

УДК 78.071.1 (410)(092)
DOI 10.34064/khnum2-2402

Лисичка Олександр Миколайович

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

«НЕСПОДІВАНО БРИТАНСЬКЕ»: АКЦЕНТУАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНО АНГЛІЙСЬКОГО В «ФАЛЬСТАФІ» ЕДВАРДА ЕЛГАРА

Актуальність дослідження полягає в розкритті специфічних способів звернення композитора до національної культурної спадщини. Мета дослідження – визначення принципів втілення «національно англійського» в симфонічному етюді «Фальстаф» Едварда Елгара. Провідний метод дослідження – встановлення паралелей, з одного боку, між твором композитора та драматичним першоджерелом, з іншого – між втіленням особливостей національного характеру в образі Фальстафа в музичному та драматичному прочитанні. Новизна отриманих результатів полягає у висвітленні зв'язку симфонічного етюдів Е. Елгара з англійською культурною традицією. Робиться висновок, що саме яскрава національна забарвленість головного образу і стає фактором, який найбільшою мірою пов'язує симфонічний етюд з національною традицією. Окрім того, заради втілення «англійського» композитор суттєво змінює свою музичну мову: звертається до вкрай конкретизованої програмності, змальовує відверто гумористичні ситуації, надає перевагу лінійно-арному типу мислення, використовує жанрово забарвлений тематизм. Такі усталені в творчості композитора принципи, як багатотемність та уникання тональної централізації, знаходять своє нове значення.

Ключові слова: «симфонічний етюд» Едварда Елгара; образ Фальстафа; англійське; програмна музика; одночастинність; гумор.

Постановка проблеми. В контексті британської музичної культури унікальність статусу Едварда Елгара, якого називають першим

видатним англійським композитором після Г. Персела, полягає в тому, що його зв'язок з національно англійським виявляється досить опосередковано. В умовах відсутності інтонаційної спорідненості з народною піснею чи активного опрацювання доробку поетів-співвітчизників провідними засобами зв'язку Е. Елгара з його батьківщиною стає англійський національний характер, який втілено в кожному з його творів, та використання знакових сюжетів.

Методи дослідження. Необхідність встановлення відповідності музичного твору «національному» зумовила використання двох провідних груп методів. До першої входять *історико-культурологічний*, що дозволяє виявити особливості певної національної культури в конкретному часовому періоді, та *компаративно-аналітичний*, необхідний для порівняння отриманих результатів і визначення точок перетину зіставлених творів. Другу групу складають методи, необхідні для аналізу музичного твору з різних точок зору: *жанрово-стильовий*, що дозволяє локалізувати місце твору в просторі музичної культури та визначити його специфічність; *інтонаційний*, який використано для аналізу способу втілення характерності героя в музичній тканині твору; *композиційно-драматургічний*, що надає можливість порівняти структуру «Фальстафа» з побудовою драматичного першоджерела.

Мета і завдання дослідження. Метою статті є визначення виявів національно англійського в «Фальстафі» Едварда Елгара. Досягненню мети сприяє вирішення таких завдань:

- визначити особливості драматичного першоджерела, насамперед, тієї сюжетної лінії, до якої звертається композитор;
- простежити відбиття цих рис в музичному творі Е. Елгара;
- встановити відповідність між образом Фальстафа, національним англійським характером та його втіленням в симфонічному етюді.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Історія музикознавчого вивчення симфонічного етюду «Фальстаф» досить сильно відрізняється від такої у більшості відомих творів музичного мистецтва: адже одночасно зі прем'єрою етюду було опубліковано досить детальний аналіз твору, автором якого став сам композитор (Elgar, 1913). Разом з цим, наявність авторського тлумачення твору не стала перпоною на шляху подальших його аналітичних інтерпретацій – по-

дібного роду штудії створюються і в XXI сторіччі (Matthews, 2006). «Фальстаф» стає матеріалом для вивчення окремих проблем, серед яких – особливості музичної мови композитора (Rushton, 2013), способи авторської інтерпретації шекспірівського першоджерела (Neill, 2013; Harper-Scott, 2005). З огляду на те, що деякими дослідниками встановлено самореферентність музики Е. Елгара (McGuire, 2002), важливими для даної статті виявляються ті дослідження, що присвячені біографії митця (Adams, 2007; Botstein, 2007), а також взагалі вивченню біографій композиторів (Cormac, 2020). Висвітлення зв'язків симфонічного етюдю Е. Елгара з англійською культурною традицією визначає наукову новизну результатів цього дослідження.

