

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ**  
**імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**  
**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ**  
**УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**Гайдук Марина Іванівна**

УДК 785.1:78.03(410)"18/19"(043)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**АНГЛІЙСЬКА ОРКЕСТРОВА МУЗИКА ДОБИ МОДЕРНІЗМУ:  
ВІД ЗМІСТУ ДО ЖАНРУ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня  
доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ М. І. Гайдук

Науковий керівник:

**Корчова Олена Олександрівна**

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Київ — 2022**

## АНОТАЦІЯ

*Гайдук М. І.* Англійська оркестрова музика доби модернізму: від змісту до жанру. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2022.

**Актуальність.** Англійська оркестрова музика доби модернізму утворює безпрецедентно великий і художньо багатий масив композиторської творчості. Він є основою британської музичної культури означеного періоду і водночас важливим сектором загальноєвропейського модерністського мистецтва. Долучення цього сектору до європейських контекстів дозволяє скласти значно об'ємнішу картину розвитку оркестрового інструменталізму в історії західної музики кінця XIX — першої половини XX століття.

Деякі оркестрові твори англійського музичного Ренесансу («Енігма»-варіації й «Помпезні та церемоніальні марші» Едварда Елгара, «Планети» Густава Холста) визнані культовими творами, значення яких вийшло далеко за рамки специфічно-музичної, національної та епохальної актуальності — адже їх упізнавані образно-інтонаційні маркери нині входять до слухового досвіду пересічних слухачів. Саме тому наявні у дисертації зразки взаємодії академічної опус-традиції із сучасними неакадемічними формами функціонування музики є важливим науковим напрямком.

Актуальність розробки теми, яка на сьогодні залишається лише частково розкритою в українському музикознавстві, полягає у: 1) подоланні практики ізоляції англійського модерністського оркестрового феномену через його координацію з європейськими композиторськими здобутками; 2) уточненні його художньо-історичного місцеположення у співвідношенні з минулим та

майбутнім; 3) виправленні ситуації «невідомості» (критично недостатнього висвітлення), що утворилася навколо імен англійських митців та їхніх опусів.

**Наукова новизна.** Наукова новизна роботи підтверджується наявністю у ній системного підходу до англійського інструменталізму кінця XIX — першої половини XX ст. як цілісного, історично зумовленого жанрово-видового явища. У його межах: конкретизовано поняття англійського музичного Ренесансу; розроблена стадіальність англійського музичного модернізму; концептуалізовано поняття англійського симфонізму модерністської доби; запропонована авторська типологія модерністської програмності та обґрунтовано погляд на програмність крізь призму сучасної теорії інтермедіальності. Вперше у вітчизняному музикознавстві розроблений спектр жанрово-стильових тенденцій англійської оркестрової музики означеного періоду та пропонується її характеристика на підставі специфіки програмного змісту. Зазнає подальшого розвитку вітчизняна теорія програмності (положення Л. Кияновської). Розширюються окремі положення теорії музичного модернізму О. Корчової. Висуваються авторські поняття образно-інтонаційного типажу та функційної трансформації музичних творів. Включається до вітчизняного наукового обігу низка маловідомих англійських оркестрових творів.

**Результати дослідження.** Предметно проаналізовано дев'ять опусів різної жанрової приналежності: симфонія, концерт, сюїта, поема, увертюра, варіації, марші. Ці жанри розглядаються в їх взаємозв'язку із екстрамузичними та інтрамузичними змістами. До перших належать: зміст історичний (соціально-політичний); зміст культурний (загальноєвропейський та національний); зміст ментальний). Другі, інтрамузичні змісти складають такі компоненти: зміст художній (ідейно-концепційний, образний); зміст конструктивно-музичний (композиційний, тематичний, жанрово-інтонаційний, ладогармонічний, метроритмічний, тембровий, стилістичний, стильовий).

Першочерговим аспектом роботи була діагностика феномену новоанглійського музичного Ренесансу як невід'ємної складової доби модернізму. Для цього уточнено його назву саме як *англійського Ренесансу*, переглянуто в бік розширення хронологічних меж, узгоджено його перебіг із закономірностями музичного модернізму та розроблено внутрішню періодизацію. У ній виділяємо чотири етапи: формування, утвердження, ускладнення та завершення. Від етапу до етапу спостерігаємо кількісне зростання іменної щільності представників, із чого робимо висновок про послідовне нарощення творчої продуктивності національної школи загалом.

Важливим результатом діагностики англійського музичного Ренесансу є численні факти підтвердження підйому, стабілізації та розквіту національної версії симфонізму. У світлі теорії стадіальності показово, що локальна англійська стадія стабілізації співпадає із глобальною європейською стадією дестабілізації жанрової системи.

У жанровій панорамі циклічна й переважно векторна за драматургією симфонія традиційного типу не займає центрального положення. Натомість, першорядне місце посідають «клаптикові» звукові картини, мініатюрні фактурно-мелодичні «рухи», або ж масштабні твори сюїтного типу, організовані на засадах іншого типу циклічності — мозаїчного. Разом зі зміною жанрової домінанти змінюється і домінанта образності: дія та суб'єктивна рефлексія поступаються місцем зображальності та об'єктивному спогляданню. Естетико-стильовий план виглядає суттєво «романтизованим», а однозначно антиромантичні стильові явища доби модернізму представлені мало, як, наприклад, конструктивізм (який частково проступає у стилістиці «Марсу» Г. Холста). Сукупна стильова картина позначена різноманітністю модерністських складників: постромантизм, імпресіонізм-символізм, неокласицизм, окремі прояви експресіонізму, а пізніше (наприклад, у М. Тіппетта) — і впливи авангардної стилістики. Найширше були розвинені ліричний, епічний, лірико-



епічний та епіко-драматичний типи симфонізму. Менш активно розвивався драматичний та лірико-драматичний симфонізм. Щодо симфонічних типів згідно з природою образності, тут акцент зроблений на принципах картинності та комічності.

У дослідженні простежено вплив національних ментальних чинників на англійську оркестрову музику доби модернізму та виокремлено інтонаційні маркери англійськості. В національному варіанті музичного модернізму присутня значна частка класико-романтичного «консерванту», завдяки чому у сучасних наукових розробках він отримав статус амбівалентного. Такий стан речей пов'язуємо з генетичними властивостями англійськості, які зумовлюють традиціоналістський, строго нормований спосіб мислення.

Суто інструментальна складова англійського симфонізму передусім характеризується перетворенням у ньому національних за походженням вокальних інтонаційних структур: хорал та гімн, колискова, фольклорні керол і балада. Базова формула жанрово-інтонаційних національних витоків англійського симфонізму включає марш, гімн/хорал, ліричну пісню, пасторальність та жигу, риси яких знаходимо в тематизмі більшості проаналізованих творів. Відповідно, варіаційність і поліфонічний розвиток значно переважають над мотивно-секвенційною розробковістю.

Образно-ідейне наповнення англійської оркестрової музики доби модернізму ховає в собі відбиток ментальної двоїстості й навіть біполярності, що проявляється у присутності парадоксально протилежних емоційно-психологічних станів: меланхолії та помпезності, песимізму та гумору, матової камерності та блискучої масштабності.

Щодо соціального наповнення, спостерігаємо певне дистанціювання від вагомих концептів, навіть у випадках, коли вони мають безпосереднє відношення до тематики творів. Англійці, як правило, уникають демонстрації конфлікту та прямого зіткнення у музиці. Натомість вони карнавалізують дійсність через

активне застосування *комічного* та пом'якшують гостроту буття культивуванням ліричного, епічного або парадно-пафосного художніх начал.

Дослідження показало, що фундаментальним чинником змісту англійських оркестрових творів є програмність, модерністська природа якої яскраво виявляється через інваріантність та індивідуалізацію екстрамузичного змістового наповнення.

Трагічні історичні змісти двох світових війн ХХ століття закарбувались у Віолончельному концерті Е. Елгара та у «Sinfonia da Requiem» Б. Бріттена, при цьому інтрамузичне втілення подібних між собою змістів здійснене кардинально по-різному. Е. Елгар поринув у ліричний світ постромантичної меланхолії, тоді як Б. Бріттен відтворив екзистенційну баталію між мілітарним, танцювальним і ліричним, застосувавши експресіоністські й неокласичні стильові маркери. Мініатюрна оркестрова поема «Слухаючи першу зозулю навесні» Ф. Діліуса наочно демонтує злам романтичних естетичних налаштувань і перехід до модерністського, а класичного способу художнього висловлювання. У «Помпезних та церемоніальних маршах» Е. Елгара відображено зміст, пов'язаний із імперським самоусвідомленням та пишними церемоніальними традиціями. Композитор створив панораму маршовості — марш-гімн, марш-хода, комічний марш, драматичний марш і ліричний марш. Така варіантність демонструє модерністський потенціал, здавалось би, «елементарного» жанрового різновиду.

В оркестровій сюїті «Планети» Г. Холста синтезуються сенси, похідні з далеких соціокультурних світів — древнього міфологічного, модерного символістсько-космологічного, історичного воєнно-політичного й сучасного технологічного. Цей мікст надає твору виняткової художньої об'ємності. «Енігма»-варіації Е. Елгара — твір, що передбачав розшифрування закодованих у програмі образів друзів композитора, зрештою став емблемою англійського симфонізму загалом, матрицею, котра дозволяє розшифрувати глобальні

ментально-музичні коди: простота, наскрізний гумор, літературо-центричність, прагматизм, конкретність вислову, але разом із тим поетичність та глибинна ліричність у зовні полегшеній меланхолічній презентації.

Об'єднуючим змістом англійської оркестрової музики доби модернізму як національного явища є образ Лондону. Лондонська тема передусім постає через жанрово-побутове начало, що втілює ідею живого міста. Марш і фанфари — його визначальні інтонаційні символи. Багатотемність є спільною і стійкою інтрамузичною рисою тематичної організації лондонських творів, як і принцип мозаїчності. Надзвичайна строкатість, подрібненість внутрішньої організації створюють ефект сприйняття екстрамузичного образу Лондону як багатогранного і перенасиченого феномену. У «Лондонській симфонії» Р. Воан-Вільямса знаходимо відбиття епічного міфу Лондона, у концертній увертюрі «Кокейн» Е. Елгара утворюється гротескний образний зріз Лондону-Кокейну, а в «Лондонському параді» А. Бакса місто постає як привабливий, але стереотипний образ імперського центру.

Отже, англійська оркестрова музика доби модернізму принципово не є локальним та ізольованим явищем: за допомогою глибинної координації актуальних змістів із показовими для національної традиції жанрами вона долучається до розгалуженої і багатомірної європейської культури доби модернізму.

**Ключові слова:** історія музики, музична культура ХХ століття, європейський модернізм, традиція, англійська оркестрова музика, композиторська творчість, музична драматургія, жанр, жанрові традиції, інструментальний концерт, стиль, стильові аспекти, індивідуальний стиль, програмна музика, інтермедіальність.

## SUMMARY

*Haiduk M. I.* English Orchestral Music of Modernism: From Content to Genre. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 “Musical art” (field of study 02 “Culture and Arts”.) — Ukrainian National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2022.

**Relevance.** English orchestral music of modernism forms an unprecedentedly large and artistically rich array of composer’s creativity. It is the basis of the British musical culture of the given period and, at the same time, an important sector of general European modernist art. The inclusion of this sector in European contexts makes it possible to create a much more comprehensive picture of the development of orchestral instrumental music in the history of Western music between the end of the 19th and the first half of the 20th century.

Some orchestral works of the English musical Renaissance («Enigma»-variations and «Pomp and Circumstance Marches» by Edward Elgar, «The Planets» by Gustav Holst) are recognized as cult compositions, the meaning of which has gone far beyond the framework of specific musical, national and epochal relevance — because their recognizable imaginative-intonational markers are now included in the auditory experience of ordinary listeners. That is why the examples of the interaction of the academic opus tradition with contemporary non-academic forms of music in the dissertation are an important academic direction.

The relevance of the development of the topic, which today remains only partially revealed in Ukrainian musicology, is in 1) overcoming the practice of isolating the English modernistic orchestral phenomenon through its coordination with European composing achievements; 2) clarification of its artistic and historical location in relation to the past and future; 3) correction of the situation of “obscurity” (critically

insufficient coverage) that has been formed around the names of English artists and their compositions.

**Scientific novelty.** The scientific novelty of the work is confirmed by the presence of a systematic approach to English instrumentalism from the end of the 19th — the first half of the 20th century as a coherent, historically determined genre-specific phenomenon. Within its limits: the concept of the English musical Renaissance is specified; the stages of English musical modernism are developed; the concept of English symphony of modernism is conceptualized; the author's typology of modernist programming is proposed, and the view of programming through the prism of the modern theory of intermediality is substantiated. For the first time in domestic musicology, a spectrum of genre-stylistic tendencies of English orchestral music of the specified period has been developed, and its characterization is proposed based on the specifics of the program content. The domestic programming theory is undergoing further development (provisions of L. Kiyanovska). Some provisions of O. Korchova's theory of musical modernism are expanded. The author's concepts of imaginative-intonational type and functional transformation of musical works are put forward. Several little-known English orchestral works are included in the national scientific circulation.

**Research results.** Nine opuses of different genres are analyzed: symphony, concerto, suite, poem, overture, variations, and marches. These genres are considered in their relationship with extramusical and intramusical contents. The first ones include historical (social and political) content, cultural content (all-European and national), and mental content). The latter, intramusical content, consists of the following components: artistic content (ideological and conceptual, symbolic); constructive-musical content (compositional, thematic, genre-intonational, harmonic, meter rhythmic, timbre, stylistic, stylistic).

The primary aspect of the work was the diagnosis of the phenomenon of the New England musical Renaissance as an integral component of the age of modernism. For

this purpose, its name was specified as the *English* Renaissance, its chronological boundaries were revised and expanded, its course was coordinated with the laws of musical modernism, and its internal periodization was developed. We distinguish four stages: formation, approval, complication, and completion. From stage to stage, we observe a quantitative increase in the nominal density of representatives, from which we conclude a consistent increase in the creative productivity of the national school.

An important result of the diagnosis of the English musical Renaissance is numerous facts confirming the rise, stabilization, and flowering of the national version of symphonic music. In light of the theory of stadiality, it is indicative that the local English stabilization stage coincides with the global European stage of destabilization of the genre system.

The traditional type's cyclical and mainly vector-based symphony does not occupy a central position in the genre panorama. Instead, the primary place is occupied by «patchwork» sound pictures, miniature textural-melodic «movements,» or large-scale works of the suite type organized based on another kind of cyclicity — mosaic.

Together with the change of genre dominance, the dominance of imagery also changes: action and subjective reflection give way to imagery and objective contemplation.

The aesthetic and stylistic plan looks significantly «romanticized,» and clearly, anti-romantic stylistic phenomena of the era of modernism are represented little, such as, for example, constructivism (which is partially visible in the stylistics of G. Holst's «Mars»). The overall stylistic picture is marked by a variety of modernist components: postromanticism, impressionism-symbolism, neoclassicism, individual manifestations of expressionism, and later (for example, in M. Tippett) — by the influence of avant-garde stylistics.

Lyrical, epic, lyric-epic, and epic-dramatic types of symphonism were the most widely developed. Dramatic and lyric-dramatic symphonism developed less actively.

If we talk about symphonic types according to the nature of imagery, here, the emphasis is on the principles of picturesqueness and comicalness.

The study traces the influence of national mentality factors on English orchestral music of modernism and singles out intonation markers of Englishness. In the national version of musical modernism, there is a significant share of the classic-romantic «preservative,» due to which it received an ambivalent status in modern scientific developments. We associate this state of affairs with the genetic properties of Englishness, which determine a traditionalist, strictly rationed way of thinking.

The purely instrumental component of English symphonism is primarily characterized by its transformation of vocal intonation structures of national origin: chorale and hymn, lullaby, folk carol, and ballad. The basic formula of genre-intonational national origins of English symphonism includes march, hymn/chorale, lyrical song, pastoral, and gigue, the features of which can be found in the thematics of most of the analyzed works. Accordingly, variation and polyphonic development significantly prevail over motive-sequential development.

The figurative and idea content of English orchestral music of the modernist era hides the imprint of mental duality and even bipolarity, which manifests itself in the presence of paradoxically opposite emotional and psychological states: melancholy and pomp, pessimism and humor, dim chamberliness and brilliant scale.

Regarding social content, we observe a certain distancing from valid concepts, even in cases where they are directly related to the subject of the works. The English tend to avoid showing conflict and direct confrontation in music. Instead, they carnivalize reality through the active use of the *comic* and soften the acuteness of being by cultivating lyrical, epic, or parade-pathos art principles.

The study showed that the fundamental factor in the content of English orchestral works is a program, the modernist nature of which is clearly revealed through the invariance and individualization of extramusical content.

The tragic historical contents of the two world wars of the 20th century were imprinted in E. Elgar's Cello Concerto and B. Britten's «Sinfonia da Requiem,» while the intramusical embodiment of similar contents was carried out in radically different ways. E. Elgar plunged into the lyrical world of post-romantic melancholy, while B. Britten recreated the existential battle between the military, dance, and lyric, by using expressionistic and neoclassical stylistic markers. The miniature orchestral poem «On Hearing the First Cuckoo in Spring» by F. Delius clearly dismantles the breakdown of romantic aesthetic settings and the transition to a modernistic, aclassical way of artistic expression. E. Elgar's «Pomp and Circumstance March No. 1» reflects content associated with imperial self-awareness and lavish ceremonial traditions. The composer created a panorama of marching — anthem march, walking march, comic march, dramatic march, and lyrical march. Such variability demonstrates the modernistic potential of a seemingly «elementary» genre variety.

G. Holst's orchestral suite «The Planets» synthesizes meanings derived from distant socio-cultural worlds — ancient mythological, modern symbolist-cosmological, historical military-political, and modern technological. This mix gives the work exceptional artistic volume. «Enigma»-variations by E. Elgar — a work that involved deciphering the images of the composer's friends encoded in the program, eventually became an emblem of English symphonism in general, a matrix that allows deciphering global mental and musical codes: simplicity, through-and-through humor, literary-centricity, pragmatism, the concreteness of the statement, but at the same time poetic and deep lyricism in the outwardly lightened melancholic presentation.

The unifying content of English orchestral music of modernism as a national phenomenon is the image of London. The London theme appears primarily through the genre — household principle, which embodies the idea of a living city. March and fanfare are his defining intonation symbols. Polythematicity is a common and persistent intramusical feature of the thematic organization of London compositions, as is the principle of mosaicism. The extraordinary variegation and fragmentation of the internal



organization create the effect of perceiving the extramusical image of London as a multifaceted and oversaturated phenomenon. In the «London Symphony» by R. Vaughan Williams, we find a reflection of the epic myth of London; in the concert overture «Cockaigne» by E. Elgar, a grotesque figurative slice of London-Cockaigne is formed, and in «London Pageant» by A. Bax, the city appears as an attractive but stereotypical imperial center.

Therefore, English orchestral music of modernism is fundamentally not a local and isolated phenomenon: with the help of in-depth coordination of relevant contents with genres indicative of the national tradition, it joins the extensive and multidimensional European culture of the modernist era.

