

УДК 78.071.1(410)(092):785.11
DOI 10.34064/khnum2-32.06

Лисичка Олександр Миколайович

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

Увертюра Е. Елгара «На Півдні (Алассіо)»: узагальнення власного досвіду і передбачення подальших творчих відкриттів

Увертюра «На Півдні (Алассіо)» є останнім із творів Е. Елгара у цьому жанрі, що зумовлює її результуючий характер; водночас, вона прямо передує появі його Першої симфонії, в якій збираються всі попередні здобутки автора; отже, докладне вивчення цього твору дозволяє досягнути траєкторію розвитку стилю митця. У дослідженнях, присвячених творчості Е. Елгара в цілому або його симфонічним композиціям, роль увертюри у позначеному еволюційному аспекті не розглядається, що зумовлює наукову новизну і актуальність представленої розвідки, яка має на меті встановити точки перетину увертюри «На Півдні (Алассіо)» з попередніми та наступними творчими здобутками Е. Елгара. На основі історико-біографічного підходу висвітлено історію виникнення увертюри з огляду на її місце у творчій еволюції митця; компаративного – здійснено порівняння «Алассіо» з іншими творами композитора; структурно-композиційного, жанрово-стильового, інтонаційного типів аналізу – детально розглянуто нотний текст композиції Е. Елгара. Результати дослідження дозволяють стверджувати, що розглядааний твір вписаний у контекст розвитку як симфонічної творчості Е. Елгара, так і пізньоромантичного симфонізму як такого. Зв'язок увертюри із загальною симфонічною практикою та Першою симфонією Е. Елгара, прообрази багатьох новацій якої присутні в «Алассіо», виявлено на кількох рівнях: жанрової приналежності (концертна увертюра містить риси симфонічної поеми); гармонічної мови (свобода модуляційного процесу, зіставлення акордів далеких тональностей, побудови, тональність яких визначити однозначно неможливо); тематизму й роботи з ним (багатотемність,

включення «картинного» епізоду, інтонаційні зв'язки між темами). Однак оригінальність композиторських рішень не дозволяє віднести твір до спроб епігонського відтворення моделей пізньоромантичного симфонізму, а змушує сприймати його як новий етап розвитку останнього.

Ключові слова: Е. Елгар; увертюра; симфонія; жанр; стиль; романтизм; творча еволюція; програмність.

Постановка проблеми.

Доробок багатьох композиторів містить твори, які є ключовими для розуміння еволюції індивідуального стилю митця. Зазвичай у фокус уваги дослідників потрапляють опуси, що є результатом стильової еволюції та здобули популярність серед слухачів та виконавців. Але не менш важливим може виявитися розгляд творів, які стали певним етапом на шляху до майбутніх звершень – особливо, якщо до них ведуть спадкоємні лінії від попередніх опусів композитора. Саме таким твором є третя і остання програмна увертюра Е. Елгара «На Півдні (Аласію)»: з одного боку, в ній підсумовані досягнення композитора у цьому жанрі, з іншого – вона стала важливим і останнім кроком на тривалому шляху митця до написання симфонії. Окрім такої амбівалентності статусу в доробку композитора, поєднання опозицій відбувається і власне в музичній тканині твору: на рівнях розуміння жанру, форми, гармонічних засобів та ставлення до позамузичного.

Останні дослідження і публікації за темою. У просторі українського музикознавства дослідження творчої еволюції Е. Елгара чи окремих його творів не представлені. Серед англійських робіт є численні праці, які репрезентують творчий портрет Е. Елгара (McVeagh, 2013; Kennedy, 1968), присвячені еволюції його творчості (Rushton, 2005), її культурному контексту (Botstein, 2007), окремим сторонам світогляду митця, наприклад, ескапізму (Riley, 2007). Однак у цих публікаціях не висвітлюється статус розгляданої композиції як результату роботи Е. Елгара в жанрі програмної увертюри і твору, що безпосередньо передуює симфонії. Отже,

у розкритті цього аспекту і полягає **наукова новизна і актуальність** пропонованої статті.

Мета дослідження – встановити точки перетину увертюри Е. Елгара «На Півдні (Алассіо)» з попередніми та наступними здобутками композитора.

Методологія дослідження. Застосовано історико-біографічний підхід при висвітленні історії написання увертюри з огляду на її місце у творчій еволюції митця; компаративний метод при порівнянні «Алассіо» з іншими творами композитора; структурно-композиційний, жанрово-стильовий, інтонаційний типи аналізу при детальному розгляді власне нотного тексту композиції Е. Елгара.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Едвард Елгар (1857–1934) є автором трьох програмних композицій, створених у жанрі так званої «концертної увертюри». Перша з них, «Фруассар» (1889–1890), належить до раннього періоду творчості митця, тобто часу досягнення ним творчої зрілості та набуття власної індивідуальності. Її образність інспірована героїкою та персоналією Жана Фруассара, французького письменника, поета та літописця XIV сторіччя. Друга увертюра, «Коккейн (В Лондоні)» (1901), відбиває конкретні географічні реалії, а з ними – і культурно-емоційний «образ» ідеалізованої столиці Британської імперії. Намічене тут прагнення Е. Елгара відобразити певну місцевість та її «дух» знайшло своє втілення і в подальшій творчості композитора. Третя і остання концертна увертюра Е. Елгара, «На Півдні» («Алассіо») – «*In the South*» («*Alassio*»), *op. 50, Es-dur*, була написана у 1904 році, під час перебування музиканта на відпочинку в невеликому містечку Алассіо, розташованому в Лігурії (Італія). Те, що цей твір став свого роду останнім підготовчим етапом перед довгоочікуваним написанням симфонії, підтверджується біографами: «Коли в 1904 році планувався Елгарівський фестиваль, все ще була надія, що його кульмінацією стане симфонія» (Kennedy, 1968: 179), а також тим, що наступним після «Алассіо» оркестровим твором Е. Елгара стала саме Перша симфонія, *op. 55* (1908). Цікавим збігом є те, що обидві увертюри немов би «примикають» до більших

оркестрових творів, адже «Коккейн» був написаний майже відразу після «Еніґми» (в переліку симфонічних творів Е. Елгара між ними розташовані тільки «Урочисті і церемоніальні марші», *op.* 39).

Деякі дослідники ставлять під сумнів правильність позначення жанру «На Півдні» як «увертюри», зокрема М. Кеннеді, який вважає, що її «...слід було б назвати симфонічною поемою замість увертюри, оскільки друга назва вводить диригентів в оману, змушуючи очікувати на восьмихвилинний твір» (Kennedy, 1968: 180). Інший варіант жанрового найменування – «Увертюра-фантазія», як не дивно, належить Е. Елгару; іноді «Алассіо» згадується як «фантазія», і навіть у газеті «*The Musical Times*» твір рекламувався як «Увертюра-фантазія» – лише пізніше композитор вирішив опустити слово «фантазія» (цит. за: Allis, 2012: 249). Однак подібність до симфонічної поеми визначається не тільки тривалістю цього твору, але і його музичним змістом.

Головним формотворчим принципом «Алассіо» є сонатність. Композитор дотримується загальної логіки сонатної форми (ясно виділяються експозиція та реприза, відчутна наявність контрасту між темами головної та побічної партій), але перевага, надана розробці окремих тематично самостійних епізодів над власне розробковістю, не дозволяє однозначно класифікувати форму «Алассіо» як сонатну. В даному випадку більш доречним видається говорити про сонатну форму, видозмінену під впливом поємності.

Структура експозиції дозволяє ще раз переконатися, що «Алассіо» є наступним і останнім кроком Е. Елгара після увертюри «Коккейн» на шляху до Першої симфонії. Так, принцип зміни усталеної сонатної форми, позначений у «Коккейн», характерний і для «Алассіо», і для Першої симфонії (два останніх твори споріднює і виділення сполучної партії в окрему тематичну групу, і кількість тем сполучної партії – чотири). Рондоподібність експозиції, створювана періодичними вторгненнями головної партії, що характерна для «Коккейн», зберігається і навіть посилюється в «Алассіо», де головна партія в експозиції також викладена в рондоподібній формі. Подальше впровадження цієї тенденції призведе до того, що форма першої частини Першої симфонії

виявиться близькою до рондо-сонати, а у Віолончельному концерті (1918) перша частина з рисами сонатної форми (друга частина циклу, що виконує роль *Scherzo*) зазнає великого впливу форми рондо.

В експозиції «Алассіо» налічується одинадцять тем¹: тема головної партії і два види її теми-супутника, що функціонують в подальшому розвитку драматургії по-різному; дві теми епізодів рондоподібної головної партії; чотири теми сполучної партії; побічна і заключна теми. Спільною з Першою симфонією виявляється ідея використання теми-супутника головної партії (хоча в увертюрі ця тема не з'являється без головної). Ключовою відмінністю між трактуванням групи тем сполучної партії в «Алассіо» і в Першій симфонії є те, що в першому випадку ці теми не отримують яскравої емоційної характеристики ані при першій появі, ані в подальшому розвитку, а в другому саме вони перебирають на себе роль агресивно наступального начала. За роллю, яку в побудові цілого грає тема *Nobilmente* (у всіх трьох згаданих творах є тема з цією ремаркою), «Алассіо» також радше наближається до Першої симфонії, ніж до іншої увертюри – хоча зазначена тема не стає головною музичною ідеєю твору, вона все ж бере більшу участь у розвитку драматургії, ніж у попередній увертюрі. На відміну від «Коккейн», де головна і побічна партії належали до різних видів музичного висловлювання (скерцозність і лірика), в «Алассіо» контраст між цими двома розділами форми визначається типом лірики – те ж саме характерно і для першої частини Першої симфонії.

Однак вважати «Алассіо» тільки ретранслятором ідей «Коккейн» до Першої симфонії або своєрідною творчою лабораторією видається не зовсім правильним. На обидві увертюри набагато більшою мірою, ніж на Симфонію, впливають позамузичні чинники. В «Алассіо» таких два: історія створення (в тому числі присвята) і програмний зміст. Атмосфера незрівнянно більш теплої, порівняно з рідною Англією, Італії та сімейного відпочинку вплинула на загальний урочисто-піднесений характер цього твору. Крім того, останній відповідає характеру Лео Шустера – багатого мецената єврейського

¹ Зазначимо, що в експозиції попередньої увертюри, «Коккейн», їх дев'ять.

походження, любителя музики, близького друга композитора, якому і присвячений твір (Fuller, 2007: 239). Частково перегукується з цим і зміст програмної назви – особливий теплий колорит, відчутний в увертурі, запрограмований згадкою курортного міста Алассіо і образу «Півдня» як такого. Однак вплив програмності цим не вичерпується. Епізод розробки, що містить героїчну тему, іменується дослідниками (слідом за композитором) «Римським» – тобто є відтворенням баталій давнього минулого (Kennedy, 1968: 180). Отже, Е. Елгар втілює образи Італії не тільки узагальнено, як Ф. Мендельсон в «Італійській» симфонії, а ще й конкретизує їх.

Комплекс тем головної партії вирізняється переважанням лірики, хоча сама головна тема є скоріше героїчною. Подібній її атрибуції сприяє ритміка – синкопи й тріолі, а також виклад по звуках тризвуку, доручений валторнам і кларнетам. На підтримку цього твердження вкажемо на використання в головній партії увертури комплексу засобів, що отримав характеристичну назву «валторнова героїка». Крім тембру і характеру, це поняття охоплює також і переважний рух по звуках акорду в мелодії, тенденцію до її швидкого висхідного теситурного розвитку, досить ясний гармонічний план теми. До найяскравіших зразків такого роду можна віднести тему Антракту до III дії опери Р. Вагнера «Лоенгрін» та початкову тему симфонічної поеми «Дон Жуан» Р. Штрауса. Це твори, які Е. Елгар добре знав, чому є ряд підтверджень: перший з них він слухав у січні 1883 року в Лейпцигу; почути другий під орудою автора йому вдалося у вересні 1897-го в Мюнхені (Dennison, 1990: 9–12). Однак тема-супутник головної партії, що вступає вже в 11 такті, своїм більш спокійним рухом і викладом у скрипок дещо нівелює напористість головної теми, а епізоди головної партії все більше і більше підсилюють ліричну домінанту: перший містить тему пісенного складу, а другий – *Nobilmente* – можна назвати місцевою кульмінацією екстатичного характеру. Тенденції до «ліризації» протистоїть перетворення теми-супутника головної партії: плавна мелодична лінія першого її виду у другому насичується стрибками, активним ритмом і короткими квінтольними «злетами» в партіях перших скрипок і альтів. Крім того, велика питома вага пасажного

руху в різних оркестрових голосах не дозволяє остаточно атрибутувати звучання головної партії як «ліричне» – модус висловлювання визначається особливим поєднанням ліричного і дієвого в одночасності.

Тема першого епізоду є цікавим зразком роботи Е. Елгара з похідним тематизмом. Ритм її другого такту збігається з ритмом другого виду теми-супутника головної партії, а перший такт відбиває ритм перших двох тактів першого виду теми-супутника головної партії у двократному зменшенні. Зважаючи на особливе місце у драматургії, яке посідає тема *Nobilmente*, навіть її перша поява (другий епізод головної партії) виділена максимально наочно – низхідним гамоподібним або арпеджованим рухом у всіх голосах протягом чотирьох тактів до моменту її початку. Сама тема одразу проводиться *fff*, а зростання інтенсивності звучання досягається не збільшенням динаміки, а неухильним підвищенням теситури (яка доходить до звуку «es⁴» у перших скрипок). Ще одним фактором, що виділяє цю тему із загального процесу розвитку, є фактична зміна її метра (хоча і не позначена) – з 3/4 на 6/8. Більш того, саме у цьому епізоді вперше і єдиний раз у всій головній партії змінюється тональність – з *Es-dur* на *As-dur*. В останньому, третьому, рефрені головної партії її тема, на противагу зазначеній вище тенденції до «ліризації», супроводжується безперервним потоком пасажів в партіях майже всіх інструментів (окрім труб, тромбонів і туб). Наприкінці цього проведення теми з'являється елемент, багаторазово використовуваний протягом усього твору – витримані педальні звуки. Так, звук «с», з'явившись до початку сполучної партії, «вимикається» лише у восьмому такті побічної, перервавшись всього один раз на чотири такти, і сумарно він лунає 61 такт. Таким чином, головну і сполучну партії у буквальному сенсі «пов'язує» один витриманий звук.

Власне сполучна партія містить чотири теми (друга з них має два різних види). У них відсутні явні жанрові ознаки; скоріше можна визначити інструментальну природу першої та пісенну – інших. Використана раніше похідність тематизму яскраво виявляється у третій і четвертій сполучних темах – обидві вони засновані

на ритмічній фігури теми-супутника головної партії, і, таким чином, цей ритм об'єднує чотири теми: дві зі сфери головної партії, дві – зі сполучної. Спільною рисою всіх сполучних тем є їхній більш спокійний характер у порівнянні з головною партією, що дозволяє визначити одну з функцій цього розділу форми як емоційно-образну підготовку побічної партії. У вельми протяжному просторі сполучної партії практично неможливо виділити ані жодних відрізків, що належать тільки одній з її тем (за винятком четвертої теми), ані впорядкованої схеми їх чергування – переважають поліфонічні поєднання цих тем у різних комбінаціях. Крім того, ідея «всесумісності» сполучних тем виявляється і в тому, що поява сполучної партії не зупиняє проведення зворотів головної, які звучать двічі поза передбаченої для них зони. Область сполучної партії – єдиний у всій експозиції мінорний розділ (*c-moll*). Вибір саме цієї тональності надає тональному плану цілого максимально можливу плавність, адже вона є паралельним мінором до основної тональності *Es-dur* і мінорною домінантою до *F-dur* побічної партії. Таким чином, вся сполучна партія сприймається як гігантських розмірів домінантовий предикт до побічної, витриманий на органному басі.

Попри зміни метру і темпоритму, що відбувалися раніше, лише в побічній партії вперше позначена зміна розміру з 3/4 на 2/4. До того ж, у цьому розділі відкривається нова грань лірики – вона стає вкрай суб'єктивною і інтроспективною. Сама побічна тема некваплива і дуже експресивна. Почасти це досягається «специфічною елгарівською виразністю», заснованою на хроматизації мажорного звукоряду (Meadows, 2008: 180) – перші чотири такти цієї теми охоплюють всі звуки хроматичної системи, крім «*des*», і містять спадний хроматичний пасаж секстами. У цьому – ще одне «передбачення» новацій Першої симфонії (головна тема якої включає всі 12 тонів) та «Фальстафа» (10 тонів). Структурно побічна партія являє собою період із двох 16-тактових речень із доповненням, побудований за класичними правилами оркестровки: перше речення – виключно струнні, друге – мале *tutti*. Особливу схвильованість звучанню побічної темі надають часті зміни руху: з 9 по 13 її такти з'являються чотири агогічні ремарки. Важливою рисою цієї теми є

також включення до неї елементів, що в подальшому функціонують самостійно – як у сфері заключної партії, одразу після неї (спорідненій до мотиву фагота з 26 такту побічної теми), так і на відстані (зустрічний рух хроматичних ліній з 9 такту кілька разів проводиться в розробці). Заключна партія порівняно невелика (20 тактів), її тема спокійна і поєднує поступовий спадний рух із кварттовими ходами. Як і сполучна, вона повністю витримана на одному звуці (але «*f*»), переданому з однієї партії в іншу, – з чого можна дійти висновку про особливе ставлення Е. Елгара до цих «службових» розділів форми: принцип повторення зв'язок композитор використовує у Другій симфонії (1911). Початковий зворот головної теми у кларнета *solo*, що з'являється тут, підпорядковується загальній атмосфері пасторального умиротворення.

Розробка увертюри складається із трьох розділів: власне розробкового – першого, і двох епізодів, максимально контрастних за характером. М. Алліс наводить численні критичні коментарі стосовно цього розділу – неприйняття викликала побудова з гранично контрастних епізодів (Allis, 2012: 248). Початок розробки позначено вкрай ясно: «завмерле» звучання заключної теми змінюється проведенням другої, третьої та четвертої тем сполучної партії, – тобто тією частиною її комплексу, яка заснована на пісенному типі мелодики. Однак перший розділ розробки увертюри Е. Елгара – один із прикладів схильності композитора до швидких наростань і спадів динаміки. Позначення *ff* з'являється вже в 17 такті, і вся початкова побудова розробки справляє враження пружини, що стрімко розтискається. Після паузи у всіх партіях, окрім квартету важкої міді і литавр, і різкої зміни тональності з *d-moll* на *f-moll* починається гостро драматичний розвиток подій. Пульсуючий тріольний ритмофон литавр і віолончелей, залучення всього оркестру, поліфонічний і секвенційний розвиток мотивів різних тем і активність модуляційного процесу змушують сприймати цей фрагмент як конфліктне зіткнення. При цьому Е. Елгар немовби грає зі слухацькими очікуваннями: адже попри радикальні відмінності звучання побудов до і після зміни тональності, вони містять ідентичний тематизм – три «пісенні» теми сполучної партії. Їхня максимальна емоційна

нейтральність у первісному вигляді і забезпечує можливість такої докорінної зміни характеру – цей метод композитор згодом застосує до комплексу сполучних тем першої частини Першої симфонії. Остинатне проведення мотиву із другої теми сполучної партії, що поступово охоплює все більшу і більшу кількість інструментів, приводить до другого розділу розробки.

Його основу складає одна із двох нових тем, що з'являються в розробці, – тому видається доречним скористатися визначенням «епізод в розробці». Роль цього епізоду у творі неможливо переоцінити: це і кульмінація всієї увертюри (за кількома параметрами), і кристалізація ідеї її програмного задуму. Сам композитор говорив, що під час написання твору він надихався античними руїнами, баченими ним в Італії. Більш того, саме про цей епізод у листі до свого друга Августа Джегера він говорив як про «римський» (Kennedy, 1968: 179). З цього випливає досить очевидний висновок, що згаданий фрагмент відтворює баталії далекого минулого – якщо і не прямо (як «Битва гунів» Ф. Ліста), то у відображенні свідомістю композитора.

Кульмінаційним цей розділ є у двох планах: динамічному та гармонічному. Величезна питома вага мідної групи і активне залучення литавр, тарілок і великого барабана в рівномірному ритмічному тлі і переважання звучання *ff* протягом дуже значного часового відрізка ставлять цей епізод за рівнем звучання на один щабель з фінальним *Nobilmente* в кодї. З іншого боку, саме в цьому розділі розробки знаходить своє граничне втілення ідея розширення функціональних зв'язків в межах тональності. Так, найбільш очевидним варіантом тональної атрибуції героїчної «римської» теми є *as-moll* – за першим акордом. Друга гармонія, *Fes (E)-dur*, – VI щабель, а ось третя, *h-moll*, у цій тональності може бути пояснена тільки як *ces-moll* – III мінорний щабель в мінорі. Далі гармонічна послідовність має такий вигляд: альтерований IV_3^4 – мажорний IV щабель – натуральний VII – I. Однак цей восьмитакт може бути розглянутий і з точки зору тональності *fis-moll*, якщо припустити, що він починається і закінчується мінорним тризвуком на II щаблі. Тоді кількість альтерованих або мажоро-мінорних акордів скорочується: II (*moll*) – VII – IV – II₇ – V – I – II (*moll*). Така амбівалентність

призводить до вельми суперечливого сприйняття тональності: відчуття перебування «в тональності» не полишає слухача, але постійна зміна опор не дозволяє сказати, в якій саме. На думку М. Кеннеді, це «найсмівливіша гармонічна послідовність Елгара» (Kennedy, 1970: 31). Другий тематичний елемент «римського» епізоду – фактурно-гармонічний, від цифри [21], – звучить ще більш жорстко, і за рівнем новаторства може бути зіставлений з пошуками найбільш прогресивних німецьких композиторів того часу (1904 рік). Тема являє собою дисонуюче шестизвуччя, що з'являється, до того ж, у низхідному порядку, починаючи з верхнього звуку: $gis^2-cis^2-a^1-dis^1-h-e$. Д. Мак-Ві (2013: 1676) вважає квінтову побудову вертикалі наслідком похідності – саме квінтою відкривається основна тема увертюри, хоча це може бути і збігом. Цей комплекс повторюється чотири рази поспіль, при цьому тональний план рясніє терцієвими зіставленнями: $E-dur - C-dur - E-dur - cis-moll$. Подібне нашарування непокінчених між собою звуків і ритмічна нестійкість, викликана великою кількістю синкоп, немовби візуалізує зіткнення двох ворожих армій. Ці два тематичні елементи багаторазово чергуються, повторюються на різній висоті з незначними тембровими змінами. Але Е. Елгар, майстер конструювання драматургії, чітко розумів, що тривале збереження активного і напруженого звучання було б стомлюючим і нецікавим. Тому він починає поступово вводити у цей розділ (здавалося б, абсолютно замкнений тематично) найважливіший тематичний матеріал експозиції: спочатку «поволі», ледь помітно, а потім все більш і більш явно. Першою тематичну «герметичність» римського епізоду порушує ритмічна ідея, використана композитором для створення похідних тем: теми-супутника головної партії, теми першого її епізоду, третьої і четвертої сполучної. У фрагменті цього епізоду, вільному від його головної теми, звучать два елементи побічної партії – спадний рух хроматичними секстами, а також зустрічний рух одноголосної лінії і великих терцій по півтонах; дещо трансформована перша тема сполучної партії (яка зберігає свій ритм, але змінює мелодичний профіль на поступове сходження); і навіть початковий двотакт головної теми в мінорі ($es-moll$) – один зі всього лише двох

випадків подібного роду. Завершення цього епізоду також апелює до візуальних образів: головна його тема, що повернулася, поступово втрачає силу звучання і розчиняється в пасажах – немовби видіння смертельної сутички поступово зникає.

До третього, заключного, епізоду розробки веде невелика зв'язка. Єдиний її тематичний елемент – перша сполучна тема (у двох варіантах: первинному і у вигляді висхідного руху), за якою закріплюється функція «провідника»; вона у буквальному сенсі пов'язує різні музичні побудови. У цій зв'язці зростає роль колористичних прийомів, і найяскравіший серед них – пряме зіставлення гармоній *C-dur* і *H-dur* на тлі утриманої у басах квінти *C – G* (нагадаємо, що в цій увертюрі витримані звуки є одним із засобів забезпечення тематичної єдності).

Сам третій розділ розробки, ще один її епізод, є «тихою кульмінацією» всього твору, що сприймається особливо чітко після наступального «римського» образу. Два головні засоби виразності, задіяні тут Е. Елгаром, – колористика та мелодичний тематизм. Колористичний ефект досягається за допомогою детально виписаного, але досить прозорого фону – безперервної акордової фігурації перших скрипок, окремих акордів на кожен другу долю такту у чотирьох других скрипок і арфи, а дещо пізніше – і мерехтливих інтервалів двох віолончелей. При цьому комплементарність ритміки забезпечує рівномірний ритм «гойдання» з рухом на кожній із трьох долей такту щонайменше в одному з голосів. Тема-мелодія, що з'являється у цьому епізоді, належить до найбільш проникливих музичних висловлювань Е. Елгара, в той же час відрізняючись від більшості з них відсутністю пафосного ствердження як результату розвитку (що, наприклад, відбувається в «Німроді», IX варіації «Енігми»). Ця тема, що спочатку проводиться альтом *solo*² з ремаркою *con molto espress[ivo]*, своїм

² Використання альту соло дозволяє Д. Мак-Ві провести паралелі зі ще одним «італійським» твором – симфонією Г. Берліоза «Гарольд в Італії», та запропонувати альтернативну гумористичну назву: «Едвард в Італії» (2013: 1633).

спокоєм викликає асоціації з образами і станами абсолютної безтурботності й умиротворення.

У зв'язку з такого роду характеристиками видається доречним звернутися до ідей, викладених у статті М. Райлі «Елгар – ескапіст?» (Riley, 2007), де наявність у творах композитора, з одного боку, тихих і самозаглиблених фрагментів, а з іншого – грандіозних фінальних кульмінацій розглядається як прояв ескапізму (прагнення особистості піти від дійсності у світ ілюзій і фантазій (Бусел, 2005: 356)). Враження «застиглого часу», що створюється музикою цього розділу, засвідчує правомірність такого роду суджень. Але, як це не парадоксально, розглянутий епізод має схожі риси з полярно контрастним йому «римським». По-перше, вони виявляються в самій темі: ритмоінтонаційний зворот «половинна – дві восьмих», що звучить в її закінченні, до того був частиною головної теми «римського» розділу, більш того – частиною, особливо підкресленою вибірковими дублюваннями, типовим прийомом елгарівської оркестровки. По-друге, подібність спостерігається на рівні структури цих епізодів. У кожному з них можна умовно виділити чотири «фази»: початковий виклад теми, її висотна транспозиція і темброве перефарбування при збереженні характеру, згодом слідує «прорив» матеріалу експозиції і поступове «розсіювання» образу.

Поряд з появою в останньому епізоді розробки видозміненої першої сполучної та побічної тем, особлива роль належить головній мелодичній думці. Тут вона проводиться повністю (на відміну від двотакту при першій її появі в розробці); однак дещо згладжений, немов «замаскований» під основну тему цього епізоду ритм і мінорне забарвлення (*cis-moll*) призводять до радикальної зміни її характеру – вона набуває ліричних рис, що різко відрізняють це проведення від первинного, де вона має тріумфально-героїчний вигляд. Крім того, її супроводжує тема-супутник, представлена у своєму первісному вигляді – єдиний подібний випадок у всій увертюрі, якщо не брати до уваги самого моменту початку експозиції і репризи. Поява цього матеріалу, а також третьої сполучної теми немовби пробуджує від сну або виводить зі стану ескапістської відчуженості: основна тема цього розділу звучить все більш і більш

тихо, а після появи першої теми сполучної партії («провідника») її проведення скорочено до восьми тактів – саме так побудований «вихід» із цього розділу.

Перехід до репризи здійснюється шляхом мелодичної однотерцієвої модуляції на звуці « g^1 »: з *e-moll* в *Es-dur*. При цьому сам момент настання репризи позначено *pp*, але початковий рівень звучання дуже швидко відновлюється: *f* з'являється в п'ятому такті, *ff* – в сьомому. Як і у більшості сонатних *Allegri* Е. Елгара, реприза увертюри «На Півдні» скорочена. Це відбувається, по-перше, за рахунок зменшення масштабів головної партії – з рондоподібної структури до тричастинної, і по-друге, завдяки істотному стисненню сполучної партії (проводиться лише четверта її тема, замість великого розділу в аналогічному місці експозиції). У співвідношенні сполучної та побічної партій в репризі зберігається та ж сама ідея домінантового предикта, що представлена в експозиції (*B-dur* – *Es-dur*). Несуттєве звуковисотне зміщення побічної теми (на тон вниз) дозволило Е. Елгару не робити принципового перегляду її інструментування, додавши лише окремі штрихи у вигляді кількох дублювань на її початку у фаготів і валторн. Заклучна партія також зазнає змін: розширюється, й крім того – один раз у ній з'являється ініціальний елемент головної теми. Поступове розчинення заклучної партії і початок коди на *ppp* немовби маскують момент настання останньої, і лише за аналогією з переходом від експозиції до розробки вдається розмежувати ці два розділи форми.

У коду увертюри «На Півдні» винесено чотири теми: головна, її тема-супутник у первісному вигляді, тема «*Nobilmente*» (в перший раз – з ремаркою *tranquillo*) і четверта тема сполучної партії. Включення Е. Елгаром до переліку «головних дійових осіб» цієї теми сполучної партії на перший погляд видається несподіваним, але є виправданим – адже серед усіх тем сполучної партії саме четверта відіграла особливу роль (лише вона звучала в репризі, і саме з нею пов'язане остаточне встановлення основної тональності після проведення теми «*Nobilmente*» в *As-dur*). В цілому ж, кода увертюри є типовим зразком завершення Е. Елгаром великомасштабного твору в період 1900 років: ствердження головної музичної думки

відбувається шляхом її багаторазового повторення на тлі швидких юбіляційних пасажів.

Висновки.

Таким чином, можна стверджувати, що композиція «На Півдні (Алассіо)» – концертна увертюра, тісно пов'язана як з контекстом розвитку симфонічної творчості Е. Елгара, так і з пізньоромантичним симфонізмом як таким. В ряду оркестрових опусів англійського композитора цей твір набуває значення «останнього підготовчого етапу» на шляху до створення Першої симфонії, адже він містить у собі прообрази багатьох її новацій – гармонічних, структурних і оркестрових. Зв'язок увертюри «На Півдні» із сучасною композиторів симфонічною практикою та його Першою симфонією проявляється на багатьох рівнях: це і жанрова приналежність («увертюра», за авторським визначенням, містить багато рис симфонічної поеми – жанру, більш актуального на межі століть), і гармонічні знахідки (свобода модуляційного процесу, зіставлення акордів далеких тональностей, включення побудов, тональність яких визначити однозначно неможливо), і особливості тематизму та роботи з ним (багатотемність, включення «картинного» епізоду, інтонаційні зв'язки між темами). Однак оригінальність композиторських рішень в увертюрі «На Півдні (Алассіо)» не дозволяє оцінювати цей твір як спробу епігонського відтворення традицій пізньоромантичного симфонізму, а змушує сприймати його як новий етап розвитку названої інструментальної практики.

Разом з тим, кожен з позначених параметрів демонструє й певну стабільність «класичних» рис: при всіх відхиленнях від сонатної форми недоцільно говорити про відмову від неї чи поєднання її з іншими формами; три з чотирьох тем головної партії (крім «*Nobilmente*») майже повністю діатонічні і мелодично, і гармонічно; програмність не призводить до появи великої кількості звукообразальних епізодів чи портретної характеристичності тем, як це відбувається у «Дон Кіхоті» та «Тілі Уленшпігелі» Р. Штрауса, а пізніше – у «Фальстафі» самого Е. Елгара.

Перспективи наших подальших досліджень полягають у розширенні переліку розглянутих творів Е. Елгара для відбиття більш повної картини еволюції його стилю з урахуванням результатів представленої статті. Також необхідним видається звернення до інших жанрових сфер творчості композитора, зокрема, камерно-інструментальної та вокально-симфонічної.

ЛІТЕРАТУРА

- Бусел, В. (укл.) (2005). *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Київ; Ірпінь: Перун.
- Allis, M. (2012). *British Music and Literary Context. Artistic Connections in the Long Nineteenth Century*. Woodbridge: Boydell Press.
- Botstein, L. (2007). Transcending the Enigmas of Biography: The Cultural Context of Sir Edward Elgar's Career. In B. Adams (ed.), *Edward Elgar and His World*, 365–408. Princeton: Princeton University Press.
- Dennison, P. (1990). Elgar's Musical Apprenticeship. In R. Monk (ed.), *Elgar Studies*, pp. 1–34. Aldershot: Scholars Press.
- Fuller, S. (2007). Elgar and the Salons: The Significance of a private Music World. In B. Adams (ed.), *Edward Elgar and His World*, 223–248. Princeton: Princeton University Press.
- Kennedy, M. (1968). *Portrait of Elgar*. London: Oxford University Press.
- Kennedy, M. (1970). *Elgar Orchestral music*. London: British Broadcasting Corporation. (BBC Music Guides).
- McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Woodbridge, Suffolk, UK: Boydell & Brewer Group Ltd. (Kindle Edition).
- Meadows, L. (2008). *Elgar as post-Wagnerian: a study of Elgar's assimilation of Wagner's music and methodology*. (PhD thesis). Durham University. Durham, UK, <http://etheses.dur.ac.uk/2297>
- Riley, M. (2007). Elgar the Escapist? In B. Adams (ed.), *Edward Elgar and His World*, pp. 39–58. Princeton: Princeton University Press.
- Rushton, J. (2005). In search of the symphony: Orchestral music to 1908. In D. Grimley & J. Rushton (eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music), pp. 139–153. Cambridge: Cambridge University Press, doi:10.1017/CCOL9780521826235.011

REFERENCES

- Allis, M. (2012). *British Music and Literary Context. Artistic Connections in the Long Nineteenth Century*. Woodbridge: Boydell Press [in English].
- Botstein, L. (2007). Transcending the Enigmas of Biography: The Cultural Context of Sir Edward Elgar's Career. In B. Adams (ed.), *Edward Elgar and His World*, 365–408. Princeton: Princeton University Press [in English].
- Busel, V. (ed.-comp.) (2005). *Great Dictionary of Ukrainian Language*. Kyiv; Irpin: Perun [in Ukrainian].
- Dennison, P. (1990). Elgar's Musical Apprenticeship. In R. Monk (ed.), *Elgar Studies*, pp. 1–34. Aldershot: Scholars Press [in English].
- Fuller, S. (2007). Elgar and the Salons: The Significance of a private Music World. In B. Adams (ed.), *Edward Elgar and His World*, 223–248. Princeton: Princeton University Press [in English].
- Kennedy, M. (1968). *Portrait of Elgar*. London: Oxford University Press [in English].
- Kennedy, M. (1970). *Elgar Orchestral music*. London: British Broadcasting Corporation. (BBC Music Guides) [in English].
- McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Woodbridge, Suffolk, UK: Boydell & Brewer Group Ltd. (Kindle Edition) [in English].
- Meadows, L. (2008). *Elgar as post-Wagnerian: a study of Elgar's assimilation of Wagner's music and methodology*. (PhD thesis). Durham University. Durham, UK, <http://etheses.dur.ac.uk/2297> [in English].
- Riley, M. (2007). Elgar the Escapist? In B. Adams (ed.), *Edward Elgar and His World*, pp. 39–58. Princeton: Princeton University Press [in English].
- Rushton, J. (2005). In search of the symphony: Orchestral music to 1908. In D. Grimley & J. Rushton (eds.), *The Cambridge Companion to Elgar* (Cambridge Companions to Music), pp. 139–153. Cambridge: Cambridge University Press, doi:10.1017/CCOL9780521826235.011 [in English].

Oleksandr Lysychka

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 Postgraduate student, Lecturer,
 the Department of Ukrainian and Foreign Music History
 e-mail: aleksandrlisichka@icloud.com
 ORCID iD: 0000-0002-2083-5553

Concert overture “In the South (Alassio)” by Edward Elgar: summation of own experience and foreshadowing of upcoming innovations

Statement of the problem.

Creativity of many composers includes the works proving crucial for understanding evolution of the artist's individual style. Usually, the scholars' attention is drawn to the works that become a result of stylistic evolution and that become popularity amongst the audience and the performers. At the same time, it is of no less importance to study the works that became milestones on a path to upcoming achievements, especially if there are heritage lines leading to them from the previous works. This is a situation with E. Elgar's concert overture “In the South (Alassio)”: on the one hand, it summarizes composer's achievements in this genre, on the other, it is the last composer's step before creating his First Symphony. Apart from this ambivalence of the status, the work demonstrates the process of mediation of extremities, that can be traced on the levels of genre, structure, harmonic means and approach to extramusical.

Objectives, methods, and novelty of the research.

In the studies devoted to E. Elgar's creativity as a whole or his symphonic compositions, the role of the Overture in the indicated evolutionary aspect is not considered, which determines the scientific novelty and relevance of the presented research. The purpose of the study is to reveal intersection points between concert overture “In the South (Alassio)” with the composer's past and future creative achievements. Based on a historical-biographical approach, the history of the Overture's origin is highlighted in view of its place in the artist's creative evolution; a comparative method was used to juxtapose “Alassio” with other works of the composer; structural-compositional, genre and stylistic, intonation types of analysis were applied to examine the sheet music text of E. Elgar's composition in detail.

Results and conclusion.

The study concludes that this concert overture is tightly integrated both in the context of development of E. Elgar's symphonic style and into late-Romantic symphonism as such. This work becomes the last composer's preparatory step prior to his First Symphony as it contains germs of its multiple innovations: in harmony, structure and orchestration. Connection between “In the South” and general symphonic context is seen at multiple levels: genre attribution (the work defined by the author as “concert overture” has the features of symphonic poem, genre much more relevant for that time); harmonic language (freedom of tonal structure and

modulations, juxtaposition of far chords; passages whose key cannot be defined etc.); specifics of themes and thematic development (multi-thematicism, inclusion of "picturesque" episode, intonation links between the themes). But originality of "Alassio" does not allow to regard it as an epigone imitation of late-Romantic symphonic style, but makes us understand it as a new step of this instrumental tradition.

At the same time, it is possible to define more traditional traits at each of these levels: despite all the diversions from the sonata-form it is not fair to conclude that it is changed by another structure or is combined with it; three out of four themes of principal part, except for "Nobilmente", are purely diatonic both in melody and harmony; programmatic approach does not lead to a large number of illustrative episodes, as it was done later by R. Strauss in "Till Eulenspiegel's Merry Pranks" or "Don Quixote", or later by E. Elgar himself in "Falstaff".

Keywords: *E. Elgar; ouverture; symphony; genre; style; Romanticism; creative evolution; program music.*

Стаття надійшла до редакції 5 липня 2023 року