Виклад основних результатів дослідження. Образ сера Джона Фальстафа на межі XIX–XX сторіч не був втілений виключно в англійській музиці: майже за 20 років до Е. Елгара свого «Фальстафа» написав Дж. Верді (1893 р.). Хоча цей персонаж – не головний в п'єсах У. Шекспіра, саме він є одним з найпопулярніших серед шекспірівських героїв – безперечним «улюбленцем публіки». Комічні ситуації, пов'язані з ним, та його діалоги з Принцом Галом стають надзвичайно точним виразом англійського гумору. Більше того – після завершення Вікторіанської епохи, що усталила нормативний образ англійця як людини, позбавленої виявів будь-яких емоцій, сповнений життя Фальстаф ставав своєрідним втіленням протесту проти жорстких поведінкових норм, уособленням щирості та свободи.

На перший погляд може здатися, що образ Фальстафа, позбавлений аристократичності та з майже вульгарною комічністю, не міг нічим зацікавити Е. Елгара, що до того звертався в своїх творах до узагальнених проблем та безпосереднього ліричного висловлювання на основі пізньоромантичної музичної мови австро-німецького зразка. Втім, для Е. Елгара тих часів не могло бути рішень надто несподіваних – адже то був час істотних змін. J. P. E. Harper-Scott називає саме «Фальстафа» останньою роботою «ранньо-модернового» [*early modernist*] періоду (цит. за: Thomson, 2008) – ми вважаємо, що цей твір вже належить до останнього періоду творчості композитора.

У «Фальстафі» (ор. 68, 1913 р.) знаходить своє продовження та кульмінаційне вираження започаткована ще в Другій симфонії тен-

денція до радикального оновлення композиторського стилю Е. Елгара. Жанр цього твору визначений як *symphonic study* (симфонічний етюд), але сам автор наголошував, що останнє слово «слід розуміти в буквальному значенні, і намір композитора буде достатньо виявленим»¹ (Elgar, 1913: 575). В українській мові найбільш відповідним аналогом смислового наповнення позначення «*symphonic study*» є «етюд-характер»², тобто «вивчення характеру» героя п'єси У. Шекспіра. Трохи згодом композитор замінює слово «твір» на ще одну жанрову назву: «Музична інтерпретація, або, як її краще назвати, – вивчення характеру Фальстафа» (Elgar, 1913: 576). В цій ремарці слово «інтерпретація» є абсолютно закономірним: на тому, що твір Е. Елгара є саме інтерпретацією, а не лише змалюванням шекспірівського образу, наголошували численні дослідники Етюду (Neil, 2013: 5; McVeagh, 2013: 2925; Rushton, 2013: 12).

Хоча сам Е. Елгар вказує, що орієнтувався виключно на ситуації п'єси «Генріх IV», наголошуючи на тому, що «карикатуру з “Віндзорських насмішниць”, на жаль, знану краще за справжнього Фальстафа, слід забути» (Elgar, 1913: 576). В музиці активізується сміхове начало: для композитора важливим виявляється не очистити образ товстяка від комедійності (що було б неможливим), а змалювати його як повноцінного персонажа трагедії. Розуміння композитором Фальстафа як багатогранного і глибокого героя підтверджують його власні слова: «Фальстаф є назвою (як і говорить програма), але Шекспір – все людське життя – є темою» (цит. за: Matthews, 2006).

Проте найбільш значуща новація полягає не в гуморі, і не в його поєднанні з трагедійністю, а в новому типі конструкції: вперше серед великих симфонічних творів композитора розлоге ліричне висловлення (в широкому розумінні) замінюється на наративність, що відповідає принципу побудови драматичного оригіналу – за сценами³. Так, у ко-

¹ Всі переклади з англійської, окрім окремо вказаних випадків, виконано автором даної статті.

² Буквальний переклад в сенсі, вказаному композитором, – «симфонічне дослідження».

³ Нагадаємо: «Генріх IV» – «історична хроніка» У. Шекспіра, що складається з двох окремих п'єс, названих, відповідно, «Частина I» та «Частина II». Фабула набуває

ментарях до тексту «Генріха IV» О. Анікст зазначає, що драматургічна конструкція п'єси характеризується епічним нанизуванням епізодів, і визнає справедливості визначення жанру як «хроніки епічного типу» (Анікст, 1959: 610). Це спричиняє і надзвичайно деталізовані програмні заголовки в етюдів, і, що важливіше, – звукозображальний, портретний спосіб характеристики. Така об'єктивація дозволяє встановити, що вперше Е. Елгар «описує» не себе, свої почуття, а іншу людину, її світ, відсторонюючись від неї.

