепіанним п'єсам А. Шенберга *op.* 11, написаним п'ятьма роками пізніше.

Останній розділ розробки є «тихою кульмінацією» всього твору, що сприймається особливо чітко після наступального «римського» образу. Два головні засоби виразності, задіяних Е. Елгаром тут, – колористика та мелодичний тематизм. Колористичний ефект досягається за допомогою детально виписаного, але досить прозорого фону – безперервної акордової фігурації перших скрипок, окремих акордів на кожну другу долю такту у чотирьох других скрипок і арфи, а

дещо пізніше – і мерехтливих інтервалів двох віолончелей. При цьому комплементарність ритміки забезпечує рівномірний ритм «гойдання» з рухом на кожній з трьох долю такту щонайменше в одному з голосів. Тема-мелодія, що з'являється в цьому епізоді, належить до найбільш проникливих музичних висловлювань композитора, в той же час відрізняючись від більшості з них відсутністю пафосного ствердження як результату розвитку (що, наприклад, відбувається в «Німроді», IX варіації «Енігми»). Ця тема, що спочатку проводиться альтом *solo*⁵³ з ремаркою *con molto espress[ivo]*, своїм спокоєм викликає асоціації з образами і станами абсолютної безтурботності й умиротворення, «випадіння» з реальності.

У зв'язку з такого роду характеристиками видається доречним звернутися до ідей, викладених в статті М. Райлі / *M. Riley* («Елгар – ескапіст?») (2007), де співіснування в творах композитора, з одного боку, тихих і самозаглиблених фрагментів, а з іншого – грандіозних фінальних кульмінацій розглядається як прояв ескапізму, що визначається як «прагнення особистості піти від дійсності у світ ілюзій і фантазій» (Бусел, 2005: 356)). Останньою відмінністю розробки «Алассіо» від Першої симфонії є перехід до репризи через поступову появу головної теми, що набуває ліричних рис, які різко відрізняють її від свого первинного тріумфально-героїчного вигляду – і такі тематичні перетворення нагадують лістівський монотематизм.

Реприза Увертюри має риси подібності до інших творів композитора: перехід до неї здійснюється шляхом мелодичної модуляції на звуці g^1 : з *e-moll* в *Es-dur* – майже аналогічно до початку «Німрода» з «Енігми».⁵⁴ Як і в більшості сонатних *Allegri* Е. Елгара, реприза «На Півдні» скорочена. Ненормативне звуковисотне зміщення побічної теми, на тон вниз, передбачає тональний план першої частини Другої симфонії. Кода «На Півдні» включає чотири теми увертюри і є типовим зразком елгарівського завершення великомасштабного твору

⁵³ Використання солюючого альта дозволяє Д. МакВі встановити паралелі з ще одним «італійським» твором – симфонією Г. Берліоза «Гарольд в Італії», та запропонувати альтернативну гумористичну назву: «Едвард в Італії» (2013: 1633).

⁵⁴ В варіаціях «Енігма» модуляція була з іншої тональності, *G-dur*, але на тому ж звуці *g*.

періоду 1900-х років: ствердження головної музичної думки відбувається шляхом її багаторазового повторення на тлі швидких юбіляційних пасажів.

Таким чином, можна дійти висновку, що «На Півдні» («Алассіо») – концертна увертюра, тісно пов'язана як з контекстом розвитку симфонічної творчості Е. Елгара, так і з романтичним програмним симфонізмом (від Ф. Мендельсона до Р. Штрауса), що на момент написання увертюри ще був актуальним стилем, розвитку якого, в тому числі, слугував і цей *opus*. В ряду оркестрових творів англійського композитора цей набуває значення «останнього підготовчого етапу» на шляху до створення Першої симфонії, адже містить в собі прообрази багатьох її новацій – гармонічних, структурних і оркестрових. Зв'язок «На Півдні» із сучасною симфонічною практикою та Першою симфонією проявляється на багатьох рівнях: це і жанрова приналежність («увертюра» за авторським визначенням містить такі риси симфонічної поеми – жанру більш актуального для межі століть – як тривалість, тематичні маніпуляції, наявність звукообразальних епізодів), і гармонічні знахідки (свобода модуляційного процесу, зіставлення акордів далеких тональностей, включення побудов, тональність яких визначити однозначно неможливо), і особливості тематизму та роботи з ним (багатотемність, включення «картинного» епізоду, інтонаційні зв'язки між темами). Однак оригінальність композиторських рішень в увертюрі «На Півдні» («Алассіо») не дозволяє говорити про цей твір як про спробу простого відтворення традицій пізньоромантичного симфонізму – а змушує сприймати його як новий етап розвитку даної інструментальної практики.

Разом з тим, за кожним з цих параметрів можна встановити вияви більш класичних рис: при всіх відхиленнях від сонатної форми недоцільно говорити про відмову від неї чи поєднання з іншими; три з чотирьох тем головної партії (крім «*Nobilmente*») майже повністю діатонічні і мелодично, і гармонічно; програмність не призводить до появи великої кількості звукообразальних епізодів чи портретної характеристичності тем – як це було зроблено Р. Штраусом в «Тілі Уленшпигелі» та «Дон Кіхоті» (написаними незадовго до «Алассіо», в 1895 та 1897 р. відповідно) та пізніше Е. Елгаром в «Фальстафі».

Таким чином, «тріада» симфонічних творів Е. Елгара 1899–1904 рр. стає переломним моментом в творчій еволюції митця, маркуючи досягнення ним якщо не творчої зрілості, то значного ступеню композиторської майстерності – що своїм наслідком мало моментальне визнання Е. Елгара і в Британії, і за її межами. Попри відмінності цих творів у жанрах, настроях та завданнях, їх поєднує лінія наскрізного розвитку композиторської техніки, що виявилось в таких позиціях, як портретна характеристичність тем, багатотемність, активний тематичний розвиток завдяки варіаційності (в увертюрах втілений як похідний тематизм), позамузична основа. Остання також зазнає трансформації у зв'язку зі зміною об'єкту відображення, і ці зміни підпорядковуються логіці віддалення цього об'єкту від композитора: від нього самого та його оточення в «Енігмі» через його місто в «Кокейн» і до образів далекої країни та її історії, причому тисячолітньої. Тому відмова від програмності в творах зрілого періоду може розглядатися як логічний крок на шляху до переборення необхідності безпосереднього позамузичного образу для втілення – попри ремарку Дж. Раштон про те, що «програма для Елгара була вторинною відносно бажання творити музику» (2005: 147).

Висновки до Розділу 2

Перші два етапи творчої еволюції Е. Елгара поєднані спільною спрямованістю на його композиторську самоідентифікацію. Однак, не менш суттєвими є і відмінності між ними, що виявляються в рівнях мистецьких завдань та якості їх виконання. На першому етапі очевидним є прагнення Е. Елгара створити цілісну композицію, спираючись на загальноприйняті принципи формотворення та музично-мовні формули. Авторське як таке розкривається в оригінальних знахідках, ніби *a propo*, як мимовільний результат творчої ініціативи композитора. На другому етапі авторське отримує подвійний вимір – в аспектах, відповідно, поетики та семантики. Занурення в традицію пізнього романтизму, відкриття його художніх можливостей, осмислення еквівалентності значень для власної еволюції двох його «гілок» – вагнерівської та брамсівської –

стало каталізатором посилення авторського в оркестрових партитурах Е. Елгара, що отримало своє вираження в концентрації зусиль на розробці власних принципів на основі напрацьованих представниками сучасної австро-німецької музики. В кожному з творів, що входить в оркестрову «тріаду» межі століть, є певний метод композиційної роботи, сукупність та систематизація яких стануть підґрунтям для стабілізації авторського стилю Е. Елгара. Що дозволить йому звернутися до концептуальних жанрів оркестрової музики, створення яких визначить зміст нового композиторського завдання.

Немов би маніфестуючи набуті в оркестровій «тріаді» композиційні принципи та музично-мовні особливості, Е. Елгар наділяє зміст цих опусів рисами автобіографічності, що можна розглянути як знак авторства. Створення «свого слова», що є співзвучним до актуальних композиторських ідей, забезпечило визнання Е. Елгара як самобутньої творчої особистості в Британії та за її межами.

РОЗДІЛ 3

СТИЛЬОВІ КОНСТАНТИ ОРКЕСТРОВИХ ТВОРІВ Е. ЕЛГАРА В ДЗЕРКАЛІ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ЖАНРІВ

3.1. На вершині творчої зрілості: Перша симфонія, *op. 55, As-dur*

Авторське самовизначення Е. Елгара в оркестрових творах, що представляють його зрілий стиль, стало результатом відбору знайдених в попередніх опусах музичних ідей, мовних засобів та структурних принципів і їх інтеграції в цілісний композиторський текст. В плані змісту це обумовило перехід на новий рівень особистісного висловлювання, яке спрямовано вже не на розкриття автобіографічного – як в Варіаціях та обох увертюрах, – а на створення власної картини світу. Симптоматично, що стабілізація стильових параметрів оркестрових творів майстра здійснилася в умовах двох концептуальних жанрів – симфонії та концерту, що відповідає їх тлумаченню як «епосу особистості». Обидва опуси мають лірико-драматичну спрямованість, відзначені рисами сповідальності, насичені гострими колізіями та метаморфозами і містять широку амплітуду емоційних станів. Втілена в них сила експресії не має прецедентів в попередніх оркестрових композиціях Е. Елгара, що пов'язано з концентрацією знайдених раніше засобів виразності та композиційних прийомів. Так, зрілий авторський стиль стає способом втілення особистості свого творця.

Створення Е. Елгаром Першої симфонії (1908 р.) є важливим переломним пунктом не лише в його особистій творчій біографії, а ще й в усій британській музичній історії: це перша успішна спроба в цьому жанрі з-поміж усіх композиторів, народжених в Британії – симфонії Р. Воан-Уільямса датуються 1910-ми роками. Для самого Е. Елгара, якому був 51 рік⁵⁵, Симфонія стала результатом тривалого процесу розвитку і самовдосконалення, накопичення майстерності та відшліфовування засобів, що зумовили унікальне та впізнаване

⁵⁵ Нагадаємо, що багато з видатних композиторів не дожили до вказаного віку: саме в 51 рік помер Г. Малер. Серед композиторів, що так пізно підійшли до написання симфонії, назовемо А. Брукнера (39 р.), Ф. Ліста (46 р.), а ще старше – С. Франка (66 р.).

звучання його творів попри їх принципову приналежність до пізньоромантичного стилю. Тож, Перша симфонія може бути розглянута як заздалегідь визначена мета всього творчого розвитку композитора – завдяки не тільки біографічним відомостям про те, що митець давно хотів написати симфонію⁵⁶, а ще і логічному поєднанню послідовно накопичених здобутків. При цьому, спостерігається і відмінність від його попередніх оркестрових творів: окрім очевидного підвищення рівня жанру, звертає на себе увагу відмова від явних позамузичних стимулів на користь оперування вже відкрystalізованими на їх основі композиційно-драматургічними прийомами та стилістичними елементами, які отримують новий смисловий вимір. Інакше кажучи, композитор був готовий написати великий «чистий» інструментальний твір, повністю довіряючи власній майстерності використання суто музичних прийомів.

На відміну від своїх сучасників Г. Малера і Р. Штрауса⁵⁷, Е. Елгар не намагається переосмислити композиційний канон симфонії: він не тяжіє до розгортання циклу зі збільшенням кількості його частин і не згортає форму до поемної одночастинності. Його Перша симфонія демонструє прихильність композитора до класичних принципів формоутворення; в ній втілені всі «амплуа», що традиційно виділяються в якості семантичної програми симфонічного циклу. Перша частина являє собою сонатне *Allegro*, друга – так зване «зле *Scherzo*», третя – типове пізньоромантичне симфонічне *Adagio*, а в Фінал, також написаний в сонатній формі, винесено розв'язання ключового драматургічного конфлікту Симфонії.

В будові і тем сонатного *Allegro*, і частини в цілому композитор дотримується класичних структурних норм. Хоча правомірним здається говорити і про романність цього твору, згідно позицій літературознавців Т. Гросевич (2018) та У. Селфа / *Will Self* (2011), – що найбільшою мірою виражена саме в Першій частині. В якості ознак романних законів вони

⁵⁶ Перші задуми Симфонії відносяться до 1898 року – характерно, що вона задумувалась як програмна (Meikle, 1993: 45).

⁵⁷ На увазі мається зріла творчість Р. Штрауса, адже в ранніх симфоніях він тяжів до наслідування бетховенського симфонізму, що докладно розглянуто в роботі М. Ніконової (2022).

визначають «контрапунктування голосів протагоністів» (Self, 2011), «кількість персонажів та розгалуженість сюжетних ліній» (Гросевич, 2018: 133), а порівнюючи роман та симфонію, У. Селф зазначає, що «обидва жанри <...> втілюють якомога повну картину світу в звуках чи словах, одночасно з тим актуалізуючи особистість творця» (2011). Третє із зазначених спостережень дозволяє пересвідчитися в етапності написання симфонії для творчої еволюції будь-якого композитора, зокрема, Е. Елгара. У даному творі перша з означених рис виявляється в багатотемності, друга – в багатоакцентності та у наявності кількох повторюваних в різних частинах тем.

Обидві ці риси виділяє в якості ознак романних законів О. Гужва (1985: 14). Багатотемність стає засобом для втілення багатоманітності явищ дійсності; багатоакцентність виявляється в значному смисловому навантаженні кожної з чотирьох частин циклу; романна насиченість подіями відбита в багатстві музичних одиниць і «ситуацій» музичного сюжету, в яких вони опиняються, а також в функційній змінності тем; є і типова для роману поліфонічність драматургії – найяскравіше помітна в сонатному *Allegro*, де лінія розвитку теми вступу не поступається значимістю головній темі; нарешті – концептуальне значення Симфонії, співставне з романом, що виявилось у спробі втілити глибинний конфлікт, але суто музичними засобами. В цьому контексті доцільно навести спостереження М. Гайдук, яка серед «глобальних ментально-музичних кодів» англійського симфонізму називає літературоцентризм (2022: 7) – щоправда, стверджуючи, що він походить від варіацій «Енігма» без пояснення зв'язку між названими твором та принципом.

Тож, в межах першої частини даної Симфонії можна знайти одинадцять самостійних тем, не враховуючи зворотів, що також виконують тематичну функцію, але не виливаються в цілісну музичну думку. До них відносяться тема вступу (названа Дж. Раштон «*motto*» (2005: 148)), головна тема, чотири сполучних⁵⁸, побічна, заключна, а також ще три теми (дві з них з'являються в розробці, одна супроводжує головну партію). Основним смисловим

⁵⁸ Нагадаємо, що в увертюрі «На Півдні» також одинадцять тем, з яких чотири – теми саме сполучної партії.

навантаженням наділяється тема вступу, що своїм урочистим характером нагадує хорал. Він може бути названий темою всієї Симфонії (не тільки заголовною, а й головною), адже і сприймається як її ключова думка, і звучить в сонатному *Allegro* 14 разів (не враховуючи повторень початкового звороту).

У своєму первісному вигляді, у вступі до Симфонії, ця тема має щільну типово хоральну фактуру (Сох, 1963), повторюється шість разів поспіль, мелодію викладено *p dolce* у альту, фаготу, кларнетів і флейт. Це разом з особливо піднесеним емоційним настроєм (позначення руху *Andante. Nobilmente e semplice*)⁵⁹ змушує сприймати її як хорал⁶⁰. Зауважимо, що Р. Вагнер, говорячи про протестантський хорал, особливо акцентує увагу на таких його якостях, як простота і благородна гідність (*l'imposante dignité et la pureté naïve*) (1840), тобто на тих самих, що визначають характер теми вступу Першої симфонії Е. Елгара. Крім цього, називати її хоралом дає підстави і тип викладу – зручна для співу мелодія вузького діапазону супроводжується рівномірним рухом в партіях низьких струнних, що сприймається як інструментальна підтримка умовного співу громади. Весь вступ постає як варіації на хорал, майже ізольовані від сонатного *Allegro*. Одним зі способів відмежування є його тритонове мажорно-мінорне співвідношення з експозицією (*As-dur / d-moll*) без жодних сполучних побудов – після паузи в усіх голосах починається виклад теми головної партії.

Драматургічний розвиток у вступному розділі сонатного *Allegro* здійснюється динамічними і фактурними засобами: поступове *cresc.* до IV повтору теми та *dim.*, а також збагачення оркестрової тканини дублюваннями, акордами арфи і підголосками. Хоральність дозволяє вербалізувати значення теми як ідею єдності, звернення до сакрального начала, в той же час і до ліричного – завдяки використанню затримань та широких стрибків. Звернення

⁵⁹ В попередніх творах композитора теми *Nobilmente* з'являлися в результаті розвитку, а не відкривали твір. Незвичне сполучення характеристик *Nobilmente e semplice* буде ще раз використано в Другій симфонії (побічна тема другої частини).

⁶⁰ Звернення до жанру хоралу дозволяє відстежити ще один вплив на Е. Елгара як власне музики Р. Вагнера, що часто його використовував в своїх операх, так і взагалі австро-німецької традиції в обох її «полюсах»: як Й. Брамса, так і Г. Малера та А. Брукнера. Антеми, зокрема Г. Ф. Генделя, є принципово іншими творами – для хору з оркестром, з великою роллю поліфонічних засобів і переважно урочистого складу (найвідоміший з них – «*Zadok the Priest*»).

до хорального тематизму у вступному розділі форми і враження ходи, що наближається і потім віддаляється, дозволяє провести досить очевидну паралель з увертюрою до опери Р. Вагнера «Тангейзер». З іншого боку, виділення вступу в самостійний розділ форми з варіаційним розвитком в ньому, надання йому значення основи для всього циклу споріднює Першу симфонію Е. Елгара з Дев'ятою симфонією Ф. Шуберта. Однак якщо у австрійського романтика до основного розділу підводить невпинний розвиток музичного матеріалу інтродукції, то Е. Елгар розмежовує вступ і основний розділ сонатного *Allegro*.

В Симфонії хорал виконує драматургічну та структурну функції: з'являється в кульмінаційних точках і обрамляє різні рівні організації форми: всю Симфонію, її першу частину і фінал, а також експозицію першої частини. Уявляється доречним згадати про лейтмотиви хорального типу, які скріплюють форму в операх Р. Вагнера – подібне зіставлення дозволяє виявити схожість цілей використання хоралів і хоральних тем Р. Вагнером і Е. Елгаром. Однак необхідно сказати про те, що тема вступу у британського композитора виступає в багатьох «іпостасях», чим принципово відрізняється від лейтмотивів у його німецького попередника. Робота з темою, яка веде до зміни семантичних та інших функцій, відсилає до принципу тематичних перетворень, що сягають корінням П'ятої симфонії Л. ван Бетховена; до принципу, що знайшов різне втілення у композиторів-романтиків: від лейтмотивів у Г. Берліоза до монотематизму Ф. Ліста. Така суттєва роль хоральної теми та її істотні зміни в контексті оркестрової творчості Е. Елгара є новацією саме Першої симфонії⁶¹.

Розгляд проведень хоральної теми дозволяє відстежити, з одного боку, її видозміни, а з іншого – осягнути коло її значень для драматургії твору. Суттєвість трансформацій хорального образу при різних появах, що включають зміну тональності, інструментування, ритмічної сторони, змушує згадати композиторську роботу з темою варіацій «Енігма» – тобто фактично, лінія

⁶¹ Численні хоральні теми в симфоніях А. Брукнера якщо і переживають деякі переосмислення, то водночас не втрачають її первинної семантики, а радше немовби зростають, перетворюючись з вихідного моменту розгортання музичних подій на кульмінаційне проголошення, як, наприклад, в *Adagio* Сьомої симфонії. Тобто, йдеться не про зміни всередині хоральної теми, а про її вміщення в різні драматургічні ситуації.

розвитку хоралу є циклом розосереджених варіацій. Це ще раз підкреслює те, що Е. Елгар активно використовує здобутки, напрацьовані ним в попередніх творах, отже, Перша симфонія стає точкою, до якої веде весь його творчий розвиток.

У своєму проведенні на початку розробки хорал піддається семантичним, ритмічним, фактурним і тональним змінам: він набуває містичного колориту, проводиться в двократному ритмічному збільшенні, супроводжується ліричної фразою фаготів і звучить в *C-dur*. При наступній його появі – перед репризою, в *D-dur*, зберігаються лише ключові звороти мелодії. Тут вона ще більше «втягнута» по горизонталі (перший звук триває 3,5 такти) і передається від кларнетів до віолончелі *solo*, звучить *pp*, що в сукупності створює ефект зупинки дії та очікування подальшого розвитку подій.

Радикального образно-семантичного, тембрового, поліфонічного і тонального перетворення хорал зазнає в двох проведеннях перед кодою (від [45]). У генеральній кульмінації всієї першої частини ця тема звучить в тональності, суттєво відстороненій від обох тональних центрів Симфонії (в *D-dur*, максимально віддаленому від *As-dur* тритоновим співвідношенням і ладово протилежному *d-moll*), контрапунктом до неї виступають звороти третьої теми сполучної партії *ff* в семантиці навали негативної сили. Конфліктне зіткнення тем говорить про значення цієї кульмінації як про переломний момент в драматургії циклу – а участь хоралу в ній підкреслює його вагомість. Одразу за цим ([48]) тема хоралу проводиться втретє, *p*, вперше в мінорі (при збереженні звуковисотності лінії голоси супроводу гармонічно забарвлюють її в *f-moll*). Останній раз в першій частині циклу хорал проводиться в її коді *pp* флейтою, кларнетом *solo* і валторною. Перед самим завершенням сонатного *Allegro* він змінюється комплексом тем сполучної партії, що несе негативне смислове навантаження, створюючи відчуття нерозв'язаності драматургічного конфлікту. Це, в свою чергу, мотивує конфліктне співвідношення середніх частин: «демонічного» скерцо та інтроспективного *Adagio*.

У середніх частинах Симфонії ані хоралу, ані двох інших повторюваних тем немає (хоча між ними виникає інтонаційна спорідненість іншого роду, що

розповсюджує принцип романності і на них), і з'являються вони лише в фіналі. На його початку в контрапункті з темою вступу фіналу хорал проводиться двічі: в *B-dur*, з алюзією на тему «Варіацій на тему Гайдна»⁶² Й. Брамса, (Додаток 2) і в тонально невизначеному вигляді – з секвенційним поглибленням в бемольну сферу. Таким чином, ця тема не тільки включається в загальний процес драматургічного розвитку, взаємодіючи з іншими, але і створює контраст між своїми проведеннями, «замикаючи» на собі розгортання драматургічної лінії. Проведення хоральної теми в розробці фіналу – єдиний випадок її повної мінорної трансформації (і мелодія, і гармонія спираються на *es-moll*). Тут, як в кодї першої частини, теж застосовано соло останнього пульта, але вже без такої суттєвої відмінності між соло та *Tutti*. Використання мінору обумовлено тим, що після цього Е. Елгар вміщує великий епізод на ліризованій темі вступу фіналу.

Останній раз тема хоралу звучить в кодї фіналу (*Grandioso*). Фоновий матеріал, що її оточує, справляє дещо хаотичне враження – тому вона стає головною організуючою думкою цього моменту, що чітко відповідає усталеній традиції трактування хоральних тем (Й. Брамс, Р. Вагнер, А. Брукнер тощо). В останніх тактах Симфонії переможно закріплюється початковий зворот хоралу. Його викладають валторни і труби з підголосками тромбонів, туби і струнних в динаміці *ff* і ритмічному збільшенні. Відзначимо, що повторення теми вступу в кодї фіналу було використано Р. Штраусом в Симфонії *f-moll* (1883), що показано М. Ніконовою (2022) – але в творі німецького композитора хоральною ця тема стає саме наприкінці, у вступі вона має пісенну природу.

Другий повторюваний тематичний елемент Симфонії – «тема-супутник головної партії» – амплуа, яке вперше з'явилося в увертурі «На Півдні». Крім свого експонування в контрапункті до головної партії першої частини і двох проведень в розробці, вона ще двічі зустрічається в першій частині і один раз – у фіналі. Ця тема з'являється перед початком репризи сонатного *Allegro* і служить фоном для його головної партії. У кодї першої частини вона також починає свій

⁶² Симптоматично, що темою Варіацій Й. Брамса стала тема, жанрово ідентична до заголовної теми Симфонії Е. Елгара – хорал Святого Антонія. Виникають аналогії і з темою віри з «Парсифаля» Р. Вагнера, теж в *As-dur*.

виклад як фон (для хоралу), але в подальшому розвитку набуває самостійного значення (епізод з її участю триває 40 тактів, не звучить вона в ньому лише 7 тактів – коли «поступається» місцем хоралу).

Найменш часто з повторюваних тематичних елементів Симфонії з'являється «хроматичний мотив». Він представлений в розробці і кодї першої частини в ролі «антагоніста» в романній концепції, а також у вступі до Фіналу. При першій своїй появі цей мотив заповнює досить великий простір (22 тт. після [24]), де викладається без взаємодії з іншими темами (не враховуючи підголоски на початку і в кінці цього розділу) на тлі пульсуючого в різному ритмі *ostinato* на одному звуці у других скрипок і валторн. Поступове зростання динаміки до *f* готує кульмінаційну зону. Її ж «хроматичний мотив» і завершує: в ритмічному збільшенні і з наростанням від *pp* до *fff*. Крім цього, він підхоплює останні інтонації теми-супутника головної партії у струнних в одному з розділів коди (5 тт. перед [52]). У вступі до фіналу цей мотив проводиться двічі: на самому початку в ритмічному збільшенні каноном низьких духових *p*, і в нюансі *f*, між двома проведеннями хоралу, струнною групою. Цей мотив має особливий спосіб викладу, коли він представлений багаторазово: в усіх таких випадках Е. Елгар використовує майже графічний рух по партіях знизу доверху, що дає можливість припустити значення цього матеріалу як «вповзаючого» зла.

Як бачимо, досвід створення Е. Елгаром наскрізного тематизму одночасно і спирається на усталені традиції, і являє собою індивідуальне творче рішення. Ключова відмінність методу британського композитора полягає в тому, що поза принципом програмного симфонізму наскрізна тема не лише отримує значення символу (як це було в П'ятій симфонії Бетховена), але і стає найважливішим фактором драматургічної організації. Проблему представляє визначити метод, яким користується композитор для створення тематичних зв'язків, адже застосований в таких випадках термін «лейтмотив» бачиться не цілком доречним. Говорити про лейтмотиви в симфоніях як про такі можна лише «в широкому сенсі». Проте, це поняття є загальноживаним стосовно «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза. Однак, його використання щодо Першої

симфонії Е. Елгара унеможлиблюється тим, що твір французького композитора відзначений програмністю, до того ж, сюжетного типу, що частково споріднює його з драматичними творами і тим самим дає підстави використовувати відповідну термінологію. Тому в даному випадку вживатимемо більш адекватний термін «повторювана тема».

У відповідності до жанрового канону, в Симфонії використано контрастні співвідношення тем – головним чином, в сонатному *Allegro*, але багатопольярного, на відміну від класичного бінарного. За жанровою природою та образним змістом основних сфер можна виділити три: урочистий хорал вступу, лірико-драматичну головну партію та побічну, що належить до області світлої споглядальної лірики; окремо знаходиться хроматичний мотив розробки. Але через велику кількість тем всі вони знаходяться в одній образно-семантичній площині, що визначає переважання континуальності, плавності переходу від однієї теми до іншої. Ці зв'язки підкріплюються і принципом похідного тематизму: початкову тему-хорал, тему-супутник головної, перші три теми сполучної, побічну партію об'єднує спадний поступовий рух; варто зазначити і те, що тема-супутник головної партії після завершення може плавно перетікати або ж власне в головну, або в ініціальну теми Симфонії.

На початку ініціальної теми представлені дві ключові інтонаційні ідеї Симфонії: поступовий спадний рух і висхідний стрибок. У різних комбінаціях це поєднання визначає вигляд побічної теми, перших трьох тем сполучної партії, а також теми-супутника головної партії. Але джерело тематичної спорідненості полягає в досить узагальнених мотивних побудовах, що не дозволяє говорити про лейтмотивну систему вагнерівського типу або про лістівський принцип монотематизму, адже в обох випадках потрібна інтонаційна яскравість повторюваного елемента, що забезпечує його впізнаваність. Натомість, доцільніше зрозуміти це як інтонаційно споріднений тематизм.

У композиційному відношенні Е. Елгар оперує класичними принципами, не порушуючи усталених норм формоутворення. У першій частині можливим представляється виділити чотири партії, що передбачаються сонатною формою.

Друга частина поєднує типову для жанру (зокрема, в його прочитанні Р. Шуманом) подвійну тричастинну форму з двома тріо з великим впливом сонатності. *Adagio* наближається за формою до сонатної без розробки. Нарешті, фінал в сонатній формі закріплює відданість Е. Елгара до традиційним формам, але з індивідуальним їх наповненням і переосмисленням.

Логіка тонального розвитку, навпаки, не вкладається в звичні рамки. І початок Симфонії, і її кінець, і завершення першої частини написані в *As-dur*. Однак в утворенні тонального плану твору не меншу роль грає *d-moll*, якому належать головні партії крайніх частин⁶³. До того ж тональність побічної партії в експозиції (*F-dur*) легше пояснити зв'язками з цим тональним центром, ніж з *As-dur*. Тритонове співвідношення утворюється і між головною партією першої частини і побічної партією в репризі. Така віддаленість тональних опор надає конструкції симфонії певну нестійкість, що органічно поєднується з самим образним складом твору.

Хоча не виникає сумнівів у тому, що даний твір тональний, все ж Е. Елгар не обійшов стороною і нових можливостей звуковисотної організації. Так, вже в головній партії першої частини у другому реченні проявляються риси 12-тонової хроматичної тональності, їй же властива і бітональність. Це виявляється, поперше, в тональній незамкненості проведення цієї теми (*d-moll* чергується з *g-moll*), а також в самому її початку – одночасне поєднання звуку *d¹* в мелодії зі звуком *G* в басу, що не можна, однак, розглядати як просто початок з субдомінантової гармонії. Таким чином, бітональність цієї теми (і всієї симфонії в цілому) запрограмована спочатку.

З точки зору драматургічних співвідношень частин Перша симфонія Е. Елгара одночасно і інтегрує, і заперечує як класичну модель жанру з акцентом на сонатному *Allegro*, так і його пізньоромантичні модифікації, позначені впливом фіналоцентризму. Головна відмінність від вказаних двох типів полягає в значній ролі середніх частин: ані *Allegro molto* не є музикою розважально-побутового характеру, ані *Adagio* не стає «ліричним оазисом» – більше того,


⁶³ Дж. Раштон слушно зауважує, що «мало симфоній так мало часу виражають тоніку» (2015: 150–151).

попри полярно протилежний образно-емоційний зміст, вони поєднані складними інтонаційними зв'язками. В сонатному *Allegro* найбільш очевидним серед усіх частин Симфонії є поєднання усталеного канону побудови, романності та втілення попередніх здобутків композитора. Головна партія написана в двочастинній формі, пов'язаній з контрастом експозиційного та розвиваючого викладу матеріалу, що є типовим для драматичного симфонізму. Лірична побічна партія – період з двох речень. Їх співвідношення збігається з каноном сонатної форми: активна і рухлива головна партія і чуттєво-піднесена побічна, що свідчить про збереження семантичних функцій сонатного *Allegro*. У формі в цілому чітко виділяються експозиція, розробка і реприза. Але на проміжному рівні – розділи форми – організація матеріалу не підкоряється настільки жорстким закономірностям. Вільна поява тем сполучної партії, традиційний для композитора «прорив» головної партії після побічної змушують сприймати експозицію як серію драматургічних хвиль. До того ж, композитор уникає структурування форми за допомогою кадансів – ними не розділені навіть експозиція і розробка, і у всій першій частині можливо знайти лише декілька явно виражених кадансових формул. Така побудова поєднує твір з сучасним йому контекстом пізньоромантичного симфонізму.

Головна партія носить неспокійний, збентежений характер. Це забезпечує ремарка *appassionato*, примхливий мелодичний малюнок, швидкий темп, подрібнене фразування, нерегулярність ритмічних акцентів в поєднанні з великою кількістю динамічних вказівок. Більш того, з 51 інтервалу першого 16-такту 26 є ходами на секунду. В жодному з 16 тактів теми на сильну долю не припадає тонічна гармонія⁶⁴. Її відчуття створюється лише мелодією завдяки руху по звукам тризвуку, а також показом через домінанту на межі двох речень.

Нестабільність звучання підкреслюється і фоном. В першому такті на сильну долю в басу доводиться IV ступінь, що і вносить в гармонічний план головної теми риси бітональності. Рух басу дозволяє сприйняти його як

⁶⁴ Це і інші причини дають Р. Майклі / *Robert Meikle*, підстави вважати, що головна партія насправді написана в *a-moll* (1993: 49). Дж. Раштон навіть припускає, що ця тема «не будучи атональною, не належить до жодної тональності» (2005: 158) – це влучне визначення можна застосувати до багатьох сторінок музики композитора.

контрапункт, позначений самостійністю від мелодії, причина чого – мелодизація його лінії. Так, *as* у другому такті трактовано як результат руху до *g* – незважаючи на те, що за такт до цього в мелодії був звук *gis*. Значна кількість знаків альтерації і складність визначення гармонії в кожен момент часу призводить до висновку, що Е. Елгар в Симфонії звертається до розширеної хроматичної тональності⁶⁵. На тлі такої свободи використання вищезазначених засобів художньої виразності тим контрастніше виступає простота ритмічної організації головної теми. З 16 її тактів 10 містять абсолютно ідентичний ритм (). Таким чином, композитор підкреслює, що ясність часових параметрів музичної тканини для нього настільки ж важлива, як і індивідуалізація просторових.