**Keywords:** history of music, musical culture of the 20th century, European modernism, tradition, English orchestral music, composer's creativity, musical dramaturgy, genre, genre traditions, instrumental concert, style, stylistic aspects, individual style, program music, intermediality.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації

1. Гайдук М. «Марс» Густава Холста та образно-інтонаційний типаж «сил зла» в сучасному кінематографі // Київське музикознавство. Київ, 2019. Вип. 59. С. 141–155. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.11>
2. Гайдук М. Поствоєнна лирика: Виолончельний концерт Едварда Елгара в контексте свого часу // European Journal of Arts. Vienna: Premier Publishing, 2021. Вып. 4. С. 9–18. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-9-18>
3. Гайдук М. «Sinfonia da Requiem» Бенджаміна Бріттена: семантичні та конструктивні ознаки реквієму // Українське музикознавство. Київ, 2021. Вип. 47. С. 79–100. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2021.47.256737>
4. Гайдук М. Дональд Дак та Едвард Елгар: англійський марш у диснейській анімації // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. Вип. 133: С. 94–110. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257322>

## Наукові праці апробаційного характеру

1. «Риси імпресіонізму в творчості Ф. Діліуса (на прикладі вокально-хорового циклу “Співаючи в літню ніч на воді”» [доповідь] — IX науково-практична конференція Студентського науково-творчого товариства «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 23 квітня, 2013.
2. «Синдром “штраусівської форми” у творчості Едварда Елгара (на прикладі концертної увертюри “Кокейн” (“У місті Лондоні”))» [доповідь] — всеукраїнська молодіжна конференція «Дні науки», ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 27 квітня, 2015.
3. «Лондон і симфонія лондонця» [доповідь] — XII міжнародна молодіжна науково-практична конференція Студентського науково-творчого товариства «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 23–25 березня, 2016.
4. «Риси неокласицизму в творчості Ральфа Воан-Вільямса (на прикладі “Лондонської симфонії”» [доповідь] — XIII всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 20–22 квітня, 2016.
5. «“Планети” Густава Холста: рух від кінця до початку» [доповідь] — XV всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 27–29 квітня, 2017.
6. «Шляхи мутації романтичної естетики в оркестровій мініатюрі Ф. Діліуса “Слухаючи першу зозулю навесні”» [доповідь] — міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих», Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, 1–2 березня, 2017.
7. «Шляхи мутації романтичної естетики в оркестровій мініатюрі Фредеріка Діліуса “Слухаючи першу зозулю навесні”» [доповідь] — XIII міжнародна молодіжна науково-практична конференція Студентського науково-творчого товариства «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 17–19 березня, 2017.
8. «Музикознавчий ререйтинг: одне викриття» [доповідь] — XVI всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 24–25 листопада, 2017.
9. «Радянська теорія програмності як музикознавча фікція» [доповідь] — XIV міжнародна науково-практична конференція Студентського науково-творчого товариства «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 29–30 березня, 2018.

10. «Марс, Гладіатор і Зоряні війни: музика Густава Холста та “сили зла” у сучасному кінематографі» [доповідь] — науково-практична конференція «Механізми новації в музичній творчості», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 25 листопада, 2018.
11. «Марс, Гладіатор і Зоряні війни: музика Густава Холста та “сили зла” у сучасному кінематографі» [доповідь] — XIX міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці», Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, Київ, 9–11 січня, 2019.
12. «“Помпезний і церемоніальний марш № 1 Едварда Елгара: імперська Англія в семи хвилинах”» [доповідь] — XV науково-практична конференція Студентського науково-творчого товариства «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 18–19 березня, 2019.
13. «Віолончельний концерт Едварда Елгара: п’ять відтінків лірики» [доповідь] — IX міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам’ятні дати 2019 року», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 16–27 листопада, 2019.
14. «Sinfonia da Requiem Бенджаміна Бріттена: вихід із зони ізоляції» [доповідь] — десята міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам’ятні дати 2020 року», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 27–28 листопада, 2020.
15. «Взаємодія музики та анімації у “Фантазії 2000” (на прикладі епізоду про Ноїв Ковчег)» [доповідь] — одинадцята міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам’ятні дати 2021 року», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 27–28 листопада, 2021.
16. «Риси імпресіонізму у фортепіанній музиці Ф. Діліуса (на прикладі циклу з трьох прелюдій)» [тези доповіді] // «Тези XVI науково-практичної конференції “Молоді музикознавці України”». Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2014.
17. «Шляхи мутації романтичної естетики в оркестровій мініатюрі Фредеріка Діліуса “Слухаючи першу зозулю навесні”» [тези доповіді] // Збірник тез Міжнародної наукової конференції «Музикознавчий універсум молодих». Львів : Видавець Т. Тетюк, 2017.
18. «Марс, Гладіатор та Зоряні війни: музика Густава Холста та “сили зла” у сучасному кінематографі» [тези доповіді] // Збірник тез XIX міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці». Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2019.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>18</b>
--------------------	-----------

### **РОЗДІЛ 1**

<b>АНГЛІЙСЬКА ОРКЕСТРОВА МУЗИКА ДОБИ МОДЕРНІЗМУ: ЕКСТРАМУЗИЧНІ ТА ІНТРАМУЗИЧНІ ЗМІСТИ.....</b>	<b>30</b>
--	-----------

1.1. Англійський музичний Ренесанс: дати, персони .....	30
1.2. Англійський варіант музичного модернізму: термінологія, хронологія, закономірності.....	35
1.3. Пошуки змісту англійськості.....	48
1.4. Англійський симфонізм: жанрово-стильова панорама .....	53
1.5. Програмність як реалія часу .....	70
1.6. Лондонська тема як зразок втілення національних культурних змістів .....	87
Висновки до розділу 1.....	104

### **РОЗДІЛ 2**

<b>ЖАНР ЯК МАРКЕР РОЗВИТКУ В АНГЛІЙСЬКІЙ ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ ДОБИ МОДЕРНІЗМУ .....</b>	<b>107</b>
---	------------

2.1. «Помпезний та церемоніальний марш» Едварда Елгара: функціонування англійського маршу в сучасній культурі .....	107
2.2. Шляхи мутації романтичної естетики в оркестровій картині Фредеріка Діліуса «Слухаючи першу зозулю навесні» .....	121
2.3. Символістський програмний вектор у «Планетах» Густава Холста .....	127
2.4. Віолончельний концерт Едварда Елгара: рефлексивне вираження поствоєнних ліричних настроїв .....	142
2.5. «Sinfonia da Requiem» Бенджаміна Бріттена: семантика і конструкція реквіємності.....	154
2.6. Варіації на оригінальну тему «Енігма»: розшифрування кодів англійського симфонізму в персональному елгарівському проекті.....	179
Висновки до розділу 2.....	205

<b>ВИСНОВКИ</b> .....	<b>208</b>
<b>ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ:</b> .....	<b>216</b>
<b>ДОДАТКИ</b> .....	<b>237</b>
ДОДАТОК А «Англійці — такі англійці»: соціальні ментальні установки (антропологічне есе).....	237
ДОДАТОК Б «Обличчя монстра»: Лондон у цитатах Пітера Акройда (культурологічне есе).....	242
ДОДАТОК В Схеми .....	245
Додаток Г Ілюстрації до першого розділу .....	249
ДОДАТОК Д Ілюстрації до підрозділу 2.1. ....	255
ДОДАТОК Е Ілюстрації до підрозділу 2.6. (портрети персонажів «Енігма-варіацій» Е. Елгара).....	260
ДОДАТОК Ж Нотні приклади.....	263
ДОДАТОК И Таблиці .....	269
ДОДАТОК К Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження .....	304

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Англійський музичний Ренесанс<sup>1</sup> — період, коли на світовій мистецькій арені постали десятки самобутніх композиторів, а європейський симфонізм збагатився масивом неординарних оркестрових опусів. Деякі з них («Енігма»-варіації й «Помпезні та церемоніальні марші» Едварда Елгара, «Планети» Густава Холста) визнані культовими творами, значення яких вийшло далеко за рамки специфічно-музичної, національної та епохальної актуальності — адже їх упізнавані образно-інтонаційні маркери нині входять до слухового досвіду ледь не кожної пересічної людини.

Поточна культурна ситуація передбачає, що тематизм багатьох популярних академічних творів (зокрема, й вище названих) зазнає безапеляційного відтворення і перетворення у саунд-оформленні різноманітних церемоній, шоу, ігрових та анімаційних фільмів, комп'ютерних ігор тощо. На базі оригінальних композиторських текстів минулого століття формуються типові, звичні для побутового слухача образно-інтонаційні комплекси: темних і світлих сил, космічного простору, кохання й боротьби, помпезності й недолугості, активного руху й споглядальності і т. ін. Особливої актуальності набула у цьому процесі оркестрова творчість англійських композиторів доби модернізму.

Ті ж «Планети» Г. Холста — матеріал, використаний (перероблений, реміксований) у численних музичних артефактах: саундтрек до мультфільму «Бос молокосос» (2017), саундтрек до фільму «Гладіатор» (2000), саундтрек до японської відеогри «Кетрін» (2011), композиція «Ramses Bringer of War» американського дез-метал гурту «Nile» (1998), композиція «Am I Evil» британського хеві-метал гурту «Diamond Head» та багато інших.

---

<sup>1</sup> У роботі застосовано сучасний варіант номінації феномену, про який йдеться, поширений в англомовних джерелах (English Musical Renaissance). У радянській та пострадянській практиці він відомий як Новоанглійський музичний ренесанс.

Функційна трансформація низки композицій Е. Елгара протягом кількох десятиліть після його смерті так само пов'язана з використанням їх у ролі саундтреків до фільмів і мультфільмів. За даними авторитетного сайту IMDb, музика композитора застосовувалась у кіно 290 разів (цифра є актуальною на момент написання дисертаційного тексту). Зокрема, «Помпезний та церемоніальний марш №1» вісім разів цитувався в мега-популярному комічному мультсеріалі «Сімпсони», у знаменитому мультфільмі «Мадагаскар» (третій епізод), у фільмі «Кінгсман: секретна служба», а також став основою саундтреку до епізоду анімаційної діснеївської «Фантазії 2000».

Отже, масова публіка, яка, здавалося, назавжди втрачена для продукції академічної композиторської спільноти, виявилась парадоксальним чином до неї причетною. Причиною є специфіка механізму функціонування сучасної культури, що нагадує не так злагоджений та впорядкований двигун, як хаотичний блендер, що в його середині через гігантське сито просіюються та міксуються ледь не всі мистецькі надбання минулого. Результат на виході часто виявляється вельми далеким від змісту вхідних звукових оригіналів, що породжує ефект непередбачуваності й складність сприйняття та осмислення. Саме тому дослідження природи взаємодії академічної опус-традиції із сучасними неакадемічними формами функціонування музики є актуальним напрямком музикознавства XXI століття. Враховуючи сказане, деякі підрозділи дисертації будуть спеціально присвячені цьому питанню.

Іншим актуальним завданням сучасного музикознавства, передусім його вітчизняного сегменту, є виправлення ситуації «невідомості» (маловідомості або, подекуди, поверхневості), що утворилася навколо імен англійських композиторів доби модернізму та їхніх найбільш популярних композицій. Посилення наукового інтересу й поширення нових методів вивчення відповідних постатей і творів, що спостерігаються в Україні протягом останніх років, зумовили головну проблематику роботи.

Англійська оркестрова музика утворює безпрецедентно великий і художньо багатий масив творчості композиторів англійського музичного Ренесансу. Він є основою британської музичної культури означеного періоду і водночас важливим сектором загальноєвропейського модерністського мистецтва. Врахування предметного англійського контексту дає можливість відтворити повнішу панораму та скласти об'ємнішу концепцію оркестрового інструменталізму в історії західної музики кінця XIX — першої половини XX століття. Натомість без врахування цього контексту поза розглядом залишається потужна симфонічна школа, яка органічно синтезувала австронімецькі, французькі й частково російські надбання, фактично ігнорується внесок одного з композиторів-класиків, Ральфа Воан-Вільямса, та опиняється в історичній тіні ще один визначний представник англійської та світової музичної культури, Едвард Елгар. Тому комплексне дослідження англійської оркестрової музики дійсно є актуальним завданням, яке на сьогодні залишається лише частково розкритим в українському музикознавстві.

Відтак **об'єктом дослідження** є англійська оркестрова музика доби модернізму, а **предметом** — специфіка втілення екстрамузичних та інтрамузичних змістів у жанрах, котрі належать до головних форм їхнього представництва.

**Мета** дослідження — виявити жанрові механізми втілення екстрамузичних та інтрамузичних змістів у творах, що є характерними зразками англійської оркестрової музики доби модернізму.

Задля досягнення окресленої вище мети дослідження були поставлені **наступні завдання:**

- відтворити загальну жанрово-стильову панораму англійської оркестрової музики доби модернізму;
- виокремити риси модерністської програмності;
- виявити в її межах специфічні тенденції розвитку;



- здійснити аналіз обраних творів на образно-смісловому, композиційно-драматургічному, тематичному, стильовому рівнях;
- дослідити екстрамузичний зміст комплексу контекстів, у межах якого створювались обрані оркестрові композиції;
- проаналізувати інтрамузичний змістовий комплекс обраних оркестрових композицій;
- визначити характер взаємозв'язку екстрамузичного та інтрамузичного змісту провідних жанрів англійського музичного Ренесансу (на основі проаналізованих творів);
- представити шляхи функційної трансформації зразків оркестрової музики англійських композиторів доби модернізму в сучасному культурно-інтонаційному просторі.

#### **Наукова новизна роботи:**

##### *Вперше:*

- актуалізовано і конкретизовано поняття англійського музичного Ренесансу;
- систематизовано значний масив фактології щодо розвитку англійського інструменталізму кінця XIX — першої половини XX століття;
- англійську оркестрову музику доби модернізму представлено як цілісне, історично й національно зумовлене жанрово-видове явище;
- концептуалізовано поняття англійського симфонізму модерністської доби;
- розроблено спектр жанрово-стильових тенденцій англійської оркестрової музики означеного періоду та запропонована її систематизація на підставі характеристики програмного змісту;
- обґрунтовано поняття образно-інтонаційного типажу і функційної трансформації оркестрових музичних творів в умовах сучасної медіакультури;

— включено до вітчизняного наукового обігу низку маловідомих англійських оркестрових творів: «Лондонський парад» А. Бакса, «Слухаючи першу зозулю навесні» Ф. Діліуса;

— здійснено огляд підходів до характеристики англійського музичного Ренесансу кінця XIX — першої половини XX ст., впроваджених в європейському (передусім, англійському), американському та українському музикознавстві.

*Дістали подальшого розвитку:*

- теорія програмності;
- теорія музичного модернізму.

*Запропоновано новий погляд:*

- на типологію модерністської програмності;
- на характер перебігу англійського музичного модернізму.

### **Практичне застосування результатів дослідження.**

Представлені напрацювання з питань історії англійської оркестрової музики означеного періоду, включно з аналітичними даними щодо конкретних творів, а також окремі теоретичні та культурологічні положення можуть бути включені до навчальних програм вузівських курсів історії світової культури, історії західної музики, аналізу музичних форм.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Робота виконана на кафедрі історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ імені П. І. Чайковського на 2021–2025 роки, зокрема темі № 8 «Історія світової музичної культури». Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 21 жовтня 2021 року (протокол № 4).

**Теоретична база дослідження** об'єднує декілька груп джерел, пов'язаних із різними аспектами розкриття теми:

1. Загальний історично-культурний фон модернізму: роботи Т. Адорно; П. Акройда; З. Фройда; В. Шестакова [1; 2; 132; 133; 148; 156; 157; 205; 216; 346].

2. Музично-історичний контекст кінця XIX — першої половини XX століття: праці Т. Гнатів, М. Друскіна, В. Жаркової, О. Корчової, Л. Неболюбової, С. Павлишин, А. Роша, Дж. П. Е. Харпер-Скотта [15; 24; 37; 43; 44; 46; 47; 50; 69; 70; 71; 73; 74; 90; 91; 93; 94; 101; 102; 103; 104; 105; 106; 109; 118; 195; 203; 209; 210; 234; 235; 237; 245; 257; 282; 316; 320].

3. Англійська музика XX століття. Опорою слугувала книга Л. Ковнацької «Английская музыка XX века: истоки и этапы развития» разом із іншими працями дослідниці [54; 55; 56; 57; 58; 59], а також робота Л. Гамбурга «Парадоксы английской музыки XX века» [36], публікації В. Конен [60; 61; 62; 63; 64; 65; 66; 67], Я. Снітко [113–116], О. Петрової [96–99] та Є. Солоухіної [124].

4. Серед англійськомовних джерел, дотичних до теми дисертації, виділимо наступні групи:

— англійський музичний Ренесанс [250; 251; 285; 301; 331; 339];

— англійський музичний модернізм [190; 203; 245; 282];

— різнопланові аспекти аналізу англійської оркестрової музики доби модернізму [178; 305; 307; 317; 318; 322; 334; 338];

— монографічна література [163; 166; 170–172; 175; 176; 189; 191; 192; 196; 197; 199; 200; 202; 204; 211; 220; 221; 223–227; 230; 231; 236; 240; 242–244; 248; 258–264; 268; 270; 275–278; 283; 290; 291; 294–296; 300; 306; 308; 310; 312; 314; 315; 321; 323; 333; 335; 336; 342; 343; 345; 351].

5. Теоретична проблематика:

— теорія музичного змісту (Т. Адорно, М. Арановський, В. Каратигін, А. Кудряшов, С. Макклері, В. Холопова) [1; 5; 76; 130; 135; 274];

- теорія музичного жанру (М. Арановський, Є. Назайкінський) [6; 89; 127–129];
- теорія модернізму (О. Корчова) [69; 70; 71];
- теорія музичної програмності (Л. Кияновська, Г. Краукліс, О. Соколов) [51; 52; 74; 75; 120; 121].
- теорія інтермедіальності (Р. Брузгене, В. Вульф, Е. Шестакова) [19; 149; 347–350];
- теорія симфонізму (М. Арановський, О. Зінкевич) [8; 48];
- теорія музичної пародії (О. Соломонова) [123];
- теорія інтонації та інтонаційного аналізу (Б. Асаф'єв, Ю. Чеқан) [9; 144];
- теорія анімації (Ф. Томас, О. Джонстон, Е. Селбі, П. Блер, Дж. Бендацці, Н. Кравцов, М. Беллано, Дж. Грант, Дж. Е. Сміт III) [14; 16; 72; 108; 180; 239; 328; 337].

**Методологічна база дослідження** фокусує процес вивчення англійської оркестрової музики доби модернізму на двох основних ракурсах: панорамному, шляхом виявлення загальних жанрово-стильових тенденцій, та аналітичному, шляхом цілеспрямованого розгляду обраних творів. Певна увага приділяється також персональному ракурсу, тобто виокремленню індивідуальних рис музичної мови авторів цих творів.

Наукова методологія роботи залучає загальні теоретичні (аналізу і синтезу, індукції та дедукції, аналогії, абстрагування) та емпіричні методи спостереження і опису (останні застосовуються наскрізно в усіх розділах роботи). Також у роботі використані конкретно-наукові дисциплінарні методи:

- елементи жанрового аналізу (стосовно атрибуції обраних творів щодо типу симфонізму, природи симфонічного жанру, внутрішньо-жанрових проявів та жанрових витоків тематизму);
- елементи музично-стильового аналізу (у зв'язку з аналізом рис неокласицизму в «Лондонській симфонії» Р. Воан-Вільямса, імпресіонізму-

символізму в мініатюрі «Слухаючи першу зозулю навесні» Ф. Діліуса, постромантизму у Віолончельному концерті Е. Елгара);

— метод біографічної реконструкції (для визначення особливостей біографічного контексту написання композиторами обраних творів).

Частково було застосовано статистичний метод (при створенні типології програмності).

Музикознавча інтерпретація аналітичних даних відбувалася з урахуванням методів міждисциплінарного дослідження, зокрема при визначенні сутності програмності та систематизації її проявів. Поруч із опорою на традиційні музикознавчі положення програмну музику розглянуто у зв'язку з гуманітарною концепцією інтермедіальності.

**Аналітична база** дослідження включає: оркестрові партитури обраних для аналізу творів та їх аудіозаписи, що представлені у відкритому доступі на різноманітних Інтернет-ресурсах.

Для деталізованого аналізу обрано дев'ять резонансних і, тою чи іншою мірою, показових творів широкого жанрового спектру. Їх розглянуто у взаємозв'язку із різноманітними змістами:

— симфонія («Лондонська» симфонія Р. Воан-Вільямса та «Sinfonia da Requiem» Б. Бріттена);

— концерт (Віолончельний концерт Е. Елгара);

— сюїта («Планети» Г. Холста);

— поема («Слухаючи першу зозулю навесні» Ф. Діліуса);

— увертюра («Кокейн. У місті Лондоні» Е. Елгара);

— варіації (варіації на оригінальну тему «Енігма» Е. Елгара);

— марші (цикл «Помпезних та церемоніальних маршів» Е. Елгара та «Лондонський парад» А. Бакса).