В англійському музикознавстві, поряд з терміном «програмна» музика, використовується інший, – «дескриптивна», тобто описова (Adams, 2007: 93). І саме цей, дослівний, варіант перекладу відповідає суті «Фальстафа». Описовість набуває якості наочності. По-перше, всі теми надзвичайно асоціативні: перша тема Фальстафа, через пунктирний ритм, змальовує ходу товстяка; його улесливість передано сполученням різних штрихів; велич Принца відображена в мелодії, що нагадує гімн, а його жорсткість – у підкреслено активному ритмі другої теми. По-друге, побудови, що не є темами, також ілюстративні: коли автором зазначено, що персонажі йдуть до таверни, у скрипок звучить фігура остинатного руху, що спускається; невпинні жарти гостей закладу змальовані майже на кшталт *perpetuum mobile*. По-третє – сам характер змін та взаємодії тем є абсолютно наративним: справді театральну природу мають і співставлення розгорнутих та потужних тем Принца з майже безсилими та жалісними репліками Фальстафа, і ремінісценція першої теми Принца як ідеалізованого минулого. Ще однією «ілюстрацією» стає образ бігу на тлі теми Принца, що повторюється двічі: в першому випадку Принц мчить до Фальстафа, в другому – навпаки, його друг прибуває на коронацію.

свого продовження в іншому творі, «Генріх V». Характерною рисою драматургії п'єси є велика кількість сцен, на які поділяється кожна дія, та значна самостійність цих сцен. Окрім того, в межах однієї дії поряд можуть бути сцени «серйозної» та «комічної» сюжетних ліній: попри те, що обидві початкові сцени відбуваються в палаці, перша з них показує зав'язку військових подій, а друга – жарти Фальстафа з Принцом Галом.

Оскільки для Елгара головною виявляється саме лінія взаємин цих двох персонажів, наведемо її стислий виклад: Фальстаф, чий інтереси обмежуються випивкою, їжею та сном, товаришує з нащадком престолу Принцом Галом. Останній іноді дозволяє собі злі жарти над товстяком, а після того, як стає королем, публічно відрікається від старого друга.

Згідно даних, опублікованих в Журналі Елгарівського товариства (див. Neil, 2013: 10), запис цього етюдю (під орудою композитора в 1931 р.) розділений на 56 відміток часу, що вказують на певні події в загальному сюжеті – і це характеристики, авторство яких належить самому Е. Елгару. Внаслідок такої кількості позначень, відстань між ними в часі іноді може бути меншою за десять секунд (аж до чотирьох: між «З'являється Пістоль»⁴ та «Король помер!»). І така щільність позначок не є суто зовнішньою стороною оформлення видання – вона відбиває сам принцип побудови твору. За аналогією з висловом Л. Мідовз щодо сучасника Е. Елгара, який, в певному сенсі, «перевагнерив Вагнера» (Meadows, 2008: 76), автору «Фальстафа» вдалося «перештраусити Штрауса». Вражаючу спорідненість методів обох композиторів можна виявити принаймні на двох рівнях: вказаній вище максимально можливої деталізації змісту та організації оркестрової тканини. Подібність «Фальстафа» до «Дон Кіхота» наголошувалася численними дослідниками: Д. Метьюз називає останній твір найближчим до першого з усіх, написаних Р. Штраусом (Matthews, 2006), саме ці дві партитури порівнює А. Нейл (Neil, 2007: 7). Велика кількість подій, що їх відбиває музика, призводить до тембрової та тематичної нестабільності – вкрай рідкими стають фрагменти, в яких одну тему викладено в усталеній оркестровці. Зміна будь-якого з названих параметрів стає подією вже в суто музичному втіленні сюжету, а не лише його прямим відбиттям. Внаслідок цього щільність драматургії досягає небувалого раніше для Е. Елгара значення, з огляду, наприклад, на його Скрипковий концерт, каденція якого – момент застиглого часу, що триває кілька хвилин.

Про одну з тем композитор зазначив, що вона «перебігає по оркестровій тканині, щоб знайти своє повне вираження згодом» (Elgar, 1913: 577), – з чого можна дійти висновку, що сам автор чітко усвідомлював принципи свого композиторського стилю, послідовно втілюючи їх в життя. Наведене вище співставлення названих творів Е. Елгара, відділених один від одного лише двома роками, дозволяє стверджувати, що новації «Фальстафа» були не лише результатом

⁴ Тут і надалі вказівки на конкретні ситуації взято з вищенаведеного джерела.

звернення до програмної музики послідовно-сюжетного типу, а й стали продовженням раніше застосованих принципів.

