УДК 785.11.071.1 (410.1)
DOI 10.34064/khnum2-1613

Олександр Лисичка

ORCID 0000-0002-2083-5553

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції, 11/13, м. Харків, 61003, Україна
aleksandrlisichka@icloud.com

ОРКЕСТРОВІ ТВОРИ Е. ЕЛГАРА 10-х РОКІВ XX СТОРІЧЧЯ ЯК СПРОБА ОНОВЛЕННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

АНОТАЦІЯ

Лисичка Олександр. Оркестрові твори Е. Елгара 10-х років XX сторіччя як спроба оновлення композиторського стилю.

В статті розглядаються симфонічні партитури Е. Елгара, що належать до пізнього періоду його творчості, наводяться причини їх такої атрибуції. Пропонується власна періодизація творчості Е. Елгара і вказується на її відмінності від вже створених. Притаманні пізнім стилям принципові новації відстежуються в Другій симфонії, симфонічному етюді «Фальстаф» та Віолончельному концерті, а потім узагальнюються. Через зазначені опуси розкривається динаміка ставлення Е. Елгара в означені роки до персоніфікованого ліричного висловлювання сповідального типу. Встановлено стійкі риси, що споріднюють ці твори з написаними композитором в першому десятиріччі XX ст. Виявлено рівні організації музичної мови, на яких автор допускає можливість спрощення висловлювання, відхід від успадкованої ним від пізніх романтиків надмірної складності: походження тематизму, гармонія, структура; разом з тим, висвітлено продовження розвитку раніше застосованих складових композиторської техніки митця (в тому числі «мозаїчної композиції»). Визначається тип пізнього періоду творчості композитора, згідно класифікації Н. Савицької. Доводиться теза про те, що Е. Елгар по-своєму уникнув ризику самоповторення після Скрипкового концерту: це одночасно і сприяло оновленню його стилю, і відповідало потребам аудиторії, що були зумовлені радикальним переосмисленням музичної мови на межі XIX та XX століть.

Ключові слова: Едвард Елгар; оркестрова музика; симфонія; концерт; пізній стиль; еволюція; пізній романтизм.

АННОТАЦИЯ

Лисичка Александр. Оркестровые сочинения Э. Элгара 10-х годов XX столетия как опыт обновления композиторского стиля.

В статье рассматриваются симфонические партитуры Э. Элгара, относящиеся к позднему периоду его творчества, приводятся причины их подобной атрибуции. Предлагается собственная периодизация творчества Э. Элгара и указывается на её отличия от уже созданных. Присущие поздним стилям принципиальные новации отслеживаются во Второй симфонии, симфоническом этюде «Фальстаф» и Виолончельном концерте, а потом обобщаются. Сквозь призму указанных опусов раскрывается динамика отношения Э. Элгара в обозначенные годы к персонифицированному лирическому высказыванию исповедального типа. Установлены устойчивые черты, роднящие эти произведения с написанными композитором в первом десятилетии XX в. Выявлены уровни организации музыкального языка, на которых автор допускает возможность упрощения высказывания, уход от чрезмерной сложности, унаследованной им от поздних романтиков: происхождение тематизма, гармония, структура; вместе с тем, освещено дальнейшее развитие композиторской техники художника (в том числе «мозаичной композиции»). Определяется тип позднего периода творчества композитора, согласно классификации Н. Савицкой. Доказывается тезис о том, согласно которому Э. Элгар по-своему избежал риска самоповторения после Скрипичного концерта: это одновременно и способствовало обновлению его стиля, и отвечало потребностям аудитории, обусловленным радикальным переосмыслением музыкального языка на рубеже XIX и XX веков.

Ключевые слова: Эдвард Элгар; оркестровая музыка; симфония; концерт; поздний стиль; эволюция; поздний романтизм.

ABSTRACT

Lysychka Oleksandr. Orchestral works of E. Elgar of 1910s as an attempt to renovate composer's style.

Background. In researches belonging to the domain of music history, revealing of general trajectory of artists' evolution and defining its character either

as stable or flexible becomes one of the most important tasks. This allows to make conclusions of the way composers' creative life interacts with the cultural context of his time, to define degree of interdependency of individual style and epochal. In the end, this work becomes a foreground for periodization of artists' creative life, that is a prerequisite of historical comprehension of his legacy.

