

document into the field of fiction. And this is not accidental. On the one hand, this is understandable by the author's desire to "lead a life full of danger" in his youth, which found fertile ground in the form of a concomitant historical background – the city of Kyiv in 1917–1922. On the other hand, the future dancer and choreographer was formed in the atmosphere of the first decades of the 20th century – the artistic climate of the Silver Age, when real life (in its philistine sense) was imbued with the idea of the spirit, it was perceived as inseparable from Creativity and Creation. The integrity of these natures was revealed in some deep understanding and experience of the processes of *life*, when the line between *life* and *creativity* is blurred, leading to a model of *service* (in different biographies you can see various modifications of this service – to art, idea, image, beautiful lady, etc.). S. Lifar writes about the "indivisibility of life and creativity", their "powerlessness in isolation from one another" in the preface to the "suffering years".

The key idea of all the memoirs of the famous dancer, whom contemporaries considered a "good dance genius", is the thirst for life, the desire of a person to rise above his nature. In a strange way, this echoes the thoughts of the outstanding Austrian psychiatrist and psychologist V. Frankl, the developer of the theory of personality based on the need for a person to strive to find the meaning of life. "Every time needs its own psychotherapy," wrote V. Frankl. However, he regarded such a trait as "stubbornness of the spirit" as the ability of a person not to give in, not to break under the blows of fate that fall on the body and soul. Serge Lifar also demonstrated such "stubbornness of spirit", a thirst for life, contrasting the challenges of fate with his tireless thirst for creativity and flight.

P.S. On the grave of the legendary artist in the cemetery of Sainte-Geneviève-des-Bois in the suburbs of Paris, an inscription is made in French: "Serge Lifar de Kiev". This deeply true love for one's homeland, devoid of external outrage, impresses anyone who is familiar with the master's biography. It is worth mentioning that Lifar was not only recognized, but also favored by the French state, not being of French origin. He was awarded the highest award in the coun-

try – Chevalier de la Légion d'honneur (1983), which was presented to him by President Charles de Gaulle. The fact of the legendary dialogue between the great dancer and the head of State is mentioned in all materials dedicated to the artist, having already become part of the myth about him: in response to de Gaulle's offer to officially accept French citizenship, Lifar responded with gratitude and dignity that he remained a Ukrainian and a resident of Kyiv since he was born there.

REFERENCES:

1. Serge Lifar. *Memoires of Icarus*. Electronic library "Culture of Ukraine". URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=2739>
2. Sergey Lifar. *Suffering Years*. Paris, 1935. Book 1. 111 p.

Лисичка Олександр Миколайович

аспірант 3 року навчання, викладач кафедри історії української та зарубіжної музики

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (Харків, Україна)

AleksandrLisichka@icloud.com

ORCID 0000-0002-2083-5553

ЕДВАРД ЕЛГАР: РЕПУТАЦІЯ "НАЙБІЛЬШ НІМЕЦЬКОГО" АНГЛІЙСЬКОГО КОМПОЗИТОРА В РОКИ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Ключові слова: *Е.Елгар; репутація; національний стиль; музика часів війни.*

Зв'язки митця однієї країни з культурою іншої досить часто розглядаються в політичній площині, адже культурний вплив є не менш важливим за економічний чи військовий. Розуміли це і сто років тому, коли почалася Перша світова війна, – навіть у Британській імперії, хоча Британські острови і не були зоною перебігу активних бойових дій, крім бомбардувань з моря та повітря.

Підтвердження цієї думки можна знайти у вивченні життя і творчості Едварда Елгара (1857–1934) в часи "Вели-

кої війни”. На той час Е. Елгар уже був прославленим композитором, видатною фігурою англійського музичного життя, уже десять років як сер, уже написав свої найвідоміші твори (варіації “Еніґма”, усі три ораторії, включаючи надзвичайно популярний “Сон Геронтія” (1900), обидві симфонії, Скрипковий концерт тощо), відзначений “Орденем Заслуг”. Але початок війни поставив новий, ідеологічний виклик репутації композитора, адже його художні орієнтири, зв’язки і власне твори були надзвичайно німецькими. Так, він захоплювався Р. Вагнером, кількаразово бував у Байройті, що в дослідників отримало назву “паломництво”; знаменитий тост на честь “першого англійського прогресивного композитора” виголосив Р. Штраус, а провідним диригентом його симфонічних творів був Г. Ріхтер; нарешті, безпосередній вплив “вагнерівського” на творчість Е. Елгара є і ґрунтовно висвітленим у науковій літературі, і відчутним будь-кому на слух. Усі ці та інші факти біографії композитора свідчать про те, що його становище було проблематичним, а творчість – “ідеологічно підозрілою та небажаною”. Зрозуміло, що простого переривання контактів з друзями та однодумцями з Німеччини було б замало. Тож ми розглянемо два головних вектори, які допомогли композитору “врятувати” своє становище в суспільстві: з позиції громадянина та з позиції митця.