Проте, варто зазначити, що сам композитор досить обережно ставився до програмної трактовки «Фальстафа». Не можна ігнорувати достатньо двозначного висловлювання автора твору, яке передує детальному розгляду тематичної будови етюд, стаючи свого роду уточненням: «Деякі рядки з п'єс вміщені під темами для того, аби вказати на почуття, яке мусить бути передане музикою; але не передбачається, що значення музики, часто різноманітної та інтенсивної, слід звужувати до цих цитат» (Elgar, 1913: 576). Цим самим Елгар вказує на своєрідну умовність програми, на самодостатність симфонічного твору, і така дещо «захисна» позиція стає зрозумілою при зверненні до надзвичайно складної проблеми програмності музики композитора. Цьому парадоксу присвячено окремі статті (Meikle, 1993), він втілений в риторичному питанні Е. Ньюмена: «Чому, якщо Елгар вважав, що музика досягає своєї найвищої форми лише тоді, коли вона оперує виключно переплетіннями тонів, він відрікається від більшості своїх видатних робіт?» (цит. за: Adams, 2007: 93). Його ж підіймає сучасний дослідник Л. Ботштейн, після вислову Е. Елгара про первинність програмної музики додаючи: «Попри це твердження, більша частина музики Елгара, в особливості оркестрової (включаючи симфонії), або відверто програмна та наративна, або замаскована» (Botstein, 2007: 300). Але з огляду на те, що програмність «Фальстафа» зумовлює і його тематизм, і його композицію, применшувати її значення недоцільно: саме вона стає ключем до розуміння композиторського задуму. Зв'язки Другої симфонії Е. Елгара з оперою Р. Вагнера «Нюрнберзькі мейстерзінгери», що, як і «Фальстаф», дещо ідеалізовано зображує минулу епоху, дослідив А. Гімбел (Gimbel, 1989) – з чого можна зробити припущення про особливе ставлення композитора до минулого, адже в обох випадках побутово-комічне стає сюжетним тлом для вагомих проблем: регламентованості мистецтва та міжособистісних відносин.

Окрім того, всі лейттеми твору безпосередньо походять від шекспірівського сюжету: згідно композиторському поясненню, Фальстафа характеризують шість тем, Принца Генрі – дві (друга з'являється лише в останньому розділі), чотири теми змальовують «вулиці й Таверни

Лондона, де монарх – Фальстаф» (Elgar, 1913: 577), марш головного героя з рекрутами відбито в двох темах (хоча й інтонаційно споріднених), окремі теми пов'язані з Гедшілом і власне з «подвійним пограбуванням», і кожна з двох інтерлюдій отримує своє інтонаційне вираження. Така багатокомпонентність викликала у дослідників різні асоціації, аж до зіставлень із найвідомішими симфоніями Л. ван Бетховена: «Цей надзвичайний масив виражено різних тем може зрівнятися з Третьою та Дев'ятою симфоніями» (Neil, 2013: 6) – і таке порівняння є показовим, адже в ньому зіставляється кристалізований жанр симфонії та «разовий» жанр симфонічного етюдодослідження. Окрім того, багатотемність є принципом, притаманним композиторів і в більш ранніх творах, починаючи з Першої симфонії.

Структура «Фальстафу» є майже такою ж двозначною, як і дескриптивність цієї музики. З одного боку, твір є формально одночасним, автор навіть не користується засобом *attacca* для поєднання частин, згідно встановленої традиції, а принципово не застосовує поділ на відокремлені складові. Втім, навіть з іманентно музичних причин, конструкція твору поділяється на чотири частини. По-перше, через те, що такий розгорнутий твір (більше 30 хвилин) обов'язково виявляє певну структуру, принаймні на рівні великих масштабних побудов, – інакше його сприйняття було б хаотичним. По-друге, розділення між першою та другою частинами відбувається завдяки контрасту тематичної щільності та стабільності до більш вільного викладу в другій, а грані між іншими частинами визначаються інтерлюдіями. З огляду на програмну складову, композитор дає структурі твору досить суперечливу характеристику: «“Фальстаф” практично одночасний, з двома інтерлюдіями, і природно розпадається на чотири розділи, що йдуть без перерви» (Elgar, 1913: 576). Наводимо авторські вказівки на зміст частин:

- I Фальстаф та Принц Генріх;
- II Істчип, – Гедшіл, – Голова кабана, гулянка та сон;
- III Марш Фальстафа, – Повернення Глостерширом, – Новий Король, – Поспішна подорож до Лондону;
- IV Процесія Короля Генріха V, – Осудження Фальстафа та його смерть.

Однак така схема поділу цілого на чотири частини виявляється досить умовною, адже друга інтерлюдія («Глостершир. Сад Шеллоу») припадає на середину третьої частини. Дана суперечливість є додатковим свідченням того, що композитор не намагався створити чіткої форми (бодай би і в умовах відходу від сонатно-симфонічного циклу), а керувався логікою розгортання сюжетного першоджерела. Але і розподіл подій «Генріха IV» за двома частинами не стає догмою для композитора: межа між ними (сцена битви) припадає на третю частину етюду Е. Елгара і не позначається власне на драматургічному процесі. Це не є єдиним випадком, коли композитор нехтує лінійною логікою подій першоджерела: для опису другої теми Фальстафа (що вперше лунає в 11 такті) автор наводить фразу: «Я не тільки сам дотепний, а й даю привід іншим для дотепів» (Elgar, 1913: 576⁵), – яку насправді Фальстаф вимовляє в другій частині «Генріха IV». Подібна невідповідність пояснюється тим, що Е. Елгар трактує образ головного героя свого твору як цілісну незмінну структуру – на відміну від Принца Гала, чия метаморфоза і стає причиною трагічної розв'язки всього сюжету.

Закцентуємо увагу на двох інтерлюдіях твору, адже в них національно англійське виявляється і власне в інтонаційній будові тканини. Інтерлюдія між II та III частинами відтворює образи дитинства головного героя. Композитор дотримується стилістики барокової арії – мелодія розгортається спочатку лише над «крокуючим» басом, а потім збагачується поліфонічними нашаруваннями. Таким чином, повернення до минулого виявляється і в музиці, і в ході сюжету, проте в кожному випадку по-різному – принципово стає сама ідея ремінісценції. Сам Е. Елгар усвідомлював цей різкий стилістичний контраст: «Це замальовка-мрія, для малого оркестру; проста за формою та дещо старовинна за настроєм...» (Elgar, 1913: 578). Зв'язок з Британією підкреслюється також і ремаркою в партитурі: «Джек Фальстаф, зараз сер Джон, хлопчик та паж Томаса Маубрея, графа Норфолку». В певному сенсі, такий спогад про дитинство героя можна вважати автобіографічним, що цілком відповідає усталеній традиції XIX століття

⁵ Цитату наведено за перекладом Д. Паламарчука (Шекспір, 1985: 261).

(Cormac, 2020: 62). В музиці середини ХХ ст. ця тенденція буде лише посилена: Перший квартет Елліота Картера розглядають у зв'язку з романом М. Пруста «В пошуках втраченого часу» – і Л. Еммері вказує на нелінійність часу та «подій» квартету (Emmery, 2019: 9).

Друга інтерлюдія, сцена в Саду Шеллоу, – приклад звернення до тематизму явно танцювального походження. Композитор використовує репетитивний супровід тонічного акорду (підкріплений мірними ударами литавр) і мелодію з тріольною пульсацією у солюючих флейти пікколо, гобоя та кларнета. Данину традиційній для англійської музики поліфонії віддано тим, що інструменти, завершивши основний мотив, не знімають останній звук, а протягують його – створюючи таким чином новий голос фактури. Окрім того, у «відповідях» використані паралельні квартали, одна з характерних рис англійської поліфонічної музики. Це є не випадковим: хоча Е. Елгар і не тяжів до фольклористичної традиції, все ж він був одним з яскравих представників доби *fin de siècle* – для Британії цього періоду була характерною актуалізація народної творчості, пов'язана, в тому числі, і з соціополітичним контекстом (Ross, 2018: 75).

Гармонічна будова етюд дозволяє вважати його одним з найбільш прогресивних творів композитора: і мелодика, і гармонія сповнені хроматики, дисонантні акорди стають звичним явищем, а тональний план ускладнюється до тієї міри, коли визначається скоріше постійною зміною устоїв, аніж певною централізацією. Новітню якість звучання «Фальстафа» підкреслював ряд дослідників: з огляду на гармонію та теми твору, Д. Метьюз вказує, що це «Елгар прогресивний» (Matthews, 2006) (що є натяком на статтю А. Шенберга про Й. Брамса), а стаття Дж. Раштон, присвячена новаціям твору, має показову назву: «Фальстаф: модерністський музичний портрет» (Rushton, 2013). Обидва дослідники відзначають, що початкова тема твору містить 10 з 12 хроматичних звуків – що, однак, не є небаченим для Е. Елгара, оскільки в Першій симфонії головна тема протягом трьох тактів охоплювала всі 12 звуків.

Тональна організація твору є вкрай специфічною: це дозволяє дослідникам вдатися до майже іронічних зауважень на кшталт: «Що насправді є тональним центром “Фальстафу”? Елгар казав, що *c-moll*»

(Rushton, 2013: 17); «Три бемолі при ключі зберігаються без видимої на те причини, оскільки немає жодного натяку на *c-moll*, та музика коливається від однієї тональності до іншої показово нестабільним способом» (Matthews, 2006). *C-moll* в якості основної тональності встановлюється вже в останній частині твору, а до того представлений через спорідненість із темами, що лунають: це паралельний мажор до теми Принца та однойменний – до «Гедшіла», субдомінанта до першої теми Фальстафа тощо. Тонікальність *c-moll* в сцені маршу не є показовою, адже вона пов'язана з комічним епізодом – як і до того сцена «подвійного пограбування» в цій же тональності. Втім, така тональна арка (єдина протягом твору) має своє програмне пояснення: в хронологічно першому епізоді Принц обдурює Фальстафа і вступає з ним в бійку, аби потім насміятися над ним; в другому сама роль ватажка «зграї» є дещо принизливою і показує невідповідність статусів Фальстафа і Принца, а коли *c-moll* з'являється втретє, вже Король відрікається від головного героя⁶. Разом з тим, що така тональна «не-організація» притаманна і іншим творам Е. Елгара, в даному випадку вона має й ілюстративне значення: композитор таким чином підкреслює відсутність чітко встановлених моральних орієнтирів Фальстафа, ідеалів та цілей, що спрямовували б його життя.

Нарешті, останньою новацією «Фальстафа» стає активність застосування імітаційної та контрастної поліфонії. Так, тема «услесливого Фальстафа» контрапунктично поєднується з темою «нічних жінок» (ц. 82), на темі хизувань головного героя вибудовується справжнє фугато, і взагалі оркестровій фактурі притаманна більша лінеарність, що суттєво відрізняє «Фальстафа» від повнокровної тканини попередніх творів Е. Елгара. Це напряму призводить до зміну типу фактури – адже за тематизації менших звукових одиниць вона стає організованою за діагональним принципом. Д. Метьюз писав у зв'язку з темою хизувань Фальстафа (з її широкими стрибками): «Можна задатися питанням, чи поглядував Елгар на Веберна» (Matthews, 2006),

⁶ Сюжетна ситуація зради з'являється в творах Е. Елгара не вперше: вона є показаною в ораторії «Апостоли», написаній в 1903 р. на біблійний сюжет. Але важливою відмінністю є те, що в «Апостолах» композитор значно мірою гуманізує образ Іуди, співпереживає йому та навіть наділяє його рисами автобіографічності (McGuire, 2000: 252).

але з огляду на надзвичайну насиченість фактури подіями, це ж питання можна поставити ще раз. В суто технологічному плані такий принцип призводить до меншої кількості дублювань, проведення тем однією партією (або взагалі *solo*). Втім, за необхідності композитор звертається й до старого оркестрового стилю.

Не можна оминати увагою і значний обсяг твору: партитура лише дещо менша за Першу симфонію, а час її звучання (близько 35 хвилин) є досить довгим для композиції, формально позначеної як одночастинна. Втім, щільність музичних подій призводить до абсолютно іншої трактовки часу – адже композитор не схильний до довгого розгортання однієї теми чи комплексу споріднених тем та до перебування в одному «настрої», подібно до Скрипкового концерту. І в цьому також виявляється новаторство Е. Елгара, його синхронізованість з процесами концентрації музичної мови, що перебігали в музиці континентальної частини Європи. Разом з тим, така сконцентрованість та швидкоплинність подій відповідає і самому характеру Фальстафа, що не може довго перебувати в одному стані і взагалі не схильний до інтроспекції (ця риса найяскравіше виявляється при порівнянні цього персонажа з іншими, створеними У. Шекспіром: наприклад, Гамлетом чи Королем Ліром).

Перспектива подальших досліджень полягає в розробці проблеми втілення зв'язків Е. Елгара з музичною, ширше – художньою культурою Британії, еволюції його композиторського стилю в дзеркалі інших жанрів, індивідуального вирішення проблеми позамузичного змісту в окремих творах митця.

Висновки. Отже, «британськість» симфонічного етюдю полягає не стільки в запозиченні народних інтонацій чи апеляції до минулого професійної традиції, скільки в детальній увазі до тексту У. Шекспіра: як на рівні змалювання персонажів та їх взаємодії, так і на рівні формоутворення відповідно сценам. Окрім того, концентрація уваги на «народному» персонажі – Фальстафі – втіленні специфічного англійського гумору, додатково посилює зв'язок «Фальстафа» Е. Елгара з національно англійським.

Незважаючи на те, що музична мова Е. Елгара видається досить віддаленою від комічної суті Фальстафа, композиторові вдається від-

найти ті засоби виразності, що відповідали б образіві персонажа. До таких засобів можна віднести майстерність оперування багатьма темами, що змальовують один образ; «блукаючий» тональний план; поверхневу, але важливу аналогію великих розмірів формально одночастинного твору з товстою фігурою Фальстафа; звукообразальну оркестровку.

ЛІТЕРАТУРА

- Аникст, А. (1959). Генрих IV. В кн. Уильям Шекспир. *Полное собрание сочинений*. (Тм. 1–8). Т. 4, (сс. 607–616). Москва: Искусство.
- Шекспір, В. (1985). *Твори*. (Тм. 1–6). Т. 3. Київ: Дніпро.
- Adams, B. (2007). Elgar and the Persistence of Memory. In B. Adams (Ed.), *Elgar and His World*, (pp. 59–95). Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Botstein, L. (2007). Transcending the Enigmas of Biography: The Cultural Context of Sir Edward Elgar's Career. In B. Adams (Ed.), *Elgar and His World*, (pp. 365–405). Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Cormac, J. (2020). Introduction: Music and Biography. *19th-Century Music*, 44, 2, 61–66, DOI: <https://doi.org/10.1525/ncm.2020.44.2.61>
- Elgar, E. (1913, September 1). Falstaff. *The Musical Times*. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/908045>
- Emmery, L. (2019, Winter). Elliott Carter's First String Quartet: In Search of Proustian Time. *The Musical Quarterly*, 102, 4, 440–480, DOI: <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdaa002>
- Gimbel, A. (1989). Elgar's Prize Song: Quotation and Allusion in the Second Symphony. *19th-Century Music*, 12 (3), 231–240, DOI: <https://doi.org/10.2307/746504>
- Harper-Scott, J. (2005). Elgar's Invention of the Human: Falstaff, Opus 68. *19th-Century Music*, 28 (3), 230–253, DOI: 10.1525/ncm.2005.28.3.230
- Matthews, D. (2006). Elgar's Falstaff: a Comparative Analysis. Retrieved from <http://www.david-matthews.co.uk/writings/article.asp?articleid=78>
- McGuire, C. (2000). Elgar, Judas, and the Theology of Betrayal. *19th-Century Music*, 23 (3), 236–272, DOI: <https://doi.org/10.2307/746880>
- McVeagh, D. (2013). Elgar the Music maker [Kindle edition]. Retrieved from https://www.amazon.com/Elgar-Music-Maker-Diana-McVeagh-ebook/dp/B07QD1BWLQ/ref=tmm_kin_swatch_0?_encoding=UTF8&qid=&sr=

- Meadows, L. (2008). *Elgar as Post-Wagnerian: A Study of Elgar's Assimilations of Wagner's Music and Methodology*. (PhD Thesis). Durham University. Durham. Retrieved from <http://etheses.dur.ac.uk/2297>
- Meikle, R. (1993). "The True Foundation": the Symphonies. In R. Monk (Ed.), *Edward Elgar: Music and Literature*, (pp. 45–71). Aldershot, Hants: Scholar Press.
- Neill, A. (2013, August). Loving Falstaff. *The Elgar Society Journal*, vol. 18, no. 2, 4–11. Retrieved from <https://elgarsociety.org/wp-content/uploads/2014/04/Vol.-18-No.-2-August-Compressed.pdf>
- Ross, C. (2018, December 4). Vernacular Song and the Folkloric Imagination at the Fin de Siècle. *19th-Century Music*, 42 (2), 73–95, DOI: <https://doi.org/10.1525/ncm.2018.42.2.73>
- Rushton, J. (2013, August). Falstaff: a modernist musical portrait. *The Elgar Society Journal*, vol. 18, no. 2, 12–17. Retrieved from <https://elgarsociety.org/wp-content/uploads/2014/04/Vol.-18-No.-2-August-Compressed.pdf>
- Thomson, A. J. (2008). [Review of the book *Edward Elgar, Modernist*. By J. P. E. Harper-Scott]. *Music and Letters*, 89, (1), 134–139. Retrieved from <https://www.muse.jhu.edu/article/233706>

Oleksandr Lysychka

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

“UNEXPECTEDLY BRITISH”: ACCENTUATION OF THE NATIONALLY ENGLISH IN EDWARD ELGAR’S “FALSTAFF”

Statement of the problem. *The relevance of the article lies in revealing the peculiarities of the composer's way of appeal to the national cultural heritage. The aim of the study is to determine the principles of embodiment of "the nationally English" in the symphonic etude "Falstaff" by Edward Elgar.*

The main **method of the research** is drawing parallels, on the one hand, and between the embodiment of the English national character through the image of Falstaff in musical and dramatic works, on the other.

Research results. A conclusion is made that the main factor creating strong ties between the “symphonic etude” and the national tradition is spectacular national characterisation. Moreover, for the sake of applying the “English” the composer consciously and significantly changes his musical language. The author turns to very detailed programme (unlike general type of programness in most of his works), and that allows him to scrupulously depict the plot of Shakespeare’s chronicle on which he focuses on. Elgar also portrays overtly humoristic situations, for the first time in his symphonic works, because it would be impossible to disregard this side of Falstaff’s character, as it is the contrast of comical in the beginning and solemn in the denouement that create the tragic effect. The structural side of the composition is also unprecedented as it is formally has one movement, but the composer himself divides it in four parts (ignoring the arrangement of events in “Henry IV” in two parts) while all the parts are connected in various ways. As a result of this, “Falstaff” becomes the longest single-movement symphonic composition of Elgar.

The composer favours linear type of musical thinking, integrating it with sudden “flashes” of thematically significant elements in different strata of the texture, and this all combined provides completely lush, unpredictable sonority of the orchestra. On the top of this, the author extensively uses themes with obvious genre genesis, especially in order to depict Shallow’s Gardens, although it is possible to find more traditional for Elgar passages with generalised type of intonation. Such characteristic for Elgar principles, as multi-thematism and elusion of the tonal centralisation (while using quite traditional chords in every given moment) find their new meaning regarding illustrative role of the music.

A conclusion is made that the “Britishness” of the symphonic etude lies not in the use of folk intonations or allusions to the past of professional music, but in meticulous attention to W. Shakespeare’s text: both on levels of portraying or interaction between the “characters” and form-creating according to the scenes.

Despite the fact that E. Elgar’s musical language seems to be quite distant from Falstaff’s comical essence, the composer was able to find means adequate to the character’s image, such as “wandering” tonal structure; superficial, but

rather important analogy between quite large scale of a single-movement work and Falstaff's body image; narrative orchestration.

Key words: *Edward Elgar's "symphonic etude"; Falstaff's character; English; programme music; single-movement composition; humour.*

REFERENCES

- Adams, B. (2007). Elgar and the Persistence of Memory. In B. Adams (Ed.), *Elgar and His World*, (pp. 59–95). Princeton and Oxford: Princeton University Press [in English].
- Anikst, A. (1959). Henry IV. In Shakespeare W., *Complete works. (Vols. 1–8)*. Vol. 4, (pp. 607–616). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Botstein, L. (2007). Transcending the Enigmas of Biography: The Cultural Context of Sir Edward Elgar's Career. In B. Adams (Ed.), *Elgar and His World*, (pp. 365–405). Princeton and Oxford: Princeton University Press [in English].
- Cormac, J. (2020). Introduction: Music and Biography. *19th-Century Music*, 44, 2, 61–66, DOI: <https://doi.org/10.1525/ncm.2020.44.2.61> [in English].
- Elgar, E. (1913, September 1). Falstaff. *The Musical Times*. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/908045> [in English].
- Emmery, L. (2019, Winter). Elliott Carter's First String Quartet: In Search of Proustian Time. *The Musical Quarterly*, 102, 4, 440–480, DOI: <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdaa002> [in English].
- Gimbel, A. (1989). Elgar's Prize Song: Quotation and Allusion in the Second Symphony. *19th-Century Music*, 12 (3), 231–240, DOI: <https://doi.org/10.2307/746504> [in English].
- Harper-Scott, J. (2005). Elgar's Invention of the Human: Falstaff, Opus 68. *19th-Century Music*, 28 (3), 230–253, DOI: [10.1525/ncm.2005.28.3.230](https://doi.org/10.1525/ncm.2005.28.3.230) [in English].
- Matthews, D. (2006). Elgar's Falstaff: a Comparative Analysis. Retrieved from <http://www.david-matthews.co.uk/writings/article.asp?articleid=78> [in English].
- McGuire, C. (2000). Elgar, Judas, and the Theology of Betrayal. *19th-Century Music*, 23 (3), 236–272, DOI: <https://doi.org/10.2307/746880> [in English].
- McVeagh, D. (2013). Elgar the Music maker [Kindle edition]. Retrieved from <https://www.amazon.com/Elgar-Music-Maker-Diana-McVeagh-ebook/dp/>

- B07QD1BWLQ/ref=tmm_kin_swatch_0?_encoding=UTF8&qid=&sr=[in English].
- Meadows, L. (2008). *Elgar as Post-Wagnerian: A Study of Elgar's Assimilations of Wagner's Music and Methodology*. (PhD Thesis). Durham University. Durham. Retrieved from <http://etheses.dur.ac.uk/2297> [in English].
- Meikle, R. (1993). "The True Foundation": the Symphonies. In R. Monk (Ed.), *Edward Elgar: Music and Literature*, (pp. 45–71). Aldershot, Hants: Scholar Press [in English].
- Neill, A. (2013, August). Loving Falstaff. *The Elgar Society Journal*, vol. 18, no. 2, 4–11. Retrieved from <https://elgarsociety.org/wp-content/uploads/2014/04/Vol.-18-No.-2-August-Compressed.pdf> [in English].
- Ross, C. (2018, December 4). Vernacular Song and the Folkloric Imagination at the Fin de Siècle. *19th-Century Music*, 42 (2), 73–95, DOI: <https://doi.org/10.1525/ncm.2018.42.2.73> [in English].
- Rushton, J. (2013, August). Falstaff: a modernist musical portrait. *The Elgar Society Journal*, vol. 18, no. 2, 12–17. Retrieved from <https://elgarsociety.org/wp-content/uploads/2014/04/Vol.-18-No.-2-August-Compressed.pdf> [in English].
- Shakespeare, W. (1985). *Works. (Vols. 1–6)*. Vol. 3. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Thomson, A. J. (2008). [Review of the book Edward Elgar, Modernist. By J. P. E. Harper-Scott]. *Music and Letters*, 89, (1), 134–139. Retrieved from <https://www.muse.jhu.edu/article/233706> [in English].

Стаття надійшла до редакції 2 вересня 2021 р.