Three-partite periodization of E. Elgar's creative life seems to be rather typical on the face of it, but in fact it reflects quite peculiar trajectory of his professional growth, chiefly because the last period largely negates achievements of the former two. This reveal striving of E. Elgar to find completely new way of organisation of musical material on different levels. Moreover, general tendency towards economy of musical material, accentuating of "aphoristic" density of expression, found in the works of this timespan, allow to consider this period as late one, as they are typological features of this stage of composer's creative life.

The aim of the research is to unveil congregation of features allowing to regard orchestral works of E. Elgar in the 1910s as an attempt to renew his composing style. Thus, the leading tasks were generalisation of analytical observations on the Second Symphony, symphonic study "Falstaff" and Cello Concerto as well as comparison of these results with acquired by analysis if E. Elgar's works in 1900s.

Methodology. In order to reach the abovementioned goal several typical methods of musically-historic research have been deployed. First and foremost, it is genre-stylistic one, allowing to locate the meaning of given work in the context of musical culture. To define the differences between two styles a comparative method has been used. Classification of E. Elgar's late period of creative life as one of three most common types, according to N. Savytska, uses her conception, regarded in doctoral thesis if this scholar.

Results. One of the most peculiar traits of E. Elgar's creative life is his way of acquiring compositional craftsmanship – a way that he went completely on his own. A mention of this starts one of the most recent books on the composer (McVeagh, 2013: 114), but it doesn't get universal significance, even in spite of the fact that self-learning became a principle of E. Elgar's professional growth both before and after worldwide recognition as outstanding composer. Analysis of his orchestral works from "Enigma" Variations (*op.* 38, 1899) up to the Violin Concerto (*op.* 61, 1910) allows to detect a single direction of development of composer's arsenal of devices, his genre-stylistic inclinations, special features of themes and methods

of working with them, harmony, orchestration etc. Thus, E. Elgar demonstrates a very noticeable tendency to a system usually associated with Late-Romantic symphonism of lyrically-dramatic type: overwhelming emotionality of music, prevalence of large and complicated structures and abundant orchestral resources, rather dense orchestral texture and usage of two harmonic systems: diatonic and chromatic. Moreover, research on the works, composed between abovementioned two, allows to trace gradual crystallisation of these principles, their generalisation in the First Symphony and final confirmation in the Violin Concerto. On this background, appearance of composition like “Falstaff” (*op.* 68, 1913) and even Second Symphony (*op.* 63, 1911) was truly of revolutionary nature as it was the first attempt to change general line of development.

Conclusions. Late period of E. Elgar’s creative life, started in 1911 with the composition of the Second Symphony, can not be entirely classified as any of three types, defined by N. Savytska (2010: 24–25): composer is characterised by traits of both reduced and prognostic periods. Such paradoxicality can be explained by the fact that E. Elgar, on the one hand, decided to abstain from composition after 1919, and on the other – by radical innovation of creative method in 10s and beginning of the work on the Third Symphony shortly before his death in 1934. Signs of the third, consolidating type of period might be seen in tempering the innovative radicality of “Falstaff” in Cello Concerto.

Traits of E. Elgar’s creativity after 1911 can be generally comprehended as inclination to move away from the framework of late-romantic style, that played the prominent role during all his life. Composer experiments with deploying absolutely new themes in means of stylistics (connected with songs, dances and marches), appeals to unequivocally humorous plots, eludes complex thematic relations, intonational fabula as well as exceeding density of orchestral texture. Moreover, the comprehension of the time itself changes as it becomes much more concentrated: E. Elgar abandons protracted circumlocutionary expanding of the structure as the expression of ideas in comparison to precedent works becomes more condensed. It seems almost impossible to state the reasons for these changes, but we should propose two hypotheses: of immanent evolution and of external impact. The first one is founded in overly-expressive Late-Romantic symphonic cycle being pushed to its limit in the First Symphony and then repeated in the Violin Concerto in different genre conditions – further reproduction of this model would have led to arid copying and stagnation. The second hypothesis considers

radical innovations of musical art that took place in the 1920s, and in this case, metamorphoses are explained by communicative reasoning of the composer, for he was critiqued for his style being “outdated” before.