В процесі розвитку головна тема піддається різноманітним змінам. Це і темброве варіювання, і зміна гармонічного супроводу і фактури, і висотна транспозиція мелодії, і її переритмізація, і триразове повторення початкового мотиву – що, безумовно, є реалізацією варіаційного розвитку, відкарбованого композитором в «Енігмі». При детальному розгляді гармонічний план проведення теми головної партії (*d-moll* – *g-moll* – *d-moll* – *g-moll*) підтверджує її бітональність, виявлену на вищому рівні організації матеріалу.

Однак можливості головної партії для процесу формоутворення в сонатному *Allegro* не вичерпуються використанням її теми-мелодії. Композитор вводить в супроводжуючі голоси ті елементи, які в подальшому стануть тематично значимими, до того ж, їх розвиток може як безпосередньо слідувати за першою появою, так і бути винесеним до іншого розділу форми. Наприклад, у репризі контрапунктом в межах головної партії слугує мелодична лінія, що складається з висхідного стрибка і його заповнення. Особливе його значення підкреслено незвичною інструментовкою: віолончелі грають в унісон зі

⁶⁵ Наприклад, друге речення головної партії охоплює всі 12 звуків хроматичної системи протягом чотирьох тактів.

скрипками, доходячи до звуку g^3 . Відносно самостійне проведення ця музична думка отримає на початку розробки, вона і є темою-супутником головної партії⁶⁶.

Сполучна партія, аналогічно до цього розділу увертюри «На Півдні», містить чотири теми, контрастні за жанром, тональністю, типом викладу. Перша з них написана в *c-moll*⁶⁷; поліритмічністю фактури вона пов'язана зі стилістикою Й. Брамса, і ця подібність посилюється типовою тріольною фігурацією, що стала однією з «емблем» німецького композитора (широко відомих за Рапсодією *op.* 72 №2 і Фортепіанним квінтетом *op.* 34). Три інші теми проводяться в *a-moll* – ще одне свідчення тональної гнучкості сонатного *allegro*. Друга тема сполучної має риси вальсу: мелодія перших скрипок в типовому тридольному ритмі, гомофонний фігураційний супровід. Дві інші теми з'являються в одному такті (додаткове свідчення складної організації фактури) і ритмічно контрастують між собою. Якщо третя тема витримана в складному і активному ритмі, то четверта позбавлена навіть опори на сильну долю. Маючи в цілому нейтральне емоційне забарвлення, саме комплекс тем сполучної партії зазнає найбільш радикального семантичного перевтілення в розробці, де буде виступати носієм негативної сили, яка входить в гостро конфліктне зіткнення з заголовної темою-хоралом.

Побічна партія, як і передбачається жанровими каноном, є ліричним центром першої частини. Це досягається її проведенням першими скрипками з ремаркою *dolce*, уповільненням пульсації (рух восьмими у других скрипок і соло флейти сприймається як супровід мелодії, що не прискорює відчуття часу), тихим звучанням (*p* і *pp*). Тема являє собою період повторної будови з двох речень, кожне з яких засновано на принципі «вершина-джерело». На перший погляд представляючи собою монолітну конструкцію, мелодична лінія кожного з речень має мотивну побудову з висхідного октавного стрибка, трьох повторень тритактового мотиву і завершення. Її цікава відмінність полягає в гармонічному

⁶⁶ Головною відмінністю між застосуванням теми-супутника в увертюрі «На Півдні» та Першій симфонії є те, що в другому випадку вона не звучить водночас з головною темою, а розташована до чи після неї – або ж поруч з хоральною темою, яка є не менш важливою для циклу, ніж власне головна партія першої частини.

⁶⁷ Комплекс тем сполучної партії виконує перехід від зменшеного септакорду на звуці *c* до *F-dur* побічної партії, проте не безпосередньо, а через ланцюг відхилень в три тональності, кожна з яких мінорна: *g-moll*, *a-moll*, *d-moll*.

перекрашуванні другого речення, мелодія якого не змінює висоти звучання⁶⁸. У висвітленні паралельного мінору воно сприймається як його оновлений варіант, сприяючи видозміні образу. Відчуття піднесеності теми тут створюється переважанням діатоніки і розрідженою фактурою (в першому проведенні беруть участь лише високі струнні та дерев'яні духові інструменти) – засобами, особливо яскравими в своєму контрасті з переважною частиною музики першої частини Симфонії, що пов'язана з драматичним розгортанням конфлікту.

Тема заключної партії з'являється як кульмінація «прориву» головної після побічної. Мелодично вона створена з двозвучних низхідних синкопованих ритмоінтонацій. Рівномірну метричну пульсацію забезпечують висхідні басові ходи на тритон. Особливий інтерес тут представляє використаний Е. Елгаром метод «фрагментарних» дублювань (тут – секунд), що є однією з констант його оркестрового стилю. Внаслідок цього, квінтови ходи скрипок не сприймаються як рельєфний тематичний матеріал. Завдяки використанню *ff*, задіянню мідної духової групи (в тому числі в пасажах) і гармонічній нестійкості заключна партія сприймається як кульмінаційна точка музичного сюжету в межах експозиції.

Показ побічної партії завершує «нормативну» побудову частини, що відходить від звичної схеми, адже композитор «вводить» підряд ще два елементи, не передбачені каноном. Перший з них – перша тема сполучної партії в тонально нестійкому вигляді (розпочавшись в *c-moll*, вона проходить в *g-moll*, *a-moll* і *d-moll* – тобто повторюючи план проведення всієї сполучної партії після головної). Другий – полягає в появі головної теми в основній тональності, *d-moll*. Можливо, оскільки вона виявляється «не на своєму місці», Е. Елгар вважав за необхідне змінити її вигляд – перш за все, ритмічним збільшенням, а також синкопуванням та новою фактурою. Після заключної сонатний алгоритм подій знову порушується, тепер уже появою трьох тематичних елементів: головної теми, комплексу сполучних і початкового хоралу, при цьому всі вони видозмінюються. Тема головної партії тут проводиться в ритмічному збільшенні, і не цілісно, а у вигляді висхідної лінії з п'яти її початкових звуків, складених в

⁶⁸ Аналогічним чином «омінорене» одне з проведеннь хоральної теми.

три ланки. Теми сполучної партії зазнають колосальної трансформації, адже вони доручаються дерев'яним і мідним духовим інструментам *fff*. Завершує експозицію проведення теми-хоралу, проте в найбільш віддаленому від початкового вигляді: перший її ключовий елемент, спадний рух, скорочений до одного звуку, а другий, висхідний стрибок, замінений ходом на октаву вниз.

Таким чином на даному етапі сонатного *Allegro* утворюється два відрізки концентричної форми: з центром в побічній партії (головна-*сполучна-побічна-сполучна*-головна) та з центром в заключній: побічна – сполучна – *головна* – **заклучна** – *головна* – сполучна.

Завдяки гострішому, ніж в концертних увертюрах, протиставленню тем, а також появі нових, розробка набагато легше піддається структуруванню: виділяються вісім розділів (Додаток 3). *Перший* розділ розробки – проведення хоральної теми в *C-dur*. Після експресивного зіткнення тем сполучної партії з нею її проведення, незважаючи на тематичний збіг, створює значний контраст. Приглушена звучність і особливі прийоми гри (сурдини валторн, тремоло альтів) створюють ефект відсторонення, змушуючи сприймати цей епізод або як нагадування про головну ідею, або як «слово оповідача». У *другому* розділі з'являється «тема-супутник головної партії», яка проводиться двічі, з використанням принципу фактурного *cresc*. Обидва рази супроводом до неї виступає «переповзаючий» рух паралельними секстакордами, що переміщуються по півтонах і позначені автором *teneramente*. *Третій* розділ містить два елементи – першу тему сполучної партії та новий мотив. В пасажі, що охоплює верхній і середній регістри дерев'яної духової групи, застосована імітаційна техніка. Але надзвичайно швидкий рух однозначно вказує на те, що це «фугато для очей» – прийом, який вже використовувався в IV варіації «Енігми». Можливо, оскільки вказаному мотиву властива певна «політність» (надалі будемо називати його «мотивом польоту»), композитор вважав за потрібне забезпечити метричну стійкість остинатною ритмічною фігурою у низьких струнних і фаготів. *Четвертий* епізод повертає до розвитку комплексу тем сполучної партії – другої і третьої, зі збереженням своїх фактурних втілень.

У стрімкому емоційному розвитку «вальсова» тема доходить до дуже яскравого проведенні валторнами *ff*. В *п'ятому* епізоді з'являється наповнена хроматизмами двотактова побудова, визначена в дисертації як «хроматичний мотив». Ступінь альтерованості виявляється настільки високою, що визначити стійку тональність практично неможливо. В межах цього ж епізоду знаходиться і підхід до кульмінації розробки, заснований на темі заключної партії. У порівнянні зі своїм проведенням в репризі вона збільшується і в структурному відношенні (майже втричі – 28 тактів замість 10), і в фактурному – з'являються фігурації других скрипок, тірати у низьких струнних і дерев'яних духових, а тритонові ходи басів стають безперервними. Ліричною кульмінацією першої частини можна вважати *шостий* розділ розробки (*Grandioso, Tempo I*), де представлені стретні проведення теми побічної партії, посилені органом пунктом. У відомому сенсі тут можна говорити про «обман очікувань» слухача, адже серед усіх тем першої частини саме поява ліричної побічної в кульмінації представляється найменш імовірною. Композитор тут активно варіює інтервальну будова теми – початковий октавний стрибок перетворюється в дециму, дуодециму і навіть секстдециму, що знову відсилає до інтервальних перетворень «Енігми». Подібно до інших, *сьомий* епізод також містить кілька тематичних одиниць: «хроматичний мотив» (в чотириразовий ритмічному збільшенні і з градацією динаміки від *pp* до *fff* і назад за вісім звуків), фразу з чотирьох висхідних стрибків на сексту зі слабкими низхідними секундами, «мотив польоту» і першу тему сполучної партії. Їх чергування нагадує калейдоскоп – жодній з побудов не вдається «протриматися» більше чотирьох тактів без того, щоб бути витісненою іншою. Останній, *восьмий*, епізод розробки відрізняється стислістю і використанням всього двох тем, що компенсується їх значимістю для циклу: це ініціальний хорал і тема-супутник головної партії. Заголовна тема тут – єдиний випадок за всю Симфонію, коли вона передається від одного інструменту до іншого (від кларнетів до віолончелі *solo*).

Структура розробки виявляє різноспрямовані властивості: вона одночасно і чітко ділиться на розділи, і разом з тим сприймається як безперервне

просування музичного матеріалу – на відміну від фрагментарної епізодичності розробок «Коккейн» та «На Півдні». Так, перші п'ять її розділів вибудовуються в лінію прискорення руху, що призводить до кульмінації в шостому, спад темпу після чого компенсується *rosso più mosso*, що готує *Tempo I* в репризі. Застосовує композитор і зміну основної одиниці руху – нею виявляються тривалості від восьмої до половинної.

Дотримуючись законів сонатної форми, композитор не вносить в репризу істотних змін: вона виявляється трохи розширеною в порівнянні з експозицією (160 тт. проти 151) внаслідок масштабного збільшення заключної партії і останнього проведення тем сполучної партії в трагічній кульмінації всієї першої частини. Водночас, спостерігаються зміни, спрямовані на стиск репризи, виражаються у скороченні головної партії (з 43 тт. до 36 тт.) та у відсутності вставки із сполучною і головною тем між побічною та заключною.

Найбільшою мірою зміни в репризі пов'язані з її тональним планом. Композитор йде шляхом віддалення головної та побічної партій: класичне співвідношення *d-moll / F-dur* замінюється на тритонове *d-moll / As-dur*. При цьому зсув здійснюється не в сполучній партії, а в головній, що не збігається з усталеними традиціями побудови реприз. Якщо перша її фаза викладається в *d-moll*, як і в експозиції, то друга частково приймає на себе функцію сполучної партії, адже її тональний план *b-moll – f-moll – b-moll* уможливорює проведення побічної теми в *As-dur*. Це робить процес розгортання матеріалу в репризі драматичнішим завдяки неочікуваності, позбавленим відомої передбачуваності.

У тембровому відношенні Е. Елгар не піддає репризу значному перефарбуванню – головна, заключна та побічна теми проводяться тими ж інструментами, що і в експозиції, а зміни оркестровки в заключній партії відбуваються завдяки її масштабному збільшенню (19 тт., що, однак, менше, ніж в її проведенні в розробці). Особливий інтерес представляє відсутність переоркестровки побічної партії, часто використовуваного композиторами прийому. Це дозволяє говорити про те, що для Е. Елгара втілюваний нею образ є «ідеальним», і він майже не допускає можливості його трансформації.

Опікуючись процесуальністю драматургічного розвитку, композитор додає до репризи розділ, відсутній в експозиції, – трагічну кульмінацію на місці останнього проведення комплексу тем сполучної партії. При цьому задіяні теми зберігаються, але їх конфліктне зіткнення максимально загострюється. Тема-хорал в редукованому вигляді доручається трубам *fff*, потім валторнам (при дублюванні іншими інструментами). Використання Е. Елгаром фрагментарних дублювань тем призводить до того, що і у дерев'яній, і у мідній, і у струнній групах виявляються інтонації і хоралу, і третьої сполучної теми. Тут же виникає і виключно цікаве тематичне утворення – від [46], де в висхідному ході скрипок тричі чергуються третя тема сполучної партії і головна. Внаслідок цього неможливо говорити про темброву персоніфікацію або про закріплення певної семантики за будь-яким тембром – оркестр трактується митцем як універсальний інструмент втілення драми.

Коду за тематичною ознакою можна розділити на дві частини: у першій чергуються заголовна тема і «супутник» головної партії, поступово посилюючись від звучання останніх пультів *p* до *tutti ff*. У другому, від [52], композитор звертається до бетховенського принципу трактування коди як «другої розробки», одночасно переосмислюючи його. Це – ремінісценція розробки, де швидко проходять теми цього розділу: «хроматичний мотив», «мотив польоту», перша, третя і четверта теми сполучної партії. Останніми двома перша частина і закінчується. У той же час, цей розділ коди можна вважати і «тихою кульмінацією» першої частини, яка після драматичних подій фіксує ліричну сторону конфлікту. Його нерозв'язаність підкреслена динамікою *ppp* у всіх інструментів (в тому числі у контрабасів *tutti*), а також нестійкою гармонією.

На другу позицію циклу вміщено скерцо (*Allegro molto, fis-moll*⁶⁹). Таке незвичне тональне співвідношення з першою частиною сам композитор пояснив тим, що *As-dur* енгармонічно дорівнює подвійній домінанті до *fis-moll* (Meikle, 1993: 50). Хоча ця частина і не містить позначення *Scherzo*, властивий їй

⁶⁹ За *fis-moll* в епоху романтизму закріпилася семантика таємничості, містичності і потойбічних сил: це і сцена у Вовчій Долині з «Фрайшютца» К. М. Вебера, і образ Ортруди з «Лоенгріна» Р. Вагнера, і атмосфера в домівці Маргарет в «Геновеві» Р. Шумана.

комплекс виражальних засобів і семантика дозволяє назвати її саме таким чином. Окрім швидкого темпу, є і інші ознаки скерцозності: рух типу *perpetuum mobile*, форма, що нагадує шуманівські *Scherzo* з двома *Trio*, загальний образний склад частини – який можливо трактувати як розгул сил зла. Останнє обумовлено інтонаційною напруженістю основної теми, мелодико-фактурним остинатним фоном з *cresc.* в кінці повторення кожної ланки, різкістю звучання другої теми, чеканністю третьої, маршової, теми, мінорним ладом, використанням фоніки малого барабана. Крім свого сухого тембру, який асоціюється зі звучанням військового оркестру, цей інструмент має ще одну «військову» конотацію – пов'язану з назвою, «*tamburo militare*».

Перша тема основного розділу – безперервний біг шістнадцятими у скрипок *staccato* і *pp*, фоном якого служить остинатна фігурація, витримана на тонічному органному пункті. Друга тема – канонічно викладена фігурація струнних, в якій прихована лінія опорних звуків, що не володіє тональною стійкістю і підхоплюється потім трубами. Її друге проведення контрапунктично збагачене новою темою гобоя, валторн і труб – висхідні інтонації імперативного характеру, ритмічно «стиснуті» у другій її половині. Третя тема, маршова (альти і кларнети), оформлена найбільш мелодично серед усіх в основному розділі. Її лапідарна побудова (початок на одному звуці чвертями, потім рух по звуках тризвуку в пунктирному ритмі) викликає асоціації з військовими маршами. При повторній будові теми початок другого і третього з чотирьох речень накладається на каданс попереднього, в якому звучить мотив, схожий на типові маршові формули. Особливе значення цього прийому для композитора підкреслюється початком теми *pp*, а закінченням – *ff*. Цілком доречною видається асоціація зі змією, що пожирає власний хвіст – уроборосом.

Фактурне оформлення цього маршу посилює враження його примітивності – мелодія звучить на тлі рівномірного чергування акордів. Тема являє собою період з чотирьох речень, логіка розгортання якого – поступове збільшення сили і об'єму звучання з досягненням кульмінації в четвертому –

створює відчуття небезпеки, що невблаганно насувається, «первинного зла⁷⁰». В межах однієї теми Е. Елгар вибудовує «крещендуючу форму», що служить для більш рельєфного виявлення образного змісту. Ця ідея зростання поширюється і на проведення маршової теми в репрізі: при збереженні структурних параметрів, вона починає свій виклад *ff* з використанням всіх мідних духових (крім труб).

В обох тріо (що не позначаються так, але виділяються подібним чином через зміну фактури і тональності на *B-dur*), містяться дві теми. Перша з них втілює лірико-танцювальний образ, що досягається, по-перше, будовою мелодії за принципом поєднання коротких мотивів (ніби поспівок) і більш розгорнутої кантиленою мелодичної лінії, а по-друге, колористичною оркестровкою. Багаторівневе *ostinato* (гармонічне, мелодичне, фактурне) створює відчуття завмерлого часу, «стоп-кадру» (прийом, використаний Ф. Лістом в сполучній партії першої частини «Данте-симфонії»). Відомо, що сам Е. Елгар на одній з репетицій зажадав від музикантів, щоб цю тему вони зіграли як «те, що чується біля річки» (Jack, n.d.). Друга тема тріо, пісенного походження, *g-moll*, характеризується ритмічною активністю (триразове зіставлення чверті на сильній долі і короткого пунктиру на слабкій, потім – внутрішньотактова синкопа), що відсилає до маршової теми основного розділу. Проте за низкою ознак вона істотно від неї відрізняється. Це і значно менш агресивний тембр (спочатку кларнети, потім – скрипки), і більш прозора фактура (мелодія подвоєна терціями та октавами), і відсутність прямолінійності внаслідок домінантового органного пункту. Жанрові витоки тем тріо, хоча і узагальнені, дозволяють охарактеризувати його значення в частині як «опору»: втілення мирного життя і готовності його захищати. На рівні типу тематизму ця романтична антитеза фантастичного і реального виявляється в протиставленні пісенного тематизму моторному і маршовому. Однак ряд інших ознак ускладнює вищевказану смислову атрибуцію. Так, перша тема тріо має і дещо містичні

⁷⁰ На час створення Першої симфонії, тобто до 1907-1908 років, вже було написано кілька «злих маршів». Перш за все, це «Хода на страту» з «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза і симфонії Г. Малера. У симфоніях останнього маршові теми часто використовуються для вираження ідеї «натиску банального». В доробку Е. Елгара це перший випадок негативного трактування маршу.

риси – відсутність басу змушує сприймати цю тему як ілюзію, «відірвану» від реального життя. Друга його тема, хоча і за рядом ознак відрізняється від маршу основного розділу, але все ж поєднана з нею через жанр. До того ж, в її першому проведенні присутнє «загрозливе» тремоло литавр з наростанням і спадом на одному звуці.

Форму частини в цілому можна визначити як подвійну тричастинну, але з великим впливом сонатності⁷¹. Динамізація проникає і в середню частину – в перший раз вона починається *pp*, в другій – *ff*. Однак після другого тріо вміщено те, що скоріше є кодою – після першої теми основного розділу лунає її варіант в *f-moll* в тріольному русі, перша тема тріо, а потім – основна тема. Процес тематичного руху в моторних розділах не є жорстко регламентованим – основу драматургії і композиції становить взаємодія трьох тем основного розділу і двох тем тріо. Значна роль в формоутворенні належить прийому «напливу» – надзвичайно частими виявляються зміни тематизму і оркестрової фактури. Закінчується частина відлунням маршової теми на тлі сухих акордів *tutti* і *pp*.

Відстежимо ключові точки в чергуванні і видозміні тем. При переході до першого тріо після основної теми відбувається уповільнення темпу: супроводжуючий її хід по звукам тризвуку представлений в збільшенні (чвертями). Останнім мотивом перед тріо стає нисхідна мала секунда альтів – перша «людяна інтонація» у всій частини. На початку репризи основного розділу контрапунктично з основною темою проводиться друга (активна) тема тріо. Єдина зміна її малюнка – подвійне ритмічне збільшення на інтервалі низхідної секунди. У коді основна тема помітно трансформується: переходить в тріолі і вперше грається *legato*, таким чином втрачаючи свою агресивність. В цей час спочатку контрабасами, а потім дерев'яними духовими багаторазово повторюється низхідна секунда – з незвичним позначенням *fpp*. Відразу після цього вміщене коротке проведення першої теми тріо, що змінюється основною темою в двох-і чотириразовому ритмічному збільшенні, але на тлі вихідної

⁷¹ Вона виявляється як в якісному перетворенні реприз (поява в них матеріалу середнього розділу, початок маршової теми в репризі *ff*), так і в тоніко-домінантовому тональному (чи субдомінантовому) співвідношенні двох тем: маршової теми основного розділу і другої теми тріо (*cis-moll* – *fis-moll*; *g-moll* – *d-moll*).

остинатної фігури супроводу. Контрапунктом до неї є заснована на низхідних затриманнях лінія в діапазоні квінти. Набуваючи ліричної наповненості, початкова інтонація основної теми призводить до останнього розділу частини – відзвуків маршової теми на тлі сухих акордів всього оркестру. Е. Елгар тут особливо підкреслює спадну секунду: в перший раз акцентом, у другій – зміною штриха з *pizzicato* на *arco*. Ця ж секунда і стає останнім інтервалом скерцо, відкриваючи тим самим генезу та значення секунди, під впливом якої відбувався весь процес розгортання форми.

Значна складність образів скерцо і їх співвідношень унеможлиблює однозначне визначення семантичної функції частини. З одного боку, характер тематизму і контраст розділів форми, поряд з іншими зазначеними вище факторами, дає можливість трактувати всю частину як натиск агресії і опір їй же (подібно до фіналу Третьої симфонії А. Онеггера). Однак є фактор, що перешкоджає усвідомленню другої частини як протиставлення двох полярно протилежних образів. Комплекс тем, що спочатку носять негативне емоційне забарвлення, поступово втрачає свою агресивність – і відбувається це не шляхом «подолання в боротьбі» (за законами драматичного симфонізму), а чи то без видимих на те зовнішніх причин (перед першим тріо), або в зв'язку з появою низхідної секунди, що виконує роль знаку; але цей знак, як показано в останньому розділі частини, походить не ззовні комплексу моторних тем, а виділений із самої його серцевини – з маршової теми. Тобто негативний образ перестав бути таким, підкорюючись власним законам розвитку, за якими ключ до його «очищення» закладений в ньому самому. Крім того, зв'язок другої і третьої частин виражений не лише прийомом *attacca*, а і на інтонаційному рівні.

Третя частина симфонії (*D-dur*) – яскравий приклад пізньоромантичного *Adagio*. На це вказує і відповідний темп, і тип висловлювання, що витриманий в рамках традиції повільних частин симфоній А. Брукнера і Г. Малера. Однак за рядом ознак можливо встановити як розбіжності з сучасною Е. Елгару практикою, так і лінії її подальшого розвитку та посилення типових рис. Докорінний контраст з другою частиною, незважаючи на плавний перехід,

виявляється в двох сторонах музичної структури: в темпі і в фактурі. При русі $\text{♩}=50$ абсолютно втрачається відчуття акцентності метру. Це створює відчуття безперервного звукового потоку, не зв'язаного періодичністю ритмічної пульсації. Фактура цієї частини організована принципом полі-, або навіть панмелодичності, що характерно і для пізньоромантичного стилю в цілому, і особливо для симфонічних *Adagio*. Для створення більшої кількості ліній Е. Елгар використовує прийом *divisi* в партіях всіх струнних, крім контрабасів (хоча найчастіше партії одного інструмента дублюють одна одну в октаву).

Для композиторів доби пізнього романтизму характерним є тяжіння до оновлення форми, її індивідуалізованість⁷², це справедливо і стосовно даної частини Симфонії. Серед усіх відомих форм їй найближче сонатна без розробки (хоча стійкість структури порушується тим, що приблизно чверть часу звучання займає кода). Принцип сонатності виявляється тут в наявності двох тем, контрастних за типом мелодичної лінії – в «головній партії» переважає плавний рух, в «побічній» – широкі стрибки. Однак тональний розвиток не відповідає встановленій схемі – типове тоніко-домінантове співвідношення *D-dur / A-dur* в репризі змінюється на надзвичайно віддалене *D-dur / Cis-dur* – як і в інших частинах Симфонії. В цілому схема набуває навіть рис рондопобібності: АВСВАСВ+кода. Головна партія, попри вдавану свободу розгортання, займає рівно 16 тактів. Але це не можна вважати проявом квадратності: по-перше, всередині побудови неможливо ані виділити окремі структури, обов'язкові для класичних «квадратних тем» (2, 4, 8 тактів), ані виявити повторність тематичних елементів. По-друге – оскільки, як уже зазначалося вище, одиницею пульсації стає не такт, а восьма нота, то речення виявляється занадто протяжним, щоб можна було відчувати його квадратність. Гармонічний розвиток цієї теми насичено модуляціями, виконуваними мелодичним шляхом – до того ж, як в близькі, так і в далекі тональності. У сполучній партії виділяються два елементи. Перший – спадна лінія з зупинками на залігованій ноті і «пробігом» вниз після того;

⁷² О. Савайтан, характеризує стиль М. Регера, зазначає, що його «<...> не цікавили муміфіковані форми», і вказує на «<...> новий тип цілісності, пов'язаної з відкритою формою, яка прагне не до завершеності, а до становлення, руху» (2018).

другий – хід на зменшену терцію вниз. Фоном до нього виступає напружена пульсація на одному звуці. Побічна партія в порівнянні з головною більш емоційно відкрита та експресивна, в ній значною мірою виявляється пісенність – хоча тип мелодики не виходить за рамки «інструментальної кантилені».

Хоча третя частина цілком самостійна за своєю художньою цінністю і впливом на слухача, не менше враження спричиняє і усвідомлення її зв'язку з іншими частинами. Так, перехід від *Allegro molto* до *Adagio* стає місцем двох майже неймовірних поворотів музичного сюжету. Перший з них – описаний вище вплив ключовий інтонації маршової теми другої частини на процес розгортання подій. Другий полягає в видозміненому перенесенні мелодичного матеріалу першої теми скерцо до другої частини. Зміни при цьому стосуються абсолютно всіх засобів виразності: мінор замінюється мажором, швидкий темп – повільним, рух типу *perpetuum mobile* – вільною і пластичною ритмікою, гомофонна фактура – лінійно-поліфонічною, замість скрипок, що грають *staccato*, – всі струнні, окрім контрабасів, *legato* і *cantabile*. Зберігаються лише чотири звуковисотні послідовності. Найбільш тривалою є перша: в початкових шести тактах третьої частини в мелодії у партіях скрипок, альтів і віолончелей немає нічого, окрім матеріалу першої теми другої частини. У кульмінації першого речення, *ff*, *molto espressivo*, мелодія повторює в чотириразовому ритмічному зменшенні партію скрипок з [87], одного із заключних розділів другої частини (в якому флейти проводять головну тему також в чотириразовому збільшенні). Тт. 15-16 *Adagio* містять висхідний пасаж, теж запозичений з другої частини, з сьомого її такту, а хід по звуках тризвуку, що з'являється від ремарки *a tempo*, являє собою «відповідь» флейт і кларнетів в 12 такті другої частини. Така увага до звуковисотної послідовності дуже характерна для Е. Елгара – так, в «Енігмі» саме послідовність тонів забезпечує зв'язок між темою та деякими з варіацій⁷³. Дж. Раштон справедливо відзначає, що прийом тематичного зв'язку між середніми частинами був передбачений А. Брукнером в П'ятій симфонії

⁷³ Подібного роду тематичні метаморфози, що беруть свій початок в добі романтизму, дають підстави говорити про передбачення Е. Елгаром принципу тем-перевертнів.

(2005: 148) – проте австрійський композитор повторює фігуру контрапунктичного пласту, а не основну мелодичну лінію.

Четверта частина Першої симфонії Е. Елгара, фінал (*Lento – Allegro*), являє собою різке переключення зі сфери інтроспективної лірики в сферу активного діяння. Написаний в чіткій сонатній формі, він виконує декілька функцій в Симфонії. По-перше, це вже згадане повернення напруженого драматургічного розвитку, що дозволяє говорити про фіналоцентризм всього твору. По-друге, повернення декількох тем та мотивів першої частини дозволяє відстежити аркові зв'язки з нею, а також побачити продовження їх розвитку. Крім того, участь трьох тем першої частини підтримує багатотемність фіналу, в якому власних тем менше – лише три. Нарешті, на відміну від завершення першої частини, яке було «відкритим» з точки зору тематичних співвідношень, останні сторінки фіналу недвозначно стверджують тріумфальне проголошення теми вступу – що може бути уподібнено до «римування» кадансів в періоді: серединний на *D*, що передбачає продовження, та заключний на *T*. Власне, саме таким чином співвідносяться пари проведень хоральної теми у вступі першої частини.

Уже в повільному вступі фіналу з'являється «хроматичний мотив» першої частини (спочатку у бас-кларнета, фагота і віолончелі, потім у більш високих інструментів) і нова тема (надалі називатимемо її «темою вступу»). На противагу першому елементу вступу, вона витримана в суворій діатоніці, і своєю гармонічною простотою нагадує військову музику. Ритмічна рівномірність, штрих *stacc.* і тембр фагота дозволяють встановити жанрові витоки цієї теми в маршовості. Фоном для обох цих тем є репетиція на звуці *d* у струнної групи, що створює напружену атмосферу, тим самим змушуючи сприймати вступ як очікування важливої в драматургічному плані події, що підкреслює фіналоцентризм брукнерівського типу, коли в заключній частині циклу відбувається умовна «розв'язка», але не з перших його тактів. Такий похмурий колорит кілька прояснюється появою хоральної теми на тон вище початкового варіанту, в *B-dur*.

Появі *Allegro* передуює проведення теми вступу в контрапункті з темою хоралу, що завдяки секвентному розвитку не має стійкої тональної опори. У вступі автором застосовано незвичне інструментувальне рішення – *solo* останнього пульта струнних чергується зі звучанням *tutti*.⁷⁴ Власне *Allegro* контрастне по відношенню до вступу не тільки темпово, а й стилістично; вже перші інтонації показують, що це абсолютно полярна образна сфера. Гомофонна комплементарність, чітка форма і виразне використання секвенцій в головній партії (*d-moll*) знову викликають асоціації зі стилем Й. Брамса⁷⁵. Ймовірно, бажаючи урізноманітнити звучання у другому реченні, композитор за принципом подвійного контрапункту переміщує партії перших і других скрипок. Сполучна партія вже не нагадує стиль Й. Брамса – її темою є триразове проведення широкого мотиву, організоване в єдину висхідну лінію, а кожен мотив гармонізований малосекундовим зіставленням мажорних тризвуків. Контрапунктом до сполучної теми виступають звороти головної у контрабасів, віолончелей, валторн, бас-кларнета і контрафаготу. Побічна партія знаходить жанрову основу в інструментальній кантилені, але не без впливу пісенності: перше виражено в частих стрибках та співставленнях пунктирного ритму з тріолями, друге – в мелодичній повторюваності, «наспівності». У порівнянні зі сполучною партією інтонаційний профіль побічної досить простий, але басові голоси звертають на себе увагу схожістю з басами хоральної теми в її первісному викладі⁷⁶. Хоча ця тема тональна, визначити, в якій саме вона тональності, не уявляється можливим – відчуття тоніки не виникає, адже гармонія розгортається в межах кола *Es-dur*, *c-moll* і *g-moll*⁷⁷. Як бачимо, в обох випадках задіюються тональності першого ступеня споріднення, що забезпечує природність слухового сприйняття подібного роду нестійкості. Значною мірою така відсутність чіткої функціональності пов'язана з досить вільним рухом баса, який не виконує завдання створення тональної опори. Як і в першій частині, «нормативність»

⁷⁴ Наскільки відомо, це перший випадок використання такого прийому інструментовки.

⁷⁵ В подальшому ці принципи стануть характерними і для самого Е. Елгара.

⁷⁶ Обидві теми супроводжуються досить самостійною лінією басу, що рухається чвертями.