Спеціального коментаря потребує співвідношення понять *змісту і жанру*, яке фігурує у формулюванні предмету дослідження. Теорія змісту в

музикознавстві не є сталою. З одного боку, відповідне поняття щоденно застосовується науковцями, з іншого, його теоретичні обґрунтування не надають системного трактування. У книзі «Теорія естетики» Т. Адорно [1] поняття змісту художнього твору є лейтмотивом: філософ вважає, що зміст — ідея, філософська рефлексія, інтерпретація, форма, конструкція чи матеріал, з якого будується твір і т. ін. Подібним чином і В. Холопова вносить до ієрархії змістів музичного твору неосяжну кількість складників: «зміст музики в цілому; зміст ідей історичної епохи; зміст ідей національної художньої школи; жанровий зміст; зміст композиторського стилю; зміст музичної форми, музичної драматургії; індивідуальний задум твору, його художня ідея; інтерпретація музичного твору: виконавська, композиторська, музикознавча; зміст музичного твору у сприйнятті слухачів» [135, с 181–182].

Оскільки таке розширене трактування пропонується різними дослідниками, все означене і прийнято за основу поняття змісту. Його структуру розділено на два семантичних різновиди: *інтрамузичний* та *екстрамузичний* (формулювання А. Кудряшова [76]). Інтрамузичний зміст тотожний до його форми-конструкції, тоді як конструкція невід’ємно пов’язана з контекстами, що знаходяться поза партитурою. Як пояснює Т. Адорно, конструкція відрізняється «нешадним підпорядкуванням всього, що походить з-поза меж художнього твору» [1, с. 83].

Усе контекстне, що приходить «ззовні», але зумовлює внутрішнє наповнення, утворює екстрамузичний зміст твору, який завжди є «соціальним, історично обумовленим змістом» [274, с. 7]. Дослідниця проблематики музичного змісту С. Макклері стверджує, що «музика (так само як інші види людських артефактів) зібрана із різнорідних елементів, які ведуть від автономності твору до перетину з нескінченними ланцюгами інших творів, множинними, навіть суперечливими, культурними кодами, різними моментами сприйняття і т. ін.» [там само].

Дві зазначені гілки змістів розглядаються в дисертації на базі англійської оркестрової музики доби модернізму. До *екстрамузичних* змістів віднесено: зміст історичний (соціально-політичний); зміст культурний (загальноєвропейський та національний); зміст ментальний.

До *інтрамузичних* змістів залучено компоненти, які прив'язані до конкретного музичного твору та складають його унікальну, неповторну модель: зміст художній (ідейно-концепційний, образний); зміст конструктивно-музичний (композиційний, тематичний, жанрово-інтонаційний, ладогармонічний, метроритмічний, тембровий, стилістичний, стильовий тощо).

Екстрамузичні змісти моделюють змісти інтрамузичні, адже історичний, соціально-політичний, загальнокультурний та ментальний чинники слугують збудниками творчої фантазії, які провокують композиторів до використання певних ідей, жанрів, програмних чи стилістичних засобів. Тому загальний контекст (екстрамузичне) та індивідуальна творчість (інтрамузичне) — явища взаємопов'язані і взаємозалежні: «Сучасні течії уявили, що мистецтво ніби фонтан, тоді як воно ніби губка. Вони вирішили, що мистецтво повинно бити, тоді як воно повинно всотувати і насичуватись» [95, с. 276–277].

Музичні змісти, що впливають із ширших контекстів, втілюються у *жанрах*. Таким чином жанр реалізує у конкретній формі всі означені вище *змісти*. У той же час і сам жанр є частиною змісту, оскільки має власну історію та систему слухацьких очікувань.

Оркестрові жанри, які розглядаються у роботі, передусім є носіями епохального змісту західної музичної культури доби модернізму. Разом із тим вони є носіями унікального змістового наповнення, якого набувають у контексті англійської національної композиторської школи загалом та у контексті персональних авторських стилів зокрема.

**Апробація результатів дослідження.** Матеріали роботи обговорювались на засіданнях кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського та

були оприлюднені у чотирьох публікаціях наукових статей, у трьох публікаціях тез доповідей, у виступах із доповідями на наукових конференціях: всеукраїнська молодіжна конференція «Дні науки», всеукраїнська конференція Студентського науково-творчого товариства НМАУ ім. П. І. Чайковського «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях», міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих», науково-практична конференція «Механізми новації в музичній творчості», ХІХ міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці», ХІ міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2019 року», ХІІ міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2020 року» (Київ, 2020), ХІІІ міжнародна конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2021 року» (Київ, 2021).

**Структуру** роботи складають вступ, два основних розділи, висновки, перелік використаних джерел та додатки.

Перший розділ дисертації («Англійська оркестрова музика доби модернізму: екстрамузичні та інтрамузичні змісти») присвячений розгляду різнорівневих культурно-історичних змістових начал, показових щодо англійської оркестрової музики доби модернізму. Тут досліджено питання англійського музичного Ренесансу, прокоментовано специфіку поняття музичної англійськості, здійснено огляд жанрово-стильової панорами та запропоновано дослідження проявів програмності в межах обраної композиторської традиції. Здійснено також аналіз втілення показово-національної лондонської програмної теми у трьох оркестрових творах різної жанрової та стильової приналежності.

Проблемно-тематичним рефреном другого розділу роботи («Жанр як маркер розвитку в англійській оркестровій музиці доби модернізму») є творчість Е. Елгара, одного з найбільш виконуваних, але найменш досліджених у вітчизняному музикознавстві англійських композиторів. Цей аналітичний розділ розпочинається і замикається розглядом найпопулярніших англійських



оркестрових творів, які належать його перу. Загальна внутрішня послідовність викладу другого розділу підлягає не хронологічному, а жанровому принципу — аналітичні фрагменти скомпоновані в порядку зростання масштабності та художньої складності жанрів: від напівужиткового маршу до драматично-трагічної симфонії. Завершується розділ фінальним аналізом жанрового гібриду «Енігма»-варіацій, в якому поєднані ознаки оркестрового варіаційного циклу, сюїти та симфонії.

Список використаних джерел нараховує 352 позиції (друковані та електронні джерела).

У додатки включено таблиці, схеми, два есе, нотні приклади, портретні зображення композиторів та репродукції живописних творів.

Обсяг основного тексту роботи — 197 сторінок, загального — 306.

## РОЗДІЛ 1

### АНГЛІЙСЬКА ОРКЕСТРОВА МУЗИКА ДОБИ МОДЕРНІЗМУ: ЕКСТРАМУЗИЧНІ ТА ІНТРАМУЗИЧНІ ЗМІСТИ

#### 1.1. Англійський музичний Ренесанс: дати, персони

*Англійське*, про що б не йшла мова, завжди відрізняється специфічною парадоксальністю (надалі у дисертації згадки про парадокси спливатимуть доволі часто). Відтак розпочнемо з парадоксальної тези: Англія XIX століття, відома як «країна без музики», за часів не менш відомої «епохи мовчання» зберігала статус одного з найвизначніших музичних центрів західного світу. Спробуємо пояснити цю тезу.

Л. Ковнацька прямо вказує на те, що «протягом не менше ста років Англія взагалі не була представлена на європейській музичній арені» як країна національних композиторських талантів [56, с. 27]. Якщо враховувати часи Г. Генделя та Й. Баха, то, можливо, протягом приблизно одного століття в Англії дійсно тривала епоха мовчання, яка закріпила за нею на континенті репутацію країни без музики: «Після смерті Г. Пьорселла постать “національного англійського композитора” на світовій арені поступово тьмяніє. Адже місце провідних композиторів після-пьорселлівського періоду зайняли німці Г. Гендель та Й. Бах, а серед найвагоміших національних музичних досягнень, окрім «Опери злиднів» (1728), були генделівська ораторія та вітчизняна баладна опера» [56, с. 27–28].

Однак, це пояснювалось аж ніяк не загальним занепадом музичного життя, а лише спадом композиторської ініціативи, «тьмяністю» творчих кольорів тогочасної національної школи. Нелінійні особливості її до-модерністського періоду дослідниця описує так: «Немає підстав говорити про занепад або загибель англійської музичної культури у XVIII столітті — вона, поза сумнівом,

жила, але набувала якісно нового обличчя. Русло національної професійної творчості в сучасних актуальних жанрах обміліло, а бурхливий розвиток концертного життя і побутового музикування створював враження розквіту» [56, с. 28].

Протягом майже всієї класичної фази європейської музичної історії Англія зберігала статус одного з найвизначніших глобально-музичних центрів. Це стало можливим завдяки найвищому рівню місцевої виконавської культури, яка безперервно розвивалась і процвітала від часів середньовіччя аж до сьогодення, забезпечуючи Британії передові позиції на європейському музичному просторі. Англія славилась прогресивною політикою виконавської адаптації до знакових явищ загального музичного світу.

О. Корчова пояснює зазначений на початку парадокс наступним чином: «Причини впертого композиторського мовчання англійців, за умови безперервного “говоріння” інших формацій — концертно-виконавської, критично-публіцистичної, освітньо-виховної та навіть музично-естетичної форм національної активності, — слід шукати в площині стильових реалій тогочасної музичної культури — в їхніх ідеологічних витоках» [69, с. 376]; «європейська філософія Просвітництва з її ідеєю виховання й облагородження людини як частини суспільства» та романтична чуттєвість «входили в певний світоглядний дисонанс із англійською острівною ментальністю, “закритою”, консервативною, традиціоналістською в найвищому розумінні слова» [там само].

Кінець XIX — перша половина XX століття — період, коли в англійській музичній культурі відбувається колосальний підйом композиторської творчості. Десятки яскравих композиторів постали на британському і загальноєвропейському культурному горизонті. Дослідникам не залишалося іншої оціночної опції, окрім того, щоби порівняти відповідний музично-історичний процес із Ренесансом. Адже йдеться не просто про підйом, але про справжнє відродження сфери національної композиторської творчості.

Вперше слово «відродження» стосовно британської музики другої половини ХХ століття застосував Дж. Беннет у 1882 році в тексті рецензії на Симфонію № 1 Х. Перрі [219, с. 89]. Проте загальне бачення західними дослідниками хронології англійського музичного Ренесансу не є консенсусним.

Р. Стредлінг та М. Хьюз пропонують розглядати цей період на відстані від 1840 до 1940 року [251, с. 330], виокремлюючи столітній проміжок часу. Однак із таким широким тлумаченням виникає багато запитань до вимірювання попередньої епохи мовчання, яка за цією хронологією різко втрачає свою парадоксальність. Та й саме відродження вже не виглядає відродженням, адже зникає прецедент великої історичної перерви.

Західні дослідники вбачають необхідність розділити англійський музичний Ренесанс на три внутрішніх етапи, котрі пов'язані з соціально-політичним імперським контекстом:

1. Ренесанс і реформація (1840–94).
2. Так звана «проблемна спадщина» (1895–1914).
3. Воєнний, пост-воєнний, довоєнний і знову воєнний періоди (1914-40).

До цього політизованого поділу можна з легкістю прив'язати внутрішньо-музичну динаміку Ренесансу:

1. Формування національної школи в умовах економічного розвитку вікторіанської доби; засвоєння класико-романтичних засад.
2. Етап принципового оновлення музичної мови на основі модерністських впливів та застосування зразків національного фольклору.
3. Активне функціонування та продовження розвитку національної композиторської школи в умовах реакції на нестабільну історично-політичну ситуацію у світі.

Показово, що ці ж самі науковці, Р. Стредлінг та М. Хьюз, у більш ранній спільній роботі обмежують хронологію англійського музичного Ренесансу, посуваючи трамплінну дату трохи вперед, до 1860 року [331, с. 282].

Персональним фундаментом нової, дійсно «ренесансної» національної композиторської школи були митці декількох поколінь. У додатках змодельована максимально спрощена схема її генеалогічного дерева (див. Додаток В, схема 1).

До найстаршого покоління входили наставники молоді й самовіддані педагоги Х'юго Перрі й Чарльз Станфорд. До середнього, яке було головною опорою школи, належали Едвард Елгар, Ральф Воан-Вільямс, Густав Холст, Фредерік Діліус та Гренвілл Банток, а вже далі традиції школи перехопили їхні молодші сучасники — Сиріл Скотт, Френк Брідж, Джон Айрленд, Артур Блісс, Арнольд Бакс, Артур Бенджамін, Алан Буш, Вільям Волтон, Констант Лемберт, Едмунд Раббра, Алан Роусторн, Леннокс Бьорклі, Майкл Тіппетт і, зрештою, Бенджамін Бріттен.

Колективна музична стилістика кожного наступного покоління композиторів базувалась на здобутках попереднього, затверджувала та розвивала їх, а також — збільшувала ефект «щеплення» новизни і запроваджувала щоразу більшу дозу модерністської радикальності. Загалом динаміка стилістичних змін між поколіннями рухається у напрямку поступового насичення творів дисонансами (гармонічними, мелодичними, ритмічними, тембровими й, так би мовити, образними) при збереженні певної стабільної консервативної долі всіх рівнів консонансності (частка якої варіювалася у творчості композиторів різного стильового спрямування).

Максимально повний перелік імен англійських композиторів, які причетні до формування та розвитку англійського музичного Ренесансу, представлений у таблиці, у розділі додатків (див. Додаток И, таблиця 1).

Більшість композиторів-представників англійського музичного Ренесансу були унікальними особистостями, постаті яких закарбувались в історії завдяки їхнім творам, діям, здобуткам, особливостям поведінки та нюансам неординарності. Серед них — музикантка-суфразистка (Е. Сміт); перша жінка-президентка Гільдії композиторів Великобританії (Е. Макончі); тезко

шотландського лицаря (Вільям Воллес); персона, що зображена на 20-фунтовій купюрі стерлінгів (сам Е. Елгар!); емігрант (Ф. Діліус) та іммігрант (А. Бенджамін); «африканський Малер» (С. Коулрідж-Тейлор); чергова геніальна жертва прокляття дев'яти симфоній та любитель котиків (ніхто інший, як Р. Воан-Вільямс); трубач і ще одна жертва того-ж-таки прокляття (М. Арнольд); автор першої англійської обробки «Гопаку» і «Травневої ночі в Україні» (А. Бакс); автор аж 32-х симфоній! (Г. Брайан); учень Пауля Гіндеміта (В. Лей); учень Антона Веберна (Г. Серл); композитор, що втілює композиційний принцип «Болеро» М. Равеля за дванадцять років до появи цього абсолютного модерністського шедевр (Г. Холст); флейтист, що висунув власну альтернативу додекафонії (В. Олвін); вчитель Бенджаміна Бріттена (Ф. Брідж) і, звісно, Бенджамін Бріттен власною персоною, якому судилося стати безумовним лідером всієї англійської національної школи ХХ століття.

Коллективне просування молодих композиторів у концертному житті країни та у музичній критиці стало потужним рушієм змін. Першим кроком була масова популяризація академічної продукції через регулярні концертні програми, що включали зразки національної творчості. Другим кроком була активна літературна діяльність, зокрема у вигляді численних рецензій, масивів «полегшеної», публіцистичної аналітики та поширення солідних роз'яснювальних брошур, що супроводжували концерти.

Важливою у цьому плані була і традиція суботніх концертів у Кришталевому палаці («Crystal Palace Saturday»), які розпочали свою історію в 1855 році заходами під керівництвом диригента Августа Маннса. Його «підхід до компонування програм концертів перетворив Кришталевий палац на своєрідну лабораторію англійського музичного Відродження» [219, с. 91]. Ще одна важлива регулярна подія на теренах Кришталевого палацу, якою опікувався А. Маннс — монументальний генделівський фестиваль. Цей диригент прусського походження став палким прихильником і пропагандистом творчості

англійських композиторів. Він включав до своїх програм твори В. Беннета, Ф. Коуена, Е. Праута, Дж. Макфаррена, Х. Перрі, Ч. Станфорда, О. Маккензі, Е. Сміт та інших — загалом за 40 років співпраці з 300-ми композиторів, чії твори виконувались А. Маннсом, 82 були британцями (дані цитованого вище дослідника К. Ітока).

Варто відзначити і рівень публіки — вона була високо обізнаною, оскільки над вдосконаленням її зацікавлень активно й винахідливо працювали критики. Наприклад, програмні буклети до концертів могли включати історію створення твору, визначення його художнього місця, опис композиції, посилання на статтю автора, його родину, інформацію про освіту, мораль, релігію, політику чи навіть расу (згідно з переліком Б. Бауера [186]).

Наостанок згадаємо інші знакові культурні локації Лондону доби модернізму, як всесвітньо відомі, так і менш знані: Альберт Хол, Сент-Джеймс Хол, «Зал королеви» («Queen's Hall»), Королівський музичний коледж (Royal College of Music) та Королівську академію музики (Royal Academy of Music). Усі вони відігравали активну роль у підсиленні столичної мистецької інфраструктури, котра, своєї черги, долучалася до матеріального спектру англійського музичного Ренесансу.

## **1.2. Англійський варіант музичного модернізму: термінологія, хронологія, закономірності**

Попри тривалу історію дослідження, на сьогоднішній день зберігає наукову гостроту проблема визначення сутності, особливостей та хронологічних меж англійського модернізму — звісно, особливо актуальною вона є для представників українського музикознавства, зацікавлених у засвоєнні зазначеного феномену. Науковці наших днів намагаються максимально об'єктивно підійти до його вивчення, враховуючи багатоаспектну специфіку, що

тягне за собою відбиток певної неоднозначності, варіантності, розбіжностей у висновках. Адже англійський модернізм не зовсім струнко вписується у визначені стильові та хронологічні рамки загальноєвропейського музичного модернізму, та й, власне, щодо останнього теж не існує консенсусу, чітких, уніфікованих дослідницьких позицій.

### *Загальноєвропейський музичний модернізм*

У тлумаченні хронологічних меж та змістовних характеристик музичного модернізму представлене дослідження спирається, передусім, на наукові позиції О. Корчової, С. Павлишин, Т. Гуменюк, М. Ржевської, В. Реді, частково К. Дальхауза та Д. Олбрайта.

Найбільш ґрунтовне визначення поняття модернізму у вітчизняному музикознавстві сформулювала О. Корчова, авторка масштабної монографії «Музичний модернізм як terra cognita», в якій розглядається його типологія, хронологія та конкретне наповнення з огляду на персоналії, стильові явища і окремі твори: «Музичний модернізм — епохальний період розвитку європейського музичного мистецтва від кінця 80-х років XIX століття до кінця 30-х років XX століття, впродовж якого відбувається поступовий перехід від класичного до посткласичного типу музичної культури, встановлюється її полістильовий устрій і формуються засади сучасної музичної мови» [70, с. 32].

**Хронологічні межі** музичного модернізму дослідники встановлюють по-різному. Зокрема, існують наступні дослідницькі підходи:

1) період від кінця 80-х років XIX століття до кінця 30-х років XX століття [О. Корчова];

2) період від 1894 — 1895 років (дати прем'єр «Післяполудневого відпочинку Фавна» К. Дебюссі та поеми «Тіль Уленшпігель» Р. Штрауса) до 1951 року (дата створення «Музики змін» Дж. Кейджа) [Д. Олбрайт];



3) період від кінця XIX століття до початку Першої світової війни [К. Дальхауз];

4) період, що розпочинається від кінця XIX століття й проходить наскрізно через усе XX століття [Г. Данузер].