Key words: Edward Elgar; orchestral music; symphony; concerto; late style; evolution; Late Romanticism.

□ □ □

Вступ. В музично-історичних дослідженнях, присвячених творчості певного композитора, одним з провідних завдань стає виявлення загальної траєкторії еволюції митця та встановлення її або одновекторного, або змінного характеру. Це дозволяє дійти висновків щодо типу взаємодії композитора з культурним контекстом свого часу, виявити міру залежності розвитку індивідуального стилю від епохального. Врешті-решт, така робота є запорукою створення періодизації творчості митця – що є необхідною умовою адекватного історичного осягнення результатів його діяльності.

Якщо застосувати типову тричастинну періодизацію до доробку Е. Елгара, то це виявить незвичність траєкторії його професійного становлення, головним чином через те, що останній період значною мірою «відкидає» здобутки, напрацьовані композитором протягом перших двох. В цьому виявляється прагнення Е. Елгара до пошуку принципово нового способу організації музичного матеріалу на різних рівнях. Окрім того, загальна тенденція до економії музичного матеріалу, посилення «афористичної» стислості висловлювання, що виявляються в творах зазначеного часу, дозволяють розглядати цей період як пізній, оскільки це є типологічні риси цієї стадії композиторської життєтворчості.

Огляд літератури. В українському музикознавстві проблема осягнення творчої еволюції композиторів є розробленою: у вичерпному вигляді її представлено в дисертації Н. Савицької (2010). Для даної статті особливо цінними є підрозділи 4.3 – 4.5 цього дослідження, присвячені визначенню типології пізніх періодів митців різних історичних часів.

Хоча в англомовному музикознавстві присутня величезна кількість робіт про Е. Елгара, майже всі вони оминають питання періодиза-

ції і загального напрямку розвитку його еволюції. Зокрема, Діана Мак-Ві / *Diana McVeagh* рубрикує розділи своєї книги (2017) за жанрами, внаслідок чого етапи творчості композитора дещо знаходять один на одного. Виключенням стає дослідження Дж. П. Е. Харпер-Скот / *J. P. E. Harper-Scott*, розглянуте А. Томсоном / *A. Thomson* (2008), де пропонується чітка тричастинна періодизація з огляду на зміни стильових домінант творчості Е. Елгара – втім, на думку автора статті, об'єднуються в одну групу опуси принципово різні.

Мета дослідження – виявити сукупність рис, що дозволяють розглядати оркестрові твори Е. Елгара 10-х років XX сторіччя як спробу оновлення композиторського стилю. Провідними завданнями стали узагальнення аналітичних спостережень над Симфонією № 2, «Фальстафом» та Віолончельним концертом та порівняння цих результатів з отриманими під час розгляду аналізу творів, написаних Е. Елгаром в 1900-х роках.

Методологія. Для досягнення поставленої мети застосовано декілька традиційних методів музично-історичної науки. В першу чергу, це жанрово-стильовий, що дозволяє локалізувати місце твору в просторі музичної культури. Зasadничим для порівняння став компаративний метод, а у визначенні належності пізнього періоду творчості Е. Елгара до одного з типових, згідно класифікації Н. Савицької, автор спирається на докторську дисертацію названої вченої (2010), в якій описані три найбільш типові сценарії.

Виклад основного матеріалу. Однією зі специфічних рис життєтворчості Е. Елгара став його шлях до опанування композиторського ремесла – шлях, пройдений ним абсолютно самостійно. Згадкою про це відкривається одна з найновітніших книг про композитора (McVeagh, 2013: 114), але цьому не надається універсального значення, навіть попри те, що самонавчання стало принципом мистецького становлення Е. Елгара як до досягнення творчої зрілості, так і після всесвітнього визнання. Аналіз оркестрових творів Е. Елгара від варіацій «Енігма» (ор. 38, 1899 р.) до Скрипкового концерту (ор. 61, 1910 р.) дозволяє простежити наскрізну лінію розвитку арсеналу прийомів композитора, його жанрово-стильові вподобання, особливості тематизму, методів роботи з ним, гармонії, оркестровки тощо.