⁷⁷ Така ладотональна мінливість викликає асоціації з другою темою «Юпітера» з сюїти Г. Холста «Планети», що також «мандрує» між *e-moll*, *D-dur* та *fis-moll*.

форми порушується тим, що між побічною та заключною партіями з'являється тематизм сполучної і головної. Перша звучить на тій же висоті, що і раніше, але в дещо скороченому вигляді. Друга зазнає більш суттєвого перетворення і пізнається за ритмом і фактурою – мелодією є невпинне сходження.

Ще одна риса подібності до першої частини Симфонії полягає в тому, що матеріал вступу фіналу теж переходить в тематизм *Allegro*. Так, в заключній партії тема вступу по черзі проводиться в *d-moll*, *F-dur*, *as-moll*, двічі викладається в скороченому і тонально невизначеному вигляді, після чого затверджується *tutti* і *ff* в *d-moll*. Є і інтонаційні зв'язки між темами: головна тема фіналу починається тим же ходом *cis-d*, що і головна тема першої частини Симфонії, а спільна ідея низхідної тріолі і руху чвертями говорить про спорідненість сполучної і побічної тем.

Розробка фіналу, як і першої частини, є чітко структурованою; вона починається темою головної партії майже в початковому вигляді – відмінність криється лише в використанні *solo* останнього пульта у струнних і (подібно до першої частини) в появі нового мотиву – рішучого характеру *ff* у другому реченні. Його доручено духовим, а характер звучання визначений композитором ремаркою *large*. Протиставлення тріольного ритму цього мотиву пунктиру головної партії, а також темброва яскравість його викладу змушують сприймати цей мотив як яскраву мотивну одиницю. Другий епізод розробки – багаторазове стретне проведення теми вступу, кожен раз *ff*, що охоплює широке коло тональностей: *Ces-dur*, *es-moll*, *h-moll*, *fis-moll*. Слід зазначити, що тепер ця тема насичується хроматикою, що підсилює її нестійкий характер. Тут міститься кульмінація всієї частини (якщо не брати до уваги коди), що розпочинається від [125]. У третьому розділі проводиться тема побічної партії, яка своєю побудовою (мотиви, що завершуються низхідним тріольним рухом і організовані в висхідну лінію) ще більш явно виявляє схожість зі сполучною партією. Четвертий розділ є найкоротшим (10 тактів). У ньому з'являється хоральна тема (*solo* останнього пульта) з опорою на *es-moll*, в якому викладено і наступний, п'ятий, розділ розробки. Подібність між ними – і в тому, що до них підводить

однаковий басовий хід – тема вступу *pizz.*, викладена через паузу. П'ятий розділ найбільш протяжний; в ньому первинно маршова тема вступу набуває ліричного характеру (поява хоралу знову позначає «поворотні» моменти). Це досягається дворазовим ритмічним збільшенням, звучанням скрипок в високому регістрі в супроводі двох арф, і гармонічним зворотом, вже використаним Е. Елгаром в побічній партії увертюри «Коккейн» – D з секстою в середніх голосах.

Перехід до репризи здійснюється без явно вираженого кадансу – мелодичним рухом у всіх голосах. Реприза зберігає весь музичний матеріал експозиції, піддаючи його лише тональним, динамічним і деяким структурним змінам. Однак відстань звуковисотного «зсуву» не є незмінною: головна партія зсувається на півтона вгору, сполучна партія – на тон вниз, побічна – на велику терцію вниз, а заключна партія – на малу терцію вгору (*d-moll* замінюється на *f-moll* – паралельну тональність до *As-dur*; таким чином підкреслюється співіснування двох тональних центрів симфонії).

У коді виділяються три розділи, *перший* з яких – ритмічно модифікована тема сполучної партії *ff* у валторн, потім у тромбонів і труб. Тут же з'являється спадний пасаж, що починається після заліганого звуку, – ремінісценція «теми польоту» з першої частини. У *другому* розділі коди гармонічна та ритмічна нестійкість досягає максимального рівня в усій Симфонії. Різні інструменти без узгодження ритму грають двозвучні спадні інтонації *ff* на тлі реплік скрипок, що складаються з перетвореної «теми польоту», показаної в попередньому розділі (з [146] з додаванням висхідного пасажу). Синхронне *glissando* двох арф призводить до апофеозу коди, де на тлі того ж «хаотичного» фону урочисто звучить хоральна тема. Це створює відчуття зіткнення непримиренно ворогуючих сил, «переможцем» з якого виходить хоральна тема. У *третьому* розділі коди вона звучить, чергуючись з «темою-супутником» головної партії першої частини, і потім все більш прискорений розвиток побічної теми фіналу призводить до ствердження початкового звороту хоральної теми.

Узагальнюючи запропоновані аналітичні спостереження, слід резюмувати, що в рамках творчої еволюції Е. Елгара в області оркестрової музики Перша

симфонія являє собою результат накопичення композиторського досвіду, сформованого на основі власних здобутків в попередніх оркестрових творах автора: як відзначених рисами зрілості (в Варіаціях «Енігма» і двох Увертюрах), так і в ранніх опусах. Завдяки синтезуванню найбільш органічних для індивідуальності композитора засобів висловлювання Перша симфонія демонструє типологічні властивості симфонічного мислення Е. Елгара і його стильової системи. Тим самим вона займає позицію етапного твору на шляху становлення симфонізму і англійського майстра, і всієї національної традиції.

3.2. Концертний вимір стильових надбань

Стабілізація в Першій симфонії стильових властивостей оркестрових творів Е. Елгара відкрила перед ним широкі можливості для створення художніх концепцій, що розкривають його композиторську індивідуальність. Разом з тим, об'єктивно виникла загроза самоповторення, копіювання здобутків, що, в свою чергу, вимагало пошуку таких творчих рішень, які одночасно і зберегли б знайдені засадничі властивості авторського стилю, і містили б нові продуктивні ідеї. В такому контексті звернення до сольо-оркестрового концерту можна вважати виваженим компромісом. З одного боку, концептуальність цього жанру наближує його до симфонії, не дублюючи її композиційно-семантичну програму. З іншого боку, наслідування канонів жанру як таке стимулює використання нових композиторських ідей. Реалізацією такої необхідності став Скрипковий концерт (*op. 61, h-moll*), написаний 1910 р.

На більшості рівнів організації Скрипковий концерт демонструє спадкоємність до симфонічного стилю композитора. Примітні велика тривалість концерту⁷⁸; використання повторення тем минулих частин та мотивних перетворень тем; складність організації форми (в тому числі завдяки використанню симетричних побудов); багатотемність; віртуозність (складність сольної партії відповідає складності оркестрових партій в цьому та інших оркестрових творах, зокрема, «Енігми»). Про «симфонічну» значущість ідей

⁷⁸ 50 хвилин в запису І. Менухіна та Е. Елгара – серед співставних з ним можна назвати Скрипкові концерти Л. ван Бетховена, 1803 (до 50 хвилин), Й. Брамса, 1878 (40-45 хвилин) та М. Рegera, 1908 (бл. 55 хвилин).

Концерту говорить вже один його епіграф, що перекладається з іспанської як «Тут схована душа.....⁷⁹» (Kennedy, 1993) – така загадковість епіграфу знову відсилає до Варіацій. Крім того, оркестрова експозиція задає загальний патетичний тон, характерний для драматичного типу симфоній. Тричастинна структура концерту включає в себе всі чотири ключові амплуа симфонії⁸⁰. Д. Кашуба (2023, 197) визначає семантику інструментального концерту фортепіанно-оркестрового типу як концепцію «людини-в-світі» – і цю конструкцію можна застосувати і до Концерту Е. Елгара, навіть попри іншого соліста (підмічена автором відсутність фортепіано у складі оркестру компенсується суттєвою відмінністю між партіями соліста та оркестрових скрипок). К. Марк / *Christopher Mark* припускає, що Концерт «обертається навколо дихотомії публічне/приватне» – як і Перша симфонія (2005: 155). Це дає підстави вважати, що ідея людської душі, позначена в епіграфі, реалізується в музичному тексті твору. Принципово новим стає трактування тем і методів їх розвитку: якщо в попередніх оркестрових творах композитора переважали їх цілісні проведення, то в цьому теми стиснені в короткі інтонаційні формули (що обумовлює більшу роль розробковості).

Концерт має традиційну тричастинну структуру зі звичним темповим профілем: *Allegro – Andante – Allegro molto* (Е. Елгар уникає детального роз'яснення характеру музики в позначенні темпу). Більш того, зовнішня простота дозволила дослідникам дійти висновку про класичність твору. Так, Д. МакВі пише: «Цей найбільш романтичний поміж концертів є класичним за побудовою» (2013: 2537). У творі з максимальною повнотою реалізуються ключові ознаки риторичності, названі О. Антоною як найважливіша характеристика жанру і виявлена, за твердженням О. Захарової, як «<...> прагнення до сильного емоційного впливу, образно-інформаційної насиченості, підкресленого вираження особистісного начала в рамках типового, зрозумілого

⁷⁹ Крапок саме п'ять, а не три.

⁸⁰ Це зумовлено тим, що каденція, займаючи всього п'ять сторінок партитури, за тривалістю та за контрастністю іншим розділам фіналу («застиглий час», ремінісценції попередніх частин) сприймається майже як самостійна частина.

багатом» (цит. за: Антонова, 1989: 7). Концерту Е. Елгара притаманні і інші властивості жанру, на які вказує О. Антонова: емоційна піднесеність, «плакатність» виразних засобів, яскравість «подачі матеріалу» (там же).

Виключна експресивність Концерту ставала предметом уваги майже усіх його дослідників. М. Кеннеді відводить йому особливу роль в доробку композитора: «Цей концерт – найбільш особистий твір Елгара, само-спілкування виключно особистісної природи. <...> він приховує душу скрипки і композитора» (Kennedy, 1968: 209). Д. МакВі підкреслює виняткову емоційність і активність твору: «<...> гаряча, розкішна, але сповідальна музика бере слухача за горло» (2013: 2536). К. Марк відзначає, що соліст – «суб'єкт, чий досвід подано оголеним» (2005: 157). Ліричну доміную Концерту підтверджує і тематизм – щонайменше, за трьома параметрами. По-перше, це відкрита експресивність всіх без винятку тем. По-друге, композитор, як і в Першій симфонії, уникає тем з пісенно-танцювальною жанровою основою, звертаючись до інструментально-узагальненого матеріалу. По-третє, віртуозність, передбачена жанром, не відтісняє ліричності – ані в фіналі, трактованому в звичайному жанрово-моторному ключі, ані навіть в каденції.

Різноманіття форм, що їх приймає жанр скрипкового концерту на початку ХХ століття, змушує звернутися до класифікації його жанрових різновидів для розуміння співвідношення даного твору і загальноісторичного контексту. На сьогоднішній день музикознавство має значну кількість класифікацій, заснованих на різних критеріях. Ґрунтовну методологічну основу для вивчення інструментального концерту та його різновидів заклав В. Ракочі, виклавши власні наукові надбання в підрозділі 3.1. своєї докторської дисертації – підрозділі з показовою назвою «Ознаки інструментального концерту. Класифікація концертів» (2021: 123). Дослідник починає з виділення трьох ознак інструментального концерту: «<...> співдія двох та більше <...> сторін у процесі експонування, розвитку та підсумовування музичного матеріалу»; «антитеза звукової потужності, технік гри і виконавської манери учасників»; «неспинна змагальність сторін» (2021: 123–124). Безумовно, Концерт Е. Елгара задовольняє

всім трьом цим вимогам. Після цього автор поділяє критерії класифікації на дві групи, названі ним концептуальними та конструктивними (2021: 132–133). Відповідно до цього, за «концептуальними» критеріями твір є: концертом без вокальних партій, з діалектичним поєднанням конфлікту та злагоди як типів взаємодії сторін; сольним концертом, приналежним до романтичної епохи та без впливу інших жанрів – «чистим» концертом. З точки зору «конструктивних» критеріїв – Концерт передбачає одного соліста-скрипаля, мішаний симфонічний оркестр, три частини, з яких перша – типова.

О. Бурель в своїй кандидатській дисертації згрупував наявні класифікації: в них за основу береться або тип взаємодії соліста з оркестром, або способи розвитку, що переважають (2017: 56). В цілому, незважаючи на значну складність сольної партії, що іноді викладена в узагальнених фігураціях, Скрипковий концерт належить до симфонізованого типу, що можна підтвердити, застосувавши до нього всі чотири критерії, зазначені О. Бурелем в якості маркерів симфонізації концерту⁸¹: «Семантика та концептуальність симфонії; драматургічні і формотворчі принципи; монументалізація форм структури та засобів вираження; активна роль оркестру» (Бурель, 2017: 63-68).

Монументалізація форми виражена в тому, що Концерт дуже розгорнутий за часом звучання. Крім того, виняткова технічна складність робить його справжнім *tour de force*: постійне чергування різних видів віртуозної фактури вимагає значної витримки. У Концерті Е. Елгара солістові доручено численні подвійні ноти, а також акордові виклади тем. Віртуозність сольної партії сама по собі не свідчить про рух Концерту в сторону віртуозного різновиду жанру, оскільки є найважливішою рисою самого жанру. Про подробиці роботи композитора над сольною партією свідчить те, що будучи досвідченим скрипалем, автор консультувався у У. Х. Ріда щодо технічних прийомів (Kennedy, 1968: 193), а також те, що він включив до неї правки Ф. Крейсlera, першого виконавця твору (Shiel, 179). Композитор активно використовує

⁸¹ Ці критерії зібрані дослідником зі спостережень Л. Раабена, І. Кузнецова, Я. Торгана, Л. Киріліної тощо.

виражальні можливості нижнього регістру (в першому вступі соліста) і вершини діапазону: партія скрипки рясніє нотами четвертої октави, найвища з яких – *gis*⁴.

Значущість ролі оркестру в даному Концерті не підлягає сумніву. Тільки в деяких фрагментах фіналу його партія зводиться лише до підтримки соліста; як правило, вона несе тематичне навантаження, а кульмінації можуть бути досягнуті і без участі соліста. Про цінність оркестрової партії говорить і те, що в другій частині основна тема жодного разу не з'являється у соліста, і те, що в оркестрі лунають все без винятку теми твору, і «передбачення» оркестром тематичного матеріалу, що в цілісному вигляді буде викладатися концертантом, і більша образна амплітуда тем в оркестровому викладі. Оркестр не залишає концертанта навіть в каденції – саме тут композитор застосував незвичайний прийом, *pizzicato tremolando*. Конфліктність ансамблю яскравіше виявляється не в тематичному «зіткненні» соліста з оркестром, а в образно-емоційному переосмисленні матеріалу при його передачі партії соло. Стислість сольної експозиції, що поєднується з частими зупинками на ферматах, протиставлена розгорнутості та безперервності викладу матеріалу оркестром.

Маємо відзначити, що в розгляді жанрової суті Скрипкового концерту вважаємо за доцільне дотримуватися погляду, запропонованого Д. Кашубою (2023: 83-84) з приводу Концертів Й. Брамса – про те, що симфонізація не підміняє концертності як основи жанру, а доповнює й збагачує драматургічний процес. Саме тому розглядуваний твір віднесено до «чистого» різновиду жанру, а не до мікстів, на кшталт «Гарольда в Італії» Г. Берліоза чи Симфонії-концерта для віолончелі з оркестром Ю. Буцко.

Співвідношення оркестрової та сольної партій дозволяє визнати, що в Концерті використаний принцип діалогу (як «чергування реплік партнерів») – до того ж, за класифікацією О. Антонової, «“діалог згоди” модусного типу, в якому репліки не суперечать одна одній ані за тематизмом, ані за вираженими емоціями» (1989: 12). Е. Елгар застосовує майже всі типи співвідношень соліста з оркестром, названі вченою: «тематичний дует» в рамках функціональної тотожності голосів; «тема-фон» і «тема-протискладання» як види ієрархічності

голосів – ігноруючи тільки «нетематичний дует», пов'язаний з домінуванням фігураційного матеріалу. Відсутність демонстративного протиставлення соліста та оркестру генетично зумовлена спорідненістю твору до Першої симфонії композитора, де показовою є відсутність семантизації тембрів.

Під ансамблем соліста та оркестру можна розуміти єдність, що змушує переосмислити широко відому етимологію жанру як «змагання», адже в словнику *Merriam-Webster* друге значення слова «concert» – «узгодженість структури або плану; єдність, сформована обговоренням думок», а «публічний виступ» – хоча і наводиться першим, але не стосується концерту як твору (*Merriam-Webster, n. d.*). Проте, остаточно вирішити питання походження назви жанру неможливо: в своїй докторській дисертації В. Ракочі зазначає, що «ще наприкінці XVI ст. розпочалась дискусія про походження терміна *concerto*, яка триває і досі» (2021: 45) – хоча після цієї думки наводиться аналіз різних груп поглядів (з акцентом на злагоженості чи суперництві).

Перша частина Концерту (*Allegro, h-moll*) написана в «елгарівському» варіанті сонатної форми⁸². В оркестровій експозиції представлені всі ключові теми частини, а також позначені співвідношення між ними. Головна партія складається з двох тем, контрастних за образним наповненням. Слід зазначити, що в даному випадку Е. Елгар йде не шляхом теми-супутника, як в увертюрі «На Півдні», а саме шляхом двох тем в рамках головної партії (спосіб, застосований в «Коккейн»). Початкова тема Концерту має яскраво виражений ліричний характер, що виявляється в акцентуванні ходів на малі секунди⁸³, сильнішій ритмічній позиції спадного руху та поверненні до вихідного звуку після нетривалого підйому. Загальне наростання звучності підводить до суттєвої зміни – нової теми, другої в головній партії. Її можна долучити до найбільш «брамсівських» тем композитора, внаслідок численних терцієво-секстових дублювань, поєднання чіткої повторюваності ритмічних фігур з

⁸² Е. Ньюман / *Ernest Newman* відзначив, що і в Концерті, і в Першій симфонії Е. Елгара «мислення контролює форму, а не форма контролює мислення» (цит. за Mark, 2005: 156).

⁸³ Основний мотив побудований виключно на звуках, що складають інтервал малої секунди: *fis-g* та *d-cis*. Подібна «секундовість» була характерна і для головної партії першої частини Першої симфонії – ще одна ознака спорідненості цих творів.

комплементарністю та ритмічною мінливістю, адже вона набуває синкопованого характеру. Ті ж самі ознаки відчутні і в Скрипковій сонаті – одному з найяскравіших прикладів «брамсівського» у Е. Елгара. Після викладу обох тем головної партії з'являється мотивна розробка першої з них, що вносить драматичний характер вже в експозицію.

Сполучна партія також лірична, в ній використано типовий для симфонічних творів Е. Елгара прийом теми-супутника: її друга тема не з'являється без першої. Основна тема – наспівного характеру, що підкреслено поєднанням повторення звуку та ламентозної низхідної секунди, а також трьома ланками секвенції, заснованої на синкопованому мотиві з оспівуванням. Але на відміну від інших випадків тем-супутників, тут вона інша за характером, імперативна. Побічна тема в оркестровому варіанті не має того емоційно індивідуалізованого вигляду, який буде притаманний її проведенню солістом. Згідно звичної для Е. Елгара композиційної схеми, після побічної партії настає драматургічний зсув: друга тема головної партії в потужному викладі (мале *tutti*, *ff*) обрамляє синтезуючий розробковий розділ в кінці оркестрової експозиції, де в активному драматичному вигляді по черзі лунають усі теми, представлені до цього (окрім побічної).

Експозиція соліста показує, що при всій подібності Концерту до Першої симфонії Е. Елгар надзвичайно індивідуалізує саме специфічно «концертні» розділи форми: експозицію соліста та каденцію. Таке рішення дозволило уникнути «тиражування» здобутків Першої симфонії, попри їх принципове збереження. Повторена експозиція справляє враження одночасно і скорочення, і розширення форми. Перше викликано коротким, «конспективним» викладом обох головних і сполучної тем; друге – значним розширенням розробкового розділу (з шести тактів до двадцяти), в якому значно зростає роль суто мотивно-розвиваючих прийомів. Тобто, друга експозиція стає наступною стадією драматургічного розвитку.

Саме трактування тематизму також зазнає змін: його лірична основа виступає на перший план, що можна пов'язати з розумінням Е. Елгаром скрипки

як інструменту ліричного та автобіографічного⁸⁴. Головна партія набуває трагічних рис: звучання нижнього регістру скрипки, «знесилене» розв'язання кадансу із завмиранням всього оркестру і гуркотом литавр *ppp*, дезальтерації в гармонічному супроводі, сам факт початку-перехоплення теми у оркестру не вище, а квартою нижче. Швидкі пасажі солюючої скрипки призводять до згаданого вище розробкового розділу, в якому головна тема скорочена до однотактового мотиву, що проводиться 10 разів в повному вигляді (в обсязі септими і октави, обумовлюючи додаткову варіативність). Характерним є те, що жодного разу протягом 24 тактів соліст не проводить теми в цілісному вигляді – йому доручено лише фігурації, що виростають з секундової інтонації. Тональний план виявляється настільки ускладненим, що встановити точку гармонічної опори стає неможливо (*h-moll, e-moll, fis-moll, d-moll, c-moll, f-moll*).

Побічна партія в другому своєму викладі значно більш схожа на особистісне ліричне висловлювання. Це зумовлено рельєфним виділенням мелодії, ясною опорою на *G-dur* з виразним відхиленням в мінорну тональність (*h-moll*), експресивними підголосками (в яких використаний елгарівський прийом для окреслення ліричних образів, – домінанта з секстою в середніх голосах). Розподіл артикуляційних позначень також сприяє підвищеній виразності: поєднуються *tenuto, legato* та *staccato*. Темповий профіль побічної партії виключно нестабільний: в 13 тактах середини і репризи зустрічається 8 позначень зміни руху – що є типовим для елгарівських ліричних висловлювань (наприклад, побічна партія «На Півдні»).

На відміну від Першої симфонії, композитор обмежив розробку в масштабах: вона є досить компактною і за часом звучання, і за структурою – виділяються три розділи (замість восьми). Таке відхилення від щойно набутого успішного досвіду може бути пояснено багатьма причинами, але головною з них можна вважати вплив особливості концертної форми на сонатне *allegro*. Так, в Скрипковому концерті Л. ван Бетховена⁸⁵ виділяється 4 розділи розробки – хоча

⁸⁴Одне з найочевидніших підтверджень тому – виклад теми варіацій «Енігма» виключно струнними.

⁸⁵Цікавим збігом є те, що у обох композиторів Скрипкові концерти мають однаковий номер – *op. 61*.

сама вона є значно тривалішою, близько 150 тактів. Скрипковий концерт Й. Брамса (*op. 77, 1878*), подібно до елгарівського, має досить нетривалу розробку, але в ньому майже відсутній напружений драматизм – що пояснюється підміченою К. Гейрінгером його наближеністю до Другої симфонії та «замріяною романтичністю, що підіймається до радісної енергії» (Geiringer, 19362: 59).

Перший розділ розробки у творі Е. Елгара непротижний, за своєю функцією він – вступний. Головна та сполучна теми проводяться оркестром, у соліста розгортається своя контрапунктуюча лінія з окремими зворотами цих двох тем. *Другий* розділ практично весь присвячений розвитку початкової теми⁸⁶, що з'являється в трьох модифікаціях (чергування головного мотиву у збільшенні та в звичайному вигляді, скорботне за характером; повторення головного мотиву на тлі фігурацій соліста; в ритмічному збільшенні). Як і в оркестровій експозиції, ця тема призводить до сполучної з функцією нагнітання напруги, фактура соліста звільняється від подвійних нот і перетворюється в спадну хроматичну гаму. *Останній* розділ розробки – масштабна виключно оркестрова кульмінація тривалістю в 37 тактів, динамічно найяскравіший епізод всього Концерту. Тут з'являються майже всі теми першої частини, але в драматизованому вигляді, серед яких сполучна та перша тема головної партії – з передачею лінії від мідних іншим групам. Це інструментувальне рішення підсилює відчуття дрібності, нестійкості, що доповнюється гармонічною нестабільністю та поліритмією. Дробленню піддається і побічна тема, з якої виокремлюється однотоковий мотив, що проводиться чотири рази, щоразу з підвищенням теситури.

Перехід до репризи здійснюється шляхом вторгнення початкової інтонації головної теми, яка зупиняє цей звуковий потік, що надає можливість передати цю тему через групу струнних солістові. Тож, момент початку репризи виявляється дещо розмитим – вона настільки ж тісно пов'язана з розробкою, як і в першій частині Першої симфонії. Головна партія у викладенні солістом у

⁸⁶ Друга тема головної партії з'являється лише двічі, у вигляді однотокового мотиву, вдруге – багаторазово повтореного задля створення додаткового напруження.

репризі подібна до свого експозиційного вигляду: в обох випадках вона звучала після *tutti* і ставала «відповіддю». В репризі масштабність кульмінації вимагала посилення лірико-трагічної складової образу завдяки триразовому проведенню мотиву з низхідним стрибком на септиму в кінці⁸⁷. Появу початкових інтонацій головної теми необхідно визнати її надзвичайно скороченою репризою, хоча в ній і випущена друга тема. В такому оформленні це радше спогад про тему, ніж її реальне звучання – подібного роду ремінісценції виявляються основою для розкриття концепції твору. Від сполучної теми тут – ритм контрапункту в партіях валторн. Відразу після цього оркестром на тлі тематизованих пасажів соліста проводиться побічна тема (*H-dur – B-dur*). Поява трьох ключових тем твору створює враження мініатюрної «моделі репризи». Однак така лаконічність була б невідповідною і розмаху, і ідеї Концерту, і симфонічному стилю композитора, що тяжів до «романтичного гігантизму». Тому після цієї «моделі репризи» Е. Елгар поміщає очікуваного масштабу репризу – в якій роль викладу головної партії на себе приймає згадана «мініатюра», попри відсутність в ній повного проведення головної партії.

Побічна партія в репризі відзначена інтегруючими властивостями, адже має риси подібності з обома своїми експозиційними варіантами. До оркестрового його уподібнює схема секвенції (*I – VI– IV – V moll*), використання групето, поява «всередині» оркестрової фактури, пунктирний ритм. Від сольного проведення зберігаються окремі гармонічні звороти, підвищена емоційність, плавне перетікання в наступний розділ на матеріалі головної партії.

З останньої, затриманої, ноти побічної партії починається перший з двох розділів масштабної коди, «кода як друга розробка», подібно до бетховенського симфонізму, а також до Першої симфонії та інших оркестрових творів Е. Елгара. Спорідненість з розробкою виявляється і в методах розвитку матеріалу, і в використанні більшості тем твору, і в повторі окремих фрагментів розробки.

⁸⁷ Цей хід, типовий для композиторів-романтиків, набув особливого значення в творчості Е. Елгара: в найбільш показовому вигляді він був використаний в варіаціях «Енігма»: двічі зустрічаючись в темі, він особливо декларативно показаний в XI, «віолончельній», варіації і є основою секвенційного розвитку в IX, «Німроді» – ліричному центрі всього твору.

Функціональним призначенням другого розділу коди стає максимальне збереження напруженості; це підтверджується тим, що домінантовий органний пункт тривалістю в 17 тактів розв'язується в тоніку лише на дві чверті. Тонічний тризвук виконує роль не устою, але підходу до нового проведення ключового звороту, на цей раз – з «неаполітанським» другим ступенем. Його особливість полягає в ритмічній організації рівномірним рухом, в якому зворот проводиться чотири рази поспіль, що створює відчуття «закільцьованого» часу, замкненого руху. В цьому полягає відмінність від першої частини Першої симфонії – адже там кода була пов'язана із завмиранням руху та «відстороненням» від драматичного конфлікту, натомість в Скрипковому концерті використано підкреслено рішуче завершення частини, з традиційними акордами D та *t ff*.

У репризі першої частини Концерту, як і інших творів Е. Елгара, можна виявити структурну основу, що відповідає класичним правилам формоутворення. Це виявилось, в тому числі, в частковому дотриманні вимоги тональної централізації головної та побічної тем (*D-dur* побічної замість *G-dur* в експозиції). Разом з тим, ця основа виявляється прихованою за винятково складною логікою: реприза вбирає в себе риси обох експозицій та розробки, а активна мотивна робота композитора не припиняється і в коді. Також тут проявляється конструктивний принцип спіралі, що розширюється. Так, можна побачити лаконічну «модель» репризи в самому її початку (всього в 15 тактів); її розгорнуте втілення (безпосередньо репризу), а також (в парі реприза–кода) репризу уявної сонатної форми більш високого порядку: поява в коді в основній тональності матеріалу, що проводився в розробці в домінантовій, дає можливість зіставити ці розділи з побічними партіям в експозиції і репризі більш масштабної сонатної форми (Додаток 4).

Таким чином, між сонатними *allegri* розглянутих творів є ряд спільних та відмінних рис, до того ж, за одним і тим же параметром можуть бути і одні, і інші одночасно. Так, звертає на себе увагу відсутність багатотемності першої частини Концерту – останньою перед ним сонатною формою з однією сполучною партією (окрім фіналу Симфонії) була увертюра «Коккейн», написана десятьма

роками раніше; немає в Концерті і заключної партії. З іншого боку, в обох творах початкова тема піддається мотивним трансформаціям. Різною є і розташування прикінцевої кульмінації частин: в Скрипковому концерті точкою найвищої напруги є кода, в той час як в Першій симфонії трагічна кульмінація досягається наприкінці репризи, перед кодою. В розробках, крім згаданих структурних змін, є ще одна – в Симфонії в цьому розділі форми відсутня головна тема (окрім свого представлення темою-супутником), в той час як в Концерті головна тема з'являється в двох з трьох розділах розробки. Відмінність побудови реприз визначається відсутністю повного проведення головної партії в Скрипковому концерті, а також тональними співвідношеннями головної та побічної партій: замість віддалення в Симфонії (*d-moll – F-dur* в експозиції та *d-moll – As-dur* в репризі) в Концерті виконується норма їх наближення (*h-moll – E-dur* в оркестровій експозиції, *h-moll – G-dur* в сольній, та *h-moll – D-dur* в репризі).

Друга частина Концерту (*Andante, B-dur*) виконує функцію ліричного відсторонення, виступаючи безконфліктною опозицією до активного розвитку подій в першій. Вона також написана в сонатній формі, але трактованій досить вільно. Однак, головною специфічною рисою частини є трактування соліста в ній. З одного боку, його партія не розчиняється в оркестровій фактурі, а завжди знаходиться «над нею»; з іншого боку – головна тема *Andante* не з'являється жодного разу у скрипки *solo*, що є відходом від традиційної побудови ліричних частин концертів. Доцільно згадати про «відхилення» до іншого типу концерту в межах однієї частини, які наводить В. Ракочі (2021: 138) – соліст явно втрачає свої лідерські позиції, які він повертає з перших тактів фіналу. З прикладів такого трактування партії скрипки можна згадати *Adagio* Скрипкового концерту Й. Брамса – де у соліста лінія складається переважно з арабесок, але німецький композитор все ж доручає *solo* ключові інтонації, після яких, подібно до барокових тем, настає «розгортання». Е. Елгар йде інакшим шляхом: доручаючи скрипці інші теми.

Всі три ключові теми мають явно виражену ліричну природу, проте їх різноманітність забезпечується різним жанровим походженням: хорал,

інструментальна кантилена, пісня. Хоральність початкової теми відображена і в її структурі (чіткий поділ на двотакти-«рядки» з зупинками в кінці кожного), і в фактурі (струнні викладені в класичному чотириголоссі з єдиним ритмом), і в підкреслено діатонічному інтонаційному наповненні. Побічна партія є тонально нестійкою, в ній Е. Елгар застосовує терцієві співвідношення *C-dur* – *A-dur* – *Des-dur*. Тема складається з двох елементів: перший викладено струнними, другий – «відповідь» на нього соліста (ремарки «*Lento quasi Recit.*», «*Espressivo*»). Характерним для елгарівського гармонічного та інструментувального мислення є те, що потім з'являються відхилення, в ролі фону звучать валторни, тромбони і туба в нехарактерному для цих інструментів нюансі *ppp*. Д. МакВі описує цей фрагмент як «тональні мандри другої теми, підтримуваної сумно-урочистими тромбонами» (2013: 2556). Розв'язання домінантсептакорду з секстою накладається на початок заключної партії, яка закріплює *Des-dur*. Вона поєднує риси вокальної та інструментальної кантилен, гармонізована досить просто, але вишукано, з D з секстою в середніх голосах.

У розробці розвиваються головна і побічна теми в тому порядку, в якому вони були експоновані. Розділ починається в *Des-dur* тривалим хроматичним пасажем соліста. Відображено і середину теми, змінену інтенсивним тональним та мотивним розвитком. Побічна тема виникає на хвилі кульмінації і подана в двох варіантах: другий, позначений «*Nobilmente*», є результатом тематичної роботи композитора, що триває протягом всього циклу.⁸⁸

Особливістю репризи постає її тональний план: побічна партія лунає в *Des-dur*, що співвідноситься із заключною партією в експозиції і з *b-moll*, тональністю, що з'являлася в середині головної партії. Приведення репризи до єдиного тонального центру здійснено раптовим розв'язанням домінанти в однойменний мажор. Заключна партія не містить значних змін, крім того, що вона завершується появою другого елемента побічної партії з розробки.

У невеликій коді до тональної єдності приведені всі теми частини. Початковий зворот головної теми проводиться у духових, чие звучання в даному

⁸⁸ Вихідна послідовність з двох секунд та сексти була представлена на початку сольної експозиції I частини.