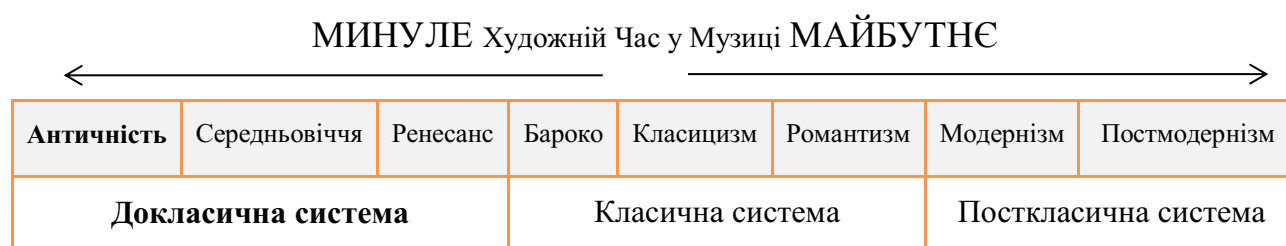
Однак, важко позначити абсолютними часовими точками межі такого явища, яке є залежним від зміни світовідчуття та естетично-філософських орієнтирів. Адже прикмети нової доби обов'язково знайдуться або раніше, або навіть пізніше означених точок.

Якщо визначати модернізм у найширшому вимірі, як явище ідеологічно-естетично-філософське й загальнокультурне, додається певний хронологічний резерв. Він залежить не так від конкретних дат, як від світогляду того чи іншого художника, відображеного в його музиці. Відтак, можна вважати, що закономірності модернізму продовжують функціонувати у творчості низки композиторів старшого покоління аж до 90-х років XX століття — на зразок того, як продовжували функціонувати закономірності романтизму в творчості С. Рахманінова. Оркестрову творчість Р. Штрауса ми так само відносимо до явищ модерністського симфонізму, відповідно до позиції Д. Олбрайта. Хоча усвідомлюємо, що це суперечить науковим поглядам Л. Неболюбової, яка вміщує естетику композитора в традицію пізнього романтизму на основі своєї концепції пізніх стилів. Ця концепція є надзвичайно цінною, а закономірності пізнього періоду, про які пише Л. Неболюбова, дійсно яскраво проявляються у творчості Р. Штрауса. Це відбувається ще й тому, що весь художньо-історичний масив модернізму (у різних його стильових проявах) є пізнім етапом у більш масштабній картині — в антропоцентричній філософсько-естетичній концепції Нового/Новітнього часу.

Нижче наводимо дві взаємодоповнюючі схеми (авторства О. Корчової та Ю. Чекана), в яких позначається місце та функційна роль модернізму в європейській загальнокультурній історії:

## Схеми 1.1

## Стадіальність музичної історії: художній час



## Схеми 1.2

## Стадіальність музичної історії: антропоцентризм

## АНТРОПОЦЕНТРИЗМ У МУЗИЦІ

Ренесанс	Бароко	Класицизм	Романтизм	Модернізм	Постмодернізм
Формування, становлення (ранній етап)		Функціонування, розквіт (зрілий етап)		Ломка, криза (пізній етап)	

Якщо припустити, що модернізм — процес ломки усталеної системи, яка вибудовувалась і функціонувала століттями, то постмодернізм — кульмінаційна фаза даного процесу, остаточний крах системи. Відтак модернізм є культурним «коридором», в якому одна естетична парадигма замінюється іншою. Він слугує перехідним етапом, де, з одного боку, синтезуються всі досягнення класико-романтичної доби, а з іншого — відбувається цілеспрямоване відкриття нових історичних перспектив. Це епоха, що насичена експериментами, пошуками, поворотами, виворотами і воротами у нове, в інше. Пригадаємо відомі метафори. Як у природі, так і в культурній історії базові явища функціонують на аналогічних засадах: велика ріка формується з багатьох витоків, що потім стікаються до купи й утворюють єдиний потужний потік, але в певній зоні знову відбувається його «розтікання»; дерево розростається з мереживного коріння у потужний стовбур, а на верхівці знову розгалужується...

Подібна діалектична структура — закономірність устрою нашого світу. Оскільки адекватне природниче пояснення цієї закономірності навряд чи буде

тут доречним, переведемо її розгляд у філософський вимір. Все у нашому світі має початок і кінець — формується, розвивається, активно функціонує, досягаючи вершини, а потім дає збій, розпорошується. Кожна стала й цілісна система приходиться на якомусь етапі до кризи, вичерпує себе або втрачає актуальність. Однак кожна криза, своє черги, народжує нову систему, іншу за змістом.

Таке розуміння сутності духовного етапу, на якому перебувають людство і культура протягом приблизно останнього століття, є правомірним і для постмодернізму, який органічно виростає з модернізму, продовжує і гіпертрофує його, ламає вже надломлене: «Іноді кажуть, ніби щось подібне вже бувало: александрійська епоха, осінь середньовіччя, fin-de-siecl'івський декаданс, будь-яка виснажена/пересичена культурна формація. Це можна переконливо прив'язувати до завершення певного проміжного хронологічного відліку, наприклад, до межі тисячоліть <...> Я ніколи не погоджуся з тим, що в цьому світі вже все відбулося. Мабуть, саме ця ознака дозволяє мені вважати, що постмодернізм (добре, назвімо це “постмодернізмом”!) — це там, де кожен із нас опинився сьогодні, це така обставина часу і місця, від якої нікуди нам не подітися, територія “поміж” і “всередині”, нікому-не-належний міжцивілізаційний, але й понадцивілізаційний простір, центральна діра в Європі, тектонічний зсув, пропадня...», — розмірковує Ю. Андрухович [4].

Модернізм (а за ним і постмодернізм) — такий кінцевий етап дестабілізації потужної мистецької системи світорозуміння, який накладається на початок іншої. Модернізм у його багатогранності розпочинає історію світу, в якому рівноправно співіснує різне, іноді кардинально, суперечливо й парадоксально різне, іноді незалежно й окремо, іноді в контрапункті, а іноді в тотальному синтезі.

Цей епохальний стан О. Корчова прирівнює до «космічного виміру духовних трансформацій», в якому народжується «новий світопорядок». Якщо

розглядати модернізм в такому ракурсі, «тоді заяложена метафора безладдя постане як ознака прекрасного (чи принаймні величного) діяння, розкриється сенс інтенсивності та надпродуктивності мистецького життя всередині художнього хаосу, а високий градус кипіння культурної матерії буде відчутий “на власній шкірі”» [70, с. 17].

### *Англійський музичний модернізм*

Англійський модернізм, як яскравий музично-історичний феномен, зосереджений у межах загальноєвропейського культурного процесу, тож він є важливою його складовою. Художня Англія безпосередньо причетна до загально-модерністських стильових зсувів, а подекуди навіть естетично й технічно випереджала континентальні події. Прикладом такого випередження є творчість живописця Вільяма Тернера (1775–1851), який змальовував природні стихії (воду, туман, вогонь, сонце) в імпресіоністській манері за декілька десятиліть до того, як у французькій культурі сформувався відповідний стиль. Однак, щодо музики англійська ситуація виявилася зворотньою — йдеться не про випередження, а про своєрідне «запізнення».

Дослідниця С. Колінз пише про «етос “запізнення”» («ethos of “lateness”»), характеризуючи англійську літературу та музику доби модернізму. Вона вбачає певні ментальні та політично-історичні причини такого стану речей: «“Запізнення” — більше, ніж естетика чи стиль, це ставлення до історії, часу та суб’єктивності...» [279, с. 113].

Інше важливе поняття, яке застосовують сучасні критики та дослідники відносно музичних процесів початку ХХ століття в Англії — «амбівалентний модернізм» [275, с. 11], тобто такий, в якому прогресивні модерністські естетичні та структурні елементи співіснують із стабільною присутністю класико-романтичних принципів. Пізньоромантична стилістика поєднується з актуальними художніми ідеями та новітніми елементами модерністської

музичної мови. У результаті цього синтезу виникають такі специфічні характеристики, як романтизований імпресіонізм-символізм Ф. Діліуса чи поміркований експресіонізм Б. Бріттена.

«**Модерний класицизм**» («modern classicism») — чергова термінологічна спроба означити сутність музичного явища, про яке йдеться. Його застосовували такі дослідники, як Дж. Гепокоскі [247], А. Віттолл [344] та вже згадувана С. Коллінз. На їхню думку, «модерний класицизм» означає «свідомий відхід композитора від модерністської конкуренції, хоча і не відмову від модернізму» [203, с. 132].

Отже, англійський музичний модернізм — «запізнілий», «амбівалентний», «класичний», але також і «хамелеонський» («chameleonic modernism» [275, с. 29]). Подеколи він здається дещо відсталою технологічно та полегшеною естетично версією континентального модернізму, але в ньому наскрізно і яскраво проступають новітні модерністські принципи та їхні безпосередні прояви (програмні, жанрові, стильові, тематичні, ладогармонічні, метро-ритмічні, темброві тощо).

Попри внутрішню стильову строкатість і багатогранність, цей період характеризується певними сталими **закономірностями**, чільну частину яких ми предметно простежимо в оркестрових творах англійських композиторів (див. Розділ II). Далі подаємо огляд системних засад музичного модернізму, сформульованих О. Корчовою [70, с. 38–39] і зорієнтованих на англійські реалії.

Перша і центральна ідея модернізму походить від його назви: це — планомірне оновлення (власне, «модернізація») художньої образності й музичної мови сучасними темами і засобами. Це відбувається на засадах співіснування різноманітних стильових явищ у межах одного певного феномену: національної школи, творчості композитора і навіть у межах окремого твору. Наприклад, в розглянутих у наступному розділі творах ми знаходимо ознаки імпресіонізму

(А. Бакс) та неокласицизму (Р. Воан-Вільямс), які яскраво домінують в англійській музиці того часу.

Друга характерна риса модернізму — активний діалог із класико-романтичними та іншими традиціями минулого на ґрунті запозичення відповідних інтонаційних фондів, жанрових моделей, композиційних форм, стилістичних комплексів. Це ми наявно спостерігаємо в «Лондонській симфонії» Р. Воан-Вільямса та у «Sinfonia da Requiem» Б. Бріттена.

Третя модерністська риса — співіснування всередині модернізму двох векторів, що «вимірюють» градус художніх новацій, а саме поміркованого та авангардного. В англійській програмній оркестровій музиці простежується стійке домінування першого, адже серед проаналізованих нами зразків фактично відсутні приклади радикальних художніх рішень, навпаки, окремі з них можна назвати в певному сенсі традиціоналістськими — як, наприклад, Віолончельний концерт Е. Елгара чи «Лондонський парад» А. Бакса.

Ще одна важлива модерністська закономірність полягає у поступовому зближенні академічного та неакадемічного музично-культурних середовищ. Це виявляється у того ж А. Бакса або Е. Елгара через опору згаданих композиторів на традиції парадної музики (звичайного побутового чи спеціального церемоніального призначення), яку навряд чи можна вважати взірцем академізму.

Серед інших проявів модернізму фігурує ускладнення програмності, її смислова неоднозначність, зв'язок із певними субкультурними комплексами — як, скажімо, у «Кокейні» Е. Елгара.

На рівні організації музичної тканини виділяється специфічно-модерністський принцип багатотемності і мозаїчної драматургії (він характерний для більшості проаналізованих нами творів). У загальному європейському контексті — це той принцип, що бере початок у творчості Р. Штрауса і меншою

мірою К. Дебюссі, а також активно функціонує в музиці інших композиторів доби модернізму, наприклад, у Ф. Пуленка. Однак він має і національне коріння.

Імперськість є тим ментальним стрижнем, що об'єднував всі англійські соціальні верстви. Британія завжди була імперією, це природня форма її самоусвідомлення, вона була і залишається різноскладовою, багатогранною, подрібненою на сектори та водночас цілісною. Тож, можливо, мозаїчність — частково результат зазначеного факту, результат саме такого соціального устрою та способу колективного мислення.

Окреслені зміни в характері тематичної роботи вписуються в спільну тенденцію доби щодо ломки засад класичного формотворення та поступової мутації сонатності або ж взагалі втрати нею актуальності (як у К. Дебюссі). Із цим співвідноситься ще одна яскрава ознака модерністського мислення — зникнення «чистих» форм і «чистих» типів драматургії (наприклад, суто епічної або суто конфліктної), натомість поширення різноманітних синтетичних форм і явищ. Адже оволодіння мистецьким синтезом, точніше, новим, наступним його рівнем (після затвердження романтичної ідеї синтезу в межах програмного симфонізму і вагнерівської музичної драми) — ледь не головна художня засада модернізму.

М. Арановський зазначає, що «кожен жанр проходить у своєму розвитку три стадії: формування, стабілізацію і дестабілізацію» [8, с. 5]. Положення його теорії стадіальності застосовуються в роботі й підтверджуються стосовно більш масштабного жанрового феномену англійського симфонізму. Велика кількість оркестрової музики, коріння якої розростається з доволі слабкої на початку національної романтичної основи (Ч. Станфорд, Х. Перрі), а також потужний синтез класико-романтичних традицій із сучасними європейськими тенденціями в англійській композиторській творчості доби модернізму свідчать про досягнення стадії стабілізації. Усередині цієї стадії спостерігаються процеси, на які вказує О. Зінкевич, коли розширює відповідні показники за допомогою

власного понятійного ряду — нарощування, накопичення, оновлення, прискореного розвитку [48, с. 17–22].

Показово, що локальна англійська стадія стабілізації жанрового процесу співпадає у загальному модерністському контексті із глобальною європейською стадією дестабілізації жанрової системи симфонізму і пошуків його нових, сучасних форм.

Як відомо, класична симфонія виражала у найповнішому варіанті антропоцентричну концепцію Людини Нового часу, її співвідношення із Дійсністю: «Позамузичний характер семантичної програми кожної із частин міг дати привід для розгортання конкретних “картин” реальних подій. Концепція Людини розгорталась, вміщуючи в себе “весь світ” й виявила тенденцію стати концепцією буття, “картиною світу”...» [8, с. 36–37]. Тепер же, на теренах модерністського симфонізму, наглядно видно, що дана універсальна концепція кришиться і крушиться, розривається і розбивається, дробиться і розливається на численні нові русла. Цілісна світоглядна система замінюється строкатою мозаїкою окремих поглядів на життя. Ідейно-образні зони, що були пов’язані з *Homo agens*, *Homo sapiens*, *Homo ludens* або ж *Homo communius* (за М. Арановським), нині існують незалежно одна від одної, лише епізодично і дуже зрідка демонструючи взаємодію.

**Хронологічні межі** англійського музичного модернізму, сукупно відображені в сучасній науковій літературі, традиційно доволі розмиті й до того ж в особливий спосіб пов’язані з перебігом основного, європейського модерністського процесу. Континентальні новації плавно вливалися в потік острівної музики і так само плавно втрачали свою актуальність.

Початком доби британського музичного модернізму вважаємо кінець 1890-х років. Знаковою відправною точкою щодо оркестрової музики беззаперечно стає «Енігма»-варіації Е. Елгара (1899). Слід наголосити, що до цього моменту, власне, до початку ХХ століття, оркестрова музика англійського



Ренесансу мала доволі консервативне, переважно романтичне колективне художнє обличчя, сформоване в дусі традицій Й. Брамса, Ф. Мендельсона, Г. Берліоза, Р. Вагнера. Тільки від кінця 1890-х у музиці імперії виразно «зазвучав» англійський імпресіонізм-символізм, з'явилась складна синтетична форма штраусівського типу, зрушилися жанрові пріоритети та розпочалася практика масового ужитку розмаїтої модерністської програмності.

Визначити кінцевий хронологічний рубіж англійського варіанту музичного модернізму значно складніше, аніж початок. Як уже зазначалось, ми опираємось на варіант загальної модерністської хронології, запропонований О. Корчовою, однак із поправкою на «запізнілість» у культурному часі англійського модернізму. Головний критерій цього поділу — стильовий, а отже рубіжним чинником завершення доби модернізму стає актуальність нового епохального феномену, авангардистського естетико-стилістичного комплексу, відбитого у композиторській творчості. У континентальній Західній Європі цей рубіж постав після Другої світової війни, а у британській музичній культурі етап завершення доби модернізму продовжився приблизно на двадцять років (так само, як затримався і момент його початку). У визначенні його кінцевої межі ми передусім опираємося на наявні композиторські здобутки. Очевидним є той факт, що пізня оркестрова творчість Б. Бріттена, В. Волтона та почасти М. Тіппетта зразка 60-х-70-х років ХХ століття загалом вписується в систему модерністських закономірностей. Тому позначаємо крайню межу 1970-ми роками, що вказує на тяглу специфіку завершення історико-стильових етапів у мистецтві.

Завершальний етап англійського музичного модернізму накладається на факт існування інших показових реалій, наприклад, зародження і поширення британського року в 1960-х роках. Адже після Другої світової війни розпочався новий культурний час, заявляє про себе нове та інше покоління, що зумовлює появу спочатку авангардних, потім постмодерністських тенденцій, а паралельно

зі всім цим інтенсивний розвиток та вихід із звичних берегів неакадемічного річища.

Розглядаючи певні культурні етапи Новітнього часу, набагато легше визначити їхню початкову межу, аніж точну кінцеву крапку. Відтак у ХХ столітті культурний рух все більше нагадує принцип хронологічної стрети (термін О. Корчової). Різні модерністські стильові течії та напрямки співіснували у часі й навіть у творчості одного і того ж митця. Більш масштабні еволюційні мистецькі процеси так само поліфонічно взаємодіють, утворюючи парадоксальний паралелізм, здавалось би, не надто сумісних явищ. Модернізм виник та розвивався подекуди паралельно з романтизмом (хоча і пізнім його етапом). Авангардизм, своєї черги, співіснує з модернізмом, і т. ін. Безперечно, в незворотно зміненому повоєнному «ядерному» світі музичний модернізм втрачає потенціал новітнього, поступаючись іншим «вибуховим» тенденціям (що переростають у нові етапи), але певний час він ще продовжує існувати по інерції. Тобто, модерністський естетичний радикалізм за період більш як півстоліття «став уже соціально прийнятним», за що «він мусить сплатити свою ціну: радикалізм перестав бути радикальним», — стверджує Т. Адорно [1, с. 47].

Саме це демонструє консервативне крило композиторів старшого покоління, що продовжують творити, скажімо, в імпресіоністському стилі. До того ж, можна припустити, що від другої половини ХХ століття модернізм поступово переходить із площини часової (історико-стильовий період) у площину суто стилістичну.

Пропонуємо власний поділ на етапи історичного процесу розгортання англійського музичного модернізму (більш детальна хронологічна таблиця з прикладами подається у додатках (див. Додаток І, таблиця 2)):

*1. Формування (1890-ті — 1900-ті):* започаткування та поступове просування модерністських художніх засад у вигляді окремих спроб, часткових уведень та поміркованих експериментів на базі пізньоромантичної стилістики.

2. *Утвердження (1910-ті — 1920-ті)*: етап стабілізації та закріплення художніх засад національного варіанту музичного модернізму.

3. *Ускладнення (1930-ті — 1950-ті)*: активне впровадження дисонансності (гармонічної, метро-ритмічної, мелодичної, «естетичної»).

4. *Завершення (1960-ті — 1970-ті)*: Модернізм існує на засадах культурно-історичної інерції, як консервативна парадигма мислення, властива для старшого покоління композиторів. Паралельно відбувається поступове засвоєння засад авангардизму.

Враховуючи обставини і наслідки «запізнілості» появи на світовій арені, британські композитори опинились поза конкурентною боротьбою за художню першість, притаманною модерністській добі, оскільки вони не були законодавцями і творцями радикальних технік, надто специфічних стилів, принципово новачійних творів (як І. Стравінський чи Б. Барток, А. Шенберг чи А. Веберн, П. Гіндеміт чи О. Мессіан). Натомість англійці рефлексували, приймали, всотували та послідовно використовували всі найновіші здобутки на власний розсуд — у раціоналізованій та дозованій спосіб.