Так, для Е. Елгара актуальними виявляються тенденції, що зазвичай пов'язуються з пізньоромантичним симфонізмом лірико-драматичного типу: підвищена емоційність музики; домінування особистісного типу висловлювання; тяжіння до розгорнутих форм, великих масштабів творів та оркестрових ресурсів, ущільненої оркестрової фактури; оперування двома системами гармонії – підкреслено діатонічною та хроматичною. До того ж, вивчення творів, написаних між двома зазначеними вище, дозволяє відстежити поступову кристалізацію цих принципів, узагальнення їх в Першій симфонії та підтвердження в Скрипковому концерті.

На цьому тлі Друга симфонія (ор. 63, 1911 р.) видається досить дивною, адже в ній композитор вперше відходить вбік від напрацьованих стильових рис. Ця зміна не є вкрай радикальною та наочною, оскільки з боку загальної будови циклу переосмислення не відбувається: Симфонія має чотири частини, послідовно втілюючи всі семантичні амплуа жанру. Втім, зміни, що виявляються за більш детального розгляду твору, вказують на початок шляху «пошуку нового». Найбільш істотними новаціями стають модуляція з царини лірико-драматичного симфонізму до власне ліричного з закономірним відходом від конфліктної драматургії кожної частини; використання тематизму явного пісенно-танцювального жанрового походження, уникання розлогих код, що в ранніх творах за своєю значимістю та тривалістю могли конкурувати з основними розділами форми. Втім, можна спостерігати й подальший розвиток і посилення принципів, закладених раніше; серед них – «мозаїчність» композиції (McVeagh, 2017: 3904), поліхромність оркестрової фактури та її тематична насиченість.

Перша частина, *Allegro vivace e nobilmente, Es-dur*, – класичне сонатне *allegro*, більш традиційне, ніж в Першій симфонії. Ключовою відмінністю від передбаченої сонатної форми стає відсутність конфлікту головної та побічної партій – оскільки обидві вони належать до сфери лірики і всього лише виявляють її різні модуси. Це пояснює порівняну стислість всієї частини – на відміну від Першої симфонії, де велика кількість тем та їх конфліктне співвідношення обумовили збільшення масштабів першої частини, в Другій симфонії такої потреби не виникло. Взагалі, в творі спостерігається

відхід від принципу інтонаційної фабули, якщо під цим терміном розуміти персоніфікацію тем та їх перетворення протягом розгортання музичних подій.

Принцип мозаїчності уособлюється в головній партії I частини, де замість теми-мелодії композитор використовує шість коротких мотивів, чергування яких і створює розділ. Новацією другої частини, *Larghetto*, стає використання в якості основної маршової теми. Взагалі марш досі композитором не включався до великих симфонічних творів, за виключенням *Scherzo* Першої симфонії, але там він мав явно виражений негативний характер, на відміну від скорботного *funebre* в Другій (в увертурі «Коккейн» були скоріше маршові епізоди, ніж власне марші). В третій частині Другої симфонії, що має функцію *Scherzo*, виявляються одразу кілька нових рис. В основній темі це поліхромність, тобто абсолютна нестабільність оркестрової тканини, що змінюється мало не кожного такту. Побічна тема – перше звернення Е. Елгара до категорії банального без гумористичного висвітлення (як в увертурі «Коккейн»): мелодія позиціонується як лірична (ходи на малу сексту та зменшені інтервали, мінорний лад), проте швидкий темп, акорди міді на слабких долях та загальна репетитивність ритму «коротка нота – довга» видозмінюють цей образ. Окрім того, похідна від неї тема, що кристалізується згодом (ц. 100), є також вкрай нетиповою для Е. Елгара, адже заснована на повторенні досить простого звороту, ще й зі стрибками на септіми чи октави, які надають їй пожвавлено-збудженого характеру. Головна тема фіналу закріплює названу тенденцію звернення до пісенно-танцювального матеріалу: вона має повторювану однотактову будову, простий наспівний характер та супроводжується синкопованими акордами. Більш того, вона не набуває принципово нових якостей в своєму розвитку, досить спокійно переходячи у викладення побічної партії. Остання, в свою чергу, неконтрастна стосовно головної (вони мають схожу ритмічну будову) – що є вкрай несхожим на фінали Першої симфонії та Скрипкового концерту. Тим відчутнішим постає епізодичне «повернення» до старого стилю Е. Елгара в темі, що народжується з розвитку заключної партії (ц. 143) – темі, побудованій на часто вживаних Е. Елгаром низхідних затриманнях та мелодичній секвенції.