Перше постає достатньо зрозумілим. Як указує Р. Кавгіл, у перші два тижні з початку війни Е. Елгар, розчарований, що він застарий бути солдатом, записався як “Особливий констебль” (“Special Constable”), а після цього вступив до добровольчого резерву, де “регулярно вправлявся з гвинтівкою” (319). Але друге є і значно складнішим, і важливішим, ніж готовність 57-річного чоловіка фізично служити Батьківщині. У роки війни у творчості Е. Елгара настає суттєве зрушення: ці чотири роки ніби “випадають” з переліку його найвідоміших творів (крім “Творців музики”, однієї з його найбільш інтимних робіт). За рік до війни він завершив “Фальстафа”, а в рік її завершення з’явилися Скрипкова соната, Квінтет і Квартет,

у 1919 – Віолончельний концерт. Проте це ніяк не означає, що Е. Елгар нічого не писав – вектор його творчої активності був іншим. Композитор написав три Речитації та “Дух Англії” – тричастинний хоровий твір без чіткого жанрового найменування (“Три вірші Л. Бінйона, покладені на музику... Едвардом Елгаром”), тобто очевидним є відхід від традиційних усталених жанрів, ймовірно, внаслідок неможливості писати “як раніше”, ігноруючи контекст свого часу.

Згадані три Речитації написані на вірші Еміля Каммера / *Emile Cammaerts*: “Передзвони” (“*Carillon*”, 1914), “Голос в пустелі” (“*Une Voix dans le Desert*”, 1916) та “Бельгійський прапор” (“*Le Drapeau Belge*”, 1917). Ч. МакГуайр назвав перший з творів “мелодрамою з оркестровим акомпанементом” (218). Усі три твори присвячено засудженню наслідків Першої світової війни та вшануванню пам’яті загиблих, а за змістом вони є декламацією на тлі оркестру (часто представленого витриманим акордом), що чергується з розгорнутими інструментальними епізодами. Сама ідея творів, декламація з оркестром, очевидно, вказує на відбиття Е. Елгаром явищ музики ХХ століття і викликає певні асоціації з “Уцілілим з Варшави” А. Шенберга – також і завдяки своїй тематиці.

Але особливого значення в розгляді художницької відповіді композитора на війну набуває “Дух Англії” (“*The Spirit of England*”, 1917). Е. Елгар не визначає його жанру, лишаючи це “на відкуп” дослідникам. Оригінальну назву пропонує Р. Кавгіл, називаючи статтю про цей твір “Воєнний реквієм Елгара” (Cowgill, 2007), і така назва підтверджується тим, що в 1915 році знайома композитора написала йому листа з пропозицією написати щось у дусі “Для загиблих” Бінйона – “чудовий Реквієм” (цит. за МакВі, 3203). “Дух Англії” складається з трьох частин, названих відповідно до віршів, на які вони написані: “Четверте серпня”, “Для жінок”, “Для загиблих”. Кожна з частин несе свій зміст: перша проголошує патріотичні сентименти, незламність британського духу; друга – звернення до всіх жінок, які очікують на повернення своїх близьких з фронту; третя ж є вшануван-

ням пам'яті загиблих воїнів (“З гордістю та вдячністю, Англія, мати своїх дітей, оплакує загиблих за морями”). Ці принципово різні настрої відбиваються і в музичному втіленні: у першій панує жвава мелодія із типовими рисами вираження впевненості, що дає привід дослідникам віднести весь твір до імперіалістичних (Cowgill); “Для жінок” установлює дух водночас героїчний та ліричний, відповідно до слів “Адже ви також йдете на бій”, а в останній частині, “Для загиблих”, використано рівномірний ритм траурної ходи і хорову унісонну мелодію для передачі туги. Утім у частинах є своя складна структура, в останній є розділ “Вони пішли з піснями в бій”, де активними пунктирами, звучанням малого барабану та різкими тріольними ходами низьких мідних духових зображено атмосферу битви. На відміну від більшості творів Е. Елгара, “Дух Англії” завершується без апофеозу, адже ідея невідворотності втрат, оплакування загиблих не дозволяє використання “оптимістичного” фіналу.