Із одного боку, причиною такої культурно-історичної ситуації була тривала перерва у наслідуванні традицій (пауза в композиторському процесі, охарактеризована як епоха мовчання), внаслідок якої національна музична культура потребувала гармонічного та поступового перехідного процесу. Але інший бік причинності лежить у площині глибинних ментальних установок, які присутні у ДНК-структурі англійської культури загалом.

### 1.3. Пошуки змісту англійськості

«Правду кажучи, я не знаю, чому англійці — такі англійці, і, якщо чесно, дуже сумніваюся, що хтось інший — знає. Та це зовсім не означає, що мій діагноз не актуальний: мені не треба знати причини “не-дужості”, щоб сказати, що англійці трохи слабують на аутизм та агорафобію (чи на біполярний розлад, як на те пішло) і що в них є труднощі із соціалізацією» [131, с. 591].

**Кейт Фокс**

Автор цієї промовистої цитати-епіграфу — сучасна британська антропологиня, співдиректорка Дослідницького центру соціологічних проблем (SIRC), що написала шестисторінкову книгу, присвячену дослідженню англійської ментальної ідентичності<sup>1</sup>. Вона, як і багато інших дослідників антропологів, поставила собі за мету осмислити і зафіксувати неписані правила поведінки та мислення англійців.

На основі її спостережень, а також положень Е. Майола й Д. Мілстеда (авторів книги «Ці дивні англійці») ми створили компілятивне есе у додатках «“Англійці — такі англійці”: соціальні ментальні установки» — пропонуємо ознайомитись із його змістом щодо рис англійського національного характеру (див. Додаток А).

*Англійська музика — така англійська: музичні ментальні установки*

Сформулювати маркери музичної англійськості, опираючись на відповідники антропологічних досліджень — свого роду виклик, спроба прояснити мінімально-необхідне в межах окреслених у роботі завдань.

---

<sup>1</sup> В україномовному музикознавстві все частіше спливає термін «британськість», однак у роботі свідомо використовується саме «англійськість»: «...англійці — це нація, яка, цілком очікувано, має чіткий та виразний національний характер та культурні відмінності, а британці — це просто політичний конструкт, до складу якого входить декілька націй з характерними культурними рисами; ці культури хоч і “через дорогу навприсядки”, та вони точно не є ідентичними і їх не слід заганяти під універсалізоване поняття “британськість”; “британськість” врешті-решт видається мені безсеновим терміном — вживаючи його, люди майже завше мають на думці “англійськість”...» [131, с. 49–50].

Сформулюємо власні припущення щодо англійської музичної ментальності, які накопичились у процесі аналізу оркестрової музики доби модернізму.

Митець-творець-композитор — істота «з тонкою та навіть оголеною шкірою», яка відчуває всі заворушення соціуму й культури, яка занурюється у глибини людської сутності, свідомості та підсвідомості. Занурюється і транслює істину людству. Як же цей процес сумістити з правилом приватності? Зі скутістю емоцій та звичкою контролю життєвих драм? Можливо, через етос стриманості та поміркованості.

**Етос стриманості та поміркованості.** В англійській оркестровій музиці доби модернізму він цілком очевидно простежується на різних рівнях. Найпомітніший із них — стилістична та стильова консервативність. Власне, амбівалентність модернізму в розумінні його співіснування з романтизмом є доказом їхньої наявності. В Англії міцно затвердився поміркований культурний вектор модернізму, більшою мірою прижилися імпресіонізм-символізм та неокласицизм, меншою — експресіонізм та конструктивізм.

Менш очевидний рівень — композиційна поміркованість. У англійській оркестровій музиці доби модернізму спостерігаються дві протилежних тенденції — до консервативної класицистської структурної замкненості й відмежованості внутрішніх розділів і, навпаки, до наскрізної композиційної плинності. Перша риса стала характерною ознакою стилю Б. Бріттена (загалом вона властива великим формам та масштабним жанрам), а друга — Ф. Діліуса (в рамках невеликих жанрових форматів).

Украй показовий рівень — образно-інтонаційна поміркованість. Заповідь стримування і скромності поведінки не дозволяють вдаватися до відкритих проявів почуттів, закарбованих в надмірних художніх жестах. Інтонаційна природа англійської лірики не відрізняється ані відверто інтимним, ані надто експресивним характером — на противагу чуттєвій ліриці Дж. Пучіні чи С. Рахманінова і частково Г. Малера. База жанрово-інтонаційних витоків

англійської лірики промовисто говорить про її типологічну сутність: хорал-гімн, пастораль, лірична пісня, елегія, колискова.

Хоральність та гімнічність віддзеркалюють унікальний й типово-англійський різновид величної, духовно-філософської лірики. Саме до нього належать славнозвісні варіація «Німрод» із «Енігми» та «Земля надії та слави» із «Помпезного та церемоніального маршу» Е. Елгара.

Фольклорна пісенність та пасторальність стали основою лірики Р. Воан-Вільямса («Жайворонок, що злітає», «Пасторальна симфонія», Фантазія на тему «Greensleeves»), Ф. Діліуса, А. Бакса, Б. Бріттена. Кінець XIX століття — період активного дослідження англійського фольклору та впровадження його у композиторську практику. Тому варто брати до уваги загальні риси саме англійської ліричної пісні (консонансної, модальної, з великою вагою плагальності), що значно відрізняється, скажімо, від угорської балади чи української пісні-романсу. Інтонаційно-гармонічна структура англійської фольклорної лірики органічно зближує її із витончено-поетичними ладовими й мелодичними закономірностями імпресіоністської лірики.

Елегійність — чергова важлива образно-тематична грань англійської оркестрової музики, яка корелює із англійським «песимізмом». Елегійність, як інтонаційне втілення ностальгії та меланхолії, є однією з ключових сфер музики Е. Елгара й частково Р. Воан-Вільямса та А. Бакса.

**Специфіка драматичного начала.** У музиці правило «заборони на драму» вилилось в уникання композиторами прямого драматичного конфліктного зіткнення. Замість трагедії — меланхолія чи елегійність (при цьому надмірне страждання замінюється ліричною рефлексією). Замість героїзму і драматизму — пафос і гумор.

Як наслідок, драматичний симфонізм — далеко не провідна тенденція англійської оркестрової музики, радше навпаки, він є винятком із правила. Саме такий особливий випадок буде згодом розглянуто на прикладі «Sinfonia da

Requiem» Б. Брітена. Але це єдиний оркестровий твір подібної драматичної експресії у творчості композитора, і його поява зумовлена трагічними контекстами часу та біографії митця.

Додамо, що в жанровій панорамі спостерігається перевага одночастинних оркестрових п'єс та довільних сюїтних форм над усталеними сонатно-симфонічними циклами, які більшою мірою передбачають конфліктність.

**Нівелювання заборони серйозності.** Пафос як образна характеристика більш ніж властивий англійській оркестровій музиці доби модернізму. А от пафосна серйозність (пригадаємо правило про заборону надмірної серйозності) зустрічається значно рідше. Наприклад, фінал «Кокейну» або «Помпезний та церемоніальний марш» № 1 Е. Елгара — дуже пафосна музика, але не надто серйозна. В ній присутні комічно-пародійні ознаки, які нівелюють комплекс помпезності.

Звісно, вдаючись до узагальнень, потрібно враховувати історичний контекст. Англійці, про яких пише К. Фокс — ліберально-демократичні представники культури ХХІ століття, натомість англійці доби модернізму — уродженці величної імперії з міцними монархічними традиціями.

До того ж, трагічні історичні події ХХ століття частково скасовують правило заборони серйозності (вимушено), про що свідчать твори воєнного та поствоєнного часу («Планети» Г. Холста, Віолончельний концерт Е. Елгара, «Sinfonia da Requiem» Б. Брітена).

**Програмність як втілення принципу домінування «слова».** Сучасні дослідники англійської музики іноді риторично міркують про парадоксальність ситуації ХІХ століття, коли їхні співвітчизники продукували велику кількість літературних шедеврів, однак так складно виражали себе через можливості суто музичні. К. Фокс частково відповідає і на це, вказуючи на панівний принцип самовираження англійців за допомогою «слова» (не як інтонації, а як лексичної конструкції) — вона називає його «домінуванням “слова” та прагматики».

У цьому спостереженні можна знайти гарне пояснення майже аномальної тяги англійських композиторів до програмності. Відповідному питанню буде присвячений окремий підрозділ дисертації.

**Культурно-музичні прояви біполярності.** Згадаємо про «біполярний розлад» (зазначений К. Фокс) у зв'язку з парадоксальністю окремих виявів англійської музичної культури — її подій, загальних закономірностей та певних музичних складових. У попередніх підрозділах був описаний один із таких парадоксів — гучне культурне звучання «країни без музики» у ХІХ столітті. З іншого боку, аналіз творчості Е. Елгара розкриває суцільно-парадоксальний образний світ, який складається з кардинально різних станів — пафосу, глибокої меланхолії та гумору.

**Англійський гумор у музиці.** Комічна сфера англійської оркестрової музики доби модернізму представлена вельми об'ємно. Вона насичена різноманітними програмними змістами та неординарними інтонаційними рішеннями. Серед творів комічного спрямування виділяються «Помпезний та церемоніальний марш» № 1, «Кокейн» та «Фальстаф» Е. Елгара; «Скапіно» та «Капричіо бурлеска» В. Волтона, «Ідеальний дурень» Г. Холста; «Марш минулого кухонного посуду» Р. Воан-Вільямса, «Комічна увертюра» Дж. Айрленда.

Теорію комічного симфонізму свого часу розробила Л. Неболюбова на прикладі аналізу оркестрової творчості Р. Штрауса, однак згодом дослідниця переглянула власні позиції в бік сумнівів щодо існування музичного комізму як такого. Тим не менше попередні напрацювання Л. Неболюбової стали опорною точкою для пошуків в напрямку порівняння тематизму Р. Штрауса з музикою англійських композиторів. Сьогодні існує ґрунтовна теорія музичної пародії О. Соломонової, котра пропонує конкретний інструментарій для аналізу комічної складової музичного матеріалу й характеризує різні типи музичної пародії — аполонічний, життєствердний та криводзеркальний, трагічний. В англійській



музиці більшою мірою представлений перший тип, однак частково має місце і другий (наприклад, у Скерцо із «Sinfonia da Requiem» Б. Бріттена).

#### **1.4. Англійський симфонізм: жанрово-стильова панорама**

Представники новоутвореної англійської композиторської школи в більшості своїй були жанровими універсалами і працювали у багатьох напрямках — оркестрової, театральної, хорової та камерної музики. Однак, саме оркестрова музика є якщо не визначальною, то в цілому однією із найбільш вагомих жанрових сфер в англійській музичній культурі кінця XIX — першої половини XX століття. Показниками цієї вагомості, окрім вражаючої кількості творів (див. Додаток И, таблиця 10), є широкий тематичний спектр і жанрово-стильова багатогранність.

У розмаїтті жанрових означень оркестрових творів проглядає прагнення авторів до охоплення максимального діапазону класичних (від високого бароко до пізнього романтизму) і сучасних національно-трендових різновидів: симфонія, концерт (включно з концертноподібними жанрами для сольного інструменту з найрізноманітнішими складами), симфонічна поема, симфонічний рух, варіації, сюїта, партита, токата, фантазія, fuga, прелюдія, оркестрова п'еса, цикли оркестрових п'ес, марші, рапсодія, увертюра (включно з концертною), дивертисмент, скерцо, вальс, серенада, романс, «імпресіон», т. зв. «фанфари» та багато іншого.

Загальна стильова панорама оркестрової музики була представлена у підрозділі 1.2, в межах розгляду амбівалентної сутності англійського музичного модернізму, відтак розглянемо інші важливі аспекти розвитку зазначеного жанрового феномену.

*Іноземні впливи як чинник формування національного варіанту симфонізму*

Розвиток англійської симфонічної школи був тісно пов'язаний із іноземними музичними впливами. Базовим, опорним, а відтак фундаментальним вважаємо вплив австронімецької культури. У той же час французький інструменталізм імпресіоністсько-символістського нахилу став ще одним суттєвим каналом її живлення. Як наслідок, англійські композитори кінця XIX — першої третини XX століття коливалися між двома центрами впливу, періодично стаючи то «дебюссістами», то «штраусянами». Відбитки творчості Клода Дебюссі та Ріхарда Штрауса на їхній музиці були не просто помітними, а визначними: грандіозними за обсягом наслідування художніх ідей, глибинними за рівнем засвоєння індивідуальної лексики, генетичними, анатомічними і молекулярними, якщо говорити про структурні ознаки.

Північна Америка, в якій свого часу побували Ф. Діліус та Б. Бріттен, також залишила певний відбиток на почерку і творчій свідомості цих митців. Черговим шляхом збагачення національного симфонічного стилю стало знайомство англійських композиторів із творчістю П. Чайковського, М. Римського-Корсакова та І. Стравінського (останній відчутно вплинув на В. Волтона, Г. Холста і раннього Б. Бріттена).

Як уже зазначалося, особливо вагомим був вплив австронімецької пізньоромантичної симфонічної традиції. Щільний взаємозв'язок англійців із нею виник не випадково. Австрійські й німецькі музиканти як репрезентанти прогресивної музичної Європи в Англії, німецька музика як основа концертного репертуару й австронімецька композиторська традиція як база системи національної музичної освіти — основні шляхи, що ними поступово затверджувалась «пронімецька» орієнтація музичних уподобань та інтересів англійської публіки і обумовлювався корінний взаємозв'язок двох культур.

Враховуючи обставину обриву підчас епохи мовчання процесу розвитку національної композиторської традиції, започаткованої, як мінімум, від барокових часів, закономірною виглядала потреба звернення англійців до сучасного композиторського досвіду та засвоєння останніх досягнень світової (передусім континентальної) музичної культури задля відродження власної. Відповідними взірцями стали, перш за все, провідні жанри оркестрової романтичної музики — симфонія і симфонічна поема, які неподільно належали до австронімецького жанрового середовища.

Отже, вплив традиції австронімецького романтизму був історично обумовленим явищем, підкріпленим системою музичної освіти і практикою вдосконалення молодих композиторів у містах Німеччини, що відчутно позначилось на стилістиці їхніх творів (перш за все у Х. Перрі, Ч. Станфорда і Е. Елгара). Приміром, композиторський стиль Р. Воан-Вільямса опирається передусім на австронімецьку симфонічну традицію (особливо на творчість Й. Гайдна, Й. Брамса, Р. Вагнера), з якою він був дуже добре знайомий, навчаючись композиції особисто у німецького музиканта М. Бруха. Та й англійські його вчителі Ч. Станфорд і Х. Перрі були відданими «німецькоцентристами». Однак сам Р. Воан-Вільямс побоювався розчинитися в тотальному німецькоцентризмі й свідомо, аби подолати надто сильну залежність, піддався альтернативним впливам — французьким: зокрема, поїхав у Францію і там навчався у М. Равеля оркестровці.

Однак не менш виразно проглядає в історії англійського музичного модернізму й опора на національний ґрунт, сформований передусім творчістю величних поліфоністів Г. Пьорселла та Г. Генделя, а також інших значних композиторів — В. Бьорда і Дж. Данстейбла, Т. Талліса, Т. Морлі, В. Крофта й інших. Важливим національним джерелом, яке наповнювало композиторський інтонаційний фонд, став англійський фольклор (багато композиторів збирали та

перетворювали у власній творчості автентичну музику; той самий Р. Воан-Вільямс займався цим усе свідоме професійне життя).

### *Ключові процеси розвитку національного симфонізму*

Протягом модерністської доби в англійській оркестровій музиці розгортається ряд важливих процесів, які складають основу розвитку спільного жанрового середовища.

Перший, можливо найважливіший процес — формування національного еталону **симфонії** як циклічного твору класичної чотиричастинної структури. До переліку симфоній, створених англійськими композиторами від 1875 до 1986 років (див. Додаток И, таблиця 3), увійшло 139 творів. Це доволі багато, беручи до уваги той факт, що в Західній Європі велика оркестрова форма симфонії у добу модернізму відходить на другий план, поступаючись місцем скромнішим формам, більш гнучким та придатним до прогресивних/радикальних композиційно-інтонаційних рішень.

Вражає факт, що серед англійських симфоністів ХХ століття фігурує композитор, який написав 32 симфонії (з 1927 по 1968 роки), Гевергел Брайан (Haverгал Brian)<sup>1</sup>. Здебільшого його симфонії — грандіозні епічно-драматичні полотна, які відрізняються корпулентною, важкогабаритною вагнерівською оркестровкою та просунутим рівнем володіння маршовим жанрово-інтонаційним матеріалом. Однак, творіння Брайана не здобули світового визнання, можливо тому, що їхня загальна стилістика, при великих об'ємах музичного тексту, виявилась трохи застарілою, не надто актуальною для свого часу, і при цьому бракувало яскравого тематизму.

---

<sup>1</sup> Додамо більше кількісних показників: автори 9-ти симфоній — Р. Воан-Вільямс та М. Арнольд; 7-ми — Ч. Странфорд та А. Бакс; 6-ти — Ф. Коуен; 5-ти — Х. Перрі, П. Фрікер та М. Тіппетт (включаючи ранню неопубліковану); 4-х — С. Скотт, Е. Праут, Е. Макончі; 3-х — Б. Бріттен, Е. Руббра, Дж. Ллойд, Е. Елгар (включаючи третю симфонію в ескізах); 2-х — Г. Банток, Г. Холст, В. Волтон та інші.

На етапі зародження модернізму англійська симфонія існує на умовах амбівалентного співвідношення ознак музичної мови пізньоромантичного та більш сучасного походження (імпресіоністсько-символістських, експресіоністських, неокласицистських), але поступово відбувається перехід жанру у суто модерністське стилістичне поле.

Наприклад, якщо говорити про симфонії А. Бакса, подеколи виникає враження, що композитор безпосередньо переніс оркестрові новації К. Дебюссі та Р. Штрауса у формат крупного жанру симфонії. Тобто, зробив те, чого свідомо уникали обидва визнані новатори, оскільки їхні новації були нерозривно пов'язані зі скороченням або ущільненням обсягу музичної форми в цілому. В результаті у А. Бакса спостерігається парадоксальна картина: впертий розвиток/протоптування традиційного жанру із насиченням його новітніми тенденціями (і це так по-англійськи!) у сферах мелодизму, метроритму, оркестрування, образності. При всій красі, чарівності та величності симфоній композитора, значно популярнішими стали його камерно-інструментальні твори.

Три симфонії Б. Бріттена насправді можна розглядати як три «несимфонії» (принаймні, як нетипові жанрові рішення). Перша із них, «Проста симфонія» для струнного оркестру («Simple Symphony», 1934) — певною мірою, «жанровий ескіз» (у контексті відданості англійських композиторів усталеному канону): вона надто лаконічна й надміру демонстраційно-класична. Загалом цикл є наочним зразком англійського неокласицизму, що базується на моцартівській стилістиці та ідеології (галантна, світла, приємна, динамічна та легка музика). Натомість друга й третя симфонії демонструють насичений драматизм, трагедійність та образну напругу. Обидві вони є жанровими гібридами, де поєднуються ознаки симфонії із реквіємом («Sinfonia da Requiem», 1940) та інструментальним концертом (Симфонія для віолончелі з оркестром, 1963).

Опора англійських композиторів-модерністів на головний класико-романтичний жанр вимальовує тонкий процес переходу від традиціоналізму,

насиченого модерністськими тенденціями до модернізму із залишковими вкрапленнями традиціоналізму. Очолоє шлях розвитку національної симфонії, що тривав від кінця XIX до першої половини XX століття, англійський оркестровий титан Ральф Воан-Вільямс.

Нагадаємо, що він був одним із безпосередніх творців новоанглійського музичного Ренесансу. Масштабність — ось найбільш вдале слово для його творчої характеристики: композитор, диригент, педагог, органіст, фольклорист і музично-громадський діяч. Жанри симфонічної музики безперечно домінують у творчості Р. Воан-Вільямса, а симфонія серед них є найбільшим пріоритетом. Статусом класика XX століття, поруч із А. Онеггером та Д. Шостаковичем, митець зобов'язаний передусім своїм дев'ятьом симфоніям<sup>1</sup>.