Але значно радикальніші зміни відбуваються в «Фальстафі» (ор. 68, 1913 р.). Жанр цього твору визначений як *symphonic study* (симфонічний етюд), але композитор наголошував, що останнє слово слід розуміти в буквальному значенні (McVeagh, 2013: 2851) – в українській мові найбільш відповідним аналогом є «етюд-характер»¹, тобто, вивчення характеру героя п'єси У. Шекспіра. Хоча сам Е. Елгар вказує, що орієнтувався виключно на ситуації п'єси «Генріх IV», а не на «Віндзорських насмішниць» (Neil, 2013: 7), в музиці відчутний гумористичний елемент. Але найбільш значуща новація полягає не в гуморі, а в новому типі образності: вперше серед великих симфонічних творів композитора лірика (в широкому розумінні) замінюється на наративність. Це спричиняє і надзвичайно деталізовані програмні заголовки, 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 – «deskriptivna», тобто описова. І саме цей, дослівний, варіант перекладу відповідає суті «Фальстафа». Описовість набуває якості наочності: надзвичайно чітко передається швидкий біг (ц. 41) та невтішний для Фальстафа діалог з новим Королем (ц. 127–137). Згідно даних, опублікованих в Журналі Елгарівського товариства (Neil, 2013: 10), запис цього етюду (під орудою композитора в 1931 р.) розділений на шість треків (чотири основні частини та інтермедії, що оточують третю), а всього в творі 66 відміток часу, що вказують на певні події в загальному сюжеті – і це є характеристики авторства самого Е. Елгара. Внаслідок такої кількості позначень природньо скорочується час між ними: відстань іноді може бути меншою за десять секунд (аж до чотирьох: між «З'являється Пістоль»² та «Король помер!»). І така щільність позначок не є суто зовнішньою стороною оформлення видання – вона відбиває сам принцип побудови

¹ Буквальний переклад в сенсі, вказаному композитором, – «симфонічне дослідження».

² Тут і надалі вказівки на конкретні ситуації взято з вищенаведеного джерела.

твору. За аналогією з висловом, що Е. Елгар в «Сні Геронтія» «перевагнерив Вагнера» (Meadows, 2007: 76), в «Фальстафі» йому вдалося «перештраусити Штрауса». Вражаючу подібність методів двох композиторів можна виявити принаймні на двох рівнях: вказаної вище максимально можливої деталізації змісту та організації оркестрової тканини. 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 лише його прямим відбиттям. Внаслідок цього щільність драматургії досягає небувалого раніше для Е. Елгара значення: видається майже неймовірним, що Скрипковий концерт, каденція якого – момент застиглого часу, що триває кілька хвилин і не має подій інших, ніж ремінісценції минулих тем, – був написаний тим же композитором всього трьома роками раніше. Для досягнення такої різкої, на перший погляд, зміни слід згадати описану вище техніку мозаїчної композиції, застосовану в Другій симфонії, – хоча і в інших стильових умовах. Таке співставлення дозволяє стверджувати, що новації «Фальстафа» були не лише результатом звернення до програмної музики послідовно-сюжетного типу, а й стали продовженням раніше застосованих принципів.

Окремою проблемою є відображення лірики за умови відходу від ліричної концепції твору. По-перше, тема Принца Гала (ц. 4) поєднує риси героїчних і ліричних тем: з одного боку, вона викладена в оркестровій фактурі з чіткою пульсацією, містить пунктир на повторюваній ноті, має переважно висхідний характер; а з іншого – в ній багато синкоп, друга фраза проводиться в однойменному мінорі, а загальний тонус (і навіть опорні точки мелодичного рисунку) нагадують головну тему першої частини Другої симфонії. В найбільш проникливому вигляді ця тема представлена наприкінці твору, позначена Е. Елгаром як «Чиста згадка про Принца, якого Фальстаф любив». Варто зазначити, що жодного разу в етюді композитор не використовує своєї улюбленої ремарки «*Nobilmente*» – хоча тема Принца могла б бути нею позначена, особливо в тріумфальному проведенні після коронації (ц. 127), Е. Елгар обмежується лише «*Grandioso*». Перша з трьох власне лірич-