Надзвичайно цікавими є мотивні зв'язки “Духу Англії” з ораторією “Сон Геронтія” – показовим є те, що на словах “Вампір Європи” цитується Хор демонів. У листі до Е. Ньюмена композитор пояснив це тим, що настільки втратив надію на людяність “німецької сторони”, що він не зміг би придумати чогось іншого, достатньо нищого і тваринного (Cowgill: 335). Там же Е. Елгар указує, що німці є значно подібнішими до демонів, що втішаються знанням того, що вони пали, ніж до пацієнтів психіатричних лікарень (яких він добре знав за своєю роботою там у ролі керівника ансамблю), адже останні зазвичай не усвідомлюють свого стану.

Зрештою, заслуговує на увагу і досі не згадана “Земля свободи і слави” (“*Land of Hope and Glory*”), яка стала однією з найвідоміших британських “патріотичних пісень”. Поряд з “*I Vow to Thee, My Country*” Г. Холста (фрагментом із сюїти “Планети” 1917 р.) ця пісня стала одним з головних символів боротьби за свободу та перемогу. Про неї писали як про таку, що додавала сили і згуртовувала британців у їх патріотизмі. Тож серед широкого загалу це був найвідоміший твір Е. Елгара,

композитора знали саме як автора “*Land of Hope and Glory*”. Це і стало чи не найголовнішим, що врятувало його публічну репутацію, – адже саме цю патріотичну пісню часто називають одним з найпоказовіших прикладів втілення “*Englishness*” у музиці, тож сумніватися в політичній та культурній благонадійності її автора було б просто абсурдно.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Cowgill, R. (2007). Elgar's War Requiem. In B. Adams (ed), *Edward Elgar and His World*, 317-364. Princeton University Press.
2. McGuire, C. (2005). Functional music: Imperialism, the Great War, and Elgar as popular composer. In D. Grimley & J. Rushton (Eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music, pp. 214–224). Cambridge: Cambridge University Press. Retrieved from: doi:10.1017/CCOL9780521826235.017.
3. McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Boydell & Brewer Group Ltd. Kindle Edition.

Oleksandr Lysychka

Lecturer and 3rd year graduate student

at the Department of History of Ukrainian and Foreign Music

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

e-mail: sasha.liss.2013@gmail.com

ORCID 0000-0002-2083-5553

EDWARD ELGAR: REPUTATION OF “THE MOST GERMAN” ENGLISH COMPOSER DURING WORLD WAR I

Key words: *E. Elgar; national style; reputation; wartime music.*

Ties of an artist of one country with the culture of another one's culture are often regarded from political standpoint, since cultural influence is no less important than economical or military ones. It was clearly understood in the years of World War I, even in the British Empire, although the British Isles were not a place of active warfare apart from naval and air raids.

This thought can be confirmed on the example of Edward Elgar's creative life (1857–1934) in the times of the “Great War”. By then Elgar was already a celebrated composer, he had been knighted 10 years before, he had already composed most of his famous works (such as “Enigma” Variations, both Symphonies, all three oratorios including “The Dream of Gerontius” (1900), Violin Concerto etc.), he had been awarded The Order of Merit. But as the war broke out, he was faced with another ideological challenge for his reputation since most of his artistic values, connections and the works themselves were incredibly German. He adored Wagner, he visited Bayreuth for several times, which was dubbed by the scholars as “pilgrimage”; a well-known toast “to the first English progressive composer” was pronounced by Richard Strauss, while his symphonic music was championed by Hans Richter; finally, the influence of Wagner on Elgar is both well documented in research and is perceptible for anyone's ear. All these and other facts from the composer's biography show that his stance in the society was quite problematic, and his creativity was “ideologically suspicious and unwanted”. It is obvious that just cutting off ties with his German friends and colleagues was not enough. Thus, we will look into two main vectors through which Elgar was able to save his reputation: from the standpoint of a citizen and from that of a composer.

The first one seems to be quite simple. As R. Cowgill says, “frustrated that he was “too old to be a soldier,” Elgar signed up as a Special Constable within two weeks of the outbreak of war, and a few months later switched to the Hampstead Volunteer Reserve, involving himself in regular drills and rifle practice” (319). But the second one is both much more complicated and much more important than willingness of 57-year-old man to serve his country physically. The years of the war cause significant shift in Elgar's creative work as these four years almost fall out of the list of his best-known works (except for “The Music Makers”, probably his most intimate work). In 1913 he finished “Falstaff”, and in 1918, year of the war's ending, he completed Violin Sonata, Quartet and Quintet, and the next year Cello concerto. Although it does not mean that Elgar did

not write anything during these years, vector of his creativity was completely different. Elgar wrote three Recitations and “The Spirit of England”, a three-movement choral work without clear genre definition (“Three poems by Laurence Binyon set to music ... by Edward Elgar”). So we can clearly see his depart from traditional genres, seemingly since it was impossible to carry on writing as before, as if nothing had happened, ignoring the context of his time.

Abovementioned Recitations are written to Emile Cammaerts' poems: (“*Carillon*”, 1914, “*Une Voix dans le Desert*”, 1916 and “*Le Drapeau Belge*”, 1917). Ch. McGuire (218) called the first one a “melodrama with orchestral accompaniment”. All those three works are devoted to judgement of the war and to commemoration of its victims while musically they are declamations on the background of the orchestra (which often plays one sustained chord) which take turns with prolonged orchestral episodes. The very idea behind those works, declamation with orchestra, obviously points to Elgar's reflection of XX century music and creates association with Schoenberg's “Survivor from Warsaw”, also because of its war-related content.

But it is “The Spirit of England”, 1917, that is especially important in the context of studying Elgar's artistic response to the war. The composer does not indicate its genre, giving the scholars the opportunity to define it themselves. R. Cowgill suggests quite an unusual name for it, calling an article about this work “Elgar's War Requiem”, and this definition can be proven by the fact that in 1915 a friend of Elgar's wrote him a letter suggesting to write “a wonderful Requiem for the slain something in the spirit of Binyon's “*For the Fallen*”” (McVeagh, 3203). Each movement has its unique content: the first one has patriotic sentiments; the second one addresses the women who wait for the return of their beloved from the frontlines; the final movement commemorates the fallen (“With proud thanksgiving, a mother for her children, England mourns for her dead across the sea”). These radically different moods are reflected in the music: the first movement is reigned by a pretty upbeat melody with the typical means to express certainty, which allows the scholars to regard the whole work as an imperialistic one; “To the Women” cre-

ates mood simultaneously heroic and lyrical, reflecting the words “For you, you too, to battle go” and in the final movement, “For the Fallen” Elgar uses plain rhythm of funeral procession and choral unison melody to convey grief. But those movements have their own structure, the last one has section “They went with songs to the battle” where the battle is portrayed with active dotted rhythms, sonority of *tamburo militare* and harsh triplet motives of low brass instruments. Unlike most Elgar’s works, “The Spirit of England” is not ended with grand apotheosis as the idea of horrific losses, lament for the fallen ones, makes it impossible to use the “optimistic” finale.

Of the highest interest are motivic connection of “The Spirit of England” and oratorio “The Dream of Gerontius”, as it is indicative that on the words “Europe’s vampire” Elgar quotes Demon choir. In his letter to E. Newman he explains that he has lost hope for humanity from the German side, that he could not create something lower and more bestial (Cowgill, 335). Also, in the same letter Elgar notes that the German are much more like demons since they snarl knowing they have fallen than like the patients of asylums who Elgar knew well from his work there as a band leader since the latter ones are usually unaware of their state.

Finally, one cannot ignore hereby not mentioned “Land of Hope and Glory”, which became one of the most important British patriotic songs. Along with Holst’s “I Vow to Thee, My Country” from “The Planets” (1917) this song became one of the most iconic symbols of the fight for the freedom and victory. It is said to have given the people power, hope and having gathered them in their patriotism. So the fact that most of the general public knew Elgar as the author of “Land of Hope and Glory”, it became one of the most important things that saved his reputation, since it is this patriotic song that is cited as an example of the most obvious incarnations of Britishness in music, so it would be absurd to question political and cultural orientation of its author.

REFERENCES:

1. Cowgill, R. (2007). Elgar’s War Requiem. In B. Adams (ed), *Edward Elgar and His World*, 317-364. Princeton University Press.

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

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

Поліщук Софія Євгенівна

студентка Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)

e-mail: s.polishchuk13@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-8265-6211

”ПЕРЕДОСТАННІ ДУМКИ” Е. САТІ ЯК МУЗИКА ВОЄННОГО ЧАСУ

Ключові слова: фортепіанна творчість Е. Саті; музика воєнного часу; прагматика присвяти; 1910-ті роки; абсурд; передостанні думки.

Коли почалася Перша світова війна, Еріку Саті було сорок вісім років. Деякий час він служив капралом у територіальній обороні передмістя Парижа Аркей-Кашан, де мешкав. До його обов’язків уходило патрулювання району по ночах разом з іншими членами ополчення. Але через скарги мешканців на галас та шум формування розпустили [1].

Умови воєнного стану серйозно зруйнували музичне життя Франції. Видавці припинили замовляти композитору музику, а очікувана в 1914 році публікація його композицій була припинена. Оскільки композитор відмовився від гри на фортепіано в паризьких кабаре — свого основного джерела доходу протягом багатьох років, він міг розраховувати лише на щедрість друзів і приватні уроки, які давав час від часу. Втім Саті продовжує свою композиторську діяльність, і вже у 1915 році (між 23 серпня та 6 жовтня) з’являються його “*Avant-dernières pensées*” (“Передостанні думки”).