Композитор створював симфонічні цикли протягом 50-ти років, в умовних хронологічних межах першої половини XX століття (симфонія № 1 була написана у 1910 році, а № 9 — у 1957). Чотири із них мають узагальнену програмну назву: № 1 «Морська симфонія» для великого мішаного хору, оркестру та ударних; № 2 «Лондонська симфонія» (1914); № 3 «Пасторальна» (1921); № 7 «Антарктика» (1952). Симфонії № 4 (1935) та № 6 (1947), за Л. Ковнацькою, «можуть бути названі воєнними, тому що в одній чуться передчуття тих катаклізмів, в процесі осмислення яких створювалася інша» [56, с. 99].

На думку В. Конен, симфонії Р. Воан-Вільямса — особливе досягнення симфонізму тієї епохи: «...його симфонії утворюють своєрідну музичну паралель до “Саги про Форсайтів”» [65, с. 24].

Другий за значущістю процес — затвердження модерністського варіанту **оркестрової сюїти** як характерного національного жанру. За модерністської

---

<sup>1</sup> Р. Воан-Вільямс доповнив містичний перелік «композиторів дев'яти симфоній», до якого входять Л. Бетховен, Ф. Шуберт, А. Брукнер, Г. Малер, А. Дворжак, О. Глазунов, А. Шнітке. Дев'ять — доволі велика кількість зразків жанру для західноєвропейських композиторів першої половини XX ст. (наприклад, Д. Мійо написав 12 симфоній, А. Онеггер і П. Гінтеміт — по 5, Е. Елгар — 3).

доби в англійській оркестровій музиці розвиваються два формати функціонування жанру сюїти, що були закладені ще в епоху бароко (зокрема, школою англійських верджиналістів): власне танцювальна сюїта та сюїта як цикл різнохарактерних програмних п'єс. Модерністська практика вносить свої корективи в обидва варіанти.

Перший, неокласицистський різновид модерністської сюїти обернений до барокових першоджерел. Композитори намагаються дати нове життя канонічній сюїті структурно (через використання ряду старовинних танців) і стилістично (через збереження характерної для певних танців метроритмічної сітки та сталий мелодизм). Іноді тонально-гармонічні рішення у таких творах є максимально наближеними до автентичного варіанту, а часом вони збагачені більш модерними дисонансними вкрапленнями. Прикладами цього різновиду є Сюїти № 1 та № 2, «Брук-Грін сюїта» (прелюдія, арія, танець) і «Сюїта святого Павла» (жига, остинато, інтермецо, фінал) Г. Холста; «Староанглійська сюїта» Г. Бантока; «Даунлендська сюїта» Дж. Айрленда; «Музичні вечори (за Россіні)» (марш, канцонетта, тіроль, болеро, тарантелла) та «Музичні ранки (за Россіні)» (марш, ноктюрн, вальс, пантоміма, *Moto perpetuo*) Б. Бріттена.

Загалом, Е. Елгар, Г. Холст, Р. Воан-Вільямс і Б. Бріттен дуже активно вписують елементи старовинних жанрових витоків, що пов'язані із бароковою сюїтою (пасакалії, чакони, жиги, менуету, гавоту) у сучасні різновиди оркестрової музики. Пасакалійність та жигоподібність навіть можна віднести до характерних маркерів англійського симфонізму того часу (поруч із маршовістю).

Іноді під обкладинкою сюїтного формату з опорою на барокову схему композитори розміщують нехарактерні частини (так, поряд із менуетом може постати марш або пісня). Зазвичай канонічність структури барокової танцювальної не відтворюється в точності. Послідовність частин вільно варіюється з огляду на уподобання композитора (наприклад: чакона, інтермецо,

марш у Сюїті № 1 Г. Холста або мікси з прелюдії, галопа, керолу та балади, польки й різдвяного танцю).

Наведемо цікавий приклад гібридного поєднання першого і другого формату сюїти — «Северн-сюїта» (інтродукція, токато, фуга, менует, кода) Е. Елгара. Національна за змістом програма цього твору походить від назви англійської річки Северн, а його внутрішня структура вочевидь пов'язана із сюїтними танцювально-поліфонічними джерелами.

Другий різновид модерністської сюїти, програмний, збагачується актуальною для того часу тематикою; він відрізняється ненормованістю й вільною варіативністю стосовно типу та змісту програми, кількості й тривалості частин, стильового та образно-інтонаційного наповнення.

Прикладами є: сюїта «Флорида» для скрипки та симфонічного оркестру Ф. Діліуса, сюїта за Аристофаном «Оси» для скрипки із камерним оркестром Р. Воан-Вільямса; сюїта «Бені Мора», «Японська сюїта» та оркестрова сюїта «Планети» Г. Холста; сюїти «Море» та «Лондонський парад» Ф. Бріджа; «Північно-американські квадратні танці» А. Бенджаміна; «Фасад: сюїта № 1» і «Фасад: сюїта № 2» В. Волтона; симфонічна сюїта «Глоріана» Б. Бріттена, «Сюїта D» (до іменин принца Чарльза) М. Тіппетта.

Часто зустрічаються сюїти картинного типу, що вирішені в імпресіоністсько-символістському стильовому ключі. При цьому образно-сміслові наповнення частин може включати відтворення руху, настроїв споглядання або поетично-ліричну рефлексію (про взаємозв'язок цих образних сфер із програмністю детально йтиметься в наступному підрозділі).

Такі сюїти межують із жанром більш узагальненого та менш конкретизованого порядку — **циклом оркестрових п'єс**. Складність диференціації полягає у тому, що модерністська сюїта фактично може дорівнювати оркестровому циклу. Формулювання чітких критеріїв відмінності модерністської програмної сюїти від модерністського ж програмного



оркестрового циклу (тим більше коли слово «сюїта» не зазначене у назві), становить дуже складне завдання. Найочевидніше, що можна припустити, — те, що сюїта зазвичай має більшу кількість частин, ніж оркестровий цикл, проте й це далеко не завжди так. Зустрічаються сюїти з двома-трьома частинами, а оркестрові цикли — з трьома і більше.

У цілому, одна з характерних рис модерністської еволюції оркестрової сюїти полягає у розмиванні замкнутості жанру, появи жанрових мікстів і гібридів, внаслідок чого сюїта стає широким полем для втілення індивідуальних композиторських концепцій.

Особливий феномен модерністських оркестрових циклів — драматургічна «монохромність». Мова не про відсутність конфліктності, а про відмову навіть від скільки небудь суттєвого образного контрасту між частинами (як, наприклад, у циклі з двох п'єс для малого оркестру Ф. Діліуса: «Слухаючи першу зозулю навесні» та «Літня ніч на річці»).

Цікавий зразок модерністського сюїтно-симфонічного гібриду — «Буколічна сюїта» Р. Воан-Вільямса. Формально композитор назвав твір сюїтою, але по-суті це чотиричастинна симфонія (*I. Allegro; II. Andante; III. Intermezzo (Allegretto); IV. Finale (Allegro)*). Схожий випадок — чотиричастинна сюїта «Море» Ф. Бріджа (I. «Морський пейзаж». *Allegro ben moderato*; II. «Морська піна». *Allegro vivo*; III. «Місячне сяйво». *Adagio ma non troppo*; IV. «Шторм». *Allegro energico — Allegro moderato e largamente*).

Нерідко трапляються й зворотні приклади — твір може не мати жанрового визначення сюїти, але включати сюїтні драматургічні ознаки (наприклад, «Енігма»-варіації Е. Елгара).

У підсумку доречно виділити три іпостасі сюїти, представлені в межах оркестрової традиції англійського модернізму:

1. Сюїта як жанр (з огляду на композиційні та драматургічні засади);

2. Сюїта як структура — з циклічною формою сюїтного типу (контрастною та/або калейдоскопічною);

3. Сюїта як принцип драматургічного розвитку — тобто сюїтність, що втілюється у мозаїчному типі драматургії.

Завдяки останньому принципу сюїта стає всепроникним метажанром, закулісним координатором інтрамузичного змісту англійського національного симфонізму доби модернізму (навіть при тому, що кількісно вона не є найпоширенішим жанром)<sup>1</sup>. У цьому проявляються і певна модерністська риса (подрібненість форм, образно-інтонаційна мозаїчність), і національне коріння (зв'язок із потужним пластом англійської барокової сюїти).

Більшість творів із аналітичного розділу дисертації пов'язані зі сюїтою, чи то безпосередньо з цим жанром, чи то з сюїтністю як принципом драматургічної організації: «Планети» Г. Холста — велика «конвенційна» оркестрова сюїта; «Слухаючи першу зозулю на весні» Ф. Діліуса — твір, що входить до інструментального циклу із двох оркестрових п'єс, який можна вважати короткою імпресіоністсько-символістською сюїтою; «Помпезні та церемоніальні марші» Е. Елгара — багаточастинний цикл із сюїтним принципом внутрішньої організації й, нарешті, шедевральна «Енігма» — формально варіації, але по-суті сюїта-симфонія-варіації (і, мабуть, сюїтність тут відчувається значно сильніше, аніж варіаційність).

Третій процес полягає у корекції класичної моделі **інструментального концерту** відповідно до актуальних модерністських тенденцій та національних образно-інтонаційних інтересів. У Додатку II (таблиця 4) продемонстрована картина вкрай інтенсивного розвитку концертного жанру в англійській

---

<sup>1</sup> Подібний процес простежується і відносно жанру варіацій та варіаційного принципу розвитку в англійській оркестровій музиці доби модернізму. Жанр оркестрових варіацій є доволі поширеним (варіації «Енігма» Е. Елгара, «Рапсодичні варіації» Ф. Діліуса, «Хелена-варіації» Г. Бантока, «Варіації» Р. Воан-Вільямса), а варіаційний принцип розвитку — визначально важливим для таких жанрів як увертюра, фантазія, рапсодія, марш, поема, етюд, сюїта й навіть симфонія.

оркестровій музиці доби модернізму. Перше за все, відкриваються темброві пріоритети авторів — чільне місце належить струнним інструментам<sup>1</sup>, слідом іде фортепіано.

Такі пріоритети доволі традиційні, тож трактування струнних тембрів зберігає свою звичну акцентно-ліричну спрямованість аж до кінця першої третини ХХ століття (радикальніші вкраплення у роботі з тембром проявляються згодом). Струнні тембри своєю теплотою та можливостями ліричної артикуляції найбільш придатні для відтворення консонансного пісенного англійського фольклору, який дуже часто композитори трансформують в оркестровий тематизм. У національному модерністському концерті струнні інструменти знову і знову відзвучують у різних стильових варіаціях образний модус елегійності, ліричної поетичності, матово-м'якої мелодичності або тужливої меланхолійності — художніх констант, ментально вбудованих у свідомість англійських митців.

Таким чином, жанр інструментального концерту зі збереженими тричастинною структурою, тональною ладо-гармонічною організацією і класико-романтичними тембровими вподобаннями є одним із шляхів закріплення та збагачення традиційно-поміркованого характеру англійського музичного модернізму: «Англійцям властива туга за минулим, і немає для них нічого дорожчого за різні звичаї і традиції <...> Традиції — це традиції! Цим все сказано. Традиція для англійців означає безперервну послідовність подій, яку слід зберігати будь-якою ціною» [83].

Щодо стилістики опрацювання жанру, то передусім в Англії підтримувався зв'язок із пізньоромантичними традиціями, в межах яких інструментальний концерт досягнув максимального рівня віртуозності та образно-драматургічної складності (іноді на рівні зі симфонією). Такий масштабний ідейно та структурно, філософський за наповненням вид концерту отримав широке втілення в

---

<sup>1</sup> Для скрипки з оркестром було написано 10 концертів; для віолончелі — 6; для альту — 1; для подвійних і потрійних концертів із солюючими струнними — 6 концертів.

англійській музиці, однак він розвивався в синтезі з імпресіоністсько-символістськими тенденціями.

Цей напрямок представляли Ф. Діліус, С. Скотт, частково Е. Елгар та А. Бакс. Першої черги варті згадки Концерт для скрипки з оркестром (1910) Е. Елгара; Концерт для скрипки з оркестром (1916) та Подвійний концерт для скрипки та віолончелі (1916) Ф. Діліуса; Концертіно для фортепіано з оркестром (1939) А. Бакса; Концерт для віолончелі з оркестром (1902), Концерт для фортепіано з оркестром № 1 (1914), Концерт для віолончелі з оркестром (1937), Концерт для скрипки з оркестром (1925), Подвійний концерт для скрипки та віолончелі (1926), Подвійний концерт для двох скрипок (1931) С. Скотта.

З іншого боку, бачимо також опору на більш віддалені в часі традиції, ніж пізньоромантичні — ранньоромантичні, класицистичні та навіть барокові. Скажімо, знаменитий Віолончельний концерт Е. Елгара концепційно й інтонаційно ближчий до ностальгічних і витончених опусів Ф. Шопена, аніж до блискучих і масштабних пізньоромантичних лістівських концертів.

Поряд із симфонією та сюїтою інструментальний концерт став майданчиком для потужного розвитку неокласицизму в англійській оркестровій музиці. Яскраві зразки таких творів: Концерт-фуга для флейти, гобоя та струнних (1923) Г. Холста; Концерт для двох струнних оркестрів (1939) М. Тіппетта; Концерт (за сонатою Д. Чімароза) для гобоя і струнних (1942) А. Бенджаміна; Кончерто-гроссо (1950) Р. Воан-Вільямса; Фантастичне концертанто на тему А. Кореллі, для струнних (1953) М. Тіппетта.

Модерністські стильові напрямки більш радикальної спрямованості теж знайшли своє втілення у жанрі концерту. Хоч загалом такого роду творів в англійській музиці менше, однак вони особливо виділяються унікальністю інтонаційно-концепційних рішень. Можна назвати цю групу «дисонансними» експресіоністсько-спрямованими концертами, адже тут дозовано застосовуються

новітні композиційні техніки, відхід від тональної мажоро-мінорної ладової системи, малерівський трагічний драматизм, конструктивістська жорсткість, іронічні натяки на почерк І. Стравінського, а подекуди «космологічний» вебернівський пуантилізм або ж шенбергівська рваність мелодики та ритміки.

Утім, у більшості випадків концерти, дотичні до радикального крила англійського модернізму, аж ніяк не є стовідсотково радикальними. Зазвичай це унікальний стильовий сплав новітніх і традиційних стильових засобів, який завжди призводить до неординарного художнього результату.

Попередня теза є справедливою, наприклад, щодо Альтового концерту В. Волтона, у якому композитор «намагається “об’ємно” застосувати значний пласт музичного досвіду, набутого культурою протягом принаймні трьох останніх століть. Детальний розгляд нотного тексту даного твору виявляє стійку опору на принципи барокового інструменталізму у поєднанні з масштабністю та концептуальністю типово романтичного симфонічного мислення часів Г. Берліоза (вкупі з його трактуванням альту як інструмента меланхолійної природи), демонструє поєднання ознак конструктивізму та урбанізму П. Гіндеміта з елементами неакадемічної музики, зокрема джазу і танго. Головним спільним знаменником цього, доволі строкатого стилістичного набору, виступає звучання солюючого альту, у першу чергу завдяки універсалізму його технічних та тембральних можливостей та їх повній прийнятності для максимального втілення складного композиторського задуму» [40, с. 84–85].

Концертіно і концертанто — суб-жанри концертної природи, які також докладно представлені в англійській композиторській творчості. Вони характеризуються тими ж тенденціями, що й зразки титульного жанру, хоча здебільшого, у порівнянні з концертом, ці твори мають скромніші обсяги.

Підкреслимо факт, що концертність як композиційно-тематичний принцип обійняв підкреслену роль в англійській оркестровій музиці доби модернізму.

Саме тому у таблиці 4 Додатку И виділено категорію похідної від концертного жанру інструментальної композиції для солюючого інструменту з оркестром.

Наприклад, такі шедеври, як симфонічні «Фальстаф» Е. Елгара, Симфонія для віолончелі з оркестром Б. Бріттена та «Жайворонок, що злітає» Р. Воан-Вільямса, написані для оркестру із солюючою віолончеллю та скрипкою. І знову назвемо універсальний приклад неймовірної «Енігми» Е. Елгара, в якій також важливу драматургічну роль мають епізоди концертного формату (із застосуванням соло скрипки, альту й віолончелі).

Наступний, четвертий процес — активне функціонування формату **програмної оркестрової композиції** (або циклу невеликих композицій) як результату переосмислення традицій К. Дебюссі й М. Равеля. Програмна оркестрова композиція ліричного змісту й символістсько-імпресіоністського нахилу (зазвичай середнього або мініатюрного формату) представлена значною кількістю творів у кожного з композиторів доби модернізму. Особливо щедро — у творчості Ф. Діліуса, А. Бакса, С. Скотта, Г. Бантока, Р. Воан-Вільямса та Г. Холста.

Передусім слід виділити постать Ф. Діліуса. Багато своїх оркестрових п'єс він жанрово позначає як симфонічні поеми: «Гаявата»; «Літній вечір», «Зимова ніч» («Катаючись на санчатах») і «Весняний ранок», що утворюють цикл «Трьох малих поем» для симфонічного оркестру; «На полях (На висотах)»; «Колообіг»; «Пісня літа». Взагалі ж оркестрова творчість Ф. Діліуса однозначно утверджує жанр програмної оркестрової п'єси. До нього належать ще й такі інструментальні зразки: «Весняна ідилія», «Квартерон», «Скерцо», «Над пагорбами і далеко», «Фантастична увертюра», «Париж: Ноктюрн (Пісня великого міста)», «У літньому саду», «Повітря і танець», «Пісня до сходу сонця», «Фантастичний танець».

Часто Ф. Діліус формує оригінальні міні-цикли оркестрових мініатюр: «Ясний Бріг: Англійська рапсодія»; вже неодноразово згадувані Дві п'єси для

малого оркестру («Слухаючи першу зозулю навесні» та «Літня ніч на річці»); «Ескізи північної країни» і т. ін.

Жанр англійської програмної симфонічної поеми розроблений також у творчості Р. Воан-Вільямса: у 1914 році він написав одну з найвідоміших своїх оркестрових композицій, «Жайворонок, що злітає» для скрипки соло і камерного оркестру. За драматургічним типом вона належить до безконфліктного ліричного програмного симфонізму з рисами імпресіоністської стилістики.

До такого ж типу симфонізму відносимо і творчість А. Бакса, представлену наступними програмними симфонічними поемами: «Пісня життя і кохання», «Пісня війни і перемоги», «У сутінках», «У феєричних пагорбах», «Роскейта», «Різдвяний вечір в горах», «Німфолепт», «Сад сліз», «Щасливий ліс», «Ліс у листопаді», «Тінтаджель», «Легенда».

Отже, англійське трактування жанру одночастинної програмної симфонічної композиції дійсно наближене до французького інваріанту — воно передбачає затвердження особливого формату оркестрової п'єси лірико-імпресіоністського спрямування у програмному змісті й з відповідними рисами симфонічного письма. Від лістівської поемної традиції тут зберігається філософічність змістового наповнення жанру; від К. Дебюссі походить тенденція до камернізації та імпресіоністські й подекуди символістські стильові елементи, виявлені через тип програмності, а також через особливості фактурної організації, оркестровки та гармонії.

П'ятий процес можна визначити як «штраусівське щеплення»: специфічний **розвиток жанрово-стильової традиції симфонізму Р. Штрауса** у творчості Е. Елгара і В. Волтона. Вплив Р. Штрауса у сфері симфонізму був одним із центральних векторів загального австронімецького впливу на англійську музику як таку. Творчість цього композитора органічно увійшла в британську музичну культуру кінця XIX — початку XX століття як складова частина її «авангарду». Штраусівський симфонічний доробок затвердився в ролі

стійкого і популярного матеріалу для формування концертного репертуару на теренах потужної, високопрофесійної національної виконавської традиції. Творчість Р. Штрауса була сприйнята та оцінена британською публікою і композиторською молоддю як еталонний зразок сучасного музичного мистецтва.

