

УДК 78.071.01(410.1)(092):783"1900"
DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-43.09>

Лисичка Олександр Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор філософії, старший викладач
кафедри історії української та зарубіжної музики,
e-mail: oleksandr.lysychka@num.kh.ua
ORCID iD: 0000-0002-2083-5553

**Кантатно-ораторіальна творчість Е. Елгара після 1900 року:
кристалізація та оновлення стилю**

Оркестрово-хорова творчість, разом із симфонічною музикою, стала тією цариною, у якій від 1900 року Е. Елгару вдалося досягти феноменальної популярності. У статті подано та узагальнено спостереження над творами, написаними Е. Елгаром після радикальної зміни його статусу – від «одного з безлічі» до флагамена британської музики (у попередній публікації автора висвітлено перебіг творчої еволюції, що підготувала цей якісний стрибок). Метою статті є розгляд особливостей процесу кристалізації ораторіального стилю Е. Елгара в 1900 роки та характеру його подальшого оновлення. Уперше авторську концепцію чотириетапної еволюції творчості Е. Елгара застосовано до його кантатно-ораторіальних творів, написаних після 1900 року. Результатом розвідки є спостереження щодо загальної синхронізованості розвитку обраної жанрової царини та симфонічної творчості Е. Елгара та встановлення паралелей між конкретними ораторіями та інструментальними творами, що належать до одного етапу. Разом із тим, коло можливих паралелей охоплює твори різних жанрових сфер та різних етапів, що підтверджує висновок про наявність у творчості Е. Елгара фундаментальних константних рис композиторського стилю.

Ключові слова: Е. Елгар; романтизм; кантата; ораторія; стиль; жанр, творча еволюція; католицизм; лібрето; Р. Вагнер.



Постановка проблеми.

Перший рік XX століття став для Е. Елгара багато в чому переломним. У 1899–1900 відбулися прем'єри двох творів митця, що принесли йому славу та визнання (Варіацій «Енігма», 1899, та ораторії «Сон Геронтія», 1900). Це дозволило авторові пропонованій статті визначити 1899–1900 роки як початок «етапу успіху» у творчості Е. Елгара, орієнтуючись на його симфонічні твори. Водночас кантатно-ораторіальна спадщина композитора є не менш важливою як для створення цілісного уявлення про творчість митця, так і для розуміння окремих подій його біографії (зокрема, критичного ставлення до Е. Елгара після написання відверто католицького «Сну Геронтія»). Відповідно, виникає необхідність розгляду написаних у цей період кантатно-ораторіальних творів композитора в контексті їх зіставлення як із попередніми його опусами у цій жанровій сфері, так і із симфонічними роботами того часу, що зумовлює *актуальність* цієї статті.

Останні дослідження і публікації за темою. Порівняно з оркестрово-хоровими творами Е. Елгара до 1900 року, його кантатно-ораторіальні композиції, написані після нього, вивчені набагато більше. Ці твори отримують детальніший опис у монографіях про композитора (Kennedy, 1968; McVeagh, 2013), на їх прикладі розкриваються суттєві особливості творчого методу митця, зокрема, його «вагнеріанство» (Meadows, 2008; Adams, 2005; Smither, 2000) та специфіка організації звуковисотності (Chandler, 2024). На окрему увагу заслуговують стаття Б. Адамса, у якій пізні ораторії Е. Елгара вивчаються не лише у співвідношенні з «вагнерівським», а й погляду втілення ідей католицизму (Adams, 2005), та дослідження Ч. МакГуайра (McGuire, 2000), де поєднано релігійний та психологічний підходи до розгляду творчості митця. Але в названих роботах лише побіжно висвітлюється проблема еволюції мистецтва композитора та взаємопов'язаності різних його творів одного жанру.

Отже, **наукова новизна** пропонованої розвідки полягає в застосуванні авторської концепції чотириетапного поділу творчої еволюції

Е. Елгара (Лисичка, 2024) при розгляді кантатно-ораторіальних творів композитора, написаних після 1900 року.

Мета дослідження – висвітлити процес кристалізації і подальшого оновлення стилю Е. Елгара на матеріалі кантатно-ораторіальної творчості митця після 1900 року.