них тем пов'язана з «нічними леді» в таверні (Rushton, 2013: 16) – що трансформується в кантилену трохи згодом (ц. 57). Улесливість героя підкреслюється ритмічною будовою – без акценту на першу долю, що надає всій фразі подібність до зітхань. Тема є яскраво характеристичною, втім композитор уникає вульгарності – створюючи музику хоча і невишукану, але щирі і невимушену. Друга лірична тема з'являється в першій інтерлюдії (сон п'яного Фальстафа в таверні) і відтворює образи дитинства головного героя. Композитор дотримується стилістики барокової арії – мелодія розгортається спочатку лише над «крокуючим» басом, а потім збагачується поліфонічними нашаруваннями. Таким чином, повернення до минулого виявляється і в музиці, і в ході сюжету, проте в кожному випадку по-різному – принципово стає сама ідея ремінісценції.

Нарешті, остання лірична тема (ц. 98) з'являється перед другою інтерлюдією («Глостершир. Сад Шеллоу»). Її зовнішній вигляд не відрізняє її від інших, створених композитором: мелодія позначена великою кількістю стрибків на тлі рухливого басу зі секвенційним розвитком, що захоплює інші тональності. Новим стає походження теми – її ритм збігається з мотивом, що характеризує збірну «армію» Фальстафа (описану композитором як «півтори сорочки на всю компанію»). До цього часу композитор ще ніколи не виводив ліричних тем зі скерцозно-пародійних – і в цьому прийомі виявляється, по-перше, всеосяжність детальної мотивної роботи Е. Елгара, а по-друге – відхід від семантизації інтервалів (другий мотив маршу цієї зграї починається з двократного низхідного стрибка на септіму – що в варіаціях «Еніґма» уособлював ліричне начало). Цікаво, що безпосередньо в інтерлюдії тема проводиться в інверсії.

У «Фальстафі» вперше серед творів Е. Елгара змальовано відверто комічну ситуацію: герой намагається виголосити промову, і це «починає сцену шуткування, що захоплює всю таверну». Але і 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 типу *perpetuum mobile*, що спочатку починається у духових інструментів, а згодом

охоплює всю партитуру (як сміх розповсюджується по всій таверні). Е. Елгар уникає вторинності шляхом проведення мотиву у віддалених тональностях – втім, аби передати простуватість ситуації, завершує епізод ясним кадансом в *a-moll*.

Сцена в саду Шеллоу – приклад звернення до тематизму неприкрито танцювального походження. Е. Елгар 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.

Нарешті, останньою новацією «Фальстафа» стає активність застосування імітаційної та контрастної поліфонії. Так, тема «улесливого Фальстафа» контрапунктично поєднується з темою «нічних жінок» (ц. 82), на темі хизувань головного героя вибудовується справжнє фугато, і взагалі оркестровій фактурі притаманна більша лінеарність. Це суттєво відрізняє «Фальстафа» від повнокровної тканини Скрипкового концерту. Тим не менш, етюд має багато спільних рис з творами 1899–1910 років. Перш за все, це активізація хроматичної гармонії, а також принцип персоніфікації тем (подібно до Першої симфонії). 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 одностайна. Втім, щільність музичних подій призводить до абсолютно іншої трактовки часу.

Хоча Е. Елгар не припиняв створювати оркестрової музики, звертаючись до камерних складів та до залучення читця, його наступною після «Фальстафа» та останньою великою оркестровою роботою став Віолончельний концерт (ор. 85, 1919 р.). Цей твір в загальному доробку митця має унікальний статус: він одночасно дещо втихомирює радикальність новацій етюд-характеру, повертаючись в звичне ліричне русло; він же стає і провісником нового стилю, показуючи шлях, яким би міг йти композитор, якби його життя не перервалося. Слід зазначити, що після Віолончельного концерту творча активність Е. Елгара

зменшилася, але втім незадовго до смерті він почав роботу над Третьою симфонією, яку продовжував до своїх останніх днів.

І аналіз партитури, і прослуховування Віолончельного концерту справляють враження зменшення масштабів на різних рівнях. Перш за все, це редукція першої частини: форма з очікуваної сонатної після експозиції модулює в просту тричастинну, в якій «побічна партія» виявляється лише середнім розділом. Після досить розлогого *Scherzo* другої частини третя, ліричний центр Концерту, сприймається як виключно мініатюрна: вона вміщена лише на чотирьох сторінках партитури. 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 «Фальстафа», але використовує його радше як символ.

В гармонічній мові непарних, ліричних, частин циклу також спостерігається спрощення порівняно зі Скрипковим концертом. Втім, Е. Елгар знаходить способи уникнути одноманітності, не переобтяживши тканину хроматикою. Наприклад, вже в головній партії першої частини використаний оригінальний гармонічний ефект: 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. Мак-Ві характеризує цей процес як рух «від занепокоєння до впевненості і назад» (McVeagh, 2017: 3502). В третій частині Е. Елгар кілька разів повторює зворот, що спирається на співставлення акордів *D* та *DD* з прохідними хроматизмами – хід значно простіший за гармонічні вишуканості раннього стилю, але тим не менш такий, що створює ефект «перетікання» хроматичних гармоній одна в одну. Модуляція між двома періодами півтоном нижче 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».

Парні частини втілюють дієві образи, сповнені руху (природньо, що саме в них сконцентровано всі найзначніші виконавські складнощі в партії соліста). Друга частина, *Allegro molto*, одночасно виконує і функцію *Scherzo* (за своєю традицією, композитор не позначає так цю частину), і сонатного *allegro*, що не здійснилось в першій частині. Втім, і в цій частині обов'язкова для концерту сонатність присутня лише як принцип і виявляється в співіснуванні двох контрастних тем, друга з яких при повторенні в «репризі» значно більше узгоджена з головною, ніж в експозиції (*G-dur/Es-dur – G-dur/D-dur*). Головною формотворчою силою в цій частині є рондальність, хоча можливе трактування як подвійної тричастинної форми. В оркестровому доробку Е. Елгара це перший 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 *brillante*, які до того зустріти в партитурах композитора було майже неможливо. Фінал, єдина частина Концерту в сонатній формі, заснований на підкреслено активних темах. Тяжіння до акцентів на слабких долях призводить до того, що в першому восьмитакті головної партії в оркестру немає жодної сильної долі – всі акорди приходяться на синкоповані восьмі. Це безпрецедентний випадок в творчості Е. Елгара, що значною мірою суперечить принципам, напрацьованим протягом його творчого зростання. Хоча в цій темі закладений психологізм: Д. МакВі зазначає, що ремарка *risoluto* «не приховує нервовості за самовпевненістю» (McVeagh, 2017: 3518). Не менш новою рисою 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. З гармонічного боку швидкі частини Концерту відрізняються ускладненістю: в якості прикладів можна назвати співставлення Т та ІІІ низького ступеня в головній темі *Scherzo* та вступ до фіналу, де композитор використовує малотерцієву секвенцію. Основна тема фіналу, внаслідок опори на двотактовий мотив, надзвичайно зручна для проведення у віддалених тональностях – чим Е. Елгар і користується, уникаючи монотонії. Да-

нину віртуозності композитор віддає і в побічній партії, в якій кожна фраза завершується стрімким низхідним пасажом (дубльованим віолончелями і навіть контрабасами), і в заключній партії. Це найбільш складний епізод твору: автор дисертації про нього називає його «невіолончельним» (McCroу, 1944: 51) – такий вихід за межі традиційних прийомів не був можливий в творах композитора початку ХХ ст.

Значно відрізняючись від Другої симфонії персоніфікованістю лірики, меншою щільністю оркестрової 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: надзвичайно високий ступінь хроматизації гармоній, що ніби «перетікають» одна в одну, секвенційний розвиток з віддаленими тональностями, поліфонізована фактура струнної групи, активні пунктири в басах тощо. Повторення теми третьої частини та вступного речитативу створюють враження закріплення ліричної домінанти, доводячи справедливості суджень про «осінність» та втому всього Концерту (McVeagh, 2017; McCroу, 1944), але композитор «опановує себе» в останньому розділі коди, завершуючи його яскравим проведенням головної теми фіналу. В цьому виявляється типова для Е. Елгара риса – він уникає «слабких» кінцівок, звертаючись або до тріумфальності, або до самовпевненості. Обидва випадки розглядаються дослідниками як прагнення до ескапізму (Riley, 2007).

Висновки. Пізній період творчості Е. Елгара, що почався у 1911 році зі створенням Другої симфонії, не можна повністю віднести до жодного з трьох типів, визначених Н. Савицькою (2010: 24–25): композиторові притаманні риси редукованого та прогностичного періодів. Подібна парадоксальність пояснюється тим, що Е. Елгар, з одного боку, на деякий час відійшов від композиції після 1919 року, а з іншого – радикальним оновленням творчого методу в 10-ті роки та початком роботи над Третьою симфонією незадовго до смерті в 1934 р. Ознаки консолідуючого типу виявляються в пом'якшенні радикальності новацій «Фальстафа» у Віолончельному концерті.

Риси, що з'являються в творчості Е. Елгара після 1911 року, загалом можна трактувати як прагнення вийти за межі пізньоромантичного стилю, що був провідним протягом його життя. Композитор починає залучати принципово нові за стилістикою теми (пісенні, танцювальні, маршові), звертатися до відверто гумористичних сюжетів, уникати складних тематичних співвідношень, інтонаційної фабули чи надмірної щільності оркестрової тканини. Окрім того, характерним стає нове відчуття часу – значно більш концентроване: Е. Елгар відмовляється від довгого «багатослівного» розгортання форми, порівняно з попередніми творами виклад стає стислим. Однозначно встановити причину таких змін неможливо, але висунемо дві гіпотези: іманентної еволюції та зовнішнього впливу. Перша полягає в принциповій вичерпаності розгорнутого пізньоромантичного циклу після Першої симфонії та повтору в інших умовах у Скрипковому концерті – репродукція цієї моделі призвела б до копіювання і стагнації. Друга з гіпотез бере до уваги радикальне оновлення музичного мистецтва протягом 10-х та 20-х років XX ст. – в цьому разі метаморфози пояснюються комунікативними міркуваннями композитора, оскільки до того йому дорікали в «несучасності стилю».

ЛІТЕРАТУРА

Савицька, Н. В. (2010). *Вікові аспекти композиторської життєтворчості*. (Автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 38.

McCroy. (1944). A study of the Elgar 'Cello concerto. Thesis (Master of Music). University of Rochester, Typewritten, 70.

Meadows, L. (2008). *Elgar as post-Wagnerian: a study of Elgar's assimilation of Wagner's music and methodology*. Doctoral thesis, Durham University. Vol. I, 107. <http://etheses.dur.ac.uk/2297>.

Neil, A. (2013). Loving Falstaff. *The Elgar Society Journal* 18 (2), 3–11.

Riley, M. (2007). Elgar the Escapist? *Edward Elgar and His World*. Princeton University Press. 39–58.

Rushton, J. (2013). Falstaff: a modernist musical portrait. *The Elgar Society Journal* 18 (2), 12–18.

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

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

McVeagh, D. (2017). Elgar and Falstaff. *Elgar studies*. Routledge. 134–140.

REFERENCES

Savytska N. (2010). *Vikovi aspekty kompozytorsjkoji zhyttjetvorchosti [Age Aspects of Composer Life and Creative Work]* (Extended abstract of Candidate's thesis). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 38 [in Ukrainian].

McCroy. (1944). A study of the Elgar 'Cello concerto. Thesis (Master of Music). University of Rochester, Typewritten, 70.

Meadows, L. (2008). *Elgar as post-Wagnerian: a study of Elgar's assimilation of Wagner's music and methodology*. Doctoral thesis, Durham University. Vol. I, 107. <http://etheses.dur.ac.uk/2297>.

Neil, A. (2013). Loving Falstaff. *The Elgar Society Journal* 18 (2), 3–11.

Riley, M. (2007). Elgar the Escapist? *Edward Elgar and His World*. Princeton University Press. 39–58.

Rushton, J. (2013). Falstaff: a modernist musical portrait. *The Elgar Society Journal* 18 (2), 12–18.

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

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

Стаття надійшла до редакції 12.05.2019 р.