Особливість цього сприйняття полягала в його глибині, що проявлялося як «перехоплення» й асиміляція симфонічного стилю Р. Штрауса англійськими композиторами зазначеного періоду і продовження відповідної лінії вже як власне національної. Її забезпечують у своїй творчості Е. Елгар (концертна увертюра «Кокейн», «Дикі ведмеді» зі циклу «Чарівна паличка юності», симфонічні етюди «Фальстаф»); Г. Банток (увертюри «П'єро на хвилину», «Жаби», «Циркове життя»); Г. Холст («Ідеальний дурень»); А. Бакс («Увертюра до авантурної комедії», «Розбійницька комедія»); В. Волтон (увертюра «Портсмут Пойнт», комічна увертюра «Скапіно», оркестрове «Капрічіо-бурлеска», педагогічна увертюра «Доктор синтаксис»).

Характерними рисами всіх цих творів є: єдиний тип комічної програмності; синтетична природа загальної форми-структури; лаконічний та віртуозний (звивистий, із ламаними стрибками та широчезним діапазоном) тематизм; використання аналогічних інтонаційних прийомів, спрямованих на породження комедійних ефектів; блискуча оркестровка й інтенсивний шлях розгортання музичної драматургії.

Шостий процес утворює багатогранна робота із жанром **маршу**. Саме він виступає в ролі головного маркера-ідентифікатора національних рис англійського симфонізму. Оркестрова музика демонструє яскравий зразок модерністської розробки жанру через різного роду модифікації його типової моделі (див. перелік маршів у таблиці 5, Додаток І). Внутрішня структура маршу видозмінюється відповідно до концепційних потреб композитора — деформація, ускладнення, примітивізація чи пародіювання; насичення дисонансністю, ламання типової метроритмічної сітки, жанрово-інтонаційна поліморфність,



переведення типової образності у нетипові трагічну, комічну чи драматичну сфери тощо.

Уже згадувалось, що церемоніальна музика — характерна жанрово-тематична лінія творчості багатьох англійських композиторів кінця XIX — першої половини XX ст., а відтак і стійка національна культурна ознака. Л. Ковнацька неодноразово акцентує на своєрідному святково-церемоніальному началі, яке є властивим для групи оркестрових опусів В. Волтона, Е. Елгара та інших англійських авторів. Вона вказує на те, що це є генетично-національною традицією — «церемоніальною палацовою музичною культурою Єлизаветинської доби» [56, с. 155]. Парадну музику писали різні англійські композитори, і приводів для її створення було достатньо (1897 рік — діамантовий ювілей правління королеви Вікторії, 1901 — похорони королеви Вікторії, 1902 — коронація Едварда VII, 1911 — коронація Георга V, 1937 — коронація Георга VI та Єлизавети, 1945 — закінчення Другої світової війни, 1948 — день народження принца Чарльза, 1953 — коронація Єлизавети II).

Е. Елгар написав шість знаменитих «Помпезних та церемоніальних маршів» (1901–1930), а крім того, низку окремих композицій: «Імперський марш» (1897), «Коронаційний марш» (1911), «Імперський марш» (1924), «Цивільні фанфари» (1927). Окрім Е. Елгара, відомими авторами церемоніальної музики того періоду були також: А. Бакс — «Фестивальна увертюра» (1911), «Переможний марш» (1945), «Коронаційний марш» (1952), «Дев'ять фанфар для духових»; Ф. Брідж — «Коронаційний марш» (1901), «Коронаційний марш» (1911); А. Блісс — марш «Фенікс» (1945), «Процесія» (1953), марш «Ласкаво просимо Королеву» (1954), «Марш пам'яті на честь Великої Людини» (1964), Фанфари для урочистих випадків; Вільям Волтон — «Корона імперії» (1937), «Держава і скіпетр» (1952–1953), «Йоганнесбургська фестивальна увертюра» (1956), велика кількість урочистих Фанфар; Р. Воан-Вільямс написав у 1900–1901 роках «Героїчну елегію і тріумфальний епілог».

«Ефект англійського маршу» — так можна визначити типове образне налаштування британських церемоніальних оркестрових композицій. Його можна охарактеризувати як поєднання засліплюючого пафосу й максимальної урочистості. Цікаво, що насправді цей ефект реалізується через щільний мікст трьох жанрових архетипів — маршу, хорального гімну й фанфарності.

Отже, англійський симфонізм доби модернізму, із одного боку, активно засвоює та художньо реалізує загальноєвропейську класико-романтичну традицію (Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, Й. Брамс, Р. Вагнер), яка на континенті потроху вже втрачає актуальність, а з іншого, паралельно започатковує процес всотування радикальних культурних трендів, демонструє засвоєння найсучасніших тенденцій (штраусівський симфонізм, впливи Г. Малера, К. Дебюссі, І. Стравінського). Відтак весь британський оркестровий масив у стилістичному плані романтизований більшою мірою, ніж, скажімо, німецький або французький (вочевидь, те саме співвідношення виникає у випадку інших національних шкіл другого ряду — фінської, польської, норвезької, української). І його естетико-стильовий план виглядає суттєво «романтизованим», оскільки у ньому переважають явища, тою чи іншою мірою похідні від першоджерела. Інші ж, виразно антиромантичні стильові явища доби модернізму у британській музичній творчості хоч і були представлені, проте дуже слабо, як, наприклад, конструктивізм (який частково проявляється у стилістиці «Марсу» із «Планет» Г. Холста).

### **1.5. Програмність як реалія часу**

Кожний етап пошуків нових форм та жанрів, будь-який черговий період прагнення неординарного втілення неординарних ідей знаменуються новими сплесками програмності в музиці. Імпресіонізм-символізм, авангардизм, мінімалізм, постмодернізм — у кожній із названих стильових (чи стилістичних)

зон історії західної музики на межі Нового і Новітнього часу фіксуємо наступне: переважна більшість інструментальних творів наділені програмами.

Звідси зрозуміло, що програма — не штучна прив'язка екстрамузичного змісту до інтрамузичного (а можливо, і не пояснення останнього), це частина творчого процесу композитора. Можна навіть ризикнути сказати, що програма інструментального твору існує завжди, але не завжди композитор фіксує її за допомогою слова, адже так само завжди існує певне «щось», першопричина, першоідея, яка проковує саме таку композицію твору, саме такий тематизм, саме таку образність. Це складно висловлюване, але добре відчутне «щось» і є насправді програмою твору.

Як уже не раз зазначалося, в англійській оркестровій музиці доби модернізму так само більшість становлять саме програмні твори. Представлена вище панорама оркестрової творчості охоплює опуси чотирнадцяти англійських композиторів кінця XIX — першої половини XX століть, а це складає понад п'ятсот композицій, із яких майже чотири сотні — програмні (див. Додаток II, таблиця 10). Програмність беззаперечно домінує й інтенсивно розвивається: поглиблюється, ускладнюється та набуває сучасних форм вияву, пов'язаних із естетикою модернізму.

Чому ж, власне, це відбувається? Першу причину визначимо як зовнішню актуальність. Писати оркестрові програмні твори було банально модно, тому що багато визнаних на теренах Англії композиторів (таких як Ф. Ліст, Р. Штраус, М. Римський-Корсаков, К. Дебюссі та М. Равель), продукували переважно програмну музику. Такою була загальна тенденція епохи. Хвиля програмності почала підніматися ще у першій половині XIX століття і зрештою досягла найвищої точки. Британці підхопили її та активували на національному ґрунті, реалізуючи при цьому власні, ментально опосередковані художні ідеї.

Друга, не така очевидна, однак правомірна причина — стадіальна закономірність. Тут можна простежити цікаву особливість музично-історичного

процесу. Сутність її полягає в тому, що під час фази становлення національних симфонічних шкіл (таких, як українська, іспанська, норвезька, чеська, румунська, фінська, англійська) в інструментальній сфері переважають саме програмні твори. Можливо тому, що через програму легше ввести в площину інструментальної музики національні культурні ідеї та коди.

Третя причина — маркетингова. Нагадаємо, що концертно-виконавський ринок такого мистецького «товару», як оркестрова музика, у Британії кінця XIX — першої половини XX століть був переповненим і вкрай конкурентним. На цьому ринку обсяг тільки національного суто оркестрового продукту за 50 років значно збільшився, хоча на концертних майданчиках все ж панував зарубіжний репертуар<sup>1</sup>.

Очевидно, що твір нейтрального жанрового означення з точки зору маркетингових законів (тобто зацікавленості публіки, котра «купувала» певний репертуар і, як наслідок, частково формувала зміст концертів оркестрової музики) обіцяв менше перспектив, аніж твір із цікавою, зрозумілою, актуальною й до того ж модною назвою. Саме в комерційній привабливості полягає практичне значення функції програм інструментальних творів, вона ж є далеко не останнім чинником розвитку європейської, включно з британською, музичної культури того часу. І взагалі, припускаємо, що чим ближче до наших днів, тим вагомішою стає саме «фокусна» функція програм — звернути увагу, інтригувати очікуванням, вразити слухача й закарбувати твір у пам'яті аудиторії.

---

<sup>1</sup> Наведемо перелік композиторів-фаворитів концертних афіш у тогочасній Британії: Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Ліст, Р. Вагнер, Й. Брамс, Г. Малер, Й. Штраус, Р. Штраус, А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн, П. Гіндеміт, Г. Берліоз, Ш. Гуно, Дж. Верді, А. Дворжак, Е. Гріг, К. Дебюссі, М. Равель, Я. Сібеліус, П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, М. Мусоргський, О. Глазунов, І. Стравінський, Л. Яначек, Б. Барток, А. Онеггер.

*Програмна музика в інтермедіальній науковій парадигмі*

Західна музикологія ХХ століття розвивала теорію програмної музики у власний спосіб. Програмна музика розглядалася в межах масштабної наукової парадигми інтермедіальності. Як відомо, це одна з передових гуманітарних концепцій, що «сформувалась в контексті компаративістики 1950–1960 рр.» [17].

Хоча музика та слово (література) — лише одна з багатьох проблемних зон інтермедіальності, розроблена вона найширше. Стислий екскурс по ключових інтермедіальних дослідженнях подає І. Борисова [17]. Серед провідних зарубіжних науковців, котрі розробляли цю сферу — С. Шер, В. Вульф, К. Браун [193; 194; 319; 347; 348; 349; 350].

Сутність інтермедіальності як самостійної наукової галузі, за І. Борисовою, полягає у дослідженні питань співвідношення мистецтв, їхнього впливу один на одного і можливостей взаємного семантичного обміну. Е. Шестакова розширює формулювання відповідних наукових завдань наступним чином: «Вивчення особливостей взаємозв'язку, взаємодії, синтезу, конвергенції, мімікрії та інших типів і видів зв'язку, сенсів, ціннісних акцентів, здатностей, тенденцій і перспектив утворення різнорідними явищами проміжних територій» [148]. Саме в цьому полягає потенціал та новизна інтермедіального підходу і перспектива дослідження зв'язків програмного екстрамузичного (художньо-текстового) та інтрамузичного (нотно-текстового) рядів.

Яким же чином у межах інтермедіальної концепції зарубіжні дослідники пояснюють сутність та місце програмної музики?

С. Шер формулює трійсту типологію внутрішньо-композиційної інтермедіальності. Він виділяє наступні комбінації:

— *література в музиці* — програмна музика;

— *література і музика* — вокальна музика;

— *музика і література* — схожість структур вербального тексту зі структурами музичних композицій [319, с. 525].

Один із провідних дослідників у сфері інтермедіальних зв'язків між музикою та літературою В. Вульф виділяє в них дві групи: екстракомпозиційну та інтракомпозиційну (зв'язки і взаємодія мистецтв на внутрішньому, структурному рівні побудови твору). Для нас цінною є інформація саме про інтракомпозиційні (або внутрішньо-композиційні) форми взаємодії між музикою і літературою. У додатках пропонуємо ознайомитись із фрагментом таблиці В. Вульфа [349, с. 251], де пояснюються механізми практичного втілення взаємодії різних мистецтв (у перекладі А. Хамінової та Н. Зільбермана [134]) (див. Додаток В, схема 2).

Описані в схемі процеси взаємодії можна простежити і на прикладі музичних творів. Так, у симфонічних етюдах «Фальстаф» Е. Елгара відбувається музична трансформація літературних образів та сюжетних мотивів із п'єси В. Шекспіра «Генріх IV». А в симфонічній поемі «Слухаючи першу зозулю навесні» Ф. Діліус певним чином відтворює, імітує імпресіоністську живописну фактурно-колористичну манеру (плавні градації однорідних кольорових відтінків, як у серії картин «Лондонський парламент» та «Міст Ватерлоо» К. Моне) (див. Додаток Г, ілюстрації 1–2).

Звісно, трансформація «живопис-література» буде суттєво відрізнятися від трансформаційних процесів мистецьких пар «живопис-музика» або ж «література-музика». Тому зазначимо, що такий механізм не є вичерпним науковим інструментом, але надає поштовх для знаходження та пояснення індивідуальних принципів взаємодії різних мистецьких творів у кожному конкретному випадку.

### *Сутність програми як позамузичного компоненту*

У переважній більшості авторами інтермедіальних досліджень (зокрема С. Шером та В. Вульфом) враховується лише та частина програмної музики, яка безпосередньо пов'язана з літературними творами. У той же час більшість модерністських, як і барокових, програм інструментальних творів мають широкий та багатий образний зміст, хоч вони і не походять від літературних сюжетів. Наприклад, програми знаменитих «Енігма»-варіацій Е. Елгара і «Планет» Г. Холста жодним чином не пов'язані з художньою літературою. Вочевидь інтермедіальність передбачає значно ширшу амплітуду мистецьких і загальнокультурних зв'язків.

Через програму музика може взаємодіяти та вбирати в себе додаткові семантичні сенси, що походять як з інших видів мистецтв, так і з різноманітних немюзичних явищ. Кліматичні особливості та географічна локація (поряд із літературним сюжетом чи імпресіоністською картиною) можуть бути тими самими об'єктами, з якими взаємодіє музика через програму. Тобто, в більш широкому розумінні через програму музика включається у контакт, взаємодію, взаємовплив з будь-якими іншими (обраними композитором) аудіальними, візуальними, вербальними, нюховими, смаковими, тактильними або емоційно-психологічними<sup>1</sup> явищами.

Отже, у програмній музиці інтермедіальність (як міжвидовий зв'язок із немюзичним, позамузичним) існує не тільки у співвідношенні література-музика, а й у співвідношенні та взаємодії музики із будь-яким змістом. Власне література (романи, драми, поеми тощо) як одне з таких позамузичних явищ посідає своє важливе місце. Проте більшість програм модерністських оркестрових творів

---

<sup>1</sup> Не всі дослідники визнають за програму назву емоційно-психологічного плану. Скажімо, О. Соколов називає її такою, що знаходиться «біля межі» програмної: «Якщо ж твір має емоційно характеризуючий заголовок, як наприклад, “Порив” Шумана, то ми не вважаємо його безумовно програмним, оскільки зміст тут є зрозумілим із самого характеру музики, тоді як заголовок виконує уточнюючо-конкретизуючу функцію» [120, с. 92].

(англійських композиторів у тому числі) не пов'язані з літературою, позаяк знаходяться в іншій медійній системі (іншій системі засобів та каналів передачі інформації). Навіть якщо композитор у ролі програми обирає таке позамузичне явище, яке не включене до тексту конкретного мистецького твору, власне опусу (наприклад, сніг, сади, свята, Лондон), вже через свою наявність у програмі твору воно автоматично переноситься в розряд художньо осмисленого образу.

В. Конен вважає програмною «усіляку музику, котра для повного розкриття свого образного змісту залучає і немусичні (позамусичні) елементи, такі, як слово, сценічна дія, ритуал, танець і т. ін., аж до літературного заголовку» [67, с. 21]. Додамо до сказаного необхідний, на нашу думку, коментар. Із огляду на це визначення, до програмної музики в широкому сенсі належать як інструментальні із заголовком, так і театральні твори, що, вочевидь, занадто радикальним чином розширює спектр програмності й тим самим позбавляє її видової автономності. Тому надалі мова піде лише про інструментальну музику, до якої композитор залучає позамузичні компоненти у вигляді програми.

Відтак, формулюємо власне визначення поняття програми інструментального твору: **Програма** — це спосіб взаємозв'язку внутрішніх музичних параметрів твору з актуальними для композитора і його епохи позамузичними змістами, заданими у вербальній формі (у вигляді назви, коментаря, пояснення тощо)<sup>1</sup>.

До внутрішніх (інтрамузичних) параметрів твору належать його жанр, тематизм, структурна організація, фактура, гармонія, динамічний і тембровий плани тощо. Саме вони утворюють той іманентний, звуковий, структурно-

---

<sup>1</sup> Близькою до нашої позиції є дефініція Г. Шольца з роботи «Зашифровані послання у музиці Альбана Берга»: програмна музика визначається як переведення у музичне поле особливого екстра-музичного контенту, який оголошується через назву або додаткове пояснення [320, с. 45].



композиційний рівень музичного твору, який може більшою чи меншою мірою бути пов'язаним із позамузичними програмними текстами.

Позамузичними (екстрамузичними) джерелами програм можуть бути:

1) будь-який мистецький твір — літературний, живописний, скульптурний, театральний, у тому числі й інший музичний твір;

2) будь-які немистецькі явища — персонажі, як дружина, друг, діти, батьки, сусідка, домашні улюбленці (як бульдог в «Енігма»-варіаціях Е. Елгара); сюжети-ситуації (падіння того ж таки бульдога в річку, скандал на ринку); локації (в тому числі й міста); часові орієнтири (пори року, стадії дня); звуки (гавкання собаки, церковний дзвін, спів зозулі чи канарейки, вигуки продавчинь на ринку); геометричні форми та матеріальні об'єкти (коло, будинок, будильник, окуляри, вітряки, потяг) і т. ін.

Комплекс внутрішньо-композиційних музичних, програмних позамузичних та суб'єктивних асоціативних текстів (що виникають при сприйнятті та аналізі) складає загальний текст (у найширшому плані) програмного твору: «Текст базується не на розумінні (з'ясуванні того, “що означає” твір), а на метонімії; у виробленні асоціацій, взаємозчеплень, переносів знаходить собі вихід символічна енергія; без такого виходу людина би вмерла <...> Твір, зрозумілий, сприйнятий і прийнятий у всій повноті своєї символічної природи, це і є текст» [12, с. 416] — так висловився про сприйняття тексту як безмежного поля знаків Р. Барт.

Таким чином програму варто сприймати як зовнішнє, прив'язане до музичного тексту образно-знакове поле, яке збуджує додаткові, пов'язані з ним асоціації, образи, символи, знаки (іноді більш конкретні, ніж при сприйнятті непрограмної музики).

Музичний і програмний текст спільно формують єдиний художній текст, де «діє не одинична, а множинна система репрезентативних відношень, яка

нагадує ефект взаємовідображаючих дзеркал» [5, с. 12; 35]. Його структура відображена у схемі (див. Додаток В, схема 3).

Визначити головні типологічні риси модерністської програмності та запропонувати відповідну класифікацію — наступне завдання дослідження. Намагаючись розв'язати його, частково спираємось на загальні теоретичні розробки в сфері програмної музики. Кожен із відомих теоретиків програмності за власними критеріями формує певну систему впорядкування програмної музики. Звісно, такі системи дещо відрізняються між собою, адже типологія програмності не може бути пласким, лінійним та однорівневим переліком.

#### *Чотирирівнева типологія модерністської програмності*

Зважаючи на попередні підходи до типології програмності, пропонуємо чотирирівневу систему. Вона вибудовується на основі наступних параметрів: структурного, генетичного, драматургічного і об'єктного. Ці параметри залежать від ступеню деталізації, різновиду програмного образу, зв'язку програми з тим чи іншим видом мистецтва або явищем дійсності. При цьому перші два параметри представлені в більшості наявних типологічних систем, тоді як третій і четвертий містять у собі самостійні класифікаційні напрацювання.