Методологія дослідження. На вивчення особливостей підходу Е. Елгара до жанру ораторії спрямоване поєднання *біографічного, компаративного, жанрового, стильового, інтонаційного* методів дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Ораторія «Сон Геронтія» («*The Dream of Gerontius*»), *op.* 38 (1900), побачила світ майже одразу після варіацій «Енігма», *op.* 36. Під *op.* 37 видано «Морські картини», вокально-оркестровий цикл на вірші різних поетів, який, однак, не отримав значної популярності, порівняно із двома творами, що його оточують. Натомість «Енігма» та «Сон Геронтія» відкривають новий етап і у відповідних жанрових сферах (варіації просто започатковують її), і у творчому становленні Е. Елгара, і навіть у долі британської музики на європейській арені. Про ступінь визнання і композитора, і англійської музики в цілому після успіху «Сну Геронтія» свідчать широко відомі слова Р. Штрауса про Е. Елгара як про першого англійського прогресивіста – слова, сказані ним після другого, надзвичайно вдалого виконання ораторії в Дюссельдорфі (Kennedy, 1968: 100). Саме цей момент і був вкрай важливим для успіху ораторії, й надзвичайно показово, що прем'єра в Лондоні відбулася двома роками пізніше за виконання в Дюссельдорфі, і що навіть у Чикаго та Нью-Йорку ораторію почули раніше, ніж у столиці Британської імперії. Власне ж прем'єра твору, що відбулася в Бірмінгемі (3 жовтня 1900 року), була нищівною поразкою – багатьма дослідниками наводиться вислів композитора після неї: «Я завжди знав, що Бог проти мистецтва» – надзвичайно сильне

твердження для людини, що присвятила ораторію «Славі Божій»¹. Про причини провалу прем'єри М. Кеннеді оповідає приблизно на п'яти сторінках своєї монографії, вказуючи на широкий спектр перешкод, від вад самої системи видання нот (хор отримав партії за місяць до прем'єри) до рівня підготовки солістів, й цитуючи вислови присутніх, згідно з якими виконавець басової ролі втратив голос, а мецо-сопрано «не мала чого втрачати» (Kennedy, 1968: 89).

У дослідницькій літературі та популярних ресурсах установилася традиція називати «Сон Геронтія» своєрідним відбиттям у творчості Е. Елгара вагнерівського «Парсифаля»² (Meadows, 2008; Adams, 2005; Smither, 2000) і взагалі творчого методу німецького композитора. І на це є досить об'єктивні підстави. Вельми суттєвим є відхід від традиційного жанру, в контексті якого ці твори розглядаються – адже Р. Вагнер назвав «Парсифаль» «урочистою сценічною містерією» («*Bühnenweihfestspiel*»), а Е. Елгар, хоча і погодився на визначення «ораторія» в програмах та інших матеріалах, не вказує цього слова на титульній сторінці. Д. МакВі пояснює це бажанням композитора уникнути надміру урочистого тону, адже сам він наголошував, що головна дійова особа, Геронтій, – «така ж людина, як ми – не священник, а грішник» (McVeagh, 2013: 1224). Таким вибором персонажа «Сон Геронтія» суттєво відрізняється від усіх минулих і майбутніх ораторій Е. Елгара – що сходять або до релігійної, або до епічної тематики. Разом з тим, Геронтій – не просто людина, це узагальнений образ всього людства, тобто універсалія.

Ще одним утіленням «вагнерівського» у цьому творі є застосування лейтмотивів. Уже в розгорнутій «Прелюдії» лунають мотиви,

¹ Напис А. М. D. G. на титульній сторінці розшифровується як «*Ad maiorem Dei gloriam*».

² В один рік із прем'єрою «Сну Геронтія» А. Шенберг розпочав тривалу роботу над «Піснями Гурре», що формально являють собою кантату, але вкрай тривалу, з великим виконавським складом, позначену суттєвим впливом естетики пізнього романтизму, й особливо – Р. Вагнера.

що згодом будуть з'являтися протягом обох актів ораторії – А. Джеггер дає їм назви, на кшталт «Судження», «Страху», «Молитви», «Сну», «Miserere», «Відчаю» тощо. Назви цих мотивів не довільні – вони запропоновані відповідно до тексту, який вони супроводжують. Проте сам Е. Елгар розкриває інше походження своєї лейтмотивної техніки: «Я познайомився з темами-репрезентантами задовго до того, як почув хоча б одну ноту з Вагнера – знайомство з лейтмотивом відбулося ще в юнацтві, через “Глію” Мендельсона» (цит. за: Dennison, 1990: 11). У якості лейтмотиву можуть виступати й окремі гармонічні послідовності, фактично утворюючи лейтгармонію. Також вкажемо на виключно складну, хроматизовану гармонію, що дуже рідко окреслює певну конкретну тональність протягом відносно тривалого часу – крім тем-гімнів («*Praise to The Holiest*»), де це має особливе значення для змалювання ангельського співу на славу Всевишнього (хоча Л. Мідовз і застерігає від надмірної символізації діатонічної та хроматичної музичних систем) (Meadows, 2008). Окремі паралелі виникають і на рівні конкретних гармонічних елементів – акорд, що звучить на словах «У твоїй агонії» в партії Геронтія, повторює «трістанівський» в оригінальній звуковисотній послідовності.

Водночас елгарівське оперування звуковисотністю має й оригінальний символізований вимір – О. Шандлер відзначає, що протиставлення у вступі до ораторії діатоніки та хроматики втілює контраст і «напругу» між земним та небесним світами (Chandler, 2024: 217). Однак варто зазначити, що не завжди Е. Елгар трактує хроматичне та діатонічне як полярні опозиції, зокрема, в інструментальних творах вони можуть поєднуватися без конфліктного протиставлення.

Оркестрування у «Сні Геронтія» не має принципових відмінностей порівняно із суто симфонічними творами Е. Елгара – і взагалі, як буде показано в подальшому, сам спосіб роботи композитора з оркестровою партитурою є чи не найбільш стабільною рисою його музичного мислення, на відміну від поступового розширення форм та зміни ставлення до багатотемності чи жанрово забарвленого

тематизму. Загалом типовими рисами оркестрової тканини Е. Елгара можна вважати велику кількість самостійних ліній, рухливий басовий голос, використання ритмічних варіантів у дублюваннях, наявність деталізованого фону, тенденцію до частих змін функцій окремих інструментів чи типу фактури в цілому.

Прикладом цього комплексу прийомів може слугувати арія Геронтія «*Sanctus fortis, Sanctus Deus*» («Боже сильний, Святий Боже»). Початковий тип фактури тримається лише трохи більше 10 секунд звучання, потім настає місцева кульмінація (на слові «*Miserere*»), і фактура суттєво збагачується скрипковими дублюваннями голосу, «точковим» акордом валторн (*fp*), появою мотиву «Сну» тощо. Ще за 10 секунд з'являється новий тип фактури (на словах «*Firmly I believe and truly*»), де партію голосу з ритмічними змінами дублюють фагот та флейти, а віолончельного баса – кларнети (що звучать вище за фагот, у якого «вокальна» тема), а фоном стає неперервна фігурація перших скрипок. І ця схильність до постійних змін фактури зберігається і протягом всієї арії, і протягом більшої частини ораторії.

На важливість та самоцінність оркестрової партії вказує і розгорнутий Вступ, що містить не лише лейттеми ораторії, але й епізоди, що далі не повторюються (потужна кульмінація на темі «Молитви»). Загалом сам композитор відзначав залежність сценічної музики від симфонічної – адже в якості симфонічного твору він називає акт з опери Р. Вагнера, що демонструє єдність уявлень про сценічну і симфонічну музику у свідомості Е. Елгара, а також вплив німецького композитора на обидві провідні сфери його творчості: «Сучасні методи написання музики для сцени є результатом симфонії. Наприклад, II акт “Трістана та Ізольди” можна розглянути як дуже розширену частину симфонії» (цит. за: McVeagh, 2013: 1194). Крім того, на думку Д. МакВі, саме часті зміни настрою в тексті і стали причиною частих змін мотивної побудови музичної тканини, а отже – і її оркестрового втілення (там само: 1214). Дослідниця підкреслює й історичну роль ораторії, вказуючи, що це перший випадок того, що оркестрову

партію піднято до рівня партнера з голосом (там само: 1303) – але сама суть організації фактури композитором і не передбачає іншого. На це ж співвідношення голосу з оркестром звертає увагу і Г. Смізер (Smither, 2000: 662).

З погляду формотворення «Сон Геронтія» використовує принцип неперервного перетікання одного епізоду в інший. Можна виокремити сольні висловлювання, хори, діалоги – але вони поєднані між собою, не розділені номерною структурою. Єдина перерва є між двома частинами ораторії – адже перша частина стосується завершення земного життя (дійові особи – Геронтій, тенор, та Священник, бас), а друга – потойбічного (замість Геронтія позначено «Душа», з'являються Ангел, мецо-сопрано, та Ангел Агонії, бас).

Вкрай важливою рисою «Сну Геронтія», що суттєво вплинула на долю та сприйняття роботи сучасниками композитора, є католицький сюжет – ораторія написана на текст однойменної поеми кардинала Католицької церкви Джона Ньюмена. А. Джеггер вказував в листі до Е. Елгара, що надто часто згадуються Йосип та Марія, що дуже гарно для католика на межі смерті, але може відвернути протестантів (цит. за McVeagh, 2013: 1357). Б. Адамс наводить досить довгий список критиків Е. Елгара за відвертий католицизм³, включаючи Х. Перрі (Adams, 2005: 89), а Ч. Станфорд зазначає, що цей твір «смердить ладаном» (цит. за McVeagh, 2013: 1399). Композитор і так потерпав від неприйняття своєї музики в академічних колах, від свого статусу вихідця з середнього класу тощо – і «Сон Геронтія» став єдиним його твором на католицький сюжет. З одного боку, у цьому полягає фундаментальна відмінність Е. Елгара від Г. Ф. Генделя – адже останній використовував загальнохристиянські сюжети, чим здобув собі популярність серед британців. Проте, з іншого боку, і для нього християнські сюжети ставали причиною проблем, про що

³ Виражений, наприклад, в словах «Я поважаю заради Божої любові, Святу Церкву, Ним створену, і її вчення, як Його», або взагалі в латинських текстах і зображенні католицьких ритуалів відспівування.

недвозначно пише І. Кріссохоїдіс: «Церковні діячі і релігійні моралісти заперечували сценічне втілення священних тем. Генделем було незадоволено і проіталійське дворянство, дехто з них зривав його вистави» (Chrissochoidis, 2008: 315). Утім Г. Ф. Генделю все ж вдалося знайти ідеологічну підтримку серед національно-патріотичного дворянства, про що у випадку з Е. Елгаром говорити неможливо.

Дві наступні ораторії композитора, «Апостоли» та «Королівство», написані вже на загальнохристиянську тематику та на тексти чи фрагменти речень, запозичені з Біблії, що могло стати відповіддю на антикатолицьку критику «Сну Геронтія». Самостійне створення лібрето знову апелює до практики Р. Вагнера. Ці дві ораторії розділяють у часі лише три роки (1903–1906), а поєднані вони і спільним сюжетом, і лейтмотивами – А. Джеггер в аналізі першої знайшов 64 музичні звороти, яким він дав назви (хоча Е. Ньюман висловив свої зауваження щодо останніх), а в «Королівстві» він знайшов 29 мотивів (McVeagh, 2013: 2090). Названі ораторії мали стати двома першими частинами трилогії – фінальна носила назву «*The Last Judgement*» («Останній суд»), але так і не була завершена. Вивченню лейтмотивної системи цих творів присвячено декілька досліджень, як досить давніх, так і виданих на початку XXI сторіччя. Е. В. Бьордж у дисертації магістра музики під назвою «Тематичний аналіз ораторії Е. Елгара “Апостоли”» (Burge, 1962) налічує 68 тем, відстежуючи їхні повторні появи протягом всієї ораторії, наводячи ілюстрації з клавіру й підкреслюючи те, що повторювані теми є не лише мелодичними, а й акордовими – наприклад, «Спокуса Іуди» (Burge, 1962: 54). Л. Мідовз у вступній частині до розділу з назвою «Створення Елгаром музичної драми для англіїців» указує, що є суттєва різниця між використанням лейтмотивів у «Сні Геронтія» та двох наступних ораторіях: у останніх Е. Елгар трансформував лейтмотивну техніку, створивши «матрицю тематичних взаємовідносин» (Meadows, 2008: 104). Дослідниця наводить свою класифікацію мотивів: ті, що трансформуються, та «вступні» – із Прологу, що з’являються і пізніше, але «завжди

в тому ж порядку, допомагаючи скріпити музичну тканину» (там само: 165). Висновок, до якого приходить Л. Мідовз, – мотиви в ораторіях мають подвійну роль: описову, позамузичну, та іманентно музичну, функцію підтримки єдності і розвитку цих творів як суто симфонічних партитур. Водночас уже в цих творах відбивається художня самобутність Е. Елгара, пов'язана із власним способом застосування лейтмотивів, оркестрування, гармонії тощо. Зокрема, у його симфонічних творах логіка розвитку численних повторюваних тем є одним із найважливіших драматургічних чинників, що підкреслює принципову єдність оркестрово-хорової і симфонічної царин творчості митця. Д. МакВі також відзначає наскрізну лінію розвитку лейтмотивної техніки композитора: від «Короля Олафа» до «Апостолів», але, на відміну від попередньої дослідниці, вважає, що ця техніка «досягла своїх висот у фіналі “Сну Геронтія”» (McVeagh, 2013: 2101).

Крім дослідження лейтмотивної системи «Апостолів», Л. Мідовз висвітлює і іншу «вагнерівську» техніку, застосовану в ораторії – «тональний наратив», закріплення тональності *Es-dur* за образами Христа та усього піднесеного, та *a-moll* – для зображення образу Іуди (Meadows, 2008: 202). Звісно, це не означає, що висловлювання цих персонажів написані виключно в наведених тональностях, адже для партії Ісуса характерні також *Fis-dur* / *Ges-dur*. Швидше йдеться про асоціації дійових осіб з тональностями – саме цей вираз використовує дослідниця (там само: 207).

Однак з боку композиції «Апостоли» та «Королівство» відхиляються від лінії «Сну Геронтія», адже використовують більш дрібну структуру. «Апостоли» складаються з двох частин, але з внутрішнім поділом на три та чотири сцени, відповідно; в «Королівстві» п'ять частин, з яких лише перша не ділиться на сюжетні сцени – окремі відрізки історії, що не пов'язані з повною зупинкою музичного розвитку. І вже в рамках кожної картини можна виокремити різні типи висловлювання персонального жів чи хору, але вони інтегровані в єдине музичне ціле. Найбільш імовірною причиною такого поділу стає

нарративна основа сюжету, досить багатого на події порівняно із сюжетом «Сну Геронтія».

Створюючи лібрето, Е. Елгар дещо змінив звичні фокуси уваги у біблійному сюжеті – не дарма перша частина «трилогії» має назву «Апостоли», а не «Ісус». Більшість дослідників, що пишуть про ці ораторії, вказують на те, що на ідею творів суттєво вплинуло зауваження шкільного вчителя Е. Елгара: «Апостоли були бідняками, молодими, коли їх призивали; напевно до того, як на них зійшов Святий Дух, вони були не розумнішими за деяких з вас» (McVeagh, 2013: 1841). Саме цей «загальнодоступний» посил і зумовлює те, що саме апостоли опиняються в центрі уваги – в той час як партія Ісуса має дещо формальний характер (хоча і є важливою в музичному відношенні, зокрема в тональному) (там само: 1890). Ч. МакГауайр та Б. Адамс, використовуючи різні аргументи та позиції, дійшли майже однакового висновку – що сам композитор асоціював себе з Іудою, у цих творах персонажем скоріше трагічним, ніж негативним. Перший із названих дослідників зазначає: «Іуду зазвичай визнають найбільш переконливим персонажем ораторії, таким, хто викликає симпатії аудиторії майже завжди» (McGuire, 2000: 241). Другий указує на психологічне значення образу Іуди для композитора: «В Іуді Елгар знайшов персонаж, через якого він міг виражати свій власний відчай» (Adams, 2005: 98). Крім того, висловлювання Іуди за своїм характером нагадують лірику розпачу Скрипкового концерту. Про автореферентність композитора і у «Сні Геронтія», і у цих двох ораторіях він писав сам: «Дуже важко виписувати себе назовні, лише щоб дізнатися, що твоя Душа надто складна для Британського хорового товариства» (цит. за McGuire, 2000: 241), – тому і у цьому відношенні ораторіальна музика Е. Елгара не відрізняється від його симфонічних творів.

У період після «Сну Геронтія» композитор досить рідко звертається до кантатно-ораторіальних жанрів, лише двічі, але обидва випадки стають вкрай важливими для розуміння Елгара-митця та Елгара-громадянина. Перший з них – «Творці музики» (*«Music*

Makers»), 1912, на вірші А. О'Шонесі. Про непересічну значимість цього твору для Е. Елгара, його «автобіографічність» говорять багато чинників, із яких головними є два. По-перше, це велика кількість автоцитат, зокрема найвідомішої теми композитора – теми варіацій «Енігма», вже у вступі; також звучать звороти, запозичені з обох симфоній та інших творів, мотив Суду зі «Сну Геронтія» тощо. Окремий розділ відведений на тему «Німрод» з варіацій «Енігма», що зображувала А. Джектера, на момент написання кантати вже померлого. По-друге, це сама ідея вірша (в оригіналі названого «Ода»): «Ми – творці музики, ми мрійники мрій» (*«We are the music makers, And we are the dreamers of dreams»*). Сам композитор згадував «Творців музики» серед творів, у яких він «показав себе», поряд із симфоніями та Скрипковим концертом. Поєднує творчі настанови Е. Елгара з «Одою» і прогресивна спрямованість – декілька разів у вірші згадується ідея пошуків нового взагалі, й стосовно музики конкретно: «Ви навчите нас новим номерам своїх пісень».

Кантата має риси інтимної, камерної музики. По-перше, вона призначена для досить невеликого складу – мішаний хор, оркестр і лише одна сольна партія, мецо-сопрано. За тривалістю звучання «Творці музики» не перевищують сорока хвилин, що є досить компактним порівняно з іншими оркестрово-хоровими творами композитора. По-друге, це одна з небагатьох робіт Е. Елгара, що не завершується тріумфальною кодою чи хоча б показовою жвавістю – у останніх тактах повертається початкова тема, що відбиває у словесному тексті типові романтичні символи самотності, а в музичному плані є синтезом ліричної мелодії з елементами траурного маршу. Тема відсторонення митця від життя та оточення, актуальна для Е. Елгара, на що вказують численні дослідники (Kenedy, 1968: 211; McVeagh, 2013: 2740), присутня повною мірою у віршах О'Шонесі⁴, а сам пригнічений дух

⁴ «О, люди! Так має бути, / Що ми живемо, співаючи та мріючи, / Дещо остеронь від вас».

«оди» помітно резонує з англійським національним характером. У зверненні композитора до лірики його співвітчизника, який, за твердженням Л. Ш. Маултон, «посідає почесне місце серед вікторіанських поетів» (Moulton, 1894: 13), проступає, таким чином, ще одна грань його *Britishness* («британськості»), національного духу. У Словнику Гроува «Творців музики» називають «світським заповітом Елгара» (McVeagh, 2001).

Останній великий твір Е. Елгара для хору, оркестру та соліста, «Дух Англії» («*The Spirit of England*», 1917), вперше показує композитора із принципово іншої сторони, як митця, що відгукується на реалії сучасності (якщо не брати до уваги роботи на замовлення влади, як-от «Коронаційна ода» чи «Корона Індії») – адже приводом до його написання стала Перша світова війна. Але цей твір породжує певну невизначеність щодо багатьох своїх параметрів. Насамперед це питання жанрової атрибуції. На титульній сторінці зазначено: «*The Spirit of England*, три поеми Лоренса Байніона, покладені на музику для тенора чи сопрано соло, хору та оркестру Едвардом Елгаром». У своїй монографії Д. МакВі уникає цього питання, згадуючи за їхніми назвами і весь твір, і його частини (які виконувалися окремо до написання інших); тим самим способом послуговується вона й у статті про композитора у Словнику Гроува (McVeagh, 2001). Оригінальне визначення жанру твору пропонує Р. Кавгіл, називаючи статтю про нього «Воєнний реквієм Елгара» (Cowgill, 2007) й пояснюючи цю назву (з явними паралелями до «Воєнного Реквієму» Б. Бріттена) тим, що «Дух Англії» написано за порадою Сіднея Колвіна, знайомого композитора, який 1915 року у своєму листі запропонував йому створити «чудовий Реквієм на кшталт “До загиблих” Лоренса Бінніона» (цит. за McVeagh, 2013: 3203). І виконавський склад, і урочисто-трагічний характер музики, і зміст віршів цілком відповідають такому визначенню – але сам композитор не застосував цієї назви.

«Дух Англії»⁵ містить три частини, кожна з яких названо за першим рядком словесного тексту: «Четверте серпня»⁶, «До жінок», «До загиблих». Зміст віршів у цих частинах є різним: перша оспівує патріотизм, відданість Батьківщині і духовну міць Британії; друга адресована тим жінкам, чиє життя радикально змінилося з початком війни; третя присвячена тим, хто віддав своє життя за Батьківщину («З гордістю та вдячністю, Англія, мати своїх дітей, оплакує загиблих за морями»). Зміст віршів зумовив їх різне музичні втілення: піднесений патріотичний настрій першої частини з активним розгортанням оптимістичної мелодії дає науковцям підстави визначати «*The Spirit of England*» як твір, що втілює імперіалістичну ідею (Cowgill, 2007); друга частина, «До жінок», із соло тенора, втілює трагічно-героїчний настрій через підкреслення рядків «Бо ви також йдете до бою, не з барабанами й вигуками, а наодинці крізь нескінченні ночі страхів»; третя й остання частина, «До загиблих», з її ритмічною рівномірністю та октавними унісонами всього хору, втілює спустошливу монотонність поховальної процесії – у суголоссі зі всенародною скорботою за загиблими героями. Водночас рядки «Вони пішли з піснями у бій» стають основою внутрішнього розділу частини – із загостреними пунктирними ритмами, сухим тембром *tamburo militare*, тріольними «вигуками» міді – всім комплексом засобів, що дозволяє відбити атмосферу баталій. Утім, як і «Творці музики», «Дух Англії» завершується без апофеозу, але з інших причин. Використання типового для Е. Елгара фіналу-апофеозу унеможливорюється самою ідеєю останньої частини – оплакування тих, хто загинув у бою, мистецької рефлексії над колосальним масштабом людських втрат. Це не перший випадок відбиття теми смерті у творах Е. Елгара, але у цьому контексті недоречним було б ані просвітлення в душі «Сну Геронтія», ані ліричне співпереживання, як в «Апостолах». Отже, композитор

⁵ Назва всього твору походить із першої строфи першого вірша.

⁶ День оголошення Британією війни Німеччині.

увійшов у резонанс із суспільними настроями, виявивши себе людиною своєї епохи та своєї нації.

Висновки.

Розгляд творів кантатно-ораторіального жанру дозволяє висвітлити перебіг еволюції Е. Елгара в цій царині і з'ясувати, що в цілому вона синхронізована зі змінами, які відбувалися в його симфонічній творчості. Так, в ораторії «Сон Геронтія», як і в написаних за рік до неї Варіаціях «Енігма», вперше втілюється підкреслене численними дослідниками «типово елгарівське звучання»: і у звуковисотності, і у принципі багатотемності, посиленому використанням лейтмотивної системи, і в оперуванні оркестром, і в «мозаїчному» методі композиції. При цьому саме названий твір є найбільш «вагнерівським» серед написаних Е. Елгаром, після нього спостерігається прагнення композитора оновити свій стиль, хоча й не радикально. Так, «Апостоли» та «Королівство», при всій пов'язаності з вагнерівською музичною мовою та паралелях до «Кільця Нібелунга», репрезентують специфічно елгарівський шлях розвитку і лейтмотивної системи, і структурно-композиційних принципів. Окреслена ситуація у сфері кантатно-ораторіальної творчості в цілому є схожою із співвідношенням оркестрових творів Е. Елгара «етапу успіху» та «етапу реалізації», які не мають яскраво виражених – принципових – відмінностей.

«Творці музики» та «Дух Англії», що хронологічно збігаються із симфонічними творами «етапу переосмислення», вносять численні зміни: і стосовно реорганізації музичної мови у бік відходу від пізньоромантичної, і стосовно нетипових жанрових рішень (у чому «Дух Англії» відповідає оригінальності «Фальстафа»), і щодо звернення до сучасної тематики.

Водночас простежуються й інші паралелі – між творами різних періодів. Зокрема, автобіографічність пов'язує «Творців музики» та «Енігму», хоча композиції розділяють у часі більше ніж 10 років. Це додатково підтверджує наявність в творчості Е. Елгара стійких рис

та наскрізних ліній, втілених у творах різних жанрів та етапів його композиторського розвитку.

Перспективи дослідження полягають, з одного боку, в апробації авторського підходу до аналізу еволюції композиторського стилю Е. Елгара на матеріалі творів, що належать до інших жанрових сфер (хорова музика *a capella*, вокально-оркестрові цикли); з іншого боку – у пошуку точок дотику між лініями розвитку Е. Елгара та його британських сучасників.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Adams, B. (2005). Elgar's later oratorios: Roman Catholicism, decadence and the Wagnerian dialectic of shame and grace. In D. M. Grimley & J. Rushton (Eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (pp. 81–105). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521826235.008> [in English].
- Burge, E. W. (1962). *A thematic analysis of Edward Elgar's Oratorio, the Apostles* [Master thesis, North Texas State University, Denton, Texas]. UNT Digital Library. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc798427/> [in English].
- Chrissochoidis, I. (2008). English oratorio in London: the 1765 season. In Musketa, K. (Ed.), *Händel-Jahrbuch* (pp. 313–327). Kassel: Bärenreiter-Verlag [in English].
- Cowgill, R. (2007). Elgar's War Requiem. In B. Adams (Ed), *Edward Elgar and his world* (pp. 317–364). Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400832101.317> [in English].
- Dennison, P. (1990). Elgar's musical apprenticeship. In R. Monk (Ed.), *Elgar studies* (pp. 1–34). Aldershot: Scholars 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)* [PhD diss., Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts]. KhNUAR. <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/916> [in Ukrainian].
- McGuire, C. (2000). Elgar, Judas, and the theology of betrayal. *19th-century music*, 23(3), 236–272. <https://doi.org/10.2307/746880> [in English].
- McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Boydell & Brewer Group Ltd. Kindle Edition [in English].
- McVeagh, D. (2001). Elgar, Sir Edward. In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08709> [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 e-Theses. <http://etheses.dur.ac.uk/2297> [in English].
- Moulton, L. C. (1894). *Arthur O'Shaughnessy: His life and his work with selections from his poems*. London: Stone & Kimball. [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File%3AArthur_O%27Shaughnessy_his_life_and_his_work_with_selections_from_his_poems_\(IA_arthuroshaughnes00oshauoft\).pdf&page=1](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File%3AArthur_O%27Shaughnessy_his_life_and_his_work_with_selections_from_his_poems_(IA_arthuroshaughnes00oshauoft).pdf&page=1) [in English].
- Smither, H. E. (2000). *A history of the oratorio*, (Vols. 1-4), Vol. 4: The oratorio in the nineteenth and twentieth centuries. Chapel Hill: The University of North Carolina Press [in English].
- Chandler, O. (2024). Tonality and (the) “beyond”: Elgar's Gerontius and String Quartet Piacevole. In *Art, music, and mysticism at the fin de siècle: Seeing and hearing the beyond* (pp. 213–230). Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9781003247661-15> [in English].

Oleksandr Lysychka

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Senior lecturer,
Department of Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: oleksandr.lysychka@num.kh.ua
ORCID iD: 0000-0002-2083-5553

Edward Elgar's cantata-oratorial works after 1900: crystallization and reformulation of the style

Statement of the problem. The very first year of 20th century was a major milestone in Elgar's life. In 1899–1900 there were two premieres of the works that have brought him fame and recognizance (“Enigma” variations, 1899 and oratorio “The Dream of Gerontius”). That allowed the author of this article to define 1899–1900 as the beginning of “the stage of success” regarding his symphonic works. Still, his cantata-oratorial works are just as important for those who want to imagine the “portrait” of the composer and to understand his biography (including harsh criticism of Elgar after overtly Catholic “The Dream of Gerontius”). Thus, a need arises to study the cantata-oratorial works written in this time in the context of their comparison to the previous ones and with symphonic works.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to define the essence of crystallization and eventual reformulation of Elgar's style on the material of cantata-oratorial works written after 1900. Methods of research include biographical, comparative, genre-stylistic and intonational ones. The novelty of this article lies in studying of Elgar's cantata-oratorial works written after 1900 from the standpoint of the author's own conception of periodization of Elgar's creative life.

Research results. Studying of Elgar's cantata-oratorial works allows to trace his evolution in this genre sphere and find out that it is mostly synchronized with the changes that took place in his symphonic music. This, in oratorio "The Dream of Gerontius" (just as well as in the "Enigma" variations written a year before), the composer has found a way to embody "typical Elgarian sound": in the pitch organization, in the principle of polythematicism, in orchestral manipulation, including the usage of leit-motif system, in "mosaic" approach to composition. This work is the most "Wagnerian" among all Elgar's works, after that he began the process of reformulation of his style, even if not as drastically in the beginning. Oratorios "The Apostles" and "The Kingdom" show unique Elgar's way of development: of leit-motif system, of structure; despite all their connection to Wagner's musical idiom and parallels to "Der Ring des Nibelungen". This situation evokes parallels to Elgar's orchestral works of "stage of success" and "stage of realization", that do not have stark differences between them. Finally, "The Music Makers" and "The Spirit of England", that chronologically coincide with Elgar's works of "stage of reconsideration", bring significant changes both to the musical idiom departing from Late-Romantic, using non-typical genres ("The Spirit of England" matches "Falstaff" in this regard), appeal towards the modern themes. On the other hand, other parallels can be seen: for instance, autobiographic dimension of "The Music Makers" corresponds to the "Enigma" variations, even though those works are separated by more than a decade.

Conclusion. Studying of Elgar's cantata-oratorial works shows that Elgar's creativity has its constants and established features, that are embodied in the works of different genres and stages of his development as a composer.

Keywords: E. Elgar; Romanticism; cantata; oratorio; genre; style; creative evolution; Catholicism; libretto; R. Wagner.

Стаття надійшла до редакції 20.04.2026,
рекомендована до друку 5.05.2026, оприлюднена 29.06.2026.