випадку нагадує орган завдяки високій теситурі та акордовому складу. Можливість умиротвореного завершення проведенням всіх тем поспіль обумовлена неконфліктною природою їх співвідношення. Відомо, що сам композитор сказав про коду наступне: «<...> тут дві душі зливаються і перетікають одна в одну» (цит. за: МакВі, 2013: 2556). У коді знаходить своє повне втілення принцип трактування партії соліста як свого роду *obligato*: жодна з чотирьох тем ним не проводиться. Дана частина позначена рисами епічності, що виявляються в неквапливому розгортанні подій, у відсутності напруженого розвитку і детальної мотивної роботи композитора. Але головна прикмета епічного висловлювання – характер тематизму, адже Е. Елгар уникає відкритої емоційності, властивій іншим частинам.

Найбільш специфічно організованою частиною Концерту можна вважати фінал – на відміну від чіткості структури останньої частини Першої симфонії. Визначити навіть базові контури його форми проблематично, оскільки можливі щонайменше два трактування. Частина складається з трьох досить великих розділів, перший з яких найбільш окреслений – це сонатна експозиція. Другий розділ ззовні дуже схожий на перший: в ньому проводяться всі теми експозиції, що разом з тональними співвідношеннями побічної партії дозволяє трактувати його як репризу, а форму частини – як сонатну без розробки з розгорнутою кодою. Однак, сам характер викладу тем в цій «репризі» ускладнює таке її визначення. Нестійкістю позначено тональний план, логіка розгортання та розвитку тем, що дозволяє трактувати даний розділ як розробку, нехай вона і досить буквально повторює експозицію.

На перший погляд, таке розуміння призводить до руйнування структури, адже передбачає сонатну форму без репризи. У такому випадку роль репризи цілком може на себе взяти середній розділ коди, каденція, в якій підсумовується тематичний матеріал всього концерту. Все ж в подальшому розгляді форма буде трактована як сонатна без розробки, з кодою як самостійним за значенням епізодом (що є типовою рисою формотворення Е. Елгара).

Сама по собі експозиція також має ряд специфічних рис. Перш за все, це її головна партія (*h-moll*), тема якої кристалізується поступово, в три етапи. Така її побудова свідчить про асиміляцію досвіду австро-німецьких симфоністів: А. Брукнера, по відношенню до якого застосовують вираз «вирощування теми» (Савченко, 2005: 93)⁸⁹, і Л. ван Бетховена. Другий пасаж соліста завершується стрибком на кварту, головним інтервалом теми, що можна визначити як перший з трьох етапів. Далі в оркестровій партії накопичуються квартові стрибки, аж до 11 поспіль – вимальовується контур головної теми; це другий етап її становлення. Після невеликої зв'язки-інтермедії головна тема проводиться вже в остаточному варіанті (останній етап): квартові стрибки заповнюються, ритм індивідуалізується. Хоча сполучна партія (*h-moll*) не має чіткої структури, її можна розділити на дві фрази з коротким завершенням. Перша являє собою стретне проведення мотиву в обсязі октави і з опорою на спадні секунди і септими⁹⁰. Між нею та побічною вміщено ще одну невелику зв'язку, в якій звучать пасажі соліста, потім – звороти заключної партії, а потім в контрапункті – сполучної та побічної.

Найбільшою мірою серед тем фіналу розробковість притаманна викладу побічної партії (*E-dur*). Тракткування ролі соліста дозволяє поділити її на дві стадії: в першій переважає кантиленне інтонування, у другій – фігурації (які подекуди спираються на звуки теми). Проведення двох речень спочатку в мажорі, а потім в мінорі дозволяє композиторові розкрити тему з різних сторін: ладове перефарбування спричиняє заміну малої септими великою, ще більш «тужливою». Виявляються використаними і можливості тонального розвитку: поступово тема переходить з *E-dur* в *e-moll*, в якому і викладено заключну партію. Ця тема – найактивніша серед усіх в фіналі, вона будується виключно на пунктирних ритмах, її початок позначений ремаркою *con forza*, а викладення засновано на передачах від соліста до оркестру та навпаки.

⁸⁹ Відносно музики фольклорної традиції цей вираз застосовує В. Данилець (2021: 43).

⁹⁰ Цілісність теми досягається значною мірою тим, що мелодичні вершини складаються в безперервну спадну лінію (цей прийом композитор до того вже застосовував – в увертюрі до ораторії «Сон Геронтія», в обох випадках використано секвенціювання).

Найбільш очевидна зміна в репризі – проведення побічної партії в *h-moll*; до числа інших ладогармонічних нововведень можна віднести короткий відрізок в *Es-dur* в головній партії. Варіантність також позначається в повторенні початкового пасажу репризи перед сполучною темою і у видозміні фігурацій соліста в побічній (що стали більш складними, «арабесковими»).

Кода складається з трьох розділів, спільною рисою яких стає часта зміна тематичного матеріалу (до того ж, з різних частин Концерту). *Перший* розділ коди починається тривалим розвитком теми «*Nobilmente*». Проте, її початковий зворот проводиться у вигляді секвенції не чотири рази, а дев'ять, поступово трансформуючись у головну тему першої частини; кульмінаційна зона також розширена. Тональний план сходження реалізує неодноразово використану в Концерті логіку дуги: і початок, і завершення спираються на домінанту до *h-moll*, але по мірі розвитку з'являються віддалені тональності *Es-dur*, *g-moll*. На тлі звучання головної теми фіналу у соліста використаний незвичний оркестровий прийом: швидкі унісонні пасажі всієї струнної групи (крім контрабасів) в чотирьох октавах *ppp*. Роль місцевої кульмінації на себе бере проведення сполучної теми, що переривається токкатними фігураціями соліста. *Перший* розділ закінчується розв'язанням зменшеної квати на тлі початкової інтонації всього Концерту у валторни *solo ppp*.

Другий розділ коди позначений *Cadenza (accompagnata)* та присвячений переважно темам першої частини. Його особливістю стає унікальне відчуття часу: відхід від його динамічного трактування, властивого фіналу, і створення ефекту «стоп-кадру», моменту рефлексії, ремінісценції. Можливість розглядати каденцію як «альтернативну репризу» підтверджується її характером: точно такий же «спогад» відкривав репризу першої частини, замінюючи собою власне репризне проведення головної партії. Специфічний характер звучання створює сам оркестр, в якому струнні грають спочатку звичайним *tremolo (pp)*, а потім спеціально винайденим Е. Елгаром штрихом *pizzicato tremolando* – що пояснений як «звуки потрібно “вищипувати” подушками трьох або чотирьох пальців зі струни» (Elgar, 1910 : 224). Крім того, переважають проведення саме

початкових зворотів тем. Тон висловлювання – підкреслено індивідуалізований та ліричний, зі значною кількістю вказівок на зміну характеру виконання (*quasi-rubato, espressivo, mesto*). Б. Адамс характеризує каденцію як таку, що знаходиться в «перехідному стані між сном і дійсністю» в контексті порівняння методів Е. Елгара та М. Пруста – наводячи Скрипковий концерт і програмні твори композитора на підтвердження того, що тема снів і мрій цікавила Е. Елгара тією ж мірою, як і М. Пруста (2007а).

В каденції тематичний матеріал з'являється і у оркестра: альтами та віолончелями проводиться побічна тема першої частини, а відразу після цього – зворот теми «*Nobilmente*». Перехід до останнього розділу коди відтворює початок сольної експозиції та репризи *Allegro*, але після двох початкових мотивів головної партії вміщено тему фіналу. Особливу виразність цьому моменту надають динамічні вказівки: всього за один такт оркестр повинен від *p* прийти до *ff*, і так само швидко відступити. В цілому, каденція трансформована з віртуозного фрагменту в лірико-рефлексивний. Використання «стоп-кадру» пов'язане з попереднім досвідом Е. Елгара: явною стає паралель з «ескапістським» розділом розробки увертюри «На Півдні».

Каденція Скрипкового концерту стає і ключовим моментом для вияву інтроспективності твору. Це поняття визначається дослідниками по-різному, але звернемося до узагальнюючого погляду М. Спенер / *Maja Spener*: «Інтроспекція – підкреслено особистісний спосіб формування суджень – “зсередини себе” <...> Інтроспекція контрастує з іншими способами формування суджень, такими як формування апіорних суджень чи формування суджень шляхом використання або відкидання емпірично отриманої інформації» (Spener, 2015: 300). Таке визначення пояснює спосіб, яким композитор оперує темами – в цьому розділі вони не з'являються в цілісності, не вступають у взаємодію зі звичними типами фактури. Натомість появи вже відомих тематичних елементів розрізнені паузами та ферматами, завдяки яким вони сприймаються окремо, подібно до думки, що формується всередині свідомості. А звернення саме до ліричних тем повністю відповідає іншому визначенню інтроспекції, наданому

Д. Розенталем / *David Rosenthal*: «Інтроекція – процес, в якому люди фокусують увагу на власному ментальному стані» (Rosenthal, 2000: 201).

Заключний розділ коди характеризується невластивими Концерту однорідністю темпу та тональною стійкістю. Набір тем, що постають тут, дещо інший в порівнянні з першими її розділами: головні теми крайніх частин, тема «*Nobilmente*» та побічна тема фіналу. Винахідливість в поєднанні партій оркестру та соліста підкреслена тим, що протягнутий звук *h* скрипаля приймає на себе роль басового голосу. Завершується Концерт триразовим проведенням головних тем (всі три в *H-dur*): спочатку варіанту головної теми фіналу *tutti* без соліста, потім у нього звучить основний вид цієї теми в акордовому викладі, і далі перший зворот всього Концерту – у валторн в чотириразовому збільшенні. Для стилю композитора це завершення є типовим апофеозом, в чому дослідники вбачають риси ескапізму (Riley, 2007a). Отже, якщо початкове *Allegro* стає, попри всю ліричність та сповідальність, кульмінацією і центром тяжіння «зовнішньої драматургії», то фінал (особливо – каденція) приймає роль центру інтроективної драматургії – завдяки трактуванню часу та ремінісценціям, оскільки II частина Концерту не є зразком експресивної самозаглибленої лірики.

Для організації Концерту виключно важливу роль відіграє семантика кругового руху, що виявляється на тематичному, тональному та структурному рівнях. Перш за все, круговий обрис лінії притаманний багатьом темам Концерту. Для тонального розвитку характерним стає рух в споріднену тональність через ланцюг віддалених. Нарешті, конструкція цілого виявляється пронизаною повторами. Це і «передчуття» тематизму, в яких окремі звороти тем з'являються набагато раніше їх самих, і «напливи» матеріалу, що вже звучав до того, і наскрізний тематизм, і замикання, і спіральна побудова першої частини.

Водночас, у Скрипковому концерті Е. Елгар послідовно застосовує і формотворчі принципи, апробовані ним у Першій симфонії та попередніх творах. Перш за все, це складна система інтонаційних зв'язків між різними фрагментами. Типовий формотворчий прийом Е. Елгара – використання наскрізного тематизму – можна розділити на тематичні арки та похідний

тематизм; повтор тематичних утворень в повному вигляді практично не зустрічається. Похідний тематизм застосований до головної теми першої частини і до теми «*Nobilmente*». Перша з них вже в сонатному *Allegro* породжує три своїх варіанти, а також з неї виокремлюється секундова інтонація, що проектується композитором на різні рівні будови циклу – стаючи основою і багатьох тем, і тональних співвідношень між ними. Про роль інтонацій секунди для тематичного розвитку Першої симфонії йшлося в попередньому підрозділі.

Процес становлення теми «*Nobilmente*» ще складніший. Її вихідне зерно – дві висхідних секунди і стрибок на сексту – вперше з'являється в головній партії першої частини. У репризі саме на цьому зерні побудовані пасажі соліста, які супроводжують побічну тему в «моделі» репризи (ц. [27]). В *Andante* ця ідея виявляє себе двічі. Найбільш її яскраве вираження – тема «*Nobilmente*», що з'являється в розробці, але як видозмінений варіант побічної теми. По-своєму вона відбивається в заключній партії, в якій початок з низхідних терції та сексти в інверсії відтворюють її перші інтервали (дві секунди «об'єднані» в терцію). У фіналі роль теми «*Nobilmente*» ще значніша, адже вона обрамлює його каденцію та з'являється в ній. Тож, простежується шлях від зародження інтонаційного зерна в першій частині через його оформлення в самостійну тему в другій до її використання в якості структурної арки і матеріалу для місцевої кульмінації в фіналі – чим реалізована логіка похідного тематизму.

Спорідненість між двома розглянутими темами виявляється щонайменше на двох рівнях: інтервальної структури та мотивних перетворень. Ініціальна тема концерту відкривається секундою, квінтою та секундою, а тема «*Nobilmente*» ніби отримана розширенням її інтервалів секундами (Додаток 5). Нарешті, в послідовному викладі обидві вони починаються з одного й того ж звуку *fis*. Але ще очевидніше зв'язок тем показаний в їх взаємопереході у другій частині, коли ключовий мотив теми «*Nobilmente*» поступово породжує варіант, що одночасно належить обом темам і місцевому інтонаційному матеріалу (заміні другого елемента головної партії), в [56]. До схожих висновків приходять і К. Марк – не вказуючи на останній з відзначених нами моментів і додаючи до переліку

похідних тем сполучну партію фіналу (2005: 158). Про виключну роль теми *Nobilmente* для композитора свідчать і його слова про те, що він хотів би, щоб ця тема була викарбована на його могилі (Shiel, 2007: 179).

Велика кількість випадків, коли тематичний матеріал або його ключові звороти з'являються або раніше свого зумовленого місця в структурі (в ролі передбачення-передчуття), або після, як ремінісценція або драматургічний зсув, що дозволяє провести паралель з побудовою інтонаційних фабул симфоній Г. Малера. Повторюються і більш нейтральні утворення: пасажі зі зв'язки головної партії фіналу в трансформованому вигляді лунають в першому розділі коди. Стосовно початкового мотиву, що і породжує тематизм, і з'являється в ключових моментах, можна застосувати аналогію до ініціальної теми Першої симфонії – ще одне підтвердження генетичної спорідненості цих двох творів.

Таким чином, Скрипковий концерт продовжує лінію спадкоємності від Першої симфонії, іноді навіть посилюючи ці риси. Окрім загального лірико-драматичного характеру, спільними рисами є: інтенсивна мотивна робота композитора (що охоплює вже всі частини циклу); стадіальність розвитку в сонатних *Allegri* перших частин, що в Концерті охоплює і подвійну експозицію; драматургічна значимість код; використання епізодів тональної невизначеності, прийоми інструментування; велика увага, приділена сольним фрагментам (обов'язкова умова жанру концерту); значна складність партій; великий хронометраж; «повнота» втілення жанрового канону. Є і певна кількість новацій та відмінностей: відсутність вступу до сонатних *Allegri*; більш чіткий тональний план циклу; відмова від багатотемності; відхід від пізньоромантичного трактування повільної частини; специфічність форми фіналу.

Висновки до Розділу 3

Наведені аналітичні спостереження стосовно стильових констант зрілих оркестрових творів Е. Елгара свідчать про спорідненість композитора з австро-німецькою пізньоромантичною традицією в обох її гілках: брамсівській та вагнерівській. Перша з них виявляється в наслідування класичних жанрових

канонів, засадничих принципів формотворення, увазі до конструктивної складової написання творів (композиторської гри), в цілому – у вільному висловлюванні при структурній ясності, інтелектуалізмі. Вагнерівські впливи (та його послідовників Р. Штрауса, А. Брукнера та Г. Малера) полягають в гармонічній мові та її значній хроматизації; розширенні проміжків нестійкості; складній системі тональних планів – аж до фрагментів «випадіння» з ясно відчутної тональності та тяжіння до 12-тоновості; у відсутності кадансування; у модулюванні мелодичним шляхом. Обидві тенденції зумовлюють універсальний для пізньоромантичної музики синтез гомофонних та поліфонічних технік письма, що призводить до полімелодичної насиченості фактури та багатовимірності просування композиторської думки. Специфічно елгарівським елементом стає емоційний профіль обох творів: яскраво виражена лірична домінанта, завдяки якій досягається значна експресивність та «персональність» висловлювання, що поєднується з підкресленою стриманістю окремих фрагментів, в чому можна вбачати прояви композитором британського національного характеру. І в Симфонії, і в Скрипковому концерті, попри всі їх відмінності, принцип множинності розповсюджується на композиційні засади, що призводить до тематичного та структурного поліцентризму, який суттєво трансформує функції складових сонатної форми та симфонічного циклу. Досягнення різноманітності в єдності спирається на здобутки «Енігми» та досвід вивчення музики Й. Брамса – а саме на майстерність в сфері варіаційної техніки, що охоплює як оперування різновеликими тематичними одиницями, так і принципом похідного тематизму, що в умовах обраної композитором гармонічної мови бере на себе формотворчу роль. Попри те, що ці стильові принципи були присутніми і в попередніх творах Е. Елгара як окремі їх складові, своє системне вираження вони отримали саме в творах концептуальних жанрів, сама природа яких передбачає високий рівень художнього узагальнення.

РОЗДІЛ 4

ПРОЯВИ ПІЗНЬОГО СТИЛЮ В ОСТАННІХ ОРКЕСТРОВИХ ПАРТИТУРАХ Е. ЕЛГАРА

4.1. Стильовий зсув як реалізація пізніх творчих ідей в Другій симфонії, *op. 63*

Стильова еволюція Е. Елгара в царині оркестрової музики може бути представленою у вигляді параболи, де лінійний рух переривається неочікуваними поворотами. Саме це відбулося на межі між ранніми творами композитора та «Енігмою», частково – між «На Півдні» та Першою симфонією, коли з окремих вдалих спроб завдяки діалектичному стрибку формується підґрунтя для наступного етапу творчого розвитку. Дещо подібне можна побачити і при співставленні Першої симфонії та Скрипкового концерту з Другою симфонією, яка чітко позначила початок нового етапу творчості митця, що відмічений рисами пізнього стилю. Написані після того «Фальстаф» та Віолончельний концерт підтвердили закономірність стильового зсуву, що дозволяє вбачати в названих творах результат активного композиторського пошуку. Симптоматично, що його початок виявився пов'язаним з твором концептуального жанру, звернення до якого доводить виваженість та мотивованість зазначеного стильового зсуву, подібно до того, як Перша симфонія проголосила остаточне досягнення її автором творчої зрілості.

На перший погляд, Друга симфонія, *Es-dur, op. 63*, безпосередньо продовжує традицію Першої та Скрипкового концерту. Це виявляється у чотиричастинній структурі циклу (хоча б і за спрощення будови і загальної тенденції до стиснення висловлювання); оркестровому та гармонічному стилям; особливому трактуванні розробкового методу розвитку, в тому числі його використанні в експозиційних розділах музичної форми; непрограмності змісту; амбівалентній інтерпретації скерцо; драматургічній значимості повільної частини. Разом з тим, в ній присутній значний імпульс до заперечення

попередніх принципів, за деякими з параметрів – майже цілеспрямованого протиставлення.

Перша частина, *Allegro vivace e nobilmente, Es-dur*, – чітко структуроване сонатне *Allegro*. Відсутність драматургічної напруги між головною та побічною партіями через їх належність до ліричної сфери (хоча і до різних її модусів) обумовлює порівняно невелику тривалість і розробки, і всієї частини – подібно до того, як конфліктне співвідношення численних тем в Першій симфонії вимагали розростання масштабів першої частини, а також принципово нове усвідомлення функцій цих розділів форми. Є і типові для творчості Е. Елгара риси формотворення: «прорив» мотивів головної партії в зону побічної (ц. 16) та використання мотивних та фактурних перетворень – що дозволяє композиторові утворити кульмінацію в експозиції на матеріалі другої теми побічної партії після згаданого «прориву» головної (ц. 20). Оновлення гармонічної мови Е. Елгара виявилось в використанні мажоро-мінору в другій темі побічної партії та цілотоновості в заключній. Крім того, наприкінці розробки Е. Елгар використовує три засоби, максимально віддалені від принципів тональності: хроматичну гаму, тритон і послідовність чистих і збільшених кварт.

Особливістю тематичної роботи Е. Елгара в Симфонії є ретроспективність – тема визначається не за яскравістю, а за повторюваністю, тобто при першому прослуховуванні відокремити тематичний матеріал від фонового не видається можливим. Так, досить яскрава інтонація стрибка на сексту в пунктирному ритмі, з якої починається твір, не стає ключовою для подальшого розвитку, адже вона не отримує активного розгортання. Натомість, у головній партії виділяються шість мотивів, якими подалі оперує композитор (Додаток), реалізуючи композиційний метод, що у дослідників отримав визначення «мозаїчного» (McVeagh, 2013: 3915). Дані мотиви неоднорідні за своїм характером і виглядом: серед них є інтонаційно яскравіші (*B, D, F*) і більш нейтральні (*A, C, E*). Ритм останнього з них передвіщає головну тему Віолончельного концерту, яку називають «*featureless*» («позбавленої ознак») (Elgar, n. d.: 6). Важливим є те, що за такої великої кількості мотивів вони, як

правило, не стають основою для тривалих тематичних утворень, швидко змінюючись іншими. Виняток становить мотив *E*, утримування якого протягом десяти тактів дозволяє виділити середній розділ в тричастинній формі головної партії. Наслідком такого методу композиції стає значна тематизація всієї музичної тканини. За аналогією з виразом О. Коменди стосовно творчого методу О. Козаренка, це можна назвати «розосередженим тематизмом» (2013: 11). Схожість всіх цих утворень (за винятком *D*) дозволяє переконатися в справедливості сказаного самим композитором: «Мої теми – з однієї печі» (McVeagh, 2013: 3915) – хоча не для всіх його творів це однаково актуально. В цілому для головної партії характерним є екзальтовано-радісний тон висловлювання, що цілком відповідає словам «Дух Радості», винесеним в епіграф Симфонії.

Важливою для осягнення нового розуміння Е. Елгаром лірики є побічна партія, що в своїй тричастинній формі представляє два спокійніших в порівнянні з минулими творами типи ліричного висловлювання. Її основна тема емоційно нейтральна, спирається на виражальні можливості мажоро-мінору (*G-dur* – *g-moll*) – що вказує на деякий відхід від «вагнерівської» хроматики і трансформацію власної гармонічної мови. Композитор приділяє, як і в творах третього етапу, велику увагу інтервальним перетворенням тематизму. Це виявляється в тому, що в кожному з двотактів відстань від першого звуку до мелодичної вершини з 2,5 тонів розширюється до 3,5 і 4,5 – щоб згодом повернутися до 3,5. Інтонаційна єдність експозиції зумовлює і схожість ключового звороту цієї теми з мотивом *C* головної. Середина, друга, тема (*g-moll*) стає прикладом типової для Е. Елгара виразної спадної мелодії. Вона наспівно-меланхолійного характеру, чому сприяють мінорний лад (це одна із всього лише трьох тем симфонії з яскравим мінорним забарвленням), часте використання III ступеня ладу, стрибки на «романсову» малу сексту і спадні тритони – в перших чотирьох її тактах немає інших тонів, ніж збільшена кварта та її розв'язання в малу сексту.

Окрім принципового наближення головної та побічної партій композиторське переосмислення ролі різних розділів форми стосується заключної партії (ц.24) – адже попри спокійний та дещо містичний характер звучання з точки зору драматургії це чи не найбільш напружений розділ експозиції, оскільки в контрапункті до заключної теми з'являються інтонації головної (*A, B, D*), сполучної і побічної. Більше того, сама вона ритмом і октавними стрибками нагадує мотив *E* головної партії. У сукупності з уповільненням темпу та характеру руху, а також гармонією з опорою на послідовність великих терцій та тритони в басу це дає підстави вважати заключну партію «стоп-кадром», моментом застиглому часу і спогаду.

Вкрай нехарактерна для Е. Елгара розробка першої частини, з її малими масштабами (всього 31 такт) і простотою побудови – на відміну від «хвильового» принципу у попередніх творах, в цьому весь розділ укладається в єдину лінію. Розробка заснована на матеріалі виключно головної та заключної партій, і попри те, що вона драматизована відповідно до вимог форми, того ж ступеня конфліктності як в творах попереднього етапу не досягається – оскільки вона не закладена в природі матеріалу. Це ж пояснює і стислість всієї розробки – новий тип співвідношення головної та побічної партій вимагав нових форм їх розвитку.

Відхід від пізньоромантичної симфонічної концепції торкнувся і репризи, де відбувається стиснення процесу формоутворення – на відміну від розширеної репризи першої частини Першої симфонії. У головній партії збережено всі шість мотивів, але складених в новій комбінації. Позбавлена репризи побічна партія настає відразу після головної, оминаючи сполучну; обидві її теми перенесені на тон униз, що робить тональний план вельми своєрідним⁹¹. Заключна партія також випущена, і частина завершується кодою, в якій відтворюється епізод *Tranquillo* розробки, і в триумфальному звучанні чергуються мотиви головної партії. В цілому стає очевидним скорочення обсягів і значення коди в порівнянні з Першою симфонією.

⁹¹ *Es-dur* – *G-dur/g-moll* в експозиції; *Es-dur* – *F-dur/f-moll* в репризі. Перенесення побічної на тон вниз вже використовувалося Е. Елгаром в увертюрі «На Півдні», але там в репризі обидві теми звучали в *Es-dur*.

Друга частина, *Larghetto, c-moll*, вносить у драматургію циклу різкий емоційно-образний контраст, оскільки в її основі – траурна хода. Це є першим випадком включення маршової за жанром теми в великий симфонічний твір Е. Елгара (за виключенням другої частини Першої симфонії, але там він мав явно виражений негативний характер, на відміну від скорботного *funebre* в Другій, а в увертюрі «Коккейн» були скоріше маршові епізоди, ніж власне марші). Використання траурного маршу в якості основної теми повільної частини симфонії викликає асоціації з П'ятою симфонією Г. Малера (1902). Композитор чітко дотримується жанрових канонів *marche funèbre* в головній темі, обираючи тембри труб і тромбонів *ppp*, повільний, але мірний рух, декламаційну мелодику з чотириразовим повтором звуку.

Для частини в цілому високе значення має плагальність. Так, у вступі один і той же матеріал проводиться спочатку в основній тональності, потім в субдомінантовій; в основній темі фактично відсутні автентичні звороти, а її реприза в двочастинній формі викладена в *f-moll*. Переважно діатонічні розділи співіснують в межах однієї частини зі сповненими хроматики – прикладами останніх можна назвати побічну партію та першу тему заключної. Таке поєднання різних принципів гармонічного мислення є типовим для Е. Елгара.

Форму частини можна визначити як сонатну без розробки зі вступом і кодою. Початкові такти показують тему в дусі хорального наспіва, яка в подальшому не пролунає – випадок, нетиповий для формотворення Е. Елгара, що взагалі унікав подібних невеликих вступів. Головна партія написана в двочастинній репризній формі, де перша частина – траурний марш, а в другій з'являється типовий для Е. Елгара тематизм: з великою кількістю секвенцій, виразними стрибками і рельєфною мелодією при лінейному супроводі, що створює численні затримання⁹². Притаманна Симфонії неконтрастність тематизму виявляється в тому, що побічна тема повертає той вид лірики, що був представлений в другій частині головної партії *Larghetto* – вона спирається на секвенції, стрибки та затримання і неухильно піднімається вгору, доходючи до

⁹² Поєднання рівномірної ходи та експресивних романтичних відсилає до увертюри до «Тангейзера» Р. Вагнера.

третьої октави. Виникає емоційне напруження, посилене використанням розробкових прийомів (ц. 73-5 тактів⁹³), багаторазовим повторенням щойно проведеного мотиву, (ц. 73), – що утворює інтонаційно яскраві ходи на висхідні септими. В якості першої теми заключної партії використано уривок, що був занотований задовго до початку роботи над Симфонією, і який охарактеризований Д. МакВі як «моторошний та хроматичний» (). В даному випадку можна застосувати поняття «загальних форм звучання», тому що рельєфної теми тут немає, а виразність заснована на швидких висхідних пасажах, пульсуючих тріолях духових, тембровій непостійності та хроматизації – тобто розосередженому тематизмі (Коменда).

Визначення характеру другої теми заключної партії – «*Nobilmente e semplice*»⁹⁴ – показує, що Е. Елгар не відмовляється від використання своєї емблематичної ремарки. Контрастна до теми попереднього розділу, вона має діатонічний склад, інтонаційно проста та проводиться не менше, ніж в чотирьох партіях і створює тим самим враження хорového апофеозу. Ця тема виявляє аналогії з іншими з Симфонії: її тональність *F-dur*, як і у побічній партії сонатного *Allegro*, а численністю ходів на тритони в басах вона нагадує кульмінаційний епізод експозиції цієї ж частини. Однак затвердження урочистої теми в цьому *Larghetto* протирічило б жанровим рисам *marche funèbre*, тому тоніка в ній жодного разу не викладена у вигляді тризвуку, що є показовим для гармонічного стилю композитора – подібна нестійкість присутня і в попередніх його творах.

У динамізованій репризі відбувається ритмічне прискорення, але зі збереженням рис *marche funèbre*. Найбільш яскрава зміна стосується струнних: їм доручено фон, що показує колористичну винахідливість композитора, адже кожна з партій ділиться на три і грає арпеджію *pp*⁹⁵, що створює особливе, таємниче звучання. Нетиповим для Е. Елгара оркеструвальним рішенням стає

⁹³ Цей епізод нагадує нагнітання перед появою побічної партії в розробці Скрипкового концерту Е. Елгара.

⁹⁴ Досить незвичне поєднання словесних характеристик – особливо для Е. Елгара.

⁹⁵ Поділ партій струнних при грі арпеджію вже був використаний композитором в кодї Першої симфонії.

тріольний контрапункт гобоя *solo* за принципом *obligato*. Композиторське прагнення до тематичної єдності циклу зумовлює появу в коді матеріалу головної партії першої частини – мотивів *A* і *B*, в тихій звучності, як нагадування про його в цілому позитивний тонус, проте тематична замкненість частини переважає: після цього востаннє звучать головна тема *Larghetto* з черговим варіантом супроводу, на цей раз пунктирним, і вступний тематизм.

Найбільш складно організованою з композиційної і семантичної точок зору виявляється третя частина циклу (*Presto, C-dur*), яка явно виконує роль скерцо. Хоча сам композитор позначив форму як рондо, це не пояснює її структури, адже рондоподібність змішана з іншими принципами формотворення. Р. Майклі класифікував розглядувану форму чотирьома способами: рондо (*ABACABA* і *ABACADABACA*), скерцо з тріо, сонатна форма (1993: 54). Найбільш відповідним побудові частини варіантом видається рондо-соната, проте з однаковими тональностями побічної партії в експозиції та репризи і усіченою репризою.

Не менш складним завданням стає визначення семантики тематичного матеріалу *Presto*, амбівалентність якого відсилає до другої частини Першої симфонії. Так, головна тема здається легкою і безтурботною, ніби створює образ життєрадісної гри: мажорний лад і швидкий темп, перегуки інструментів, використання тембрів дерев'яних духових з рухом паралельними терціями, синкопованість ритму. Разом з тим, відомо, що Е. Елгар просив грати Рондо, уявляючи «людину, у якої жар ... Те жахливе биття, яке не припиняється в голові» (цит. за: МакВі, 2013: 2502). І в самому музичному тексті містяться ознаки негативного забарвлення тематизму. Перш за все, це надмірна активність: темп занадто швидкий, щоб розрізнити окремі інтонації, а постійні темброві зміни створюють стомлююче мерехтливе відчуття. Тут Е. Елгар використовує прийом, що у А. Веберна виліється в принцип тембрової поліхромності – на кожен новий момент часу припадає новий склад інструментів. Гармонічний склад теми також говорить про її принципову нестійкість: хроматизація у всіх голосах та паралельні тризвуки (розділені паузами чи поєднані) розмивають

тональність; мажорна терція замінюється мінорною. Крім того, А. Гімбел / *Allen Gimbel* називає Рондо «фантазією на “мотив Суду”» завдяки інтонаційним паралелям з ораторією «Сон Геронтія» (1989: 235). Подальший розвиток також доводить негативне трактування теми, адже повторення її першої інтонації буде суцільну хроматичну хвилю, в якій поняття опори пропадає *a priori*. До того ж, ритм цього мотиву, тривалістю в чверть, суперечить метру частини: 3/8.

Неоднозначна за своєю семантикою і побічна тема (перший епізод). З одного боку, вона має ліричну природу: звучить в *c-moll* (що є аркою до другої частини Симфонії), включає широкі стрибки, дезальтерації, викладається переважно струнними. Але нарочито гучний початок (*ff*), одноманітний ритмічний рисунок та акорди валторн на других долях такту створюють дещо гротескне звучання. По суті, мова йде про звернення до естетичної категорії банального – вдруге після скерцо Першої симфонії.

Центральний розділ всього Рондо композитор, за свідченням Д. МакВі, асоціював з місис Стюарт Уортлі та з місцем, де її родина відпочивала навесні 1910 р., «суворою, проте ліричною красою» якого він був вражений (2013: 2454). Це зумовлює пасторальний характер тематизму⁹⁶, що явно виокремлюється на тлі всієї частини. Основну мелодичну думку – коротку поспівку – викладено високими дерев'яними духовими. Її повторення чергуються з матеріалом, спорідненим з побічною партією Рондо опорою на секстові інтонації. Поступовий перехід до рефрену через повторювані низхідні тріолі відсилає до підготовки побічної партії в першій частині циклу, що є доказом детальної мотивної роботи композитора, яка розповсюджується і на основний тематизм, і на «допоміжні» побудови.

Повернення початкової теми Рондо виявляється нетривалим, адже одразу воно змінюється ще одним новим епізодом фантастичного характеру. В ньому, на думку А. Гімбела, міститься алюзія одночасно і на Тему Суду зі «Сна Геронтія», і на *Dies irae* (1989: 235). І хоча це може бути лише збігом, не слід нехтувати такими ознаками фантасмагоричного, як звучання всього оркестру *pp*

⁹⁶ В контексті творчого спадку композитора це рідкісний випадок використання пасторальної теми.

та тремоло, гармонічну нестійкість та імперативні репліки скрипок. Коли «потоїбічний» фон зникає, у фокусі уваги виявляється тема заключної партії першої частини («тема-привид», як її назвала дружина композитора (McVeagh, 2013: 2483)). Реприза рондо-сонатної форми належить до редукованого типу, адже починається побічною партією, втім, з наочним розгортанням динаміки: два речення теми позначені, відповідно, *pp* та *ff*, в другому у всіх басових інструментів партії викладено як *perpetuum mobile*, що надає звучанню підкресленої важкості. Це стає єдиною зміною в побічній партії, адже вона зберігає і свою структуру, і тональність *c-moll*, що не є характерним для сонатних форм. Заключне проведення рефрену виявляється ускладненим алюзією на інші теми Симфонії: від самого початку в [132] поділ скрипок на три партії за низхідною спрямованістю звуків акорду нагадує репризу *Larghetto*, а рух басу трохи згодом запозичений з останнього проведення побічної теми. В останніх тактах стійкість тоніки нівелюється хроматичними пасажами високих дерев'яних духових, що проводяться чотири рази поспіль, вказуючи на справедливість авторської ремарки про хворобливий стан, втілений в цій частині.

Рондо притаманний надзвичайно концентрований час завдяки високому темпу музичних подій – змін оркестрової фактури чи тематизму. Складність оркестрових партій та принцип концертування уможлиблює трактування Рондо як окремої п'єси, спрямованої на створення багатой палітри скерцозних образів і на демонстрацію виконавської майстерності всіх оркестрантів і диригента. Ще однією рисою Рондо стає поєднання скерцозності та лірики – не у послідовності, а в одночасному співставленні: як в синтезі цих двох модусів в одній темі («доповнення» побічної партії), так і в розташуванні двох тематичних шарів (ц. 101: ліричні репліки скрипок супроводжуються інтонаціями головної теми). Така скерцозно-лірична амбівалентність вже мала прецеденти в музичному мистецтві: в якості прикладу можна назвати скерцо Третьої сонати Й. Брамса для скрипки та фортепіано. Втім, і в творчому доробку Е. Елгара є подібне поєднання, в увертюрі «Коккейн», але там воно має програмне пояснення ідеалізованою атмосферою Лондона; зміна модусу також відбувалася і в

варіаціях «Енігма», проте в цьому випадку вона зумовлена жанровим каноном. Тому сполучення цих констант романтичного стилю в одночасності в межах творчості Е. Елгара слід віднести до новацій саме Другої симфонії.

Зміна жанрового модусу твору з лірико-драматичного на власне ліричний зумовила відмову від фіналоцентризму зразка Першої симфонії. Фінал симфонії, *Moderato e maestoso, Es-dur*, привертає до себе увагу відносним спрощенням композиції внаслідок дотримання канонів сонатної форми. В ньому ж виявляється нова магістральна тенденція творчості Е. Елгара: тяжіння до жанрового забарвленого тематизму, в даному випадку – пісенно-танцювального. Саме такою є головна партія: її тема має повторювану однотокову будову, в якій ритм відтворюється без жодних змін, а мелодична структура кожного такту досить подібна. Попри зовнішню простоту, такий метод можна вважати подальшим розвитком принципу детальної мотивної роботи, одного з засадничих для Е. Елгара. Фактурне оформлення також є детально розробленим: супровід попри вдавану простоту викладено, по-перше, у двох ритмічних варіантах, а по-друге, – з пропуском другої долі, і така нестабільність відсилає до Рондо, де роль метричного акценту зведено майже до формальності. Нарешті, враженню навмисної простоти від усіх зазначених вище параметрів протиставляється ремарка композитора *con dignita*⁹⁷, адресована головній темі.

Побічна тема належить до області наспівної лірики: її ініціальна інтонація побудована на стрибках, що розширюються – кварта, квінта та октава, тобто мелодія конструюється з досконалих консонансів, і в цьому виявляється подібність до ретельної інтервальної роботи, яку Е. Елгар проводив в «Енігмі». Басовий супровід теми, викладений виключно чвертями, нагадує лейтмотиви опер Р. Вагнера (віри або Граалю в «Парсифалі»). Урочистість та велич виниклого образу спонукали композитора на наступне висловлювання: «Це – сам Ганс» (цит. за: Meikle, 1993: 55), маючи на увазі Ганса Ріхтера⁹⁸, під орудою

⁹⁷ «З гідністю»

⁹⁸В цитованому джерелі автор дотримується персоніфікації теми, зазначаючи: «Тема “Ганса” проводиться...» (Meikle, 1993).

якого відбулися прем'єри «Енігми», «Сну Геронтія» та Першої симфонії Е. Елгара. Але «портрет» Г. Ріхтера відтворюється не лише характером теми: її кульмінація – досить довгий ланцюжок енгармонічних модуляцій *fff*, *Grandioso* – вказує на стильові вподобання австрійського диригента, пропагандиста музики Р. Вагнера та Р. Штрауса – що є досить незвичним в контексті Другої симфонії, позначеної відходом від лірики вагнерівського зразка. Показово, що Р. Майклі відмічає «малерівські сплески» в звучанні цієї теми в розробці (1993:55). Друга тема побічної партії позначена *Nobilmente*, але це рідкісний випадок, коли улюблена ремарка композитора застосовується до теми, сповненої хроматики, та викладеної на зразок «безкінечної мелодії» Р. Вагнера. Кульмінацією експозиції стає секвенція, побудована на квартових затриманнях – досить схожа на завершення Інтермеццо Й. Брамса *op.* 119 №1.

На відміну від першої частини циклу та подібно до першої частини Першої симфонії, розробка фіналу Другої є драматичною за характером і складною за структурою. Можна виділити чотири розділи, де перші три вибудовуються в тріаду «теза – антитеза – синтез»: в *першому* активно розвивається тема побічної партії («тема Ганса»); в *другому* головна тема набуває войовничого характеру, – А. Гімбел вказує, що цей «розділ нещадно вибиває мотив Суду з першої теми» (1989: 238); в *третьому* дві теми контрапунктично поєднані. Оскільки вони звучать в одній групі та однакового нюансу *pp*, можна розглянути це як доказ узгодженості образних сфер (а не про протиставлення, як це трактує А. Гімбел⁹⁹). *Останній* розділ розробки, *Tempo I*, відрізняється появою нової теми, явно похідної від попередніх: А. Гімбел зауважує, що вона споріднена побічній («Гансу»), але її тип руху та ритмоінтонації вказують на наближеність другій темі побічної партії, *Nobilmente*. Ця тема є підтвердженням того, що більшість елгарівських інтонацій є низхідними – кожна ланка має «спадний» характер.

Попри традицію композитора змінювати побудову реприз (або розширенням, або стисненням), ця точно відтворює структуру експозиції – зміни

⁹⁹ Згідно його концепції, побічна тема («Ганс») репрезентує натхненне мистецтво, а-от головна, заснована на мотиві Судження, – символ прозаїчної усередненості (1989).

очікувано стосуються переважно тонального плану. Перша тема побічної партії коливається між тонічною та домінантовою тональностями (в експозиції – між субдомінантовою та тонічною), а друга знижується на тон (як і в першій частині) і також проводиться в *Es-dur*. Цикл завершується кодою, невеликою в порівнянні з кодою Першої симфонії та інших творів композитора. В ній встановлюється просвітлений настрій (відповідно до авторського коментаря до Симфонії), що досягається колористичним тлом арф, фігурацій струнних та витриманих акордів духових. Провідним тематичним елементом є головна тема першої частини (мотив *B*) в ритмічному збільшенні та в тембрі дерев'яних духових, що створює ефект «неземного» звучання. Поступове затихання останнього тонічного акорду (від *ff* до *pp*) допускає різні трактування: від досягнення гармонії та спокою до того, що М. Кеннеді прокоментував наступним висловлюванням: «Ким би або чим би не був “Дух Радості”, він уникнув Елгара, як уникнув Шеллі» (Kennedy, 1970: 63).

Хоча Симфонія не є програмною, існує ряд обставин, що дозволяють асоціювати твір з об'єктивною дійсністю, більше того – з історичним часом композитора. По-перше, епіграфом до твору стають два рядки з віршу П. Б. Шеллі: «*Rarely, rarely, comest thou, Spirit of Delight!*»¹⁰⁰, і М. Кеннеді вважає, що саме цей образ втілено в головній партії: наводячи нотний приклад, він позначає фрагмент, що в даній роботі визначено як мотив *B* (Kennedy, 1970: 59). Крізь цю призму Симфонію можна розглянути як прагнення до щастя та справжньої насолоди його нетривалими моментами – і це значною мірою пояснює дрібність притаманних їй форм.

Окрім того, Симфонія має присвяту пам'яті короля Британської імперії Едварда VII (1841–1910, коронований в 1902 р.) – твір мав стати даниною пошани королю, коли він був ще живий, про що заявляє композитор на сторінці присвяти. Звісно ж, таке трактування могло б логічно пояснити траурний характер основної теми другої частини – як вираження національної скорботи за правителем. Втім, проти такого трактування заперечує хронологія написання

¹⁰⁰ Що можна перекласти як «Рідко приходиш ти, Дух Радості!».

Симфонії, адже перші ескізи були створені ще за життя монарха. Д. МакВі вказує наступні дати появи тем: 1903 – середній розділ другої частини, 1905 – побічна партія фіналу, 1909 – головна тема другої частини, 1910 – пасторальна тема Рондо (2013: 2465). Важливим є те, що кожна з цих тем пов'язана або з місцем, в якому вона була створена, або з конкретною людиною. Це надає симфонії характер автобіографічності та деякої наближеності до щоденника.

А. Гімбел згадує декілька можливих трактувань Симфонії, серед яких – її розгляд як «Лебединої пісні» Едвардіанської епохи, вираження вірності ідеалам монархії. Зараз дослідники схильні відкидати цю версію, з посиланням на те, що на час створення партитури «ані Елгар, ані хтось інший не мав жодного уявлення про “Едвардіанську добу”» (Gimbel, 1989: 239). Натомість, автор пропонує свою версію інтерпретації твору. На його думку, вся Симфонія пронизана алюзіями на оперу Р. Вагнера «Нюрнберзькі мейстерзінгери»; прагнення Вальтера вступити до гільдії майстрів співу уподібнюється до бажання самого Е. Елгара бути визнаним музичною спільнотою (Gimbel 1989: 237). Окрім того, дослідник, нагадаємо, вбачає в мотиві, визначеному в даній роботі як *E*, алюзію на тему *Dies irae* та одночасно на мотив Суду з ораторії Е. Елгара «Сон Геронтія», що дозволяє робити висновки або про відображення оцінки критиками його творів, або про відбиття почуття провини за «заборонене прагнення»¹⁰¹ стосунків з Еліс Стюарт-Вортлі (Gimbel 1989: 239). Втім, ті мотиви, на які спирається автор, виділені ним дещо довільно і досить розповсюджені в композиторській практиці.

Дещо амбівалентне ставлення до спроб виявлення програмності Другої симфонії виражає Р. Майклі: з одного боку, він цитує вислів Е. Елгара, згідно якого композитор «розглядає музику без літературної першооснови як фундамент нашого мистецтва» і наголошує, що «симфонія без програми є найвищою формою музики»; з іншого – звертає увагу на те, що «майже кожна ремарка, яка дійшла до нас від Е. Елгара стосовно двох симфоній, є або дескриптивною, або програмною в той чи інший спосіб» (1993: 65). Вже з цього доречно зробити висновок, що амбівалентне ставлення до програмності

¹⁰¹ «*Forbidden obsession*»

притаманне не Р. Майклі, а самому композитору. За таких умов різні гіпотези щодо «значення» Симфонії¹⁰² стають своєрідною надбудовою над композиторським текстом. Це узгоджується з наступним висловом композитора, з якого неможливо однозначно встановити, чи сприймає він Симфонію як програмну: «Настрій всього твору має бути високою та чистою радістю: є ретроспективні пасажі смутку, але вся скорботність пом'якшується та вшляхетнюється в фіналі, що закінчується в настрої тихому та, сподіваюся, просвітленому» (цит. за МакВі, 2013: 2471). І хоча це зауваження дещо спростовує ті гіпотези, що були згадані раніше, можна припустити, що воно стало лише офіційним фасадом, оскільки було коментарем для видавця, який міг мати в першу чергу прагматичне значення.

Вислів композитора стосовно Симфонії, що цитується майже в кожній роботі, присвяченій творові («Я виписав свою душу в Концерті [скрипковому – О. Л.], Симфонії №2 та Оді [«Творці Музики» на вірші А. О'Шонесі – О. Л.] <...> в цих трьох творах я виявив себе [*shewn myself*]») (Kennedy, 1970: 57-58), також є досить двозначним. З одного боку, ця фраза об'єднує вказані твори в одну певну групу за тематикою та концепцією¹⁰³; але в той же час з огляду на різкі зміни в композиторському мисленні, що виявилися в пізніх творах Е. Елгара, це «показання душі» доречно розглядати як проміжну ланку, що забезпечує цілісність еволюції митця та поступовість переходу від одного періоду творчості до іншого. І таке трактування дозволяє пояснити поєднання цих трьох творів – адже натхненна та піднесена Друга симфонія різко контрастує зі сповідальним Скрипковим концертом та трагічною самореферентною кантатою «Творці Музики». Таким зіставленням композитор наголошує, що елегійна лірика не є єдиною складовою його образного світу.

Перейдемо до деяких висновків. Попри певних засадничих для Е. Елгара рис, Друга симфонія виявляє новітні якості, які розкривають сутність новацій

¹⁰² Автор цитованої вище статті навмисне бере слово «*meanings*» в лапки, коментуючи його як «не-музичні дані» (Meikle, 1993: 47).

¹⁰³ Р. Майклі вказує, що до цього переліку було б справедливо додати Першу симфонію (1993: 67).

пізнього стилю композиторської симфонічної творчості. Радикальною зміною в контексті творчої еволюції майстра стає добір тем та їх співвідношень, загальна концепція твору, яка зумовила зміну жанру з лірико-драматичного на власне ліричний, що вплинуло на організацію драматургічного процесу. Більшість тем в межах кожної з частин належать до однієї образної сфери, що призводить до неконфліктності драматургії. Окрім того, в фіналі композитор показово використовує в якості головної теми таку, що має риси пісні. Оновлення зазнає і формотворення. Звертаючись до сонатної форми, композитор відмовляється від розширення код та розробкових розділів. Натомість, нерегламентована форма рондо ускладнюється використанням багатьох тематичних утворень та частоти їх повторів. Зміна звичного ліричного тону висловлювання спричинила певну складність сприйняття творів як слухачами під час прем'єрного виконання, так і в музикознавчому висвітленні. На останнє вказує велика кількість припущень щодо позамузичного змісту твору – оскільки сприймати цю симфонію як ліричну сповідь (подібно до Скрипкового концерту та Першої симфонії) неможливо.

4.2. Симфонічний етюд «Фальстаф», *op. 68*: повернення до програмності та її абсолютизація

Започаткована в Другій симфонії тенденція до суттєвого оновлення композиторської стилістики Е. Елгара знаходить своє продовження та кульмінаційне вираження в «Фальстафі» (*op. 68*, 1913 р.). Втім, сама установка митця є діаметрально протилежною: якщо в Симфонії композитор керувався логікою переборення романтичної надлишковості, то у «Фальстафі» берліозівсько-штраусівський принцип сюжетної програмності доведений до максимуму. Втім, такий підхід дозволив композитору якомога яскравіше втілити образ героя, що стає логічним розвитком характеристичності.

Образ сера Джона Фальстафа на межі XIX–XX сторіччя не був притаманний виключно англійській музиці: майже за двадцять років до Е. Елгара свого «Фальстафа» написав Дж. Верді (1893 р.). Хоча цей персонаж не є головним в п'єсах У. Шекспіра, саме він є одним з найпопулярнішим серед усіх

шекспірівських – безперечним «улюбленцем публіки». Комічні ситуації, пов'язані з ним, та його діалоги з Принцом Галом стають надзвичайно точними ілюстраціями англійського гумору. Більше того – після завершення Вікторіанської епохи, що встановила нормативний образ англійця як позбавленого виявлення будь-яких емоцій, сповнений життя Фальстаф ставав своєрідним протестом проти жорстких норм, втіленням щирості та свободи.

На перший погляд може здатися, що образ Фальстафа, позбавлений аристократичності та наділений майже вульгарною комічністю не міг нічим зацікавити Е. Елгара, що до того звертався в своїх творах до узагальнених проблем та безпосереднього ліричного висловлювання на основі пізньоромантичної музичної мови австро-німецького зразка. Втім, для Е. Елгара тих часів не могло бути рішень надто несподіваних – адже то був час істотних змін. Дж. Харпер-Скотт називає саме «Фальстафа» останньою роботою «ранньо-модернового» [*early modernist*] періоду (Thomson, 2008) – ми вважаємо, що цей твір вже належить до останнього етапу творчості композитора.

Жанр цього твору визначений як *symphonic study* (симфонічний етюд), але сам автор наголошував, що останнє слово «слід розуміти в буквальному значенні, і намір композитора буде достатньо виявленим» (Elgar, 1913: 575). В українській мові найбільш відповідним аналогом такого смислового наповнення «*symphonic study*» є «етюд-характер»¹⁰⁴, тобто, вивчення характеру героя п'єси У. Шекспіра. Трохи згодом композитор замінює слово «твір» на ще одну жанрову назву: «Музична інтерпретація, або, як її краще назвати, – вивчення характеру Фальстафа» (Elgar, 1913: 576). В цій ремарці слово «інтерпретація» є абсолютно закономірним: на тому, що твір Е. Елгара є саме інтерпретацією, а не лише змалюванням шекспірівського образу, наголошували численні дослідники етюд (Neil, 2013: 5; McVeagh, 2013: 2925; Rushton, 2013: 12).

Хоча сам Е. Елгар вказує, що орієнтувався виключно на ситуації п'єси «Генріх IV», наполягаючи на тому, що «карикатуру з “Віндзорських насмішниць”, на жаль, знану краще, ніж справжній Фальстаф, слід забути»

¹⁰⁴ Буквальний переклад в сенсі, вказаному композитором, – «симфонічне дослідження».

(Elgar, 1913: 576), в музиці активізується сміхове начало: для композитора важливим виявляється не очистити образ товстяка від комедійності (що було б неможливим), а змалювати його як повноцінного персонажа трагедії. Розуміння композитором Фальстафа як багатогранного і глибокого героя підтверджують його власні слова: «Фальстаф є назвою (як і говорить програма), але Шекспір – все людське життя – є темою» (цит. за: Matthews, 2006).

Проте найбільш значуща новація полягає не в гуморі, і не в його поєднанні з трагедійністю, а в новому типі конструкції: вперше серед великих симфонічних творів композитора розлоге ліричне висловлення (в широкому розумінні) замінюється на наративність, що відповідає принципу побудови драматичного оригіналу – за сценами¹⁰⁵. Так, в статті про «Генріха IV» в *Encyclopædia Britannica* жанр визначається як «п'єса-хроніка» («*chronicle play*»), і акцентується увага на швидких переключеннях сюжету між різними його складовими. Це спричиняє і надзвичайно деталізовані програмні заголовки в Етюді, і, що важливіше, – звукозображальний, портретний спосіб характеристики. Така об'єктивізація дозволяє встановити, що вперше Е. Елгар «описує» не себе, свої почуття, а іншу людину, її світ, відсторонюючись від неї.

В англійському музикознавстві поряд з терміном «програмна» музика використовується інший – «дескриптивна», тобто описова (Adams, 2007: 93). І саме цей, дослівний, варіант перекладу відповідає суті «Фальстафа». Описовість набуває якості наочності. *По-перше*, всі теми надзвичайно асоціативні: перша тема Фальстафа змальовує ходу товстяка через пунктирний ритм, його улесливість передано сполученням різних штрихів, велич Принца відображена у мелодії, що нагадує гімн, а його жорсткість – в підкреслено активному ритмі

¹⁰⁵ Нагадаємо: «Генріх IV» – «історична хроніка» У. Шекспіра, що складається з двох окремих п'єс, названих, відповідно, «Частина I» та «Частина II». Фабула набуває свого продовження в іншому творі, «Генріх V». Характерною рисою драматургії п'єси є велика кількість сцен, на які поділяється кожна дія, та значна самостійність цих сцен. Окрім того, в межах однієї дії поряд можуть бути сцени «серйозної» та «комічної» сюжетних ліній: попри те, що дві перші сцени обидві відбуваються в палаці, перша з них показує зав'язку військових подій, а друга – жарти Фальстафа з Принцом Галом. Оскільки для Елгара головною виявляється саме лінія взаємин цих двох персонажів, наведемо її стислий опис: Фальстаф, чий інтереси обмежуються випивкою, їжею та сном, товаришує з нащадком престолу Принцом Галом. Останній іноді дозволяє собі злі жарти над товстяком, а після того, як стає королем, публічно відрікається від старого друга.

другої теми. *По-друге*, побудови, що не є темами, також ілюстративні: коли автором зазначено, що персонажі йдуть до таверни, у скрипок звучить спадна фігура остинатного руху; невпинні жарти гостей закладу змальовані майже *perpetuum mobile*. *По-третє* – сам характер змін та взаємодії тем є абсолютно наративним: справді театральний характер мають і співставлення розгорнутих та потужних тем Принца з майже безсилими та жалісними репліками Фальстафа, і ремінісценція першої теми Принца як ідеалізованого минулого. Ще однією «ілюстрацією» стає образ бігу на тлі теми Принца, що повторюється двічі: в першому випадку він мчить до Фальстафа, у другому – навпаки, друг прибуває на коронацію.

Згідно даних, опублікованих в Журналі Елгарівського товариства (Neil, 2013: 10), запис цього Етюдю (під орудою композитора в 1931 р.) розділений на 56 відміток часу, що вказують на певні події в загальному сюжеті – і це є характеристики авторства самого Е. Елгара. Внаслідок такої кількості позначень відстань іноді може бути меншою за десять секунд (аж до чотирьох: між «З'являється Пістоль»¹⁰⁶ та «Король помер!»). І така щільність позначок не є суто зовнішньою стороною оформлення видання – вона відбиває сам принцип побудови твору. За аналогією з висловом Л. Мідовз, що сучасник Е. Елгара в певному сенсі «перевагнерив Вагнера» (Meadows, 2008: 76), автору «Фальстафа» вдалося «перештраусити Штрауса». Вражаючу спорідненість методів двох композиторів можна виявити принаймні на двох рівнях: вказаної вище максимально можливої деталізації змісту та організації оркестрової тканини. Подібність «Фальстафа» до «Дон Кіхота» наголошувалася численними дослідниками: Д. Метьюз називає останній твір найближчим до першого з усіх, написаних Р. Штраусом (Matthews, 2006), саме ці дві партитури порівнює А. Нейл (Neil, 2007: 7). Велика кількість подій, що їх відбиває музика, призводить до тембрової та тематичної нестабільності – вкрай рідкими стають фрагменти, в яких одну тему викладено в усталеній оркестровці. Зміна будь-якого з цих параметрів стає подією вже в суто музичному втіленні сюжету, а не

¹⁰⁶ Тут і надалі вказівки на конкретні ситуації взято з вищенаведеного джерела.

лише його прямим відбиттям. Внаслідок цього щільність драматургії досягає небувалого раніше для Е. Елгара значення: з огляду на його Скрипковий концерт, каденція якого – момент застиглому часу, що триває кілька хвилин.

Про одну з тем композитор вказував, що вона «перебігає по оркестровій тканині, щоб знайти своє повне вираження згодом» (Elgar, 1913: 577), – з чого можна дійти висновку, що сам автор чітко усвідомлював принципи свого композиторського стилю, послідовно втілюючи їх в життя. Наведене вище співставлення названих творів Е. Елгара, відділених один від одного лише двома роками, дозволяє стверджувати, що новації «Фальстафа» були не лише результатом звернення до програмної музики послідовно-сюжетного типу, а й стали продовженням раніше застосованих принципів.

Проте, варто зазначити, що сам композитор досить обережно ставився до програмної трактовки «Фальстафа». Не можна ігнорувати досить двозначного висловлювання автора твору, яке передує детальному розгляду тематичної будови Етюд, стаючи свого роду уточненням: «Деякі рядки з п'єс вміщені під темами для того, аби вказати на почуття, яке мусить бути передане музикою; але не передбачається, що значення музики, часто різноманітної та інтенсивної, слід звужувати до цих цитат» (Elgar, 1913: 576). Цим самим Е. Елгар вказує на своєрідну умовність програми, на самодостатність симфонічного твору, і така дещо «захисна» позиція стає зрозумілою при зверненні до надзвичайно складної проблеми програмності музики композитора. Цьому парадоксу присвячено окремі статті (Meikle, 1993), він втілений в риторичному питанні Е. Ньюмена: «Чому, якщо Елгар вважав, що музика досягає своєї найвищої формою лише тоді, коли вона оперує виключно переплетіннями тонів, він відрікається від більшості своїх видатних робіт?» (цит. за: Adams, 2007: 93), його ж підіймає сучасний дослідник Л. Ботштейн, після вислову Е. Елгара про первинність програмної музики додаючи: «Попри це твердження, більшість музики Елгара, в особливості оркестрової (включаючи симфонії) або відверто програмна та наративна, або замаскована» (Botstein, 2007: 300). Але з огляду на те, що програмність «Фальстафа» зумовлює і його тематизм, і композицію, применшувати її значення

недоцільно: саме вона стає ключем до розуміння композиторського задуму. Зв'язки Другої симфонії Е. Елгара з оперою Р. Вагнера «Нюрнберзькі майстерзінгери», що як і «Фальстаф», дещо ідеалізовано зображує минулу епоху, дослідив А. Гімбел (Gimbel, 1989) – з чого можна зробити припущення про особливе ставлення композитора до минулого, адже в обох випадках побутово-комічне стає сюжетним тлом для вагомих проблем: регламентованості мистецтва та міжособистісних відносин.

Окрім того, всі лейттеми твору безпосередньо походять від шекспірівського сюжету: згідно композиторського пояснення, Фальстафа характеризують шість тем, Принца Генрі – дві (друга з'являється лише в останньому розділі), чотири теми змальовують «вулиці та Таверни Лондона, де монарх – Фальстаф» (Elgar, 1913: 577), марш головного героя з рекрутами відбито в двох темах (хоча й інтонаційно споріднених), окремі теми пов'язані з Гедшілом і власне з «подвійним пограбуванням», і кожна з двох інтерлюдій отримує своє інтонаційне вираження. Така багатоконпонентність викликала у дослідників різні асоціації, аж до найвідоміших симфоній Л. ван Бетховена: «Цей надзвичайний масив виражено різних тем може зрівнятися з Третьою та Дев'ятою симфоніями» (Neil, 2013: 6) – і таке порівняння є показовим, адже в ньому зіставляється кристалізований жанр симфонії та «разовий» жанр симфонічного етюд-дослідження. Окрім того, багатотемність є принципом, притаманним композиторові і в більш ранніх творах, починаючи з увертюри.

Структура «Фальстафу» є майже такою ж двозначною, як і дескриптивність цієї музики. З одного боку, твір є формально одночастинним, автор навіть не користується засобом *attacca* для поєднання частин, згідно встановленої традиції, а принципово не використовує поділ на відокремлені складові. Втім, навіть з іманентно музичних причин конструкція твору поділяється на чотири частини¹⁰⁷. По-перше, через те, що такий розгорнутий твір (більше 30 хвилин) обов'язково виявляє певну структуру, принаймні на рівні

¹⁰⁷ Композиторські назви складових структури «Фальстафа» та виконаний автором дисертації детальний аналіз тематизму та «сюжету» твору вміщено в Додатку.

великих масштабних побудов, – інакше його сприйняття було б хаотичним. По-друге, розділення між першою та другою частинами відбувається завдяки контрасту тематичної щільності та стабільності до більш вільного викладу в другій, а грані між іншими частинами визначаються інтерлюдіями. З огляду на програмну складову композитор надає структурі досить суперечливу характеристику: «“Фальстаф” практично одночастинний, з двома інтерлюдіями, і природньо розпадається на чотири розділи, що йдуть без перерви» (Elgar, 1913: 576). Авторські вказівки на зміст частин наводимо в Додатку.

Однак така схема поділу цілого на чотири частини виявляється досить умовною, адже друга інтерлюдія («Глустершир. Сад Шеллоу») припадає на середину третьої частини. Дана суперечливість є додатковим свідченням того, що композитор не намагався створити чіткої форми (бодай би і в умовах відходу від сонатно-симфонічного циклу), а керувався логікою розгортання сюжетного першоджерела. Але і розподіл подій «Генріха IV» за двома частинами не виявляється догмою для композитора: межа між ними (сцена битви) виявляється в третій частині Етюдю Е. Елгара, і не позначається власне в драматургічному процесі. Це не є єдиним випадком, коли композитор нехтує лінійною логікою подій першоджерела: для опису другої теми Фальстафа (що вперше лунає в 11 такті) автор наводить фразу «Я не тільки сам дотепний, а й даю привід іншим для дотепів¹⁰⁸» (Elgar, 1913: 576; Шекспір, 1985: 261), – яку насправді Фальстаф вимовляє в другій частині «Генріха IV». Подібна невідповідність пояснюється тим, що Е. Елгар трактує образ головного героя свого твору як цілісну незмінну структуру – на відміну від Принца Гала, чия метаморфоза і стає причиною трагічної розв'язки всього сюжету.

Закцентуємо увагу на двох інтерлюдіях твору, адже вони є невід'ємними складовими драматургічного розвитку. Інтерлюдія між II та III частинами відтворює образи дитинства Фальстафа. Композитор дотримується стилістики барокової арії – мелодія розгортається спочатку лише над «крокуючим» басом, а потім збагачується поліфонічними нашаруваннями. Таким чином, повернення до

¹⁰⁸ Цитату наведено за перекладом Д. Паламарчука (Шекспір, 1985).

минулого виявляється і в музиці, і в ході сюжету, проте в кожному випадку по-різному – принциповою стає сама ідея ремінісценції. Сам Е. Елгар усвідомлював цей різкий стилістичний контраст: «Це замальовка-мрія для малого оркестру; проста за формою та дещо старовинна за настроєм...» (Elgar, 1913: 578). Зв'язок з Британією підкреслюється також і ремаркою в партитурі: «Джек Фальстаф, зараз сер Джон, хлопчик та паж Томаса Маубрея, Графа Норфолку». В певному сенсі такий спогад про дитинство героя можна вважати автобіографічним, що цілком відповідає усталеній традиції ХІХ ст. (Сормас, 2020: 62). В музиці середини ХХ ст. ця тенденція буде лише посилена: Перший квартет Елліота Картера розглядають у зв'язку з романом М. Пруста «В пошуках втраченого часу» – і Л. Еммері / *Laura Emmery* вказує на нелінійність часу та «подій» Квартету (Emmery, 2019: 9).

Друга інтерлюдія, сцена в Саду Шеллоу, – приклад звернення до тематизму явно танцювального походження. Композитор використовує репетитивний супровід тонічного акорду (підкріплений мірними ударами литавр) і мелодію з тріольною пульсацією у солюючих флейти піколо, гобоя та кларнета. Данину традиційній для англійської музики поліфонії віддано тим, що інструменти, завершивши основний мотив, не знімають останній звук, а протягують його – створюючи таким чином новий голос фактури. Окрім того, у «відповідях» використані паралельні квартали, одна з характерних рис англійської поліфонічної музики. Це є не випадковим: хоча Е. Елгар і не тяжів до фольклористичної традиції, все ж він був одним з яскравих представників доби *fin de siècle* – для Британії цього періоду була характерною актуалізація народної творчості, пов'язана з соціополітичним контекстом (Ross, 2018: 75).

Гармонічна будова Етюдів дозволяє вважати його одним з найбільш прогресивних творів композитора: і мелодика, і її гармонізація сповнені хроматики, дисонантні акорди стають звичним явищем, а тональний план ускладнюється до тієї міри, коли визначається скоріше постійною зміною устоїв, аніж певною централізацією. Новітню якість звучання «Фальстафа» підкреслював ряд дослідників: з огляду на гармонію та теми твору Д. Метьюз

вказує, що це «Елгар прогресивний» (Matthews, 2006) (що є натяком на статтю А. Шенберга про Й. Брамса), а стаття Дж. Раштон, присвячена новаціям твору, має показову назву: «Фальстаф: модерністський музичний портрет» (Rushton, 2013). Обидва дослідники відзначають, що початкова тема твору містить 10 з 12 хроматичних звуків – що, однак, не є небаченим для Е. Елгара, оскільки в Першій симфонії головна тема протягом трьох тактів охоплювала всі 12 звуків.

Тональна організація твору є вкрай специфічною; це дозволяє дослідникам вдатися до майже іронічних зауважень на кшталт: «Що насправді є тональним центром “Фальстафу”? Елгар казав, що *c-moll*» (Rushton, 2013: 17), «Три бемолі при ключі зберігаються без видимої на те причини, оскільки немає жодного натяку на *c-moll*, та музика колихається від однієї тональності до іншої показово нестабільним способом» (Matthews, 2006). *C-moll* в якості основної тональності встановлюється вже в останній частині твору, а до того представлений через спорідненість із темами, що лунають: це паралельний мажор до теми Принца та однойменний – до «Гедшіла», субдомінанта до першої теми Фальстафа тощо. Тонікальність *c-moll* в сцені маршу не є показовою, адже пов'язана з комічним епізодом – як і до того сцена «подвійного пограбування» в цій же тональності. Втім, така тональна арка (єдина протягом твору) має своє програмне пояснення: в хронологічно першому епізоді Принц обдурює і вступає в бійку з Фальстафом, аби потім насміятися над ним, в другому сама роль ватажка «зграї» є дещо принизливою і показує невідповідність статусів Фальстафа і Принца, а коли *c-moll* з'являється втретє, вже Король відрікається від головного героя¹⁰⁹. Разом з тим, що така тональна «не-організація» притаманна і іншим творам Е. Елгара, в даному випадку вона має й ілюстративне значення: композитор таким чином підкреслює відсутність чітко встановлених моральних орієнтирів Фальстафа, ідеалів та цілей, що спрямовували б його життя.

¹⁰⁹ Сюжетна ситуація зради з'являється в творах Е. Елгара не вперше: вона є показаною в ораторії «Апостоли», написаній в 1903 р. на біблійний сюжет. Але важливою відмінністю є те, що в «Апостолах» композитор значно мірою гуманізує образ Іуди, співпереживає йому та навіть наділяє його рисами автобіографічності (McGuire, 2000: 252).

Нарешті, останньою новацією «Фальстафа» стає активність застосування імітаційної та контрастної поліфонії. Так, тема «улесливого Фальстафа» контрапунктично поєднується з темою «нічних жінок» [82], на темі хизувань головного героя вибудовується справжнє фугато, і взагалі оркестровій фактурі притаманна більша лінеарність, що суттєво відрізняє «Фальстафа» від повнокровної тканини попередніх творів Е. Елгара. Це напряду призводить до зміну типу фактури – адже за тематизації менших звукових одиниць вона стає організованою за діагональним принципом. Д. Метьюз писав у зв'язку з темою хизувань Фальстафа (з її широкими стрибками): «Можна задатися питанням, чи поглядував Елгар на Веберна» (Matthews, 2006), але з огляду на надзвичайну насиченість фактури подіями це ж питання можна поставити ще раз. В суто технологічному плані такий принцип призводить до меншої кількості дублювань, проведення тем однією партією (або взагалі *solo*). Втім, за необхідності композитор звертається і до попереднього оркестрового стилю.

Не можна оминати увагою і значний обсяг твору: партитура лише дещо менша за Першу симфонію, а час звучання (близько 35 хвилин) є досить довгим для композиції, формально зазначеної як одночастинна. Втім, щільність музичних подій призводить до абсолютно іншої трактовки часу – адже композитор не схильний до довгого розгортання однієї теми чи комплексу споріднених тем та до перебування в одному «настрої», подібно до Скрипкового концерту. І в цьому також виявляється новаторство Е. Елгара, його синхронізованість з процесами концентрації музичної мови, що перебігали в музиці континентальної частини Європи. Разом з тим, така сконцентрованість та швидкоплинність подій відповідає і самому характеру Фальстафа, що не може довго перебувати в одному стані і взагалі не схильний до інтроспекції (ця риса найяскравіше виявляється при порівнянні цього персонажа з іншими, створеними У. Шекспіром: наприклад, Гамлетом чи Королем Ліром).

Тож, у «Фальстафі» ясно виражені численні риси, визначені як знакові для пізніх стилів – «гіпертрофія певних стилістичних елементів» (Савицька, 24), що відбилася в максимальному посиленні програмності, та в проявах

авторемінісценцій. Останнє втілено в самому факті повернення до програмної музики після тривалої відмови від неї; в фокусуванні уваги на «британському» (не епіграфи, як у «Фруассарі», детальна увага до тексту У. Шекспіра: як на рівні змалювання персонажів та їх взаємодії, так і на рівні формоутворення відповідно сценам), в тому числі в гумористичному аспекті. Відзначене дослідницею «зростання значущості конструктивного фактору мислення» (24) втілене в грі композиційно-стильовими принципами: перенесення багатотемності на первинно літературний сюжет, вільне оперування формотворенням, послаблення функційності гармонії та намічений рух до 12-тоновості; Н. Савицька згадує в цьому зв'язку тяжіння до поліфонії – у Е. Елгара воно втілено в пародійному фугато на «темі хизувань Фальстафа».

4.3. Стильові метаморфози у Віолончельному концерті, *op. 85*

Попри інноваційність «Фальстафу» та відкриття в етюдів-характері шляхів до подолання вичерпаності пізньоромантичного стилю, після нього в творчому доробку оркестрових творів Е. Елгара утворюється досить тривалий розрив. М. Кеннеді вказує на циклічність спалахів творчої активності композитора, що чергуються з періодами пригнічення. Останній такий сплеск вилився в Віолончельний концерт: «<...> після п'яти років з написання “Фальстафу”, протягом яких він не створив жодного значного твору та відійшов до самотності, це полум'я спалахнуло в ньому востаннє» (1968: 231). Таким чином, наступною після «Фальстафа» та останньою великою оркестровою роботою Е. Елгара став Віолончельний концерт (*op. 85*, 1919 р.). Цей твір в загальному доробку митця має унікальний статус: від одночасно дещо втихомирює радикальність новацій етюдів-характеру, повертаючись в звичне ліричне русло; він же стає і провісником нової стилістики, показуючи шлях, яким би міг йти композитор, якби його життя не перервалося. Слід зазначити, що після Віолончельного концерту творча активність Е. Елгара суттєво зменшилася, але незадовго до смерті він почав роботу над Третьою симфонією, яку продовжував до своїх останніх днів.

На відміну від Скрипкового концерту, Віолончельний має чотиричастинну структуру, що споріднює його з обома Симфоніями композитора. Втім, тенденція до стислості, притаманна «Фальстафу», виявляється і в цьому творі. Найпоказовішими характеристиками стають хронометраж твору (від 30 до 35 хвилин) та обсяг партитури – лише 104 сторінки. І аналіз партитури, і прослуховування Віолончельного концерту справляють враження зменшення масштабів на різних рівнях. Перш за все, це редукція першої частини: замість очікуваної сонатної форми вона є тричастинною – в якій «побічна партія» виявляється лише середнім розділом. Після досить розлогого скерцо другої частини третя, ліричний центр Концерту, сприймається як виключно мініатюрна: вона вміщена лише на чотирьох сторінках партитури¹¹⁰. Характерно, що така стислість стосується лише ліричних розділів форми – в цьому виявляється нове ставлення Е. Елгара до персонального висловлювання. Він повертається до нього після показової об'єктивності «Фальстафу», але використовує його радше як ремінісценцію. Співвідношення частин регулюється логікою, за якою непарні частини є ліричними та відносно невеликими, тоді як парні втілюють різні грані пожвавленого руху, мають досить велику тривалість та складну побудову.

Перша частина (*e-moll, Moderato*) відкривається акомпанованим речитативом солюючої віолончелі, в якому протягом лише чотирьох тактів відбувається зниження теситури на дві октави, перехід від широких акордів до одноголосся та зменшення динаміки з *ff* до *p*. Посилення звучання на останньому звуці є скоріше дещо театральним прийомом та готує оркестрове проведення теми. Про те, наскільки важливим був для композитора останній домінантовий звук, свідчить ескізна версія твору: первинно його тривалість складала три половинні ноти (Pickard, 2007: 247), в фінальному варіанті – всього одна. Оркестрову репліку викладено лише духовим квінтетом кларнетів, фаготів та валторни, що створює алузію на звучання органу, а передача і мелодії, і супроводу від духових до струнних інструментів вже у вступі до Концерту

¹¹⁰ З огляду на повільний темп, ця частина не є непропорційно короткою – її тривалість складає трохи більше п'яти хвилин.

засвідчує розуміння Е. Елгаром оркестру як єдиного політембрового інструменту, здатного до звуконаслідування інших. Вступ завершується сольною висхідною реплікою віолончелі, що спирається на доміантовий нонакорд. Досить показовим є те, що останні чотири звуки відтворюють мелодію «трістанівського» лейтмотиву томління – співпадає і полутоновий хід, і спрямованість до другого ступеня. Завершення всього циклу також є сповненим хроматики, що контрастує з переважною діатонічністю твору.

Основна тема першої частини має типово елгарівську ритмічну будову («довга нота – коротка нота»), але її особливість полягає в використанні розміру $\frac{9}{8}$, що контрастує з $\frac{4}{4}$ вступу. В цій темі застосований оригінальний гармонічний прийом: з шести проведень теми лише четверте та п'яте спираються на тонічну гармонію, всі інші – на субдомінантову, що створює ефект поступового становлення теми, знаходження точки опори. Це можна розглядати як метафору щодо самого композитора, який у віці 62 років намагався трансформувати свій стиль в умовах культурної та політичної криз. Д. МакВі характеризує цей процес як рух «від занепокоєння до впевненості і назад» (2017: 3502).

Тематизму середнього розділу притаманна більша різноманітність внаслідок детально прописаної ритмічної будови. Через це можна вказати на втілення іншої грані ліричного – з більшим акцентом на індивідуальному висловлюванні. Також значно більше стає ремінісценцій попередніх стильових надбань Е. Елгара: еліптичні ланцюжки, що включають до чотирьох септакордів поспіль та активне використання затримань. На прикладі трансформованої варіантним розвитком теми середнього розділу (ц. 10) можна розглянути особливості фактурної та тематичної організації тканини Концерту. На першому плані знаходяться одразу дві лінії: більш речитативна та вільна у соліста і пов'язана з попередньою темою (що постійно передається від струнних інструментів до дерев'яних). Разом з тим, опорні точки цих ліній повністю збігаються – і саме так виявляється, що це два синхронізовані варіанти однієї мелодичної ідеї. Але на відміну від подібних випадків в більш ранніх творах

Е. Елгара, в цьому фактура є «дихаючою» завдяки великій кількості пауз, не перевантаженою і тому добре прослухованою.

Реприза є динамізованою – в неї внесено зміни як композиційні, так і гармонічні. Основна тема має всього чотири проведення, і порівняння з первинним варіантом дозволяє виявити, що пропущено першу (оркестрову) та четверту (сольну) появи теми. Останнє значно важливіше для драматургії Концерту, адже вказує на «розчинення» соліста в оркестрі, відсутність кульмінаційного проголошення теми концертантом – тобто, на втрату ним своєї ролі в межах даної частини. Відновлення віолончелі як солюючого інструмента відбудеться лише на початку другої частини, що стане своєрідною «другою спробою, альтернативним виміром драматургії». І це лише одна з рис, в якій виявляється «осінність» твору, про яку згадує автор майже кожної роботи про нього (McVeagh, 2013; McCroy, 1944). Показові для осягнення вправності мотивних маніпуляцій висхідні мотиви шістнадцятими: в основному розділі таке сходження призводить до вершини на тонічному звуці та до кульмінаційного проведення теми, в репризі воно лунає двічі і вперше відбувається посеред мотиву та має результатом другий ступінь – додатково посилюючи нестійкість.

Парні частини втілюють дієві образи, сповнені руху (природньо, що саме в них сконцентровано всі найзначніші виконавські складнощі в партії соліста). Друга частина (*Allegro molto, G-dur*) одночасно виконує і функцію скерцо (за своєю традицією, композитор не позначає так цю частину), і сонатного *Allegro*, що не здійснилось в першій частині. Втім, і тут обов'язкова для Концерту сонатність присутня лише як принцип і виявляється в співіснуванні двох контрастних тем, друга з яких при повторенні в репризі тонально більше узгоджена з головною, ніж в експозиції (*G-dur/Es-dur – G-dur/D-dur*) – хоча доцільнішим є трактування як подвійної тричастинної форми АВАВ-Кода (А+В).

В оркестровому доробку Е. Елгара це єдиний випадок розгорнутого сольного висловлювання суто віртуозного плану: в Скрипковому концерті всі складнощі мали виражальну функцію і були обумовлені тематичним процесом, у Віолончельному діє ідея руху заради руху – партія соліста сповнена ремарок

brilliante, які до того зустріти в партитурах композитора було майже неможливо. Втім, друга частина не позбавлена психологізму та детальної розробленості, що виявляється вже на самому її початку. Перші дві частини поєднані навіть не прийомом *attacca*, а протягнутим басовим звуком. Повторення трьох акордів соліста в темпі *Lento* сприймається як новий виток розвитку спіралі – і принципово новою стає якість театральності, виражена в стрімкому злеті струнних з маркованою вершиною у всього оркестру. Власне вступ до другої частини є досить тривалим і включає два головні елементи: повільні акорди, зіставлені спочатку попарно, а потім в довшу лінію, та швидкі репетиції на одному звуці, що передвіщають основну тему частини. Тут же знаходиться і невелика *quazi*-каденція – метрично вільне ліричне висловлювання соліста, що демонструє здатність і гри в високих позиціях, і володіння технікою подвійних нот. В первинному варіанті цей фрагмент був насправді ще складнішим: лінія паралельних секст була значно тривалішою, з вершиною в вигляді інтервалу $c^2 - a^2$ (Pickard, 2007: 247). Дж. Пікард / *J. Pickard*, автор дослідження ескізів Концерту, називає причиною такого спрощення «виконуваність» (*playability*) та вказує, що в первинному варіанті Е. Елгар був «занадто амбіціозним» (2007: 247). Вступи до двох частин споріднені і ідеєю хроматичного ходу в завершенні.

З усіх частин Концерту найбільш типовою для «старого стилю» Е. Елгара постає саме третя (*Adagio, B-dur*). Вона є ліричним центром всього циклу та відрізняється від свого контексту кількома важливими параметрами, що знаходяться на різних рівнях: щирістю ліричного висловлювання, застосуванням принципу «безкінечної мелодії», витонченими гармонічними засобами та ілюзією застиглого часу внаслідок вкрай повільного темпу (50 ударів в хвилину за пульсації восьмими нотами¹¹¹). Як кожна частина Концерту, ця має відокремлений вступ – втім, не пов'язаний з попередніми частинами та без зміни темпу при переході до основного розділу.

Зовні форма виглядає складеною з трьох майже однакових речень в різних тональностях (*B-dur, A-dur, Es-dur*) з модулюючими зв'язками між ними, але

¹¹¹ Цей темп точно співпадає з *Adagio* Першої симфонії Е. Елгара.

насправді вся частина (окрім вступу та коди) являє собою єдину неперервну музичну думку, що підкреслюється суцільним розвитком мелодичної лінії та відсутністю кадансів. Слід зазначити, що мелодична лінія являє собою приклад саме інструментальної кантилени, не вокальної – це яскраво доводить хоча б такий зворот: $d^1-cis^1-cis^2-d^2$. З контексту Концерту *Adagio* вирізняється і своїм інструментальним рішенням: провідна роль і в мелодичній лінії, і в деталізованій фоновій фактурі належить струнним інструментам. З духових представлені лише кларнети, фаготи та валторни – проте ці партії складаються з фрагментів, не довгих за чотири такти та значно триваліших пауз¹¹².

Модуляція між двома реченнями, віддаленими один від одного на тритон, відбувається майже непомітно і вводить новий низхідний мотив. Його самостійне значення підкреслюється і лаконічністю твору, і тим, що він вже з'являвся в кантаті «Творці музики» («*The Music Makers*», *op.* 69, 1912 р.) на словах «Подих нашого натхнення – життя кожного покоління». Третє речення є дещо скороченим, в ньому залишилася лише одна ланка секвенції – що компенсується кодою в домінантовій тональності, *F-dur*. В ній точно повторюється матеріал вступу, і таким чином композитор створює окрему драматургічну лінію посилення структурної завершеності частин: перша є відкритою, друга увінчується кодою, а в третій використано один з найбільш сильних прийомів завершення – повернення до початкового матеріалу.

Концепції цього циклу притаманна фіналоцентричність. В даному випадку це полягає в тому, що фіналові передували три частини, кожна з яких втілювала принципово різні образні сфери та настрої: дещо сентиментальної лірики, оптимістичної гри та споглядальної лірики. Таким чином, саме на фінал покладається вирішальна роль в побудові драматургії Концерту, надання переваги одному чи іншому полюсу з-поміж зазначених. Проте остаточного розв'язання колізії не отримує – фінал інтегрує в собі риси всіх попередніх частин. Так, з першою його поєднує використання теми вступу та загальний

¹¹² Партія першої валторни в цій частині містить чотири звуки, партія другої – лише два. Е. Елгар обирає кларнети *in A*, що здається нелогічним з огляду на *B-dur* – втім, в першому реченні вони не використовуються.

інтонаційний склад, з другою – ритмічна активність та бадьорість (хоча і дещо «вдавана»), з ліричним центром – розлога кода.

Фінал – єдина частина Концерту в чіткій сонатній формі. Як і в інших частинах, у цій є відокремлений вступ, що своєю багатокомпонентністю утворює арку з другою частиною. Початковий восьмитактовий період, заснований на інтонаціях основної теми фіналу, стає своєрідним «вступом до вступу» – адже після нього вміщено повільний розділ, позначений спочатку «*Quasi recitativo*», а потім «*Cadenza*». В контексті творчості Е. Елгара новою стає «театральність» вступу – проведення ключового мотиву з поступовим підвищенням теситури створює ефект «підняття завісу», що остаточно зникає на яскравому домінантовому акорді всього оркестру, який передує речитативові соліста.

Головна партія (*e-moll, Allegro, ma non troppo, risoluto*) є досить незвичною для композитора. Тяжіння до акцентів на слабких долях призводить до того, що в першому восьмитакті головної партії у оркестра немає жодної сильної долі – всі акорди припадають на синкоповані восьмі, внаслідок чого тема набуває рис танцювальності. Це безпрецедентний випадок в творчості Е. Елгара, що значною мірою суперечить принципам, напрацьованим протягом його творчого зростання. Водночас, в цій темі закладений психологізм: Д. МакВі зазначає, що ремарка *risoluto* «не приховує нервовості за самовпевненістю» (2013: 3518).

Данину віртуозності композитор віддає і в заключній партії фіналу. Це найбільш складний епізод твору: М. МакКрой / *M. McCroy*, автор дисертації про нього, називає його «невіолончельним»¹¹³ та «одним з-поміж найскладніших у віолончельній літературі» (1944: 51) – такий вихід за межі традиційних прийомів не був можливий в творах композитора початку ХХ ст. Складність цього фрагменту зумовлена нетиповою фактурою – швидкого пасажу з безліччю секундових зворотів та майже одночасним охопленням чотирьох позицій.

Подібно до розробки першої частини Другої симфонії Е. Елгара, в фіналі Віолончельного концерту цей розділ форми є відносно нетривалим та має

¹¹³ Відзначимо, що попри значно велику складність сольної партії Скрипкового концерту, дослідники не називають його «нескрипковим».

невелику кількість епізодів – лише три. *Перший* розділ яскраво втілює принцип контрасту зміни гармонічних ритмів: після семи тактів тонічної гармонії та чотирьох – домінантової, починається активний тональний розвиток, відчутний особливо гостро після попередньої статичності. Підсиленню цього ефекту сприяє підкреслено різкий перехід між двома ланками секвенції (у *f-moll* та *g-moll*). Розподілення повторень основного мотиву створює досить високий ступінь драматизації порівняно з експозицією. *Другий* розділ розробки приносить просвітлення колориту завдяки тому, що тональність змінюється на паралельний мажор, а в партії соліста з'являються швидкі фігурації демонстративно-віртуозного типу з опорою на просту гармонічну послідовність. Основна тема трансформується: структурною одиницею стає двотакт, заснований на квартовому висхідному стрибку з синкопою та тематично значимій групі шістнадцятих. Зміна початкового інтервалу з терції на кварту є поверненням до вихідного варіанту вступного речитативу соліста – що набуває значення наскрізної теми Концерту. За своєю сутністю *останній* розділ розробки є дуже схожим на перший, а головна відмінність полягає у завершенні. В ньому композитор відтворює першу частину вступу до фіналу з малотерцієвою секвенцією, а в оркестровому продовженні використовує складне ладове утворення із зниженим IV ступенем.

Реприза починається викладенням головної теми фіналу в партії соліста в основній тональності, але з вкрай неочікуваною ремаркою *Nobilmente* – яку композитор застосовує виключно до шляхетно-ліричних тем, що мають генетичні зв'язки з традицією англійських гімнів та недвозначно трактуються як виключно позитивні. З огляду на це, застосування вказаного позначення до теми, що має пісенно-танцювальне походження та первинно з'явилася з простим та «побутовим» акомпанементом, виглядає досить дивним та необґрунтованим. Втім, композитор вносить до теми ряд змін, що уможливають її переосмислення та виправдовують вказану ремарку – яка є значно більшим, ніж лише позначенням характеру: вона є стійким символом піднесеності та проходить майже через всі його значні твори. Так, оркестрова фактура супроводу

перероблюється: синкоповані акорди перетворюються на окремі нерегулярні звуки в басу, що дозволяє уникнути танцювальності, а трохи згодом в партії духових з'являються синкоповані акорди, але принципово іншого типу, попарно пов'язані штрихом *legato*. Їх ритмічна комплементарність стосовно основної тематичної лінії нагадує оркестровий стиль Й. Брамса, що вже знаходив своє відбиття в творах Е. Елгара.

Значно відрізняючись від Другої симфонії персоніфікованістю лірики, меншою щільністю оркестровою тканини, Концерт має спільне з нею завершення: лірична кода витримана в дусі «старого стилю» Е. Елгара, що контрастує з пісенно-танцювальним тематизмом фіналу. В цьому творі таке сповідальне висловлювання значно розширене і стає самостійним розділом. Тут зібрано майже всі прикмети попереднього стилю композитора: високий ступінь хроматизації гармоній, що ніби «перетікають» одна в одну, секвенційний розвиток з віддаленими тональностями, поліфонізована фактура струнної групи, активні пунктири в басах тощо. Композитор повертається і до інтенсивної мотивної роботи: перший мотив коди складається з низхідної кварта, обернення початкового інтервалу Концерту на тих же звуках *e-h* та хроматичного ходу, який охоплює чотири звуки в тому ж напрямку. Останній елемент також є тематично значимим: ці дві інтонаційні ідеї є, відповідно, початком та завершенням вступу до першої частини, тобто повторенням його обрамлення в інверсії.

Ремінісценція теми третьої частини та вступного речитативу створюють враження закріплення ліричної домінанти, доводячи справедливість згаданих суджень про «осінність» та втому всього Концерту (McVeagh, 2017; McCroy, 1944), особливо з огляду на те, що остання інтонація речитативу після фермати на довгому звуці не підтримана оркестром. М. Гайдук з посиланнями на численні джерела доводить, що частково такий настрій Концерту зумовлений суспільно-політичними реаліями часу першого року після завершення Першої світової війни: усвідомлення великих бойових втрат Британії, хвороби, соціальна нестабільність – загалом «масовий крах ілюзій, біль від втрат і тотальне розчарування» (144).

Оркестровий та гармонічний стилі Концерту виявляють значне прояснення порівняно і з роботами попереднього періоду, і з «Фальстафом» – за виключенням третьої частини та коди. Найуживанішим типом фактури стає викладення тематичної лінії на тлі окремих звукових подій у різних партій. Стабільна фактура, як і застосування *tutti*, стає рідкістю. Попри чотиричастинну структуру, що генетично пов'язана з жанром симфонії, питома вага оркестрової партії в Віолончельному концерті менша, ніж у тричастинному Скрипковому, а в скерцо соліст взагалі демонстративно виведений на перший план. Прояснення гармонічної будови втілюється в тому, що за вказаним виключенням в Концерті майже немає тонально невизначених епізодів (окрім побічної партії фіналу) – а саме вони є однією з найхарактерніших ознак гармонічного стилю композитора. Використання досить широкого арсеналу засобів, зокрема близьке співставлення віддалених тональностей, переосмислене і часто підкорюється ігровій логіці. Обидва вищевказані параметри використовуються для створення глибинного контрасту основного масиву музики Концерту до його третьої частини та коди фіналу.

Загалом будова Концерту дозволяє виділити в ньому всі типові для симфонічного циклу функції: друга частина є підкреслено ігровою, третя відноситься до ліричної сфери, а фінал відрізняється ясністю жанрового походження тематизму, що є типовим для останніх частин. Перша ж частина не може бути розглянута як відбиття подієвості внаслідок відсутності і конфліктного співставлення тем та їх активного перетворення і сонатної форми як типового способу втілення цього семантичного виміру в інших творах композитора – її роль перенесено на другу частину. Варто зазначити, що сонатна форма в доробку Е. Елгара не є прерогативою виключно симфоній, адже вона застосовується і в програмних увертюрах, і в Скрипковому концерті. Втім, саме відхід від конфліктної драматургії (намічений ще в Другій симфонії) пояснює відмову від сонатної форми першої частини як однієї з ключових ознак концертного жанру.

Значний ступінь контрастування другої частини з її оточенням, сам факт введення подібного *perpetuum mobile* до циклу ліричної спрямованості потребує розгляду з кількох позицій. По-перше, скерцо стає єдиною мажорною та одночасно рухливою частиною циклу, що дозволяє яскравіше виявити своєрідність інших його складових: наприклад, формальний темп в момент переходу до *Adagio* уповільнюється більш, ніж вп'ятеро.¹¹⁴ По-друге, за умови відсутності втілення віртуозності в першій частині саме друга пов'язує Концерт з трактовкою жанру як віртуозного – на відміну від Скрипкового концерту, де вияви технічної майстерності інкорпоровані в драматургічний процес інакше, поєднані з ліричною домінантою твору. Високий рівень складності має і прагматичне пояснення – задля місця в концертному репертуарі та зацікавленості виконавців в ньому. По-третє, друга частина є єдиною, в якій об'єктивно трактована дійсність не отримує амбівалентної оцінки, на відміну від фіналу. По-четверте, з огляду на однаковий початок перших двох частин та спроби втілення сонатної форми їх можна назвати семантичними двійниками, кожен з яких фіксує певні сторони образу.

Третя частина дозволяє втілити інтроспективний стан в більшій мірі, ніж перша, адже вона не має на меті активного експресивного висловлювання. Її стилістика, пов'язана з пізньоромантичною гармонією та побудовою мелодики, дозволяє визначити її або як ретроспективну – за умови трактування змісту концерту як автореферентного, або як історично-конкретну алюзію, або ж як данину «позачасовій» музиці внаслідок критично повільного темпу. В фіналі застосовується принцип подвійного «обману» очікування: по-перше, розлога експресивна кода значно виділяється з контексту Концерту і не може бути передбачена навіть з огляду на фіналоцентризм, притаманний композиторові. По-друге, після удаваного замикання циклу повторенням вступного речитативу відновлення інтонаційності фіналу Концерту остаточно розмиває образно-сміслову завершеність частини, фактично обумовлюючи її «відкрити кінцівку» – адже часте співставлення двох полярних сфер не дає можливості

¹¹⁴ 160 ударів на хвилину за пульсації чвертями змінюються на 50 при виборі восьмої як одиниці виміру темпу.

недвозначно встановити, яка з них отримує першість. Частково це узгоджується з думками дослідників, що вказують на втрату Е. Елгаром свого аутентичного «я» внаслідок удавання до соціальних «масок» заради входження до вищого рівня британського класово структурованого суспільства (Adams, 2005).

Висновки до Розділу 4

Специфічність та парадоксальність останнього етапу творчої еволюції Е. Елгара полягає в тому, що до нього неможливо повністю застосувати жодний з трьох типових визначень пізніх періодів творчості, запропонованих Н. Савицькою – є лише окремі риси кожного з них. Так, «прогностичність» можна побачити в пошуку нових засобів втілення художніх ідей та в амплітуді цього пошуку: від заперечення пізньоромантичної надлишковості в Другій симфонії (скорочення масштабів, відхід від конфліктної драматургії) і до звернення до максимально деталізованої програмності в «Фальстафі» (що стає аркою до програмності як домінанти ранніх опусів майстра). Ознаки консолідуючого періоду виявляються в згаданому поверненні до програмності, в типово романтичному звучанні повільної частини Віолончельного концерту тощо. На користь третього типу, «редукованого», говорить зниження кількості симфонічних творів Е. Елгара: після написання Віолончельного концерту в 1919 р. він прожив ще 15 років, не створивши рівновеликих симфонічних партитур (хоча і намагаючись продовжити свій шлях Третьою симфонією). Крім того, суттєве зменшення творчої активності композитора спостерігається в кантатно-ораторіальних жанрах. Це все обумовлює правомірність віднесення останньої оркестрової «тріади» Е. Елгара до пізнього композиторського стилю.

ВИСНОВКИ

Самобутність творчої індивідуальності Е. Елгара як представника нового англійського відродження виявляється в тій естетичній установці, що формує сукупність оркестрових опусів композитора в єдину стильову систему. Вже на перших етапах її становлення очевидною стає відсутність в самосвідомості Е. Елгара острівної психології в її музично-мовному вияві, що виділяє його доробок на тлі явищ інших національних культур, що переживають період виникнення чи оновлення протягом всього ХІХ століття та на межі століть. Характерна для них формула «національне в загальноєвропейському» трансформується в естетиці Е. Елгара завдяки розумінню авторського як носія національного. Такий ракурс сприйняття мистецької парадигми композитора дозволяє виявити безперервність його творчих пошуків протягом всього еволюційного руху, починаючи з перших етапів авторської самоідентифікації майстра – якими б неочікуваними та парадоксальними не здавалися на перший погляд його повороти. Однак, на кожному з визначених етапів ця генералізуюча установка отримує своє неповторне втілення, що дозволяє виділити в загальному процесі композиторських пошуків певні віхи її розкриття. Тож, диференціація творчої еволюції Е. Елгара в оркестрових композиціях може бути поділена на чотири основні етапи у відповідності до різних композиторських завдань, які митець свідомо чи несвідомо ставив перед собою, та до ступеню успішності їх реалізації на кожному з вказаних часових проміжків.

В якості *першого* етапу (*етапу спроб*) розглядаються твори Е. Елгара, написані ним до 1899 р., тобто до Варіацій «Енігма». В цьому концепція автора роботи збігається з більшістю наявних спроб періодизації спадщини митця в науковій літературі. Цей етап можна охарактеризувати, застосувавши чотири означення: неперсоніфікований, розвиваючого типу, різноспрямований, малорезультативний з точки зору суто мистецької цінності написаної музики. Під неперсоніфікованістю в даному випадку розуміється відсутність встановленої стильової системи в її двох ознаках – стабільності та впізнаванності. У вказаних

творах неможливо безпосередньо почути типове «елгарівське» звучання, яке надалі, хоча і не без змін, стане характеристикою всіх його робіт. Натомість, вдається встановити певні прогностичні риси – для підтвердження втілення яких необхідно розглянути твори, написані на наступних етапах еволюції митця, але багато принципів або взагалі не знаходять свого подальшого розвитку, або будуть підхоплені Е. Елгаром через дуже суттєву історичну дистанцію (до останнього віднесемо тематизм з яскравим жанровим забарвленням). Визначення «розвиваючий тип» цього етапу відображає активність композиторського пошуку в кожному з творів, жагу до експериментаторства, навіть якщо воно призводить до строкатості стилю. Це дало Е. Елгару змогу охопити різні жанри (від танцювальних до увертюри), спробувати втілити ідеї обох гілок німецького романтизму (іноді навіть в одному творі, як-то в «Серенаді»), врешті-решт, набратися досвіду формотворення, гармонізації та оркестрування – що було надзвичайно важливим з огляду на відсутність формальної чи неформальної композиторської освіти митця. Згадана строкатість є також наслідком третьої характеристики, різноспрямованості – адже скласти на підставі вивчення ранніх оркестрових творів стійку модель його музичної мови є настільки ж проблематичним, як і вирізнити його музику серед написаної іншими. Нарешті, відносно мала художня цінність вказаних композицій (при всій дискусійності та невизначеності «одиниці виміру») може бути підтверджена порівняно незначною кількістю виконань цієї музики, відсутністю широкого визнання Е. Елгара як композитора, що написав більше, ніж популярну ліричну мініатюру «*Salut d'amour*». Особливо наочним це стане при порівнянні з наступними етапами, перехід до яких є втіленням розповсюдженого в англійській мові вислову «*overnight success*» – «успіх, що прийшов на наступний день».

Другий етап еволюції оркестрової музики Е. Елгара, який ми хронологічно визначаємо як 1899–1904 рр. (*етап успіху*), при всій радикальній відмінності від першого, має щонайменше одну спільну з ним рису – активний розвиток. Але на відміну від різноспрямованості раннього оркестрового доробку митця, тепер композиторський пошук має чіткий вектор – кристалізація багатотемності та

портретної характеристичності образів та поступове віддалення від об'єкту програмного відображення: близькі люди та сам автор в Варіаціях «Енігма», соціогеографічна картина Лондона в програмній увертюрі «Коккейн» та уявні баталії далекого минулого далекої країни в «На Півдні (Алассіо)», того ж жанрового найменування. Проте істотною є різниця за іншими параметрами. Так, вже з Варіацій «Енігма» можна говорити про унікальний та впізнаваний стиль оркестрових творів Е. Елгара – що виражається і в лірико-меланхолійній темі варіацій, і в способі розвитку теми, що спирається, серед іншого, на ритмічне варіювання та інші варіантно-варіаційні методи, такі, як повтор мотивів чи висотні маніпуляції при збереженні загальних контурів, і в оркестрових прийомах, і в гармонічних засобах, в тому числі, мелодичних модуляціях на одному звуці, і в особливому процесі формотворення. Тому попри те, що в даному творі більш чітко відчутні впливи стилю Й. Брамса (що виражено і в жанрі, і у вказаних методах розвитку), парадоксальним чином саме з нього починається кристалізовано індивідуальна оркестрова творчість Е. Елгара. Аналогічною є і ситуація з програмними увертюрами: хоча обидві вони за жанром тісно пов'язані із сучасною митцю традицією романтичного симфонізму (а «Алассіо» за італійською тематикою – з цілим рядом подібного роду творів), авторський «голос» в них відчутний надзвичайно чітко. Таким чином, якщо композиторським завданням етапу 1899–1904 рр. визначити встановлення неповторної манери письма, то його слід вважати повністю виконаним. На користь цього говорить і надзвичайно швидке визнання здобутків Е. Елгара – як в Британії, так і за кордоном, в тому числі, дуже схвальні відгуки німецьких композиторів та критиків. Хронологічно це співпадає з написанням ораторії «Сон Геронтія», що також стала успішною – тож всього за два роки статус Е. Елгара змінився від одного з композиторів «країни без музики» до майстра, що отримав всеєвропейське визнання та захоплення. Успіх обох увертюр та фестиваль музики композитора 1904 р. тільки закріпили це досягнення.

Особливий статус в доробку митця має *третій* етап еволюції його оркестрової творчості – визначений нами як *етап реалізації*. Попри його

нетривалість – він включає всього два твори, Першу симфонію (1908) та Скрипковий концерт (1910), – саме він постає центром тяжіння всіх композиторських пошуків Е. Елгара. Зберігаючи абсолютну впізнаванність своєї музичної мови, митець додає нову якість до вказаних творів – концептуалізовану автобіографічність, що є новою в порівнянні з відображенням себе та друзів в Варіаціях «Енігма». Найяскравіше це виражено в Скрипковому концерті, з його лірико-сповідальним тоном та загадковою присвятою – яку більшість дослідників розуміють як вказівку, на те, що в творі «схована душа» самого автора. Знаходять своє продовження та кульмінаційне вираження всі принципи, визначені в попередніх творах: це і відхід від програмної основи, що співпадає з концептуально-узагальнюючою природою обох жанрів; і подальше переосмислення ролі розділів форми (вступ до Симфонії як окремий самостійний розділ, що стає джерелом для тематизму сонатного *Allegro*; інтроспективна каденція Скрипкового концерту; розширення експозицій перших частин обох творів розвиваючими побудовами тощо); і поєднання багатотемності із застосуванням похідного тематизму; і специфічні оркеструвальні рішення; і розширення можливостей класико-романтичної гармонії – аж до створення відрізків музики, тональність яких неможливо визначити чи з огляду на їхню потенційну бітональність, чи внаслідок використання всіх 12 звуків хроматичної системи протягом кількох тактів, чи внаслідок інтенсивного модуляційного процесу. Суттєвою відмінністю цього етапу від всіх інших є зміна установки з активного пошуку композиторських засобів, розвитку на їх систематизацію та остаточне закріплення в межах єдиної стильової системи – що зумовлює принципову подібність зазначених двох творів, попри деякі розбіжності між ними. Саме на їх прикладі найдоцільніше визначати константи оркестрового стилю Е. Елгара – адже тут вони представлені в максимально повному та стійкому вигляді. Тому, можливо говорити не лише про повне досягнення композиторських завдань, поставлених на даному етапі, а і про реалізацію всієї мети творчої еволюції митця.

Певна парадоксальність композиторського розвитку Е. Елгара полягає в тому, що останній, *четвертий* етап його оркестрової творчості, визначений як етап *переосмислення* (що відкрився Другою симфонією, 1911 та включає «Фальстафа» (1913) та Віолончельний концерт (1919)), типологічно багато в чому схожий на перший. Головною сполучною ланкою між ними є установка на активну пошукову роботу, але з певною зміною її мети: якщо на початковому етапі такою можна було визначити намагання віднайти власний неповторний стиль, то тепер ціллю є його оновлення, спричинене неможливістю продовження розвитку в попередньому напрямі, адже це призвело б до стагнації, «тиражування» здобутків минулого. Співпадає з раннім етапом і якість різновекторності пошуків: кожен з названих творів реалізує новий логічний принцип, за яким це оновлення відбувається: відхід від пізньоромантичної «надлишковості» в Другій симфонії, доведення напрацювань пізньоромантичної програмності до крайнього ступеню в «Фальстафі» та примирення цих тенденцій в Віолончельному концерті – в якому надзвичайною є повільна частина, з поверненням до максимально експресивного ліричного висловлювання. На жаль, Е. Елгар пішов з життя, не дописавши Третьої симфонії, – з якої можна було б зробити висновок про результат цих пошуків (твір було дописано Е. Пейном наприкінці 1990-х, але питання про те, наскільки повно цей варіант відображає оригінальні композиторські наміри, вимагає окремого дослідження). Втім, тяжіння до оновлення музичної мови в завершених митцем творах не стало на заваді збереженню впізнаванності його музики: попри такі новації, як активне використання пісенно-танцювального тематизму та спрощення структурно-драматургічної побудови, все ж засоби гармонії та оркестрування, тематична насиченість, вільне оперування формою та специфічна елгарівська виразність, втілена, серед іншого, в темах «*Nobilmente*», дозволяє безпомилково атрибутивати ці твори як такі, що написані саме Е. Елгаром. Тож, композитору вдалося досягти бажаного результату оновлення, модернізації звучання своєї музики, при цьому – без зміни парадигми мислення з пізньоромантичної на авангардну; хоча говорити про системність та стабільність стилю на цьому етапі не видається можливим.

Як бачимо, кожний з великих оркестрових творів Е. Елгара постає одночасно і полем діяльності для апробації нових принципів побудови або інших ключових властивостей музики, і узагальненням досвіду, набутого раніше – хоча співвідношення між збереженням попередніх здобутків та їх оновленням в кожному випадку є різним. Це свідчить про те, що для композитора тяжіння до самовдосконалення було константою особистості – що не в останню чергу могло бути зумовлено самоосвітою; але може бути розглянуто і як реакція на постійне розширення мистецького контексту, доступного Е. Елгару: як завдяки виконавській діяльності, так і завдяки ознайомленню з музикою. Загалом, рушійною силою його творчої еволюції стала тісна інтегрованість в сучасну загальноєвропейську музичну традицію, з якої на першому етапі своєї симфонічної творчості він брав окремі риси, на другому – зміг з цих рис створити впізнаване висловлювання, на третьому – долучився до створення вершинних зразків, а на четвертому – доклався до її оновлення в межах принципового збереження. Саме це і забезпечило місце Е. Елгара як ключової віхи розвитку британської музики, як національного композитора з європейським визнанням, і як сполучної ланки між ХІХ та ХХ століттями.

Парадоксальність біографії Е. Елгара полягає в тому, що попри значну кількість несприятливих факторів (католицьке віросповідання, походження з незаможної родини, відсутність композиторської освіти тощо) саме він став композитором, що подолав «епоху мовчання» британської музики і взагалі одним з найвідоміших авторів своєї країни. Разом з тим, ця невідповідність суспільному ідеалу наклала свій відбиток на особистість митця, що простежується і в його творах – головним чином, їхньому лірично-сповідальному характері.

Перспективи подальшого дослідження полягають, *по-перше*, у вивченні творів Е. Елгара, що належать до інших жанрових сфер, зокрема – кантатно-ораторіальної чи камерно-інструментальної музики, *по-друге* – в розширенні кола британських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століття, взятих до уваги задля змалювання історико-культурного контексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова, О. (1989). *Жанрові ознаки інструментального концерту та їх втілення в передкласичному періоді*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: Київська консерваторія імені П. І. Чайковського.
2. Артеменко, В. (2007). *Національний образ світу та питання стилютворення в російському симфонізмі 60–70-х років XIX століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: Національна музична академія України ім. П. Чайковського.
3. Бурель, А. (2017). *Инструментальные концерты К. Сен-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX века*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьков: Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского.
4. Бусел, В. (укл.) (2005). *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Київ; Ірпінь: Перун.
5. Ван Те (2008). *Явище національного стилю в контексті поетики опери*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
6. Гайдук, М. І. (2022). *Англійська оркестрова музика доби модернізму: від змісту до жанру*. (Дис. ... доктора філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
7. Горюхина, Н. (1989). Национальный стиль: понятие и опыт анализа. В *Проблемы музыкальной культуры*, 2, 52–65. Киев: Музична Україна.
8. Гросевич, Т. В. (2018). Особливості романного мислення. *Філологічні трактати*, 10, 2, 131–137. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Filtr_2018_10_2_20.
9. Гужва, А. (1985). *Жанрово-композиционные типы симфонии в Австрии и Германии начала XX века (Густав Малер и его современники)*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Москва: Московская государственная консерватория.

10. Данилець, В. В. (2021). *Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця XIX – початку XXI століття: композиторський і виконавський аспекти*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства (доктора філософії)). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

11. Калашник, М. П., Савченко, Г. С. (2023). Втілення поетичного смислу у «Трьох піснях з “Вільгельма Телля” Ф. Ліста: досвід проникнення в специфіку композиторського мислення. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 24 (1), 248–259.

12. Кашуба, Д. В. (2023). *Діалог у Фортепіанних концертах Й. Брамса: композиторський та виконавський аспекти*. (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

13. Коменда, О. І. (2013). Концентрований і розосереджений види тематизму у камерній творчості Олександра Козаренка. *Яровиця*, 1, 8–13.

14. Кушнірук, О. (2009). Рефлексія національного в музичному дискурсі. *Студії мистецтвознавчі*, 4 (28), 43–47.

15. Лисса, З. (1964). О сущности национального стиля. В *Вопросы эстетики*, 6, 191–221. Москва.

16. Лігус, О. М., Лігус, В. О. (2020). Методологічні засади дослідження романтизму в європейському музичному мистецтві XIX – XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 140–144.

17. Лисичка, О. (2019). Оркестрові твори Е. Елгара 10-х років XX сторіччя як спроба оновлення композиторського стилю. *Аспекти історичного музикознавства*, 16, 225–241, doi:10.34064/khnum2-16.13.

18. Лисичка, О. (2021). «Несподівано британське»: акцентуація національно англійського в «Фальстафі» Едварда Елгара. *Аспекти історичного музикознавства*, 24, 37–53, doi: 10.34064/khnum2-24.02.

19. Лисичка, О. (2021). Інтроективність як ознака лірико-драматичного жанру Скрипкового концерту Е. Елгара. *Аспекти історичного музикознавства*, 25, 55–86, doi:10.34064/khnum2-25.03.

20. Лисичка, О. (2023). Увертюра Е. Елгара «На Півдні (Алассіо)»: узагальнення власного досвіду і передбачення подальших творчих відкриттів. *Аспекти історичного музикознавства*, 32, 93–112, doi:10.34064/khnum2-32.06.
21. Малий, Д. М. (2022). «Відкрита» нотація як інструмент створення композиторського тексту (автокоментар). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 63, 26–51. Режим доступу: https://intermusic.kh.ua/vypusk63/problem_63_2_maliy.pdf.
22. Малий, Д. (2024). “Чотири слова про коломийку”: досвід авторського оркестрування. *Аспекти історичного музикознавства*, 34, 157–181. Режим доступу: https://aspekty.kh.ua/vypusk34/aspekt_34_8_MALYI.pdf
23. Маркова, О. (2014). Про національний стиль в музиці. В *Laudatio. Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясиновського*, 180–187. Львів: Видавець Тарас Тетюк.
24. Николаєвська, Ю. (2011). Комунікативні умови осягнення національної ментальності в музиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 32, 99–109.
25. Ніконова, М. В. (2022). *Традиції та передбачення в ранніх симфоніях Р. Штрауса*. (Кваліфікаційна бакалаврська робота). Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
26. Овсяннікова-Трель, О. (2007). *Національна ідея німецької музики у творчості композиторів XVII – XX століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса: Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової.
27. Петрова, О. (2006). *Англійська комічна опера середини XX століття в контексті національної художньої традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса: Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової.
28. Петрова, О. (2012). Творці англійської комічної опери XX століття у світлі музикознавчих характеристик. *Київське музикознавство*. 41, 134–146. Retrieved from: <http://www.glierinstitute.org/ukr/digests/041/16.pdf>.

29. Пясковский, І. (2010). До питання національної ідентифікації в музичному мистецтві. *Українське музикознавство*, 36, 300–304.
30. Ракочі, В. О. (2021). *Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр*. (Дис. ... докт. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
31. Рощенко, О. Г. (2022). Сакральна топоніміка у драматургії вагнерівського «Лоенгріна» (міфооперологічні студії). *Українська книга про Ріхарда Вагнера*. (за заг. наук. ред. докт. мистецтвознавства М. Черкашиної-Губаренко й О. Клековкіна) сс. 294–318. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Ніжин: ПП «Лисенко М. М.».
32. Рощенко, О. Г. (2022). Пам'яті Т. Я. Веске: три портрети в жанрі Reminiscences. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 64, 7–23.
33. Рощенко, О. Г. (2022). Творча постать В. І. Сокальського як *genius loci* Харкова у *res amnis aetatis* З. Б. Юферової. *Аспекти історичного музикознавства*, 26, 85–101.
34. Савайтан, О. Г. (2018). *Фортепіанна творчість Макса Регера в контексті ідей мистецтва австро-німецького пізнього романтизму* (Дис. ... кандидата мистецтвознавства). Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
35. Савицька, Н. (2010). *Вікові аспекти композиторської життєтворчості*. (Автореф. дис.... докт. мистецтвознавства). Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
36. Савченко, Г. (2022). Обґрунтування специфіки оркестрового мислення: теоретичний аспект. *Музичне мистецтво і культура*, 2(34), 80–92. doi:[10.31723/2524-0447-2022-34-2-7](https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-7).
37. [Савченко, Г. \(2020\). Деякі особливості оркестрового письма А. Берга у світлі культурно-парадигмальних змін першої половини ХХ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, \(19\), 95-103. <https://doi.org/10.33287/222037>](https://doi.org/10.33287/222037)

38. Савченко, Г. С. (2005). *Семантична програма симфоній А. Брукнера в її жанрових і культурно-історичних зв'язках*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
39. Самойленко, О. І. (2019). Музична епістемологія: теоретичні передумови, методичні та понятійні принципи. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*, 29, 1, 86–89.
40. Самойленко, О. І. (2020). *Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика».
41. Туровська, Н. А. (2009). *Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка.
42. Туровська, Н. А. (2012). Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу: музикознавчий дискурс. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*, 3, 146–151. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_3_27.
43. Тишко, С. (1994). *Національний стиль російської опери : теорія та еволюція*. (Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства). Київ: Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського.
44. Шекспір, В. (1985). Твори в шести томах, Т. 3 (пер. з англ.; післямови Д. Наливайка). Київ: Дніпро.
45. Adams, B. (2000). The "Dark Saying" of the Enigma: Homoeroticism and the Elgarian Paradox. *19th-Century Music*, 23(3), 218–235. doi:10.2307/746879.
46. Adams, B. (2005). Elgar's later oratorios: Roman Catholicism, decadence and the Wagnerian dialectic of shame and grace. In D. Grimley & J. Rushton (Eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music, pp. 81–105). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521826235.008

47. Adams, B. (2007a). *A Far Country: Elgar, Proust and Modernity at the fin de siècle* [Transcript]. Retrieved from: <http://www.gresham.ac.uk/lecture/transcript/download/part-three-a-far-country-elgar-proust-and-modernity-at-the-fin-de-siecle/>.
48. Adams, B. (2007b). Elgar and the persistence of memory. In B. Adams (ed), *Edward Elgar and His World*, 59–98. Princeton University Press.
49. Aleksandrova, O., Samoilenko, O., Osadcha, S., Grybynenko, J., & Nosulya A. (2021). Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique. *WISDOM*, 2021. Vol. 20, Issue 4, pp. 158–165. Retrieved from: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000736953900015>.
50. Allis, M. (2012). *British Music and Literary Context. Artistic Connections in the Long Nineteenth Century*. Woodbridge, Boydell Press.
51. Baldwin, O., Wilson, Th. (2008). Purcell's Mad Songs in the time of Handel, Haydn and Mendelssohn. *Purcell, Handel, Haydn, and Mendelssohn: Anniversary reflections* [Abstracts]. New College, Oxford, 27–29 March 2008. Retrieved from: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid%3A6540d92b-8586-4ee7-9376-211124d49650>.
52. Bentley, E. (ed.) (1995). *Shaw on Music*. Applause.
53. Bevington, D. (2023). Henry IV, Part 1. *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from: <https://www.britannica.com/topic/Henry-IV-Part-1>
54. Blake, A. (1997). *The Land Without Music: Music, Culture and Society in Twentieth-century Britain*. Manchester: Manchester University Press.
55. Boinod, de A. J. (n.d.). Cockney (Dialect). In *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from: <https://www.britannica.com/topic/Cockney>.
56. Botstein, L. (2007). Transcending the Enigmas of Biography: The Cultural Context of Sir Edward Elgar's Career. In B. Adams (ed), *Edward Elgar and His World*, 365–408. Princeton University Press.
57. Britishness [Def. 1]. (n.d.). In *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Retrieved from: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/britishness>.

58. Bukofzer, M. (1947). *Music in the Baroque Era – From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton and Company.
59. Burney, Ch. (1785). An account of the musical performances in Westminster Abbey and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3d and 5th, 1784. In commemoration of Handel. Retrieved from <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t81j9pg94&seq=19>
60. Burrows, D. J. (1973). Handel's Peace Anthem. *The Musical Times*, 114(1570), 1230–1232. doi:10.2307/954720.
61. Butt, J. (2005). Roman Catholicism and being musically English: Elgar's church and organ music. In D. Grimley & J. Rushton (Eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music, pp. 106-119). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521826235.009.
62. Clayton, M., Zon, B. (2007) *Music and orientalism in the British Empire, 1780s to 1940s : portrayal of the East*. Aldershot: Ashgate. Retrieved from: <http://dro.dur.ac.uk/8767/>.
63. Cockaigne. (n.d.). In *Merriam-Webster Dictionary*, Retrieved from: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Cockaigne>.
64. Collett, B. (n.d.). Three recitations of poems by Emile Cammaerts with orchestral accompaniments. Retrieved from: <http://www.elgar.org/3warmus.htm>.
65. Concert. (n.d.). [Def. 1, Def. 2]. In *Merriam-Webster Dictionary*, Retrieved from: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/concert>.
66. Cowgill, R. (2007). Elgar's War Requiem. In B. Adams (ed), *Edward Elgar and His World*, 317-364. Princeton University Press.
67. Cox, R. (1963). *Choral texture in the music of Franz Schubert*. (Diss... Doctor of Philosophy). Evanston, Illinois. Retrieved from: <https://www.proquest.com/openview/9c28757a3f377ade39365b29032a4d4a/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.
68. Day, T. (2005). Elgar and recording. In D. Grimley & J. Rushton (Eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music, pp.

184–194). Cambridge: Cambridge University Press.
doi:10.1017/CCOL9780521826235.014.

69. Dennison, P. (1990). Elgar's Musical Apprenticeship. In R. Monk (Ed.), *Elgar Studies*, 1–34. Aldershot: Scholars Press.

70. Dibble, J. (2005). Elgar and his British contemporaries. In D. M. Grimley & J. Rushton (Eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (pp. 15–23). chapter, Cambridge: Cambridge University Press. Retrieved from: <https://www.cambridge.org/core/books/abs/cambridge-companion-to-elgar/elgar-and-his-british-contemporaries/A2B324060FF4DCF0BADCD1AC3BDF5170>

71. Elder, M. (2013). The Halle – Sir Mark Elder on Elgar Enigma Variations Hidden Theme. *Youtube*. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=wbqpxzAvus>

72. Elgar, E. (1910). *Concerto for violin and orchestra in B minor* [Score]. London: Novello & Co.

73. Elgar, E. (1913). Falstaff. *The Musical Times*, 54(847), 575–579. Retrieved from: doi:10.2307/908045.

74. Elgar, E. (n.d.). *Concerto for violoncello and orchestra in E minor* [Score]. Ernst Eulreburg Ltd.

75. Emmery, L. (2019). Elliott Carter's First String Quartet: In Search of Proustian Time. *The Musical Quarterly*, Winter 2019, 102, 4, 440–480, doi:[10.1093/musqtl/gdaa002](https://doi.org/10.1093/musqtl/gdaa002).

76. Eshbach, R. W. (2008). *Brahms in 'das Land ohne Musik': The visit of the Meiningen Orchestra to England in 1902*.

77. Fowles, J. (2010). *Daniel Martin*. Vintage Digital.

78. Fuller Maitland, S. A. (1907a). Elgar, Sir Edward. In *Dictionary of Music and Musicians*, 1, 772–774.

79. Fuller Maitland, S. A. (1907b). Purcell. In *Dictionary of Music and Musicians*, 3, 849–857.

80. Fuller, S. (2007). Elgar and the Salons: The Significance of a private Music World. In B. Adams (ed), *Edward Elgar and His World*, 223–248. Princeton University Press.
81. Geiringer, K. (1936). *Brahms. His Life and Works*. Boston and New York. Houghton Mifflin Company.
82. Ghunan, N. (2007). Elgar and the British Raj: Can the Mughals March? In B. Adams (ed), *Edward Elgar and His World*, 249–286. Princeton University Press.
83. Gilbert, H. F. (1917). Folk-Music in Art-Music--A Discussion and a Theory. *The Musical Quarterly*, 3(4), 577–601. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/737991>.
84. Gimbel, A. (1989). Elgar's Prize Song: Quotation and Allusion in the Second Symphony. *19th-Century Music*, 12(3), 231–240. doi:10.2307/746504.
85. Golding, W. (2008). Byron Adams's 'Dark Saying': a Critical Response. *The Elgar Society Journal*, 15, 5 – July, 8–10. Retrieved from: <http://elgar.org/elgarsoc/wp-content/uploads/2014/04/Vol.-15-No.-5-July-2008-Compressed.pdf>.
86. Grimley, D., & Rushton, J. (2005). Introduction. In D. Grimley & J. Rushton (Eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music, pp. 1–14). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521826235.002.
87. Handel Institute. (n.d.). Composition Titles by Genre. Retrieved from: <http://gfhandel.org/handel/worklist/genre.html>.
88. Harper-Scott, J. (2005). Elgar's Invention of the Human: Falstaff, Opus 68. *19th-Century Music*, 28(3), 230-253. doi:10.1525/nem.2005.28.3.230.
89. Heckert, D. (2007). Working the Crowd: Elgar, Class, and Reformulations of Popular Culture at the Turn of the Twentieth Century In B. Adams (ed), *Edward Elgar and His World*, 287–316. Princeton University Press.
90. Hicks, A. (2001). Handel [Händel, Hendel], George Frideric. *Grove Music Online*. Retrieved from:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040060>.

91. Hughes, M. (2001). *English Musical Renaissance, 1840–1940*. Manchester University Press.

92. Hurd, M. (1969). *Elgar*. New York: Thomas Y. Crowell Company.

93. Jack, A. (n.d.). Symphony No. 1 in A flat major, Op. 55 (1907–8) [Programme note]. *BBC Radio 3*. Retrieved from: http://www.bbc.co.uk/radio3/classical/elgar/notes/note_symp1.shtml.

94. Kennedy, M. (1968). *Portrait of Elgar*. London: Oxford University Press.

95. Kennedy, M. (1970). *Elgar, Orchestral music*. BBC.

96. Kennedy, M. (1990). Elgar the Edwardian. In R. Monk (Ed.), *Elgar Studies*, 107–117. Aldershot: Scholars Press.

97. Kennedy, M. (1993). The Soul Enshrined: Elgar and his Violin Concerto. In R. Monk (ed.), *Edward Elgar: Music and Literature*, pp. 72–82. Aldershot: Scholars Press.

98. Kennedy, M. (1994). *The Works of Ralph Vaughan Williams*. Oxford: Oxford University Press.

99. Kent, C. (1993). 'Falstaff: Elgar's Symphonic Study'. In R. Monk (ed.), *Edward Elgar: Music and Literature*, pp. 83–107. Aldershot: Scholars Press.

100. Kent, C. (2005). Magic by mosaic: Some aspects of Elgar's compositional methods. In D. Grimley & J. Rushton (Eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music, pp. 32–49). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521826235.005.

101. Lamb, A. (2001). Quadrille. *Grove Music Online*. Retrieved from: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022622>.

102. Leppert, R. (1993). *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-cultural Formation in Eighteenth-Century England*. Cambridge University Press.

103. Lihus, O. (2020). Theoretical Foundations of Romanticism Research in the Art Studies of the 20th-21st Centuries: Ukrainian Perspective. *Journal of History Culture and Art Research*. Vol. 9, No 3 , 209–216.

104. Lihus, O. (2021). Ukrainian Romanticism in the Context of European Culture of the 19th – early 20th Centuries: Interdisciplinary Historiographical Analysis. *Mundo Eslavo*. Vol. 20, 147–157.

105. Ling, J. (2021). *Debating English Music in the Long Nineteenth Century*. The Boydell Press.

106. Long, J. H. (1968). Music in English Renaissance Drama. *Music*. 2. Retrieved from: https://uknowledge.uky.edu/upk_music/2.

107. MacLean, C. (1901). Sullivan as a National Style-Builder. *Proceedings of the Musical Association*, 28, 89–104. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/765454/>.

108. Mark, C. (2005). The later orchestral music (1910–34). In D. Grimley & J. Rushton (Eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music, pp. 154-170). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521826235.012.

109. Mark, C. (2007). New Music, Progressivism and Elgar's Relation to Modernism [Abstract]. *Gresham College*. Retrieved from: <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/part-one-musikalische-moderne-elgars-relation-to-modernism-and-edward-elgar>.

110. Matthews, D. (2006). Elgar's Falstaff: a Comparative Analysis. *David Matthews, Composer*. Retrieved from: <https://www.david-matthews.co.uk/writings/article.asp?articleid=78>.

111. McCreless, P. (2007). Elgar and theories of chromaticism. In J. P. E. Harper-Scott, J. Rushton (Eds.), *Elgar studies*, 1–49. Oxford: Oxford University Press.

112. McCroy, M. (1944). *A study of the Elgar 'Cello concerto*. Thesis (Master of Music). University of Rochester, Typewritten.

113. McGuire, C. (2000). Elgar, Judas, and the Theology of Betrayal. *19th-Century Music*, 23(3), 236–272. doi:10.2307/746880.

114. McGuire, C. (2005). Functional music: Imperialism, the Great War, and Elgar as popular composer. In D. Grimley & J. Rushton (Eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music, pp. 214–224). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521826235.017.

115. McGuire, C. (2007a). Edward Elgar: 'Modern or Modernist'? Memory, Nostalgia and Ambivalence in the Views of the British Press 1900-1920. Abstract. Retrieved from: <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/part-one-musikalische-moderne-elgars-relation-to-modernism-and-edward-elgar>.

116. McGuire, C. (2007b). Measure of a Man: Catechizing Elgar's Catholic Avatars In B. Adams (ed), *Edward Elgar and His World*, 3–38. Princeton University Press.

117. McGuire, Ch. (2009). Edward Elgar: "Modern" or "Modernist?" Construction of an Aesthetic Identity in the British Music Press, 1895–1934. *Musical Quarterly*. 91. 8–38. doi:[10.1093/musqtl/gdn026](https://doi.org/10.1093/musqtl/gdn026).

118. McVeagh, D. (1990). Elgar and Falstaff. *Elgar studies*. Routledge. In R. Monk (Ed.), *Elgar Studies*, 131-140. Aldershot: Scholars Press.

119. McVeagh, D. (1993). Man's Attitude to Life. In R. Monk (ed.), *Edward Elgar: Music and Literature*, pp. 1-9. Aldershot: Scholars Press.

120. McVeagh, D. (2001). Elgar, Sir Edward. *Grove Music Online*. Retrieved from: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008709>.

121. McVeagh, D. (2005). Elgar's musical language: The shorter instrumental works. In D. Grimley & J. Rushton (Eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music, pp. 50–62). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521826235.006.

122. McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Boydell & Brewer Group Ltd. Kindle Edition.

123. Meadows, L. (2008). *Elgar as post-Wagnerian: a study of Elgar's assimilation of Wagner's music and methodology*. Doctoral thesis, Durham University. Retrieved from: <http://etheses.dur.ac.uk/2297>.

124. Meikle, R. (1993). The True Foundation': The Symphonies. In R. Monk (ed.), *Edward Elgar: Music and Literature*, pp. 45–71. Aldershot: Scholars Press.

125. Modest Mussorgsky. (n.d.) In *Encyclopaedia Britannica*, Retrieved from: <https://www.britannica.com/biography/Modest-Mussorgsky>.

126. Moore, J. N. (1960). Elgar as Professor: 2. *The Musical Times*, 101(1413), 690–692. doi: <https://doi.org/10.2307/950637>.

127. Musgrave, M. (ed). (1987). *Brahms 2: Biographical, Documentary and Analytical Studies*. Cambridge University Press.

128. Music played at the Coronation of Her Majesty Queen Elizabeth II in Westminster Abbey 2 June 1953. (n.d.). Retrieved from: <https://www.westminster-abbey.org/media/5250/elizabeth-ii-coronation-1953-music-full-list.pdf>.

129. Neil, A. (2013). Loving Falstaff. *The Elgar Society Journal* 18 (2), 3–11. Retrieved from: <https://elgarsociety.org/wp-content/uploads/2014/04/Vol.-18-No.-2-August-Compressed.pdf>.

130. Nietzsche, F. (1910). Birth of tragedy or Hellenism and pessimism. Retrieved from: https://www.gutenberg.org/files/51356/51356-h/51356-h.htm#AN_ATTEMPT_AT_SELF-CRITICISM.

131. O'Neill, E. (2016). *Nostalgia and Escapism: Interpreting Edward Elgar's Cello Concerto*. (Project report ... Master of Music). Bob Cole Conservatory of Music.

132. Padgett, A. D. (2007). *Elgar in Cincinnati: Mysticism, Britishness, and Modernity*. Retrieved from: https://etd.ohiolink.edu/pg_10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:ucin1177932271.

133. Page, T. (1985). Music Notes; is BACH the Clue to Elgar's Enigma? *New York Times*. Retrieved from: <http://www.nytimes.com/1985/11/03/arts/music-notes-is-bach-the-clue-to-elgar-s-enigma.html>.

134. Parrot, I. (1971). *Elgar*. London: J. M. Dent and Sons.

135. Parrott, I. (2003). Elgar: 'the first English progressive musician'. *The Elgar Society Journal*, 13, 2, July 2003. Pp. 5–9. Retrieved from: <http://elgar.org/elgarsoc/wp-content/uploads/2014/04/Vol.-13-No.2-July-2003-Compressed.pdf>.

136. Pavlenko, O., Vyshnevetska, A., Fartushka, O., Mykhailova, N., Malyi, D., & Tsurkanenko, I. (2023). Formation of Specialists' Professional Competence in Art Specialities Using the Pedagogy of Dissensus: Features of a Development of the Postmodern Society. *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*, 15(2), 358–374. doi:[10.18662/rrem/15.2/738](https://doi.org/10.18662/rrem/15.2/738).

137. Pelkey, S. (2005). Music, Memory, and the People in Selected British Periodicals of the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. In Antonucci M., Davis J., Freeman C., Jeffries H., Kramer M., Levine L., et al. (Authors) & Pelkey S. & Jackson J. (Eds.), *Music and History: Bridging the Disciplines* (pp. 61–83). Jackson: University Press of Mississippi.

138. Pickard, J. (2007). Japing-up the Cello Concerto: the first draft examined. In J. P. E. Harper-Scott, J. Rushton (Eds.), *Elgar studies*, 238–269. Oxford: Oxford University Press.

139. Portnoy, M. (1985). The Answer to Elgar's Enigma. *The Musical Quarterly*, 71/2, 205–210.

140. Price, C. (2002). Purcell, Henry. *Grove Music Online*. Retrieved from: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000002310>.

141. Rendall, E. (1895). The Influence of Henry Purcell on Handel, Traced in "Acis and Galatea". *The Musical Times and Singing Class Circular*, 36(627), 293–296. doi:[10.2307/3365310](https://doi.org/10.2307/3365310).

142. Riley, M. (2007a). Elgar the Escapist? In B. Adams (ed), *Edward Elgar and His World*, 39-58. Princeton University Press.

143. Riley, M. (2007b). Musikalische moderne: Dahlhaus and after [Transcript]. Retrieved from: <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/part-one-musikalische-moderne-elgars-relation-to-modernism-and-edward-elgar>.

144. Rodmell, P. (1997). A Tale of Two Operas: Stanford's "Savonarola" and "The Canterbury Pilgrims" from Gestation to Production. *Music & Letters*, 78(1), 77–91. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/737507>.

145. Roesner, E. (2001). Rhythmic modes. *Grove Music Online*. Retrieved from: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023337>.

146. Rosenthal, D. (2000). Introspection and Self-Interpretation. *Philosophical Topics*, 28(2), 201–233. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/43154687>.

147. Ross, C. (2018). Vernacular Song and the Folkloric Imagination at the Fin de Siècle. *19th-Century Music*. 4 December 2018; 42 (2), 73–95. doi:[10.1525/nem.2018.42.2.73](https://doi.org/10.1525/nem.2018.42.2.73).

148. Rushton, J. (2005). In search of the symphony: Orchestral music to 1908. In D. Grimley & J. Rushton (Eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music, pp. 139–153). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521826235.011.

149. Rushton, J. (2013). Falstaff: a modernist musical portrait. *The Elgar Society Journal* 18 (2), 12–18. Retrieved from: <https://elgarsociety.org/wp-content/uploads/2014/04/Vol.-18-No.-2-August-Compressed.pdf>.

150. Santa, C. R., Santa, M. (2010). Solving Elgar's Enigma. *Current Musicology*, 89 (Spring). Retrieved from: <https://core.ac.uk/download/pdf/27299990.pdf>.

151. Schaarwächter, J. (2008). Chasing a Myth and a Legend: "The British Musical Renaissance" in a "Land without Music." *The Musical Times*, 149(1904), 53–60. doi:10.2307/25434554.

152. Schaarwächter, J. (2015). Two Centuries of British Symphonism : Volumes 1 & 2 : From the Beginnings to 1945 (Foreword by Lewis Foreman). Georg Olms Verlag AG.

153. Schenker, H. (1954). *Harmony*, O. Jonas (ed., annot.), E. M. Borgese (transl.). Chicago, London: The University of Chicago Press.

154. Searle, A. (n.d.). The Society and Beethoven. *Royal Philharmonic Society*. Retrieved from: <https://royalphilharmonicsociety.org.uk/rps-since-1813/key-moments/the-society-and-beethoven>.

155. Self, G. (2001). *Light Music in Britain Since 1870: A Survey*. Ashgate.

156. Self, W. (2011). The symphony and the novel – a harmonious couple? *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/culture/2011/oct/05/notes-letters-music-modernism-self>.

157. Shaw, B. (n.d.). The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Niblung's Ring. Project Gutenberg: Retrieved from: <http://www.gutenberg.org/files/1487/1487-h/1487-h.htm>.

158. Shiel, A. (2007). Charles Sanford Terry and Elgar's Violin Concerto. In B. Adams (ed), *Edward Elgar and His World*, 173–192. Princeton University Press.

159. Sisman, E. (2001). Variations. *Grove Music Online*. Retrieved from: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029050>.

160. Spener, M. (2015). Calibrating Introspection. *Philosophical Issues*, 25: 300-321. doi:[10.1111/phis.12062](https://doi.org/10.1111/phis.12062).

161. Taruskin, R. (2005). *The Oxford history of western music, Volume 3*. Oxford: Oxford University Press.

162. Taruskin, R. (n.d.). Chapter 3 Courts Resplendent, Overthrown, Restored. In Oxford University Press, *Music In The Seventeenth And Eighteenth Centuries*. New York, USA. Retrieved from: <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume2/actrade-9780195384826-div1-03012.xml>.

163. Taruskin, R. (n.d.). Chapter 7 Class of 1685 (II). In Oxford University Press, *Music In The Seventeenth And Eighteenth Centuries*. New York, USA. Retrieved from: <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume2/actrade-9780195384826-div1-07002.xml>.

164. Thomson, A. (2005). Elgar in German criticism. In D. Grimley & J. Rushton (Eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to

Music, pp. 204-213). Cambridge: Cambridge University Press.
doi:10.1017/CCOL9780521826235.016.

165. Thomson, A.J. (2008). [Review of the book Edward Elgar, Modernist]. *Music and Letters* 89(1), 134-139. Retrieved from: <https://www.muse.jhu.edu/article/233706>.

166. Trowell, B. (1993). Elgar's Use of Literature. In R. Monk (ed.), *Edward Elgar: Music and Literature*, pp. 182-326. Aldershot: Scholars Press.

167. Tuck, B. (2018). *Dancing in the Asylum. The changing view of 'dance therapy' from 1850 to 1910*. Retrieved from: <http://www.earlydancecircle.co.uk/wp-content/uploads/2019/02/Dancing-in-the-Asylum.pdf>.

168. Unknown author. (1926). "Unmusical" London. *The Register*. Adelaide, South Australia, 16.04.1926, 10. Retrieved from: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/55023396>

169. Unknown author. (n.d.). Variations on an Original Theme (Enigma), op 36. *Elgar – his music*. Retrieved from: <http://www.elgar.org/3enigma.htm>.

170. Wagner, R. (1840). De la musique allemande. Retrieved from: <https://richard-wagner-web-museum.com/oeuvre/oeuvre-litteraire-selection-ouvrages-analyses/musique-allemande-essai-richard-wagner>

171. Whittall, A. (2002). Leitmotif (opera). *Grove Music Online*. Retrieved from: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000902888>.

172. Woodhouse, E. L. A. (2013). *The Music of Johannes Brahms in Late Nineteenth and Early Twentieth Century England and an Assessment of His Reception and Influence on the Chamber and Orchestral Works of Charles Hubert Hastings Parry and Charles Villiers Stanford* (Durham theses). Durham University. Retrieved from: <http://etheses.dur.ac.uk/7336/>

173. Woolley, A. (2019). England. In M. Kroll (Ed.), *The Cambridge Companion to the Harpsichord* (pp. 47–70). chapter, Cambridge: Cambridge University Press. Retrieved from:

<https://www.cambridge.org/core/books/abs/cambridge-companion-to-the-harpsichord/england/81C8BF29676FF352C66159123440E668>.

174. Zavialova, O., Stakhevych, O., Kalashnyk, M., Savchenko, H., & Stakhevych, H. (2022). Formation of romantic instrumental performance and violin art of Niccolo Paganini. *Amazonia Investiga*, 11(50), 180-187.
<https://doi.org/10.34069/AI/2022.50.02.18>

ДОДАТКИ

Додаток А

Список опублікованих праць за темою дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Лисичка, О. (2019). Оркестрові твори Е. Елгара 10-х років ХХ сторіччя як спроба оновлення композиторського стилю. *Аспекти історичного музикознавства*, 16, 225–241, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-16.13>
2. Лисичка, О. (2021). «Несподівано британське»: акцентуація національно англійського в «Фальстафі» Едварда Елгара. *Аспекти історичного музикознавства*, 24, 37–53, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-24.02>
3. Лисичка, О. (2021). Інтроспективність як ознака лірико-драматичного жанру Скрипкового концерту Е. Елгара. *Аспекти історичного музикознавства*, 25, 55–86, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-25.03>
4. Лисичка, О. (2023). Увертюра Е. Елгара «На Півдні (Алассіо)»: узагальнення власного досвіду і передбачення подальших творчих відкриттів. *Аспекти історичного музикознавства*, 32, 93–112, DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-32.06>

Публікації апробаційного характеру:

1. Лисичка, О. (2021). Ранні твори Едварда Елгара: використані та відкинуті принципи композиторського стилю. *I Всеукраїнський Форум молодих вчених "Наукова весна 2021. Культура і мистецтво в сучасному світі. Збірник матеріалів форуму*, 51–53. Київ: Видавничий центр КНУКіМ.
2. Лисичка, О. (2021). Особистісне та міжособистісне у скрипковому концерті Едварда Елгара. *Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі: тези доповідей за матеріалами Черкашинських читань, 10–12 груд. 2021 року*, 175–181. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред. М. О. Дербас. Харків : Вид-во ТОВ «Естет Прінт».
3. Лисичка, О. (2023). Едвард Елгар: репутація “найбільш німецького” англійського композитора в Першу світову війну. *Мистецтво і митці в часи криз*

та катастроф: тези доповідей за матеріалами II Черкашинських читань, 18–19 лист. 2022 року, 101–109. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред. М. О. Дербас. Суми : Триторія.

4. Лисичка, О. (2023). Байройт сьогодні і Gesamtkunstwerk: наслідування, трансформація, синтез. *Музична і театральна історія: події, факти, коментарі : тези доповідей за матеріалами III Черкашинських читань, 24–25 листопада 2023 року, 144–148. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред. М. О. Дербас. Суми : Триторія.*

Основні положення дослідження у формі усної доповіді

викладено на таких конференціях

1. XXII Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 3–5.12.2020);
2. II Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 17–18.05.2021);
3. I Всеукраїнський Форум молодих вчених «Наукова весна 2021. Культура і мистецтво в сучасному світі» (Київ, 28.05.2021);
4. Міжнародний науковий симпозіум «Черкашинські читання. Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі» (Харків, 10–12.12.2021);
5. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, 11–12.05.2022);
6. III Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21–22.05.2022);
7. Міжнародна науково-практична конференція «ХНУМ імені І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (Харків, 11–12.10.2022);
8. Міжнародний науковий симпозіум «II Черкашинські читання. Мистецтво і митці в часи криз та катастроф» (Харків, 18–19.11.2022);

9. III Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, 13–14.02.2023);
10. IV Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20–21.05.2023);
11. Міжнародна науково-творча конференція «Вища музично-театральна освіта Харкова: 100 років єднання» (Харків, 24–25.10.2023);
12. Міжнародний науковий симпозіум «III Черкашинські читання. Музична і театральна історія: події, факти, коментарі» (Харків, 24–25.11.2023);
13. Науковий проєкт «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (13–14.02.2024); Міжнародний науково-творчий та освітній проєкт «Богатирьовські студії: синтез теорії та практики» (Харків, 4–6 квітня 2024).

Додаток В

Схеми, ілюстрації

Додаток 1. Е. Елгар, «Мазурка», ор 10 №1, тт. 5–14

5

A

ff *sf* *sf* *sf*

ff *sf* *sf* *sf*

ff *ff*

f *f*

ff *sf* *sf* *sf* *sf*

ff *sf* *sf* *sf* *sf*

A

10984

(продовження Додатку 1)

4

Violin I: *ten.*, *3*, *ten.*, *3*, *sf*, *ff*, *sf*, *a 2. sf*

Violin II: *sf*, *ff*, *sf*

Viola: *sf*, *ff*, *sf*, *ff*

Cello/Double Bass: *p*, *molto cresc.*, *f*, *ff*, *mf*, *molto cresc.*, *tr*, *ff*

Violoncello/Double Bass: *mf*, *molto cresc.*, *tr*, *ff*

Violin I: *sf*, *ff*, *sf*

Violin II: *sf*, *ff*, *sf*

Viola: *sf*, *ff*, *sf*

Cello/Double Bass: *sf*, *ff*, *sf*

Violoncello/Double Bass: *sf*, *ff*, *sf*

10934

B

Додаток 2. Тема-хорал Першої симфонії в проведенні у вступі до фіналу в порівнянні з темою «Варіацій на тему Й. Гайдна» Й. Брамса

Елгар
V-ni
V-le
Фортепіано

Брамс
C.-B.
Ф-но

Додаток 3. Схема поділу розробки першої частини Першої симфонії

Розділ	1	2	3	4	5	6	7	8
Сторінка [Цифра]	20 [18]	20 [19]	21 [21]	25 [23]	26 [24]	32 [28]	33 [29]	36 11 тт. до [31]

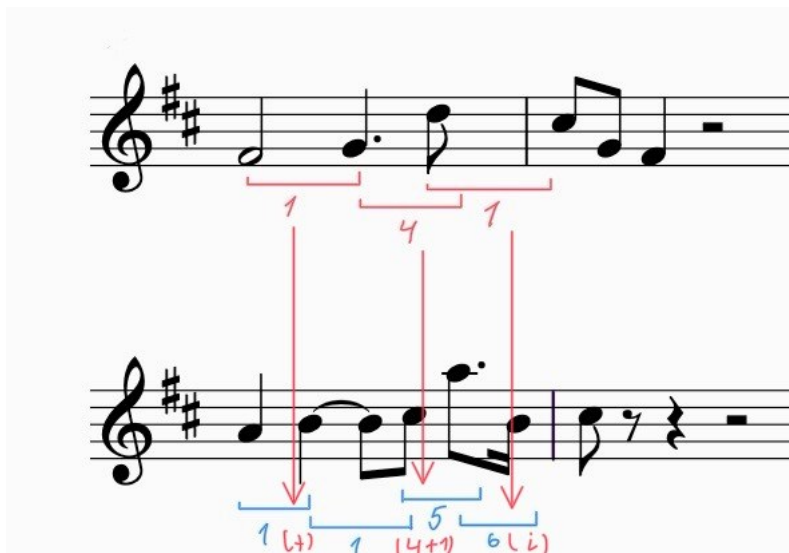
Додаток 4. Схема багаторівневої форми першої частини Скрипкового концерту

Основна форма	Експозиція	Розробка	ГП+ПП Реприза	Кода
«Макро-форма»	ГП	ПП експозиції (<i>fis-moll</i>)	ГП репризи	ПП репризи (<i>h-moll</i>)

Тональні співвідношення між матеріалом розробки та коди (*fis-moll* – *h-moll*) дозволяють трактувати в цьому випадку коди як структурний аналог побічної партії (хоча в ній і переважає головна партія) в «макро-моделі» всієї частини, що за такого погляду набуває рис сонатної форми без розробки.

Додаток 5. Ілюстрація тематичних перетворень в Скрипковому концерті

Тема *Nobilmente* отримана шляхом маніпуляцій з секундами: спочатку збільшенням їх кількості до двох, а потім збільшенням квінтового стрибка на секунду до сексти. Наступна спадна септима відтворює другу з секунд головної теми в інверсії. Тобто, структура 1 + 4 + 1 модифікується в 1 (+1) + (4 + 1) + (6 = 1) (використана система обчислення інтервалів, запропонована С. Танєєвим)



Додаток 6. Мотиви головної партії першої частини Другої симфонії¹¹⁵:

Такт	Мотив	Вид
2, верхні голоси	A	
2-3, верхні голоси	B	
7, скрипки	C	

¹¹⁵ Всі мотиви, окрім F, нотовані в скрипковому ключі.

7, валторни	<i>D</i>	
9, скрипки	<i>E</i>	
9, низькі струнні, фаготи	<i>F</i>	

Додаток 7. Авторські вказівки на розділи симфонічного етюд «Фальстаф»

- I Фальстаф та Принц Генріх;
- II Істчип, – Гедшіл, – Голова кабана, гулянка та сон;
- III Марш Фальстафа, – Повернення крізь Глустершир, – Новий Король, – Поспішна подорож до Лондона;
- IV Процесія Короля Генріха V, – Осудження Фальстафа та його смерть.

Додаток 8. Симфонічний етюд Е. Елгара «Фальстаф»: структура під впливом програмності. Аналітичний нарис

Перша частина виконує експозиційну функцію: це підтверджується і програмною назвою, що вказує на двох головних персонажів, і логікою чергування тематизму. Твір починається провідною темою Фальстафа, що звучить найбільш часто серед його тем – композитор писав, що вона «скріплює всю музичну тканину» (Elgar, 1913: 576). Вже в цій темі виявляються одночасно і новації симфонічного етюд, і зв'язки з усталеним до того стилем Е. Елгара. Характерним є застосування пунктирного ритму протягом всієї теми¹¹⁶, дублювання між різними оркестровими групами та темброве акцентування окремого мотиву, квадратна будова з двох речень, комплементарна «тришарова»

¹¹⁶ Подібно до головної теми фіналу Першої симфонії, побічної теми тріо Другої (хоча і в тридольній пульсації) тощо.

фактура в другому з них. Новим для Е. Елгара стає використання цієї ритмоформули для змалювання незграбної ходи Фальстафа – адже цей ритм став типовим для композитора, в тому числі і для його ліричних тем. Окрім того, останній двотакт, в якому ритмічна регулярність переривається, є характеристичним зображенням поспішних рухів Фальстафа. В завершенні першої частини ці два такти будуть кількаразово повторені, набуваючи значення «візитної картки» персонажа – що за своїм принципом нагадує повтор свого імені «Джон Фальстаф» в однойменній опері Дж. Верді (1893). Другій темі головного героя композитор посилає цитату з п'єси: «Я не тільки сам дотепний, а й даю привід іншим для дотепів¹¹⁷» (Elgar, 1913: 576, Шекспір, 1985: 261) – і поєднання її з наступною темою, визначеною як «докори», пояснюється ситуацією, з якої запозичено вищенаведену цитату: довге висловлювання починається словами «Люди всякої масті вважають за честь позбиткуватися наді мною» (там само). Третя тема, «дорікання», вносить ритмічне пожвавлення, адже складається з коротких мотивів, що «переривають» один одного, і з низхідних груп шістнадцятих. Ущільнення оркестрової фактури одночасно і відповідає вимогам набуття нової якості в репризі (з'являється протягнена гармонічна лінія замість окремих «точок»), і готує наступну тему, вихід Принца – особливо тріольними репетиціями труб.

Перша тема Генріха (*Es-dur*) змальовує його «найбільш сердечний та милий настрій» (Elgar, 1913: 576) і є схожою на піднесені та маршові теми Е. Елгара. Окрім того, це перший фрагмент Етюдю, в якому можна встановити стійку тональну опору хоча б в межах чотирьох тактів. Щонайменше дві риси теми вказують на майбутні зміни відносин двох друзів: мінорне проведення другого речення (що не є підготовленим, а здійснене співставленням мажору та мінору) та відсутність найбільш характерної ремарки, використовуваної композитором в подібних темах – *Nobilmente*. Тема Принца Гала (ц. [4]) має риси ліричних тем, до яких можна віднести велику кількість синкоп та низхідні стрибки на септіми, що є характерною рисою елгарівської лірики, починаючи з

¹¹⁷ Дві цитати наведено за перекладом Д. Паламарчука (Шекспір, 1985: 261).

варіацій «Енігма». Окрім того, загальний тонус (і навіть опорні точки мелодичного рисунку) нагадують головну тему першої частини Другої симфонії – «Дух Радості».

Наступна тема Фальстафа показує його з нового боку, «улесливого та переконуючого» (Elgar, 1913: 576) – на кого спрямовані ці зусилля, вказує драматургічний контекст: лише за кілька секунд до того відлунала тема Принца. Улесливість Фальстафа показано сполученням різних штрихів, жалібними інтонаціями на більш довгих нотах, позначених одночасно *tenuto* та *scherzando*. Комічний ефект підсилюється акомпанементом струнних та згодом акордів арфи на третій долях за відсутності опори на першу – таким чином увага акцентується на незграбності як рухів, так і слів героя.

Друга частина охоплює комічну складову сюжету п'єси, пов'язану з життям нижчого соціального прошарку. Метушня вулиць відображається розрізненими фразами, що змінюють одна одну надзвичайно швидко: на першій сторінці цього розділу вміщено п'ять характеристичних мотивів. Щодо перших чотирьох композитор вказує, що «це не є зображенням певної події, але фрагмент був нав'язаний наступним абзацом» і цитує шекспірознавця Е. Доудена / *Edward Dowden*, що вказує на перехід Принца Генрі від холодності королівського палацу до сповнених життя лондонських вулиць (Elgar, 1913: 577). Надзвичайно важливою для другої частини стає тема, що втілює «Хазяйку таверни, Доль Тершіт та “дюжину або чотирнадцять чесних дам”»¹¹⁸ (Elgar, 1913: 577) – спочатку вона представлена окремими мотивами, і лише згодом на ній буде побудовано досить розгорнуте ліричне висловлювання.

Загалом конструкція другої частини складається зі вступу, де показуються п'ять мотивів, і трьох сюжетних блоків: сцена в Таверні, епізод пограбування та повернення до таверни. Слід зазначити, що композитор не дотримується жорсткої лінійної логіки шекспірівського сюжету: тема, з якої починається перший розділ, визначена композитором як «Фальстаф зі своїми

¹¹⁸ Тут наведено дослівний переклад. У варіанті перекладу В. Ружицького – «десяток порядних жінок» (Шекспір, 1985, 365). Важливо те, що саме ця фраза вміщена в текст «Генріха V», де власне сам Фальстаф не зустрічається.

веселими компаньйонами співає «Коли Артур посів престол»» (Elgar, 1913: 577), передує сцені у Гедшілі, хоча єдина згадка цієї пісні в драматичному першоджерелі – в сцені IV другої дії другої частини «Генріха IV», тобто формально з іншої п'єси. Сама ця тема досить суперечлива стосовно свого сюжетного пояснення: на перший погляд, не може пісня, яку співають гуляки в таверні і яка стосується героїчної тематики минулого, бути сповнена хроматики настільки, що неможливо визначити її тональність. Втім, гармонічна нестійкість в даному випадку може символізувати й намагання героїв підхопити пісню, їх нездатність утримувати тональність тощо.

Попри зовнішню простоту, цей епізод є надзвичайно показовим для творчої еволюції композитора, адже відзначає перехід хроматичної гармонії, що до того була засобом вираження найглибінніших переживань (в пізньоромантичному дусі) в царину комічного¹¹⁹. Після цього лунає п'ята, остання з тем Фальстафа, що «показує його хизування та неймовірну брехливість» (Elgar, 1913: 576). Темі притаманний діапазон більше за дві октави, а також дуже широкі стрибки – що пов'язує її з «темою дотепності». Перший «блок» другої частини завершується після повторення теми пісні і інших мотивів – втім, на одному з них побудовано невелике фугато (ц. [31]+2 т.).

Е. Елгар визначає наступний епізод як «вилазку в Гедшілі» (1913: 577). Гумористичний ефект досягається композитором завдяки співставленню наївної теми в *C-dur* з таємничими пасажами струнних – що представляють, відповідно, подорожніх та грабіжників на чолі з Фальстафом. Подальша поява теми Принца відповідає сюжетній ситуації – подібно до того, як Генрі закриває обличчя маскою, аби Фальстаф його не впізнав, його тема з'являється завуальованою пасажами струнних у викладенні легких акордів дерев'яних духових. Бійка між двома групами «грабіжників» змальована вкрай коротко, всього вісім тактів – адже У. Шекспір вказує: «По кількох ударах Фальстаф та інші втікають, покинувши здобич» (1985: 186). Сама бійка втілена досить типовими засобами –

¹¹⁹ Переосмислення семантики хроматики почалося дещо раніше, в тріо Другої симфонії, але там воно було спрямоване не на створення комічного ефекту, а на змалювання хворобливого стану.

грізними акордами духових та репліками флейт з форшлагами. За сюжетом, повернувшись до таверни, Фальстаф починає надзвичайно сильно перебільшувати масштаби бійки – Е. Елгар відбиває це в надзвичайно розгорнутому фугато на темі хизувань та брехні героя, де враження хаотичності відповідає постійно зростаючій кількості нападників, що з ними нібито бився Фальстаф. Чергове проведення теми «пісні Фальстафа» звертає на себе увагу, по-перше, бездоганним дотриманням кварто-квінтових співвідношень, а по-друге – нашаруванням теми хизувань у тромбонів. В цьому ж розділі знаходиться і найстабільніша з тематичного боку структура: протягом 101 такту безроздільно панує тема жінок, яка викладається почергово то як скерцозна, то як лірична.

У «Фальстафі» чи не вперше в оркестрових творах Е. Елгара змальовано відверто комічну ситуацію: герой намагається виголосити промову (в черговий раз перебільшити свої подвиги), і це «починає сцену шуткування, що захоплює всю таверну». Але її втілення розкриває метод композитора з нового боку: спроби Фальстафа зв'язно говорити передаються розлогим соло фагота (з ремаркою «грубо»), що ніби втрачає хід думки та декілька разів поспіль намагається повторити один мотив. А жарти втілені в русі *perpetuum mobile*, що спочатку починається у духових інструментів, а згодом охоплює всю партитуру (подібно до того, як сміх розповсюджується по всій таверні). Е. Елгар уникає банальності шляхом проведення мотиву у віддалених тональностях – втім, аби передати простуватість ситуації, завершує епізод ясним кадансом в *a-moll*.

Після першої інтерлюдії прокидання Фальстафа та збір на нові подвиги показано не поступово, а підкресленим контрастом між завмиранням музики в інтерлюдії (з акордами арфи, що підіймаються, задля зображення ідеального образу дитинства) з проведенням теми «жартів» героя майже всією струнною групою з акомпанементом усіх духових інструментів: Д. Метьюз зазначає, що це «не один з найщасливіших переходів Елгара; його метод композиції окремими фрагментами іноді втілюється в дещо різких змінах настрою, як тут» (2006). Сам композитор вказує, що в даному епізоді фанфари символізують «дюжину капітанів, що стукають до всіх таверн та шукають сера Джона Фальстафа» (Elgar,

1913: 578). Розвиток програмного сюжету зумовлює і наступний епізод, яким є сцена маршу Фальстафа з «армією опудал» – дещо комічний спосіб зображення точно відповідає характеру опису цих вояків У. Шекспіром з виразами на кшталт «півтори сорочки на всіх» та іншими прикметами глузування. Власне марш відображено в двох темах: перша з них має скоріше закличний чи сигнальний характер завдяки підкресленню останнього висхідного стрибка, а друга акцентує увагу на нерівній ході людей, що просто не можуть бути солдатами. Для цього мелодію з нерівномірною ритмікою (зі синкопами та тріолями) протиставлено чітким ударам малого барабану. В цій темі виявляється відхід Е. Елгара від семантизації інтервалів, адже вона починається з двократного низхідного стрибка на септіму – що в варіаціях «Енігма» і в ряді інших творів уособлював ліричне начало. Тут же такий прийом символізує незграбність ходи – недарма мелодія, ніби збившись на тріолі, намагається «знайти» звуковисотну опору, поступово звужуючи інтервал навколо неї. Ці дві теми є різними, але тісно спорідненими – адже «заклична» тема нагадує середину «маршової» в зворотному русі.

Закономірним результатом сюжетного і власне музичного розвитку є сцена битви, зображена типовими засобами. Втім, як зазначає К. Кент / *Christopher Kent*, сам Е. Елгар сприймав цю тему не як войовничу, а як насмішливу – адже вона знаходиться у збірнику ескізів до ораторії «Апостоли» з коментарем «Над Христом насміхаються?» (1993: 86). Таке перенесення теми, на перший погляд несподіване, з огляду на принципову різницю між зображенням Христа та квазі-жартівливої історії про Фальстафа пояснюється саме характером насмішки, словом, на яке спирається композитор. Адже сцена битви хоча і досить тривала, все ж не зображена як вирішальний момент життя і смерті – Е. Елгар мов би одразу переходить до комічного «подвигу» Фальстафа, вдавання померлого та вбивства вже до того вбитого ворога. Певного моменту, що позначав би завершення битви, немає: оркестрова фактура поступово розріджується, відкриваючи простір для тих же двох маршових тем, що й до битви – показуючи, що ніби нічого і не сталося. Наближення саду Шеллоу

зображено все більш активними награшами паралельних кварт, що створюють дещо архаїчний характер – адже саму другу інтерлюдію композитор описав так: «<...> інструментована, як і перша, для малого оркестру і знову зі старим англійським ароматом, така ж проста за формою» (Elgar, 1913: 578).

Третя частина Етюд є найпростішою з точок зору драматургії та формотворення, адже відповідає фактично одному епізоду сюжету, тому його втілення наближається до тричастинної форми зі сценою битви у середньому розділі та розширеною репризою-переходом до інтерлюдії. Завершення другої інтерлюдії (як і першої) пов'язано з продовженням розвитку програмного сюжету і є різким переходом безпосередньо до активного розгортання подій: на цей раз відпочинок Фальстафа перериває звістка про коронацію Генріха. Саме тут тема Принца представлена найбільш тріумфально: півтоном вище (*E-dur*), з *ff* мідних духових, з виключно тонко розробленим хроматичним акомпанементом і без мінорного другого речення, відмова від якого зумовлена одночасно і виключною урочистістю, і сподіваннями Фальстафа на нове життя як найближчого друга Короля. В повній мірі реакція героя висвітлюється проведенням теми «хизування» двічі поспіль всіма басовими інструментами на тлі швидких висхідних пасажей скрипок. Але вже в цьому моменті починає виявлятися трагічна сторона фальстафівського сюжету – композитор визначає цю тему як «хизувань та брехні», і розповіді про майбутнє щастя виявляються абсолютною неправдою. Фальстаф вирушає у стрімку подорож до Лондона, що втілюється темами маршу, але у вкрай збудженому характері – композитор наводить цитати з першоджерела: «Я певний, що молодий король сумує за мною», «ми будемо мчати всю ніч» (Шекспір, 1985: 342). За законами звукообразності, стрімка подорож зображена швидким висхідним пасажем.

Друга половина останньої частини пов'язана з образом нового короля: лунає нова тема, описана композитором як «символ його твердого, військового характеру» (Elgar, 1913: 576) на противагу радісній першій темі. Образ монарха втілюється завдяки загальному висхідному рухові, щільній оркестровці та безапеляційним інтонаціям. Саме в цьому епізоді виявляється що король не має

нічого спільного зі своїм старим другом. За словами Дж. Раштон, ця тема, «помітно відбиваючи Шумана¹²⁰ (“Кохання та життя жінки”), не розширює гармонічної мови» (2013: 16), на відміну від тем Фальстафа. Більш влучною видається характеристика Д. Меттьюз середнього розділу теми як тріо – адже тріо передбачає прояснення фактури, що і відбувається. Втім, саме зображення нового боку Генріха скоріше можна класифікувати як рондо типу *ABACA*, де *C* – остання спроба зобразити його «людяну» сторону пасажем, побудованим на секвенційному розвитку мотиву із затриманням та короткому проведенні головної теми Фальстафа. Втім, композитор за допомогою виокремлення рішучої інтонації з нової теми Генріха показує, що власна сторона Короля стає домінуючою в його характеристиці. Негативність та ворожість образу підкреслюється послідовними тритоновими кроками мідних духових.

Підсумком висловлювання монарха стає зупинка руху у всього оркестру протягом такту – після чого композитор вдається до поєднання трагічного та комічного, що за колосальною полярністю відповідає змісту шекспірівської хроніки. Е. Елгар майже буквально відтворює епізод першої частини, пов'язаний з «подвійним пограбуванням» – де маскування теми Принца відповідало його інкогніто, аби Фальстаф не міг його упізнати. Наприкінці ж твору, герой також не може упізнати друга, але не внаслідок карнавального перевтілення, а через кардинальну зміну його статусу та характеру. Напружене проведення теми «улесливого» Фальстафа не перериває цього трагічного маскараду, а навпаки, – призводить до ущільнення фактури як вияву посилення гніву Короля. Нарешті, в урочистому вигляді з'являється перша тема Генріха, пов'язана з його минулою роллю друга головного героя, але замість її репризи вміщено повторення войовничої інтонації з нової теми.

Кульмінацією принципу наративної програмності стає завершення Етюдю; це є справжня діалогічна сцена, на прикладі якої розкривається засаднича роль елгарівських маніпуляцій тематизмом: як у співставленні різних тем з драматургічною, сюжетною метою, так і зміни цих тем, зокрема, їх інтервальної

¹²⁰ На жаль, дослідник не конкретизує, в чому саме полягає подібність двох зазначених творів.

будови (подібно до вагнерівського оперування лейтмотивами). Спочатку у басових інструментів з великою силою лунає головна тема Фальстафа, з характерним багаторазовим повторенням заключного кадансу (подібно до межі перших двох частин). Відповіддю на неї стає заключна інтонація нової теми Короля, розширена до тритону – після чого герой вдається до лестощів. Але і ця тема також відкидається імперативними репліками Короля. Остання спроба досягти примирення (тема хизування) також стає марною, адже проковує довге висловлювання, що ґрунтується на темі Короля, збагаченій різкими пасажами та тріольними вставками. Її окремі інтонації, що поступово стихають, наочно втілюють віддалення Короля, і момент їх зникнення маркує початок коди, де зображені події є радше композиторським домисленням історії. Фальстаф, виснажений осудженням Короля і перебуваючи на смертному одрі, пригадує окремі епізоди свого життя: в калейдоскопічній невпорядкованості з'являються теми друзів з початку другої частини, обривки його власної теми, спогади про сад Шеллоу та про Доль Тершіт, але головний момент – «Чиста згадка про Принца, якого Фальстаф любив», представлений тихим та щирим проведенням його першої теми. Останнє, що робить Фальстаф у трактовці Е. Елгара, – намагається пожартувати, що відбивається висхідним стрибком з теми жартів. Втім, зменшення його інтервалу з дуодецими до октави, як і сповільнення темпу, стає яскравим втіленням безсилля персонажу. Момент смерті героя композитор локалізував як витриманий акорд у мідних духових, а появу другої теми Генріха описав наступним чином: «...чоловік жорстокої реальності перемиг» (Elgar, 1913: 579), тим самим підкреслюючи колосальну прірву між Фальстафом та його другом.

Таким чином, можна резюмувати, що майже за кожним з параметрів організації «Фальстафа» спостерігаються значні новації в контексті розвитку симфонічної поетики Е. Елгара. Головним «агентом змін» стає застосування програмності сюжетного типу. І хоча розвиток сюжету підпорядковується музичній логіці, кінцева форма постає результатом тісної взаємодії цих двох чинників. Жоден з дослідників не намагається розглянути «Фальстафа» як

симфонію – проводилися лише окремі паралелі. Наприклад, третя частина, за Д. Метьюз, «...в симфонічних умовах може бути розглянута як реприза», але тематичні підстави для такої дефініції відсутні, і цей же дослідник наприкінці аналізу недвозначно вказує: «“Фальстаф” – не симфонія: власний заголовок Е. Елгара є надзвичайно влучним» (Matthews, 2006). Через це спроби певним чином атрибути форм симфонічного Етюдів виявляються майже безплідними: його форма є індивідуалізованою і не може бути визначена ані жодною з музичних типових конструкцій, ані навіть композицією драматичного першоджерела – адже композитор зосереджує увагу лише на одній сюжетній лінії.