**За структурою** програми традиційно поділяються на *узагальнені* та *деталізовані*. Зазвичай наводяться такі хрестоматійні приклади, як «Ромео і Джульєтта» П. Чайковського та «Фантастична симфонія» Г. Берліоза.

З формального боку, структуру програми можуть представляти:

- 1) власне назва;
- 2) назва + стислий словесний текст (коментар, цитата, епіграф);
- 3) назва + розгорнутий словесний текст (запозичений літературний фрагмент, детальне авторське пояснення тощо).

Однак, не кожна назва є програмою. Наприклад, назва будь-якої з гайднівських «Лондонських» симфоній не передбачає відповідного художнього

змісту, а лише вказує на місце, де проживали замовники твору та його первинна слухацька аудиторія. Натомість «Лондонська симфонія» Р. Воан-Вільямса — вже програма, адже художні образи та конкретний музичний матеріал опусу безпосередньо пов'язані зі вказаним у назві містом.

**За генетичним походженням** художнього образу програма може бути *оригінальною* («Енігма»-варіації Е. Елгара, «Домашня симфонія» Р. Штрауса) або ж *адаптованою*, тобто заснованою на образах чи сюжетах вже існуючих творів різних видів мистецтва («Фальстаф» Е. Елгара та «Сон у літню ніч» Ф. Мендельсона є похідними з художнього світу В. Шекспіра). Окремі випадки адаптованої програмності — «Тіль Уленшпігель» Р. Штрауса, «Скапіно» В. Волтона і «Кокейн» Е. Елгара, які ґрунтуються на народних легендах.

**За драматургічною природою** образності, яка виявляє узагальнений рівень змісту, виділяємо три типи програмного твору: *картина, афект, сюжет*. Вони відтворюють такі форми життєвої участі людини у власному світі, як споглядання, переживання, дія. Своєї черги, ці форми зазвичай відповідають трьом родовим образно-драматургічним константам: *епіка, лірика, драма* (деталі відображені у схемі (див. Додаток В, схема 4)).

Запропонований поділ певним чином впорядковує загальну видову панораму програмних творів. Однак, у ході його застосування можуть виникнути суперечності. Наприклад, «Антар» чи «Шахерезада» М. Римського-Корсакова формально пов'язані з сюжетом, але сюжетність як генеральний драматургічний принцип в обох творах відсутня — натомість має місце послідовність картин. Натомість у симфоніях «Манфред» П. Чайковського та «Гарольд в Італії» Г. Берліоза на музичному рівні втілюються всі три розглянуті дотепер принципи, тому що розвинені романтичні сюжети передбачають і дію (конфліктну ситуацію та послідовність подальших подій), і переживання (ліричні й драматичні), і картини (колеритні відсторонено-контрастні сцени).

Враховуючи можливість розбіжностей, вводимо додатковий рівень типології, щільно пов'язаний із попереднім, проте такий, що сприяє деталізації типів програмності. Це **об'єктний рівень** як показчик конкретизованого змісту. Він зумовлений *типом об'єкту*, котрий складає основу художнього образу, його ядро. Оскільки цей рівень продовжує попередній, він представлений спільними параметрами: картинна, афектна та сюжетна об'єктність (див. Додаток И, таблиця 6).

*Картинна об'єктність* дозволяє охопити найширший зріз «вихідних даних» того чи іншого програмного твору: локація, рух, час, екзотика, річі, флора і фауна. У зв'язку з таким різноманіттям є сенс виділити принаймні два різних типи картин: статичну «картину-look» («картину споглядання») та динамічну «картину-move» («картину руху»). Статична картина зазвичай сполучена із пейзажністю, неживою природою та відтворенням певної художньої атмосфери або враження (оскільки музика не може, через свою суто інтонаційну природу, безпосередньо творити матеріальні об'єкти — породжувати живописні полотна чи відтворювати фотографії). Динамічна картина головною метою має імітацію руху, відтворення певного темпоритму або ж часової фазовості. Об'єктами імітації тут можуть слугувати найрізноманітніші явища моторної природи: біг, танець, хода, рух потяга, коливання хвиль і т. ін.

*Афектна об'єктність* представлена в програмних творах, зосереджених на емоційно-психологічній образності. Зазначимо, що у модерністському мистецтві ця сфера набуває специфічних, значно складніших форм порівняно з романтичною мистецькою практикою. Емоція часто доводиться до межі, до нервового перезбудження, причому як позитивна (скрябінівський екстаз), так і негативна (шенбергівсько-бергівська неврастенія). Проте в англійській музиці, згідно з особливостями національної ментальності, превалює ліричне начало романтичного типу, більш стримане та позбавлене крайніх емоційних виявів.

*Сюжетна об'єктність* передбачає наявність у програмному творі певних персонажів-образів та їх взаємодію (конфлікту або неконфліктну). Джерелами відповідних сюжетів можуть виступати: твори англійської чи світової літератури; міфологія; легенди, казки; релігійна тематика; історія світова, національна, поза-національна («Польща» Е. Елгара) та персональна (його ж «Енігма»-варіації). Часто буває, що на перший погляд твір базується на певному сюжеті, однак у музиці відсутня сюжетність як провідний драматургічний принцип, натомість є лише прив'язка до відповідного змісту (про що частково вже йшла мова). У таких випадках слід розрізняти сюжетність як таку і зв'язок із певним сюжетом, котрий охоплюється поняттям «тематика».

Наведений у Додатку II (таблиця 6) фактаж вичерпно демонструє об'єктні домінанти, тобто теми, образи та ідеї, найбільш актуальні для модерністської доби (як для композиторів, так і для слухачів). Саме такі об'єктні уявлення у взаємозв'язку з музичними текстами демонструють тогочасні провідні тенденції в царині програмної оркестрової творчості.

Від обраного композитором об'єкту програми залежить тип музичної образності, від чого, своєї черги, залежить музичний матеріал:

### Схема 1.3

#### Взаємозв'язок об'єкту, образності та музичного матеріалу

тип об'єкту  $\longleftrightarrow$  тип образності  $\longleftrightarrow$  музичний матеріал

У таблицю 6 Додатку II свідомо включені не лише оркестрові опуси, й не тільки англійських композиторів. Завдяки цьому стає більш очевидним той факт, що англійська оркестрова музика — лише частина загального масиву інструменталізму, який, функціонуючи в різних національних школах, у рамках різних індивідуально-стильових підходів, має спільні риси й віддзеркалює загальноєвропейські модерністські тенденції.

*Специфічні тенденції розвитку програмної музики доби модернізму*

Не зважаючи на переваги типологічного підходу, розгляд модерністської програмності ним не обмежується. Ще одним дослідницьким інструментом може стати виявлення певних специфічних тенденцій розвитку. Далі вони розглядаються паралельно з фокусуванням на англійській оркестровій музиці доби модернізму.

*Комічна тенденція* полягає в посиленні, актуалізації та внутрішньому ускладненні відповідної образно-тематичної лінії. Як видно з таблиці комічної тенденції в розвитку програмної музики (див. Додаток И, таблиця 7), ця тенденція розглядається в ширших межах європейської інструментальної музики як такої. У французькій культурі доби модернізму її представляють Е. Саті й частково К. Десяюссі, у російській — С. Прокоф'єв, у німецькій — Р. Штраус, а в англійській — Е. Елгар (хоча слід підкреслити, що комічна тематика присутня у творчості майже кожного британського композитора цього часу). У країнах, де насувалися й стверджувалися тоталітарні режими, комізм поступово проявлявся у своїй негативній, «криводзеркальній», гротесково-пародійній формі (у творчості А. Берга, П. Гіндеміта, Д. Шостаковича).

Попередня художньо-історична формація — романтизм — апріорі тяжіла до серйозності за своєю естетичною сутністю. Це не скасовувало проявів комічного в романтичній музиці, однак останні знаходилися на периферії, в тіні серйозних і «над-серйозних» концепцій. Р. Штраус та Е. Саті — митці, які здійснили прорив, злам романтичної серйозності на просторі академічного інструменталізму. Перший зробив це з причини молодечого, життєлюбного, позитивістського темпераменту. Інший, мабуть, із огляду на авантюрно-екстравагантну артистичну натуру, природне тяжіння до того, аби «своє» було не таким, як усе інше, та щоб самому не злитися з усіма іншими. Можлива причина подібних проривів — співпадіння інтенцій природи з потребами часу. Коли такі

відважні митці-екстремісти з'являються у середовищі музикантів, народжуються «ембріони» Е. Саті, коли заходить мова про середовище художників, з'являються живописні провокації Д. Херста, а в середовищі режисури в таких випадках «постають» постановки А. Жолдака...

Саме комізм перетворює романтичного ідеального героя на модерністського не-героя, а почасти і на морально спотвореного, особистісно деформованого антигероя. Модерністське «я» — не тільки й не стільки байронівське «я», скільки фрейдівське «я», що в ньому поступово виповзають на поверхню натури неочікувані риси, почасти різкі й дикі.

Наступна, *символістська тенденція* мала особливу художню притягальність. Її виокремлення дозволяє узагальнити та поєднати між собою ті різнопланові програмні твори доби модернізму, концепції яких пов'язані з філософською, релігійною та космологічною образністю (грецькою міфологією, легендами та казками різних народів світу, біблійною тематикою), а також безпосередньо із символістською літературою.

Відхід від суб'єктивізму, об'єктивізація бачення, філософсько-риторичне укрупнення, узагальнення та універсалізація образу, переосмислення поняття героя — ці художні спрямування започатковані ще у симфонічних поемах Ф. Ліста та в операх Р. Вагнера («Трістан та Ізольда», «Парсифаль»). Модерністський символізм, у широкому сенсі, означає перехід від суб'єктивно-особистісного до об'єктивно-загальнолюдського. Символістський герой — не хтось індивідуально-конкретний, а це «всі у комусь». Або ж бувають і такі випадки, коли замість індивідуальності ми бачимо поза-індивідуальну одержимість, певну «психологічну стихію»: чи то трістанівське кохання, чи то скрябінівський екстаз, чи то фавнівську інертність, чи то цілий букет різних «одержимостей», що ними охоплені (і об'єднані) персонажі, наприклад, «Воццека» А. Берга. Таким чином, головним художнім образом стає певна сила, що поневолює особистість, а програмний персонаж перетворюється на символ-

провідник цієї сили. Зразків окресленої лінії розвитку англійської програмної оркестрової музики зазначеного періоду не бракує, що доводить перелік у таблиці 8, представлений у Додатку И.

*Тенденція тематичної де-персоналізації.* Твердження про комічно-деформуючу та символістську корекцію героя є правомірним у такій художній ситуації, коли він все ж таки присутній «за фактом», а це буває не завжди. Адже в культурі модернізму герой поступово зникає з поля зору, вилучається з універсальної естетичної концепції. Приміром, ще на початку доби модернізму, в естетично «безневинному» імпресіонізмі (у порівнянні з абстракціонізмом чи експресіонізмом) вже можна розгледіти ознаки революції художньої свідомості, одним із результатів якої є зникнення героя як образно-драматургічної основи мистецького твору. Предметом зображення стають не окремі герої (люди), і навіть не події за участю героїв, і навіть не герої чи події на фоні природи, а природа сама по собі.

В англійській музиці таких «без-персональних» програмних оркестрових творів нараховується дуже багато. Переважно в них представлена ситуація, коли людська емоційна рефлексія на природні реалії присутня, але не домінує у художній концепції. Відтак головними складовими змісту стають колорит, барви і атмосфера — тобто саунд, загальне звучання, в якому першочергову роль відіграють такі музичні фактори, як тембр, гармонія, фактура і темпоритм.

Твори, що демонструють згадану тенденцію, не потребують укладання нової таблиці, оскільки типологічно зосереджені в межах картинної об'єктності. Найчисельнішу програмну групу тут збирає розгалужений об'єкт «Локація», куди входять і тема міста, і багатогранна пейзажна тема: ландшафти, погодні й кліматичні явища, море і ліс, взагалі будь-які природні об'єкти. Інша програмна група пов'язана з об'єктом «Рух», а саме, з рухом тих самих природних явищ, машин, рухом міста як такого, рухом людини чи людської маси. Сюди



долучаються конструктивістські рухи потяга та заводських механізмів («Пасифік-231» А. Онегера і «Завод» О. Мосолова), а також всі можливі жанрові сцени, що втілюють рухи натовпу — свята, ярмарки, акції, паради, живий вуличний рух (наприклад, «Бригська ярмарка» Ф. Діліуса). Хрестоматійними прикладами цього суто модерністського художнього матеріалу є зображення метушні латинського кварталу Парижу в опері «Богема» Дж. Пучіні або ж вуличний балаган і розваги у балеті «Петрушка» І. Стравінського. Хоча згадані зразки походять із іншої, музично-театральної сфери, вони свідчать про те, що тенденція, про яку йдеться, не є окремішною лінією розвитку оркестрової програмної музики, вона наскрізно пронизує сукупну сферу модерністської художньої практики.

Додамо, що зазначена тенденція охоплює також характерне тяжіння композиторів доби модернізму до екзотичної теми, до відтворення образів сходу (або ж «іншого» заходу), африканської та американської культур тощо.

Загалом тенденція тематичної де-персоналізації у програмній музиці знаменує собою поступові, але епохальні за наслідками зміни: відмову від класико-романтичної процесуальності і характерний для модернізму «рух до стану» (як би парадоксально це не звучало), перехід від дії до «атмосфери дії». Зрештою, це призведе до абсолютно органічного наслідку, котрий втілить означені образно-тематичні спрямування максимально повною мірою — до авангардистського абстракціонізму.

Отже, програмний символізм демонструє прагнення до граничної умовності, неконкретності, узагальненості, які доповнюються деперсоналізацією художнього вислову. В такому векторі розвитку присутня певна інтенція до того, аби замінити систему причинно-наслідкових зв'язків на ірраціонально-містичну інтуїтивність. Можливо, це готує художній ґрунт, на якому проростатиме згодом абсурдистська драматургія. До того ж, саме з символізмом генетично пов'язана «медитаційна» лінія композиторської творчості духовно-релігійного образного

наповнення в музиці другої половини ХХ століття (А. Пярт, Г. Канчелі, А. Тертерян, А. Шнітке, В. Сильвестров і. т. ін.).

Програмний модерністський комізм, своєї черги, породжує специфічний художній світ, в якому драма починає перетворюватися на гру, а «я» втрачає довіру до самого себе, тому що це «я» розміщується на території несерйозності, неоднозначності, зрештою «не-позитиву». Це «я» виглядає як неідеальне, а подекуди навіть як анти-ідеальне, тобто як антипод бажаного і недосяжного ідеалу. Врешті решт, спостерігаємо лише початок певного процесу, котрий згодом заведе західну культуру на постмодерністське ігрове поле, де все і наскрізь просякнута іронізмом, де змішуються всі та різні «анти» і «не-анти», «ти» і «не ти», де реальне постає в нереальності... Утім, подальший хід міркувань виводить за рамки обраної наукової проблематики, тому повертаємося із непевної зони «пост» до цілком «певного» модернізму.

Про значення чинника програмності для сталих і динамічних музично-історичних процесів, а також для пошуку актуальних засобів музичної виразності й апробації актуальної образності, розмірковує Л. Кияновська: «Програмність слугує засобом адаптації в рамках новаторської системи музично-виразових засобів» [52, с. 3]. І далі: «Програмність як тривалий процес сприяє виробленню певних стереотипів музичного сприйняття і мислення, наділяючи якостями семантичного знаку ряд характерних інтонацій, виразових прийомів; програмність сприяє активізації драматургічного мислення в музиці, непрямо пояснюючи і суджено “наповнюючи” типові структури» [52, с. 5].

Таким чином, програма ідейно випереджає конкретно-музичні засоби, вона йде вперед і допомагає закріплювати на музичному рівні нові образні характеристики як сталі й асоціативно-зрозумілі. Відтак програма «програмує» показовий музично-образний зміст, формує його типовість.

## **1.6. Лондонська тема як зразок втілення національних культурних змістів**

Три оркестрових твори, розглянуті у цьому підрозділі дисертації, об'єднані спільною програмною темою — лондонською. У них місто постає таким, яким його сприймали англійські композитори доби модернізму.

### *Лондон як програма (культурологічний нарис)*

Лондон — місто, про яке знає кожен. Але те, що ми про нього знаємо, складає лише міфічний ореол стереотипних фактів: велике місто з потужною індустрією, з дощами, чаєм рівно о п'ятій, тонким гумором, героями англійських романів, детективними сюжетами та перипетіями монаршого життя. Однак це далеко не все. Лондон ховає в своїх глибинах таємниці живої історії, особливих традицій і специфічної культури.

Попри те, що Британська імперія протягом XIX — першої половини XX століття була територіально найбільшою у світі (див. Додаток Г, ілюстрація 3 — карта імперії), її абсолютним монархічно-центристським культурним ядром слугувала єдина точка на карті світу — Лондон.

У 1880-х роках населення міста складало більше 3 млн. людей, а станом на 1936 рік воно розрослося уже до 8,6 млн. жителів. Це було дійсно грандіозне архітектурне тіло, переповнене людьми, товарами, транспортом, звуками, запахами, сміттям, заводами, фабриками, затхлими коморами Іст-Енду, новозбудованими маєтками Вест-Енду, історичними мостами, монументальними церквами, розкішними палацами та вражаючими концертними залами. Силует «вікторіанського мегаполісу» був схожий на хаотичну плазуючу істоту, яка, вхопившись міцними челюстями за Темзу, розкинула свої довжелезні криві лапи на різні боки (див. Додаток Г, ілюстрація 4 — карта Лондону).

Поствікторіанський Лондон — місто з двома культурними обличчями. Перше є обличчям метрополії. Воно представляє столицю колоніальної імперії, яка займала провідне місце у світовій економіці: «Буржуазне суспільство, яке остаточно вкорінилося, святкувало перемогу, його економічні та соціальні основи і його панівні ідеї трималися міцно. Філософський, соціальний та побутовий оптимізм, віра в промисловий, технічний і науковий прогрес укріплялися різносторонніми успіхами Англії і підйомом її авторитету» [56, с. 64].

Про існування іншого виразу лондонського обличчя — «обличчя монстра» — мало хто здогадується взагалі: це зовсім інше місто, страхітлива сутність якого відкривається лише на близькій відстані або через занурення в історизм та автентику. Це не просто матеріальний масив будинків і споруд, а живий гігант. Таким Лондон змальовує англійський дослідник П. Акройд в своїй книзі «Лондон: Біографія»: «...це місто часто зображали чудовиськом — жирним і набряклим велетнем, який губить більше, ніж породжує <...> Істинно це “пухлина”, “велетенський наріст”» [2, с. 22]. Пропонуємо ознайомитись детальніше із цим, другим, Лондоном-монстром у компілятивному есе, яке подається у додатках (див. Додаток Б).

Кількість мистецьких творів, в яких фігурує образ англійської столиці, є колосальною. Існують численні версії літературного Лондона, одна з них — Б. Шоу. У його «Пігмаліоні» взаємодіють дві описані вище сторони міста. Перша подається через соковитий образ квіткарки-кокні, інша — через витончену, салонну групу представників вищого класу. Інша версія належить А. Конан-Дойлу. Його легендарна серія пригод Шерлока Голмса народжена самим духом Лондона. Тут місто постає сповненим загадок, — заплутаний лабіринт, що ідеально підходить на роль детективної території. А. Конан-Дойль теж зображає дві сторони характеру міста: з одного боку — брудні злочини, з іншого — торжество інтелекту, який наводить лад, утримує справедливість і порядок.

Неможливо обійти увагою версію Дж. Голсуорсі. Його «Сага про Форсайтів» — літературна епопея, в якій читачі разом із персонажами проживають десятиліття в історичних декораціях Британської імперії. Англійська родинна драма, сентиментальні й трагічні «тортури» прихованих почуттів, аристократизм і культура світського життя — ці зовнішні компоненