

УДК 1.78.071.1(410)(092):783.3/784.5

DOI 10.34064/khnum2-39.12

**Лисичка Олександр Миколайович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
доктор філософії, старший викладач  
кафедри історії української та зарубіжної музики  
e-mail: aleksandrlisichka@icloud.com  
ORCID iD: 0000-0002-2083-5553

**Становлення кантатно-ораторіальної творчості  
Едварда Елгара на «етапі спроб»**

*Твори Едварда Елгара в кантатно-ораторіальних жанрах є не менш популярними та гідними дослідницької уваги, ніж його оркестрові роботи. Цікаві вони і як матеріал, на якому можна відстежити його творчу еволюцію, зокрема порівнявши її зі шляхом становлення симфонічних жанрів. У пропонованій роботі розглядаються чотири твори, написані в час, визначений в дисертації автора статті як «етап пошуків» (Лисичка, 2024: 59). Мета статті полягає у дослідженні поступового накопичення композиторських засобів, застосованих Е. Елгаром в його кантатно-ораторіальних творах до 1900 року. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше до оркестрово-хорових творів композитора застосовується сформульована автором статті концепція поділу творчості Е. Елгара на чотири етапи. Результатом стає висновок про те, що пошуковість, нестабільність і певна неіндивідуалізованість, притаманні оркестровим творам згаданого періоду, є рисами і кантатно-ораторіальних композицій. Подібно до того, як у творчості Е. Елгара до Варіацій «Еніґма» відбувалися накопичення та відбір виразних засобів, поступове формування стилю, в його оркестрово-хорових творах до «Сну Геронтія» відбувається паралельний розвиток композиторської майстерності, який таким же чином дозволить митцеві в перші роки ХХ століття здійснити суттєвий якісний стрибок та набутти широкого визнання у Британії та за кордоном.*

**Ключові слова:** Едвард Елгар; кантата; ораторія; жанр; стиль; романтизм; творча еволюція; лібрето.

### **Постановка проблеми.**

Ораторія не є жанром, що виник в англійській музичній культурі, на відміну від маски, але саме вона стала надзвичайно популярною в Британії; більше того, серед континентальних країн Європи лише в Німеччині ораторія набула подібної ж значимості, й це наочно демонструє здібність до асиміляції, властиву природі англійського музичного життя. У творчій еволюції Едварда Елгара (1857–1934) англійські та німецькі впливи були щонайменше рівнозначними, з можливим переважанням других. Отже, цілком природно, що його ораторіальна творчість є важливою і як суттєва складова його спадщини, і як матеріал, через який можна простежити його формування як композитора. Недостатня вивченість творчості Е. Елгара, зокрема і його оркестрово-хорової музики, попри її значну популярність та художню цінність, зумовлює *актуальність пропонованої статті*.

**Останні дослідження і публікації.** Історія ораторії як жанру є досить добре дослідженою: відзначимо одне з найбільш фундаментальних видань, чотиритомну «Історію Ораторії» Г. Смізера (Smither, 2000). Певні відомості про розвиток кантатно-ораторіальної творчості Е. Елгара вміщено у присвячених йому монографіях (Kennedy, 1968; McVeagh, 2013); вони надають цінний біографічний контекст, проте не сфокусовані конкретно на музичних особливостях цих творів. З іншого боку, стаття про ранні оркестрово-хорові твори Е. Елгара (Holloway, 2005) містить ґрунтовні спостереження стосовно цих композицій, втім не включає їх в загальну картину розвитку стилю митця. У поєднанні цих двох підходів із власним аналізом указаних творів та авторською концепцією поділу творчої еволюції Е. Елгара полягає *наукова новизна* представленої розвідки.

**Мета дослідження** – висвітлити становлення кантатно-ораторіальної творчості Едварда Елгара на початку його творчої еволюції, тобто на «етапі спроб».

**Методологія дослідження.** На створення панорами творчого розвитку композитора у сфері кантатно-ораторіальної музики

спрямоване поєднання біографічного, компаративного, жанрового, стильового, інтонаційного методів дослідження.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Попри те, що загалом у творчому доробку Е. Елгара двома провідними сферами є оркестрова та симфонічно-хорова музика, їх опанування композитором відбувалося не паралельно. Так, першим оркестровим твором Е. Елгара є «Гумореска» (без опусного номера, 1867), першим виданим оркестровим твором – «Балетна арія» (без опуса, 1881). На цьому тлі початок роботи над оркестрово-хоровою музикою в 1892 році («Іспанська серенада») стає досить показовим – адже дозволяє зробити висновок, що і до неї композитор мав «прийти» – як і до симфонії, про що йдеться у статті Дж. Раштон «В пошуках симфонії: оркестрові твори до 1908» (Rushton, 2005). Це може здатися дещо парадоксальним, зважаючи на надзвичайну популярність ораторій в Британії, але, на нашу думку, причина криється у самій біографії композитора.

Як виконавець, Е. Елгар віртуозно володів скрипкою, грав трохи на фаготі і тромбоні – але навіть у надзвичайно детальній біографії композитора у Словнику Гроува відсутні відомості про те, що Е. Елгар співав (McVeagh, 2001). Імовіріше за все, композитор відчував потребу акумулювати досвід – адже твори для хору з оркестром з'явилися також і пізніше власне хорових (ранні хорові твори, не видані та без опусного номера, датуються 1873 роком).

Д. МакВі відносить до ранніх творів Е. Елгара для хору з оркестром чотири роботи: «Чорний Лицар» (1893, ор. 25), «Світло Життя» (1896, ор. 29), «Король Олаф» (1896, ор. 30) та «Каратак» (1898, ор. 35). Про «пошуковість» та невизначеність їх жанрової моделі свідчить те, що з чотирьох творів лише два мають спільне жанрове ім'я «кантата» (два останні); атрибуція двох інших стає об'єктом дискусії.

Так, аналізуючи «*Чорного Лицаря*», Д. МакВі вказує, що композитор, за його власними словами, хотів написати «симфонію для хору з оркестром» (McVeagh, 2013: 431); це ж визначення знаходимо і у Словнику Гроува. Щоправда, дослідниця зазначає, що

«Новелло<sup>1</sup> назвало твір кантатою» (там само) без конкретизації підстав для цього. Причину такої заміни жанрового імені наводить М. Кеннеді, з посиланням на слова самого Е. Елгара: «Це не налякало б найбільш посереднього диригента, що не може впоратися навіть з вокальними злочинцями [*vocal miscreants*], в той час як просте твердження, що це зовсім не кантата, могло б привести до біди» (Kennedy, 1968: 35). Дослідник вказує, що для співаків фестивальных хорів (а саме вони і виконували «Чорного Лицаря»), «втомлених занадто часто виконуваною класикою та помпезними кантатами 1880-х, натхненна музична мова Елгара була ніби ковтком свіжого повітря» (там само). На цій підставі можна дійти висновку щодо прогресивності цієї «кантати», що певним чином передбачує новаторства «Сну Геронтія» – а саме у зв'язку з цією ораторією Р. Штраус проголосив Е. Елгара «першим англійським прогресивістом» (McVeagh, 2013: 1648; Parrot, 2003). Крім того, М. Кеннеді простежує історію виконань кантати, пов'язуючи успіх або поразку з кількістю часу на підготовку – саме цей фактор став вирішальним у провалі прем'єри «Сну Геронтія» шість років по тому.

Сюжетною основою для «Чорного Лицаря» є однойменна балада німецького поета Людвіга Уланда (1787–1862). Оскільки оригінальний текст написано німецькою, Е. Елгар звернувся до перекладу Г. В. Лонгфелло, одного з улюблених поетів своєї матері, любов до якого, згідно Б. Адамсу (Adams, 2007: 63), вона передала синові. Твір складається з чотирьох «частин», якщо оперувати термінами симфонії, або ж з чотирьох «сцен», згідно позначенню у виданій партитурі, у відповідності до жанрової атрибуції твору як кантати. Показовим є те, що Р. Голлоуей виявляє у кожній зі сцен<sup>2</sup> суттєві

---

<sup>1</sup> *Novello* – видавництво в Британії, з яким композитор співпрацював з 1890 року. Першим виданим у них твором став хор «*My Love Dwelt in a Northern Land*». У цьому ж видавництві були надруковані такі важливі для композитора твори, як «Апостоли», Симфонія № 2 та ін.

<sup>2</sup> У подальшому в роботі буде використано поділ саме на сцени, як вони позначені у виданні.

впливи інших композиторів. Так, в першій сцені зображується лицарський турнір – для чого Е. Елгар використовує «еуфонну лицарську мову»<sup>3</sup> К. М. Вебера та Ф. Мендельсона зі штрихами раннього Р. Вагнера та м'язистої теплоти Й. Брамса» (Holloway, 2005: 64); як приклад одного з конкретних творів-попередників такого типу письма дослідник називає «Першу Вальпургієву ніч». Причинами подібного роду паралелей стає підкреслено активний ритм та урочистий характер музики. Друга сцена поділена композитором на два підрозділи<sup>4</sup> – і не можна не погодитися з тезою Р. Голловея про ілюстративність і балетність цієї сцени та про якість, що відсилають до «Лускунчика» П. Чайковського, що додатково підкреслює пан'європейський, неіндивідуалізований стиль Е. Елгара до початку ХХ століття, тобто на «етапі спроб». Зазначимо, що захоплення британців музикою російського композитора було майже всеосяжним та навіть дещо дратувало Е. Елгара – відповіддю Ч. Станфорда на прохання композитора виконати його музику Бахівським хором були слова: «Не хвилюйся щодо повільності, з якою лондонські хорові товариства беруться за твої роботи... Аби привертати увагу, імена композиторів мають закінчуватися на "...вич" або "...овський"» (Kennedy, 1986: 37). Риси подібності до музики П. Чайковського виявляються в яскравій характеристичності теми, в її підкресленій ритмічній струнності, в акордовому викладі і в інструментовці – в якій, щонайменше на початку, домінують мідні духові. Відповідь Лицаря на вимогу назвати своє ім'я<sup>5</sup> Р. Голловея називає «Карабосівською», за іменем злої феї, проте за своїм характером

---

<sup>3</sup> Автор в оригіналі використовує словосполучення «*euphonious chivalric idiom*», в якій перше слово можна перекласти і як «благозвучний», а не лише як похідне від назви мідного духового інструмента; останнє ж слово можна зрозуміти і як «мова», і як «ідіома».

<sup>4</sup> Як і третя, а фінальна, четверта, поділена на чотири підрозділи.

<sup>5</sup> Цієї відповіді Лицар не надає, замість цього кажучи «Якщо я скажу, ви заціпенієте зі страху» – що нагадує провідний сюжетний мотив опери «Лоенгрін», хоча її головний герой не міг розкривати свого імені з інших причин.

(чергування грізних реплік та робких відповідей) музика скоріше передвіщує епізоди з «Тіля Улленшпігеля» Р. Штрауса (прем'єра цього твору відбулася в 1895, двома роками пізніше за елгарівський). Очевидно, спостерігаємо спільне бачення кількома композиторами, близькими за духом, одних і тих самих ідей.

Третя сцена зображує сцену балу. В її першому розділі, після прозорого вступу, основну тему співають самі лише баси з ритмізованими відповідями інших голосів (потім ця тема переходить до сопрано). Цікаво, що ця тема знаходить своє «віддзеркалення» і в ранніх, і в пізніх творах Е. Елгара. Так, Р. Голлоуей в пасторальності цієї музики вбачає риси, притаманні інтерлюдії з симфонічного етюдю «Фальстаф» (Holloway, 2005: 65), відділеного від «Чорного Лицаря» майже двома десятиріччями. Проте Д. МакВі вказує, що ця тема походить від незакінченої Сонати для скрипки з фортепіано, що датується 1887 роком (McVeagh, 2013: 411). Продовжуючи виявлення впливів інших композиторів, Р. Голлоуей називає тему першого розділу «мадригалом в стилі Саллівана<sup>6</sup>» (Holloway, 2005: 65), ґрунтуючись на наявності в ній особливої ритмічної побудові: після трьох тактів у розмірі 3/4 вміщено один на 4/4, що порушує квадратність. Зазначимо, що взагалі для Е. Елгара це не характерно – адже опора на восьмитактові періоди є важливою рисою організації форми в зрілих його творах, ускладнених за іншими параметрами музичної мови.

Другий розділ – підкреслено танцювального характеру. На тлі складно організованого акомпанементу звучить повторювана мелодія англійського ріжка (специфічний тембр інструмента дає підстави Р. Голлоуею назвати цю тему «Орієнтальним номером з Кафе Кардомах» (Holloway, 2005: 65)). Втім, Д. МакВі акцентує інші риси теми, характеризуючи її як «мляву та тангоподібну» (McVeagh, 2013: 437) – навіть попри те, що розмір 3/4 не притаманний танго. Композитор

---

<sup>6</sup> Сер Артур Саліван (1842–1900) – англійський композитор та диригент переважно ірландського походження. Найбільшого успіху досяг в опереті, проте писав музику в багатьох жанрах.

виявляє велику увагу до словесного тексту: несподіване пониження другого ступеню співвідноситься з рядком тексту «протанцювали фігуру дивну та темну» («*danc'd a measure weird and dark*»).

Остання частина-сцена кантати має найбільш складну будову, а її сюжетна сторона є розв'язкою історії – у чому виявляються риси фіналоцентризму, характерного для Е. Елгара. Перший її розділ стає свого роду ліричним «початком наново» після дещо моторошного завершення третьої сцени. Разом із тим, загострюється контраст «широкої» лірики та ритмічно активного танцю. Включення дії починається з другого розділу сцени – «Між сином та донькою воссів король». Плавний перебіг музики змінюється несподіваними висхідними модуляціями та ще пожвавлюється рівномірним акомпанементом *staccato* струнних. Третій розділ Р. Голлоуей називає «капельним хором магічної простоти, в якому батько обіймає своїх вмираючих дітей» (Holloway, 2005: 66). Всупереч найбільш очевидному трагічному змісту цієї події, Е. Елгар обирає надзвичайно просвітлений тон висловлювання: стримане звучання хору, в перервах між репліками якого лунають флажолетні «небесні» акорди скрипок, що контрастують із «земними» голосами хору. Цей хор викликає асоціації з варіацією «Німрод» з «Енігми» – і такими формальними факторами, як розмір 3/4 та тональність *Es-dur*, і більш суттєвими ознаками: піднесеним настроєм і буквальним повтором чотирьох звуків теми «Німрода» на словах «*he beholds his children die*» («він дивиться на своїх дітей, що вмирають»). Доповнюючи ідею Р. Голлоуей щодо впливів інших композиторів-романтиків (особливо ранніх), додамо, що такий різкий контраст між словами та настроєм їх музичного втілення характерний для пісенної лірики Ф. Шуберта. Емоційною кульмінацією кантати стає її останній розділ, що починається з експресивного благання батька забрати і його життя, а завершується містичною відповіддю Чорного Лицаря – з відповідними кардинальними змінами музичного оформлення.

Для досягнення інтонаційної цілісності Е. Елгар використовує мотивні арки та персональні теми – наприклад, тему Чорного Лицаря<sup>7</sup>, а також повтор початкового звороту кантати в супроводі до останньої репліки антагоніста. З іншого боку, жанрово-стильова динаміка кантати є досить широкою, адже вона сягає від звичної експресивної пізньоромантичної «ідіоми» до навмисне простої пісні-мадригалу, піднесено-стриманого хору та орієнтального танцю. У подальшій творчості Е. Елгара, по-перше, установиться більша стильова єдність із домінуванням саме пізньоромантичної музичної мови, а по-друге – вона сама стане більш виразною та індивідуалізованою, адже порівняно з наступними творами, у розгляданій партитурі спостерігається велика кількість «загальних місць». З одного боку, вони є типовими для музичного висловлювання Е. Елгара, але з іншого – саме в цьому творі вони звучать скоріш як «заповнення» певних проміжків, на що й вказують дослідники: «Механістичні висхідні секвенції, скоріше розширюючі, ніж структурні» (McVeagh, 2013: 451); «Вигуки короля значно менш переконливі» (Holloway, 2005: 66).

1896 рік відзначений для Е. Елгара прем'єрами протягом восьми тижнів двох його важливих творів: «Світла Життя» та «Короля Олафа». «Репутація Елгара значно покращилася, хоча тон критиків все ще залишався достатньо зверхнім щодо “Мальвернського композитора”», – зауважує з цього приводу М. Кеннеді (Kennedy, 1968: 35). Дослідник також цитує відгук у «Стаффордширському вартовому», який, з посиланням на «анонімного критика», вказує, що «Король Олаф» – робота «видатного генія» (там само: 36); це зауваження є важливим навіть попри неможливість однозначного встановлення достовірності та автора цього висловлювання. Ораторія<sup>8</sup> «*Світло Життя*» (в англійському варіанті «*The Light of Life*», в латинському

---

<sup>7</sup> Д. МакВі небезпідставно називає її «Клінгзорською» (McVeagh, 2013: 443).

<sup>8</sup> Композитор називає твір «коротка ораторія» («*a short oratorio*») – імовіріше за все, не через реальну тривалість звучання (близько години), а через відсутність поділу на частини.

«*Lux Christi*», «Світло Христа»), попри невелику хронологічну віддаленість від «Чорного Лицаря», досить суттєво відрізняється від нього. По-перше, її сюжетною основою стає не романтична балада, а епізод Євангелія від Іоанна, в якому Ісус дарує зір сліпому від народження чоловіку. Літературну обробку канонічного тексту, що включила також і віршування, виконав Едвард Кейпел Кюр / *Edward Capel Cure*, англіканський священнослужитель, з яким Е. Елгар грав у камерному ансамблі (McVeagh, 2013: 634). Також інше жанрове визначення зумовлює більш чітку та детальну будову – 16 номерів (хоча часто вони пов'язані прийомом *attacca*). По-друге, у виконавському складі ораторії присутні солісти, що виконують персоніфіковані ролі. Проте в партитурі ці ролі позначені досить своєрідно: на першому місці стоїть визначення щодо складу виконавців – тип голосу або «хор», і лише потім названий персонаж, якому цей голос / хор належить, наприклад: «Баритон (Ісус)» «Контральто (Оповідач)» чи «Хор (Фарисеї)». Порядок представлення солістів підкорюється логіці поступового зростання впливовості діючих осіб – адже Ісус з'являється пізніше за всіх інших, лише в № 5. Своєрідним є трактування хору – двохорність. Наприклад, у сварці чоловічого складу фарисеїв із безіменним жіночим хором протиставляються репліки на кшталт: «Він грішник!» – «Він од Бога!», що вносить певний елемент театралізації. У першій зрілій ораторії, «Сон Геронтія», Е. Елгар не звертається до подібного протистояння хорових груп в одночасності, хоча й не уникає зображення певної спільноти засобами хору. Третя відмінність «Світла Життя» полягає у більшій стилістичній цілісності цій ораторії – навіть попри те, що окремі номери витримані в урочисто-піднесеному дусі і нагадують гімни (№№ 6, 16), а деякі співзвучні висловлюванням героїв опер Р. Вагнера (аріозо Сліпого чоловіка з № 2) чи взагалі оперній мові ХХ сторіччя (останнє висловлювання Ісуса в № 15).

Подібно до «Чорного Лицаря», в ораторії «Світло Життя» використовується велика кількість лейтмотивів. Через це Р. Голлоуей пише про передбачення в ній знахідок інших ораторій (Holloway, 2005: 67).

Так, репліки Матері Сліпого чоловіка супроводжує схвильована низхідна мелодія, а хибне осудження фарисеями діянь Ісуса передається майже ілюстративно – «неправильним» синкопованим ритмом, що лунає на словах «Вони привели його до фарисеїв» та «Ми виганяємо тебе». Показовим, втім навіть парадоксальним, є спосіб, у який Е. Елгар змальовує фарисеїв, що нагадують про обов'язок шанувати шабат – потужними хорovими унісонами з ходом на октаву (№ 11, «Вони привели його до фарисеїв»). Майже такий же виклад композитор застосовує в партії Чорного Лицаря, на словах «Я – Принц далеких земель». Наведемо три можливі пояснення такого однакового зображення полярно протилежних начал: небесного та інфернального. По-перше, у будь-якому разі, це надприродні сили – і згадка про них суттєво порушує «хід речей» – викликає зміну встановленого до того типу хорovої фактури. По-друге, хоча в ораторії «Світло Життя» мова йде про Слово Боже, сам спосіб його застосування як звинувачення Христа в недотриманні Закону Божого, є абсурдним, тому ці слова в контексті подібної ситуації пов'язуються з «негативною» музичною семантикою. По-третє, суттєве сповільнення, що природно виникає внаслідок застосування досить великих тривалостей, підкріплює музичними засобами вимогу пошани, виражену в тексті страшними погрозами: «Як я скажу, хто я, ви заціпенієте від страху!» та «Кожного, хто зневажає його [шабат], напевно спіткає смерть...». Подібні паралелі вказують, що Е. Елгар вдається до певної типізації прийомів втілення музичного образу.

Композитор застосовує всі провідні форми висловлювання, передбачені жанром ораторії. У творі є і розгорнуті оркестрові фрагменти (зазначимо, що вступ тривалістю близько шести хвилин визначений як «Медитація»), і різні типи хорів, про які йшлося вище (славильні, хори-коментари, «хори ворожнечі»), і арії та аріозо провідних персонажів, і їхні дуети. П'ять номерів мають ремарку «Речитатив» – проте ці речитативи є різними. Їхній діапазон включає і висловлювання майже аріозного типу, акомпановані розвиненою мелодичною фактурою (№ 3); і ті, що стають контрапунктом до одноголосного викладу

теми дещо «мефістофельського» характеру (№ 11); і ті, що лунають на фоні паузи чи суто умовної гармонічної підтримки оркестру (№ 15а). Таке різноманіття засобів виразності допомагає динамізувати твір і є для композитора слушною нагодою випробувати різні типи інтонаційної виразності в рамках однієї роботи. Формотворення також є досить непростим: вже перший номер ораторії має досить розгорнуту структуру *АВАВА*, де *А* – хор, що закликає шукати Бога, а *В* – благання Сліпого чоловіка дати йому дар зору. Окрім того, музичний розвиток не переривається «кордонами» номерів, між ними вміщено модуляційні побудови: так, на грані номерів 2 та 3 відбувається перехід із *G-dur* в *g-moll* шляхом простої заміни ладу.

Тема художньої відповіді на суспільні запити буде важливою для Е. Елгара протягом всього його творчого життя. Наведемо слова самого композитора (згідно записам Р. Дж. Баклі): «Я думав, що від мене очікують фугу. Британська публіка навряд чи потерпіла б ораторію без фуги... Там також є якийсь канон, і я сподіваюся, що тут достатньо контрапункту, аби показати справжню британську пошану до релігії!» («*real British religious respectability!*» (цит. за: McVeagh, 2013: 684). У цьому висловлюванні, попри всю його іронічність, виявляються провідні проблеми самореалізації Е. Елгара: відсутність формальної музичної освіти (звідси загострення уваги на поліфонії), бажання бути визнаним композитором, нарешті – приховане протистояння католицтва композитора та загальноприйнятого англіканства. Отже, Е. Елгар застосовує *поліфонічні* прийоми для обох хорів: і послідовників Христа (№ 3, зі словами «Чи цей чоловік загіршив, чи його батьки?»), і для фарисеїв (нескінченний канон на словах «Ми виганяємо тебе», № 13).

Важливим твором Е. Елгара на вірші Г. Лонгфелло є кантата «*Король Олаф*» (1896), визначена у виданні Новелло як «Сцени із саги про Короля Олафа». На час створення музики цей поетичний цикл був досить сучасним: адже книга, у якій його вміщено («*Tales of a Wayside Inn*»), була видана трохи більше 30 років до того, у 1863-му. Лібрето, наслідуючи традиції Р. Вагнера, Е. Елгар писав

сам, щоправда, звернувшись по допомогу до Г. А. Акворса / *H. A. Acworth*, свого сусіда (його і'мя зазначене у виданні нарівні з іменем Г. Лонгфелло). Згідно з думкою Д. МакВі, автори виконали і суто літературну обробку, відкинувши «зайве» та дописавши необхідні фрагменти, і суттєво змінили образ головного героя: «Елгар та Акворс приборкали (*tamed*) і історичного персонажа Олафа Трігвессона, і Олафа у баченні Лонгфелло, аби зробити його більше схожим на святого, ніж на пірата» (McVeagh, 2013: 557). Цей дещо іронічний тон стосовно сюжету кантати відбито і в надмірно короткому його викладі на сайті, присвяченому композиторові: «Сага оповідає історію, як жив, воював, та, врешті-решт, загинув Король Олаф» (Elgar – His Music, n.d.). І на сьогодні «Король Олаф» не є «репертуарним» твором Е. Елгара – проте сам композитор відносив початок свого широкого визнання, загальнонаціональної слави саме до написання «Сцен» (McVeagh, 2013: 619).

У відповідності до назви, сцена – а їх у кантаті вісім, окрім вступу та епілогу, – є провідною структурною одиницею твору. Кожна зі сцен представляє певну частину історії – і має назву або досить конкретну («Виклик Тора», «Обернення» чи «Смерть Олафа»), або пов'язану з дійовою особою («Гудрун», «Сігрід», «Сірл»<sup>9</sup>). Розподіл солістів за ролями є досить умовним – лише роль Олафа закріплено виключно за тенором; басу ж доручено ролі оповідача – Скальда (північний «варіант» рапсода, епічний співець) – та Айронбірда (Залізобородого); всі три жіночі ролі виконує одна й та ж співачка-сопрано.

На більш дрібному рівні кантата складається з 16 номерів (як і «Світло Життя»). Але між трактуванням номерів в «Королі Олафі» та «Світлі Життя» є певні відмінності. По-перше, в рамках одного номеру в кантаті відбивається більша кількість подій, що природно впливає з більш насиченого та активного сюжету твору в цілому (адже один засновано на сазі, а інший – на одному лише епізоді з Євангелія).

---

<sup>9</sup> У всіх трьох випадках це імена жіночих персонажів – любовних інтересів Олафа.

По-друге, з шести речитативних номерів, що є в «Королі Олафі», чотири пов'язані з наступними номерами прийомом *attacca*, а в інших двох також відбувається гармонічна підготовка наступних. Е. Елгар досягає певної структурної неперервності твору завдяки тому, що всі *attacca* пов'язують різні сцени кантати. При цьому назва п'ятої сцени, «Примара Одіна» («*Wraith of Odin*»), фігурує вже в початкових словах речитативу, що їй передує. Разом із тим, речитативи (принаймні формально) є відокремленими від номерів, вміщених після них (у «Житті Світла» номери позначалися «Речитатив та Соло/Хор», за виключенням речитативу №15 а). По-третє, у відповідності до естетики поетичного тексту, два номери кантати мають чітке жанрове найменування – балада, в обох випадках це хорова балада (жанр, до того розроблений Р. Шуманом). Але ці балади – різні за своїм поетичним змістом і, відповідно, за музичним втіленням. Перша з них оповідає про містичного гостя на бенкеті Олафа, який виявився примарою – і хор насторожено скандує: «Ніхто не бачив слідів у траві або як гість уходив»; друга ж – значно більш реалістична і розкриває події, пов'язані зі стосунками Олафа та Сірл. У обох використано рефренні строфи: у першій – загадкове «Їде мертвий Сер Мотрін з Фогельзангу» – згідно зауваженню Д. МакВі, ці слова взято зі «Скандинавських балад» Р. Буханана / *R. Buchanan* (там само: 599), в другій – «Розкрийте шовкові паруси та розбігайтеся одне від одного».

Музична мова твору показує прихильність композитора до музики Р. Вагнера, що змогла виявитися особливо яскраво з огляду на скандинавський сюжет кантати (аналогічно до «Пісень Гурре» А. Шенберга, написаних на 15 років пізніше). Загалом переважає героїчний тон оповідання, й в оркестровці провідних для розгортання сюжету сцен надзвичайно велика роль належить мідній групі. Впливи саме музики Р. Вагнера відзначають і дослідники: Р. Голлоуей вважає, що сольне висловлювання Сірл несе відбитки спочатку творів Е. Гріга, а потім – партії Кундрі з II акту «Парсіфаля»; Д. МакВі зазначає, що саме з «Короля Олафа» наслідування Е. Елгаром музики Р. Вагнера набуває характеру не імітації, а асиміляції принципів, звертаючи увагу

на уникання виражених каденцій задля більшої континуальності музичного розгортання, більш виправдане використання секвенцій, структуротворчу («а не індикативну») роль лейтмотивів, а також на поєднання мелодії, гармонії та оркестровки «на службі драмі» (McVeagh, 2013: 628). Дослідниця пов'язує таку кількість вагнерівських впливів із тим, що «Король Олаф» – перший великий твір Е. Елгара, написаний після прослуховування всього «Кільця Нібелунга» в 1893 році<sup>10</sup>.

Не можна не відзначити роль, яку відіграє «Король Олаф» у осягненні проблеми Е. Елгара – католика в англійській країні. Першим «подвигом» Олафа стає перемога над язичницькими віруваннями своєї країни і персонально над Айронбірдом. У проєкції на життєтворчість композитора ця тема може мати декілька трактувань: і проголошення вірності католицизму через віддзеркалення біографічної ситуації «чужинця у власній країні», і підкреслення єдності християнських конфесій шляхом акцентування опозиції «християнство-язичництво» – активізація «аватару панхристиянина», за термінологією Ч. МакГуайра (McGuire, 2007: 27). У «Королі Олафі» роль суто релігійної тематики інша, ніж у «Світлі Життя», але це демонструє багатовимірність виявів і впливів християнства на музику Е. Елгара, на вибір його сюжетів. У «Королі Олафі» віра показана як цінність, що спонукає до подвигів, і вкрай важливо, що помирає Олаф не у битві за віру. Але сюжет показує і необхідність визнання інших віросповідань – адже передсмертний монолог Айронбірда, вирішений у героїчному ключі, є драматургічним центром третьої картини, а на словах «Широко розкриваються ворота Вальгалли» звучить характерна для Е. Елгара<sup>11</sup> лірична тема з витонченими хроматизмами. Таке

---

<sup>10</sup> Разом з тим, дещо ігнорується ораторія «Життя Світла», прем'єру якої від «Короля Олафа» відділяє лише кілька тижнів – твір, в якому впливи музики Р. Вагнера виражені значно менше.

<sup>11</sup> Її початковий зворот – висхідний стрибок на велику септиму з вершиною-передйомом – є досить схожим на лейтмотив Ангела Агонії з ораторії

використання хроматики доводить відсутність її семантизації, принаймні на рівні опозиції «своє – чуже», адже приблизно таким же є склад гармонічної тканини у Вступі, на словах: «Легенди, що співалися Скальдами в давнину».

У «Королі Олафі» Е. Елгар, крім хорової балади, звертається і до інших жанрів. Так, в Епілозі один із перших розділів викладений у типовому ритмі сарабанди, в тридольному метрі з пунктиром на другій долі. Важливість цього ритму для композитора підкреслюється тим, що він неухильно витримується протягом дев'яти тактів і є однаковим в усіх голосах хору. Характерним для композитора також є звернення до урочистого хору-гімну наприкінці, на словах «Світанок не так і далеко», що напряду співвідноситься з фіналами-апофеозами багатьох інших його творів.

Останнім з чотирьох творів, що складають групу кантат і ораторій раннього періоду творчості Е. Елгара, є кантата «*Каратак*». Значимо, що, виконана в 1898 році та видана під опусним номером 35, вона є останнім твором перед варіаціями «Енігма». Автором лібрето, як і в «Королі Олафі», є Г. Акворс – утім цього разу творчий тандем мусив обійтися без літературного першоджерела. Сюжетом кантати є історія боротьби, поразки та визволення Каратака, одного з останніх правителів Британської землі до її захоплення римлянами – армією імператора Клавдія. Причина звернення до цього сюжету полягала в тому, що Мальверн, де жив Е. Елгар, свого часу був однією із фортець Каратака – чого було достатньо, аби викликати інтерес композитора (McVeagh, 2013: 804).

Кантата складається із шести сцен. Перша – експозиція часопростору та головних героїв, змалювання конфлікту між британцями та римлянами; друга – ворожіння друїдів, третя – присвячена стосункам Ейген (доньки Каратака) та Орбіна, її нареченого; четверта сцена – повернення розбитої армії британців; п'ята – посадка

---

«Сон Геронтія», який Л. Мідовз / *L. Meadows* називає одним з найбільш підкреслено «вагнерівських» лейтмотивів Е. Елгара (Meadows, 2008:196).

полонених на чолі з Каратаком на корабель до Риму; шоста сцена відбувається власне у Римі. Порівняно з «Королем Олафом», сюжет є більш цілеспрямованим і відповідає класичному правилу єдності дії.

Втім, саме трактування сцени суттєво відрізняється від представленого у всіх попередніх творах кантатно-ораторіального жанру Е. Елгара. Кожна сцена має конкретну ремарку, що вказує на час та місце «дії». Це може здатися дещо формальним та недоречним, адже твір не передбачає власне сценічної постановки чи декорацій – проте ці вказівки сприяють кращому усвідомленню сюжету виконавцями і хоча б візуально наближують нотне видання до оперного<sup>12</sup>, і Д. МакВі задається іронічним питанням «Що це, каната, опера чи маска?» (там само: 923). Також надано інформацію щодо того, що саме відбувається, наприклад: «Далеко парубки та дівчата співають, в'язучи священні вінки» (Сцена третя, після оркестрового вступу). Увагу привертає і непропорційність п'ятої сцени – вона триває близько чотирьох з половиною хвилин і не містить розгортання сюжету. Р. Голлоуей описує її як «ліричне інтермеццо, призначене для того, щоб закрити діру в сюжеті» (Holloway, 2005: 78). Під «сюжетною дірою» в цьому випадку дослідник розуміє великий розрив між кінцем четвертої сцени, оплакування загиблих воїнів у Британії, та початком шостої, тріумфальним маршем в Римі. Проте найбільша новація в трактуванні сцени полягає в її внутрішній будові. На сторінці змісту (що вперше серед чотирьох розглянутих робіт називається не «Зміст» («*Contents*»), а «Вказівник» («*Index*»), попри те, що всі вони видані «Новелло») позначені складові кожної сцени, крім п'ятої, надто короткої для поділу. Але поруч з кожним епізодом немає позначення номера, композитор відмовляється від наскрізної нумерації. Причиною є те, що Е. Елгар трансформував номерну структуру в суцільний потік музично-драматичних подій всередині сцени – що і відбиває видання. Між складовими сцени більше не застосовується прийом

---

<sup>12</sup> До опери видання наближує і те, що персонажі позначені власними іменами, а не типами голосу, як, наприклад, в «Королі Олафі».

*attacca*, через те, що іноді ораторіальні форми виявляються відокремленими одна від одної досить умовно – встановити момент початку нового «номера» можна за модуляцією чи новим типом фактурного викладу / зміною персонажу, але суцільний музичний рух не переривається. Є, щоправда, і форми, поєднані лише одним звуком (перехід від аріозо Каратака до його дуету з донькою) і ті, що розділені паузами (перед аріозо «*Leap to light*» – «Вперед, до світла»). Однак «розриви» в музичній тканині можуть бути і всередині однієї форми: наприклад, своєрідна *Grand Pause* в сцені ворожіння, після того як (згідно ремарці) «Архідруїд встає зі свого трону».

Важливою складовою цієї кантати є застосування урочистої музики. По-перше, це триумфальний марш, що супроводжує появу полонених в Римі – Р. Голлоуей називає його «оперним, міцним і трохи бундючним» (там само). За своїм суто музичним втіленням ця музика могла б стати одним із гімнів Е. Елгара, адже вона поєднує фанфарне звучання мідних інструментів у формульних награшах із більш теплими репліками струнних, яким доручено відносно тривалі мелодичні фрази. Крім того, піднесений тон відповідей струнних та використання трелі трикутника викликає асоціації з більш пізніми творами композитора, такими як «Коккейн» та «На Півдні (Алассіо)». Але цей марш є урочистим моментом, спрямованим «всередину» сюжету. А от адресованим слухачам є фінальний хор, що прославляє майбутню (для сюжету) Британську імперію. Він майже не відрізняється від «Урочистих та Церемоніальних маршей»<sup>13</sup>, написаних трохи згодом: ані за характером вербального тексту, ані за музичним втіленням – це переважно унісонна мелодія з великою кількістю широких стрибків, у останньому проведенні позначена ремаркою *Grandioso*. Цей прояв патріотизму вповні усвідомлювався Е. Елгаром, як видно з дещо захисного тону його листів до А. Джеггера (McVeagh,

---

<sup>13</sup> Р. Холлоуей використовує для опису цієї теми слова «твір прославляє свою країну в її надії та славі», що є парафразом на слова Першого з маршей «Земля Надії та Слави» (Holloway, 2005: 79).

2013: 853). Але ця похвала справедливості Британської імперії була абсолютно на часі – адже лише за рік до створення «Каратака», у 1897 році, відзначався Діамантовий ювілей (60 років правління) Королеви Вікторії – і саме їй, як зазначено на окремій сторінці клавіру, «з особливого дозволу» присвятив цю кантату «Вірний та відданий слуга Її Величності Едвард Елгар». Звісно ж, така політизація створила проблеми для виконання твору в майбутньому: в 1960–70 роках, коли набрало обертів засудження «імперіалізму» музики Е. Елгара, на Челтенхемському фестивалі (1970) замінили слова останнього хору на більш політкоректні, про що з певним засудженням розповідає Д. МакВі (там само: 860).

У творчому доробку Е. Елгара «Каратак» відіграє дещо особливу роль. Йому надаються діаметрально протилежні оцінки: від певного применшення художньої цінності – «Твір виконують рідко та його не можна вважати одним з кращих у Е. Елгара» (Elgar – His Music, n.d.) – до визнання його значущості: «“Каратак” заслуговує на захоплення. <...> Це найбільш ґрунтовний та розвинений з “ранніх” творів Елгара» (McVeagh, 2013: 861). Відкритими залишаються й певні питання щодо історії виникнення кантати та оцінок її музичної мови в різних наукових працях. Так, Р. Голлоуей зазначає, що композитор запропонував для виконання на фестивалі в Лідсі симфонію, але фестиваль наголосив на кантаті (Holloway, 2005: 75); Д. МакВі стверджує, що Е. Елгар хотів написати не симфонію, а оркестрову сюїту (McVeagh, 2013: 802). М. Кеннеді висловлюється досить двозначно: «Він запропонував інший тип твору, імовірно, симфонію» (1968: 40). Але для розуміння контексту важливішою є сама причина створення кантати саме до цього фестивалю. Д. МакВі зазначає, що це – фестиваль з міжнародним статусом та одним з найкращих в країні хорів (McVeagh, 2013: 797); проте М. Кеннеді пише, що виконання «було не таким гарним, як могло б», далі наводячи відгук на прем'єру, автор якого вважає, що Е. Елгар писав з розрахунком на хор, якого не було – адже хор Лідсу був пристосований лише для «зрозумілих» хорів Г. Ф. Генделя, а музика Е. Елгара виявилася надто складною

для виконання (Kennedy, 1968: 43). Отже, можна сказати, що з точки зору музичної мови Е. Елгар вже впритул наблизився в кантаті до того рівня її складності, який дозволив дослідникам «Сну Геронтія» розглядати його як твір «поза тональністю» (Chandler, 2024: 213).

Оркестрування кантати демонструє майстерність та зрілість композитора, який вже наступного року написав «Енігму». Характерною рисою інструментального втілення «Каратака» є детальна робота з різними партіями, звідси – велика роль сольних тембрів, «переключок груп» та частих змін оркестрової фактури чи інструментів. Саме ці риси трохи згодом і виявлять себе в «Енігмі», чому Д. МакВі присвячує окрему увагу, зазначаючи, що внаслідок певного забуття робіт 1890 років «...здавалося, що “Енігма” народилася як Мінерва, повністю сформована... Майстерність “Енігми” не з’явилася з повітря» (McVeagh, 2013: 868). Дослідниця доходить висновку, що оркестрування у всіх чотирьох розглянутих вище творах змогло компенсувати відсутність значних оркестрових робіт до «Енігми». Можна було б заперечити, що оркестрова музика передбачає свої особливі методи формотворення, які неможливо «відпрацювати» в кантатах чи ораторіях, адже варіації «Енігма», що з’являються одразу ж після «Каратака, при всій складності мотивної роботи спираються на інші, але досить зрозумілі та очевидні принципи формотворення. А от для майстерного розвитку теми робота з лейтмотивами в хорових творах мала чи не визначальну роль.

### **Висновки.**

Перші чотири кантатно-ораторіальні твори Е. Елгара були написані композитором наприкінці стадії його творчої еволюції, яка визначена автором статті як «етап спроб». У них спостерігаються ті ж самі принципові тенденції, що і в оркестрових творах того часу: пошуковість, що має наслідком відсутність стійких стильових орієнтирів, та поступове накопичення композиторських засобів, рух до кристалізації стилю, пов’язаний, зокрема, з асиміляцією впливів Р. Вагнера. Саме останнє дозволило Е. Елгару вже наступного року після появи останньої з цих ранніх композиторських робіт (кантати

«Каратак») здійснити якісний стрибок, результатом чого стало віднайдення ним власної неповторної музичної мови, а також широке визнання його як композитора (в Британії та за її межами), чие ім'я після створення ним «Сну Геронтія» стало пов'язуватись із жанром ораторії, навіть попри те, що жоден із чотирьох розглянутих в статті ранніх вокально-оркестрових творів не має цього жанрового найменування. У цьому контексті кантата «Каратак» набуває особливого значення провісниці нового етапу творчої еволюції композитора, своєрідної зв'язки-«модуляції на одному звуці» – прийому, що використаний і в цій кантаті, і в славнозвісному наступному творі, варіаціях «Еніґма».

Вивчення ранніх кантатно-ораторіальних робіт Е. Елгара показує принципову єдність творчої еволюції композитора в цій сфері та в оркестровій музиці, їх синхронізованість на шляху до глибинно підготовленого (але ззовні «раптового») зростання рівня майстерності та успіху композитора в 1899–1900 роках.

**Перспективи дослідження** полягають у продовженні вивчення кантатно-ораторіальної спадщини Е. Елгара (зокрема ораторії «Сон Геронтія») і заради визначення її художніх особливостей, і заради відстеження подібності чи розбіжності розвитку оркестрової та кантатно-ораторіальної сфер творчості митця після 1900 року.

#### ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Adams, B. (2007). Elgar and the persistence of memory. In B. Adams (ed.), *Edward Elgar and His World*, (pp. 59–98). Princeton and Oxford: Princeton University Press [in English].
- Chandler, O. (2024). Tonality and (the) “Beyond”: Elgar’s Gerontius and String Quartet Piacevole. *Art, Music, and Mysticism at the Fin De Siècle: Seeing and Hearing the Beyond*, 213–230. <https://doi.org/10.4324/9781003247661-1> [in English].
- Elgar – His Music. (n.d.). (Scenes from the Saga of) King Olaf, op 30. <https://www.elgar.org/3olaf.htm> [in English].
- Holloway, R. (2005). The early choral works. In D. M. Grimley & J. Rushton (eds.), *The Cambridge Companion to Elgar*, (pp. 63–80). Cambridge: Cambridge University Press [in English].

- Kennedy, M. (1968). *Portrait of Elgar*. London: Oxford University Press [in English].
- Lysychka, O. (2024). *Edward Elgar's searches in composition: stages or creative evolution (on the basis of orchestral works) [Kompozytorski poshuky Edvarda Elhara: etapy tvorchoi evoliutsiyi (na materialy orkestrovyykh tvoriv)]* (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- McGuire, C. (2007). Measure of a Man: Catechizing Elgar's Catholic Avatars. In B. Adams (ed.), *Edward Elgar and His World*, (pp. 3–38). Princeton and Oxford: Princeton University Press [in English].
- McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Woodbridge: Boydell & Brewer Group Ltd. (Kindle Edition) [in English].
- McVeagh, D. (2001). Elgar, Sir Edward. In *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008709> [in English].
- Meadows, L. (2008). *Elgar as post-Wagnerian: a study of Elgar's assimilation of Wagner's music and methodology*. (Doctoral thesis). Durham University, Durham. <http://etheses.dur.ac.uk/2297> [in English].
- Parrott, I. (2003). Elgar: 'the first English progressive musician'. *The Elgar Society Journal*, 13(2), 5–9. <http://elgar.org/elgarsoc/wp-content/uploads/2014/04/Vol.-13-No.2-July-2003-Compressed.pdf> [in English].
- Rushton, J. (2005). In search of the symphony: orchestral music to 1908. In D. M. Grimley & J. Rushton (eds.), *The Cambridge Companion to Elgar*, (pp. 139–153). Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Smither, H. E. (2000). *A History of the Oratorio*. Vol. 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press [in English].

### ***Oleksandr Lysychka***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
Ph.D., senior lecturer at Department of Ukrainian and foreign music history  
e-mail: [aleksandrlisichka@icloud.com](mailto:aleksandrlisichka@icloud.com)  
ORCID iD: 0000-0002-2083-5553

## **Formation of Edward Elgar's cantata-oratorical works in the "stage of trials"**

*Statement of the problem.* Oratorio is not a genre that was firstly adopted in British musical culture, unlike masque, yet it was a genre that was extremely

popular in Britain; furthermore, “on the continent” only in Germany oratorio gained importance comparable with that of Britain. It is quite natural that in Edward Elgar’s (1857–1934) creative evolution his orchestral-choir works are important both as an indispensable component of his outcome and as a material through which his formation as a composer can be traced.

**Objectives, methods, and novelty of the research.** The purpose of the study is to illuminate establishment of cantata-oratorical genres of Edward Elgar on the beginning of his creative evolution, thus, on a “stage of trials”. Methods of research include comparative, genre, stylistic, biographical and intonation ones. Dissertation written by the author of this article gives periodization of orchestral outcome of the composer, defining the first stage as one ending in 1899–1900. The novelty of research of this article lies in studying of cantata-oratorical works by E. Elgar through the prism of author’s conception of composer’s evolution.

**Research results.** First four cantata-oratorical works were created by the composer at the stage of his creative evolution that was defined by the author of this article as “stage of trials”. Those works allow to reveal the same basic tendencies as the orchestral works of that time: principle of search, that has its consequences in the lack of stable style orienteers, and gradual accretion of compositional tools, movement to crystallization of style, connected, among others, with assimilation of the influence of R. Wagner. The latter allowed E. Elgar in the following years to take a qualitative leap, which resulted both in creation of a unique musical language and in his wide recognition as a composer (in Britain and beyond its borders). In this context, the cantata “Caractatus” acquires significance of the predictor of the new stage of creative evolution, some sort of “modulation performed on a single note”, a tool that he used both in this cantata and in a famous next work, “Enigma” variations.

**Conclusion.** Studying of early cantata-oratorical works shows a fundamental unity of Elgar’s creative evolution in this sphere and in orchestral music, them being synchronized on the way to profoundly prepared (while being seemingly “sudden”) growth of composer’s mastership and composer’s success in 1899–1900.

**Keywords:** Edward Elgar; cantata; oratorio; genre; style; Romanticism; creative evolution; libretto.

Стаття надійшла до редакції 5 травня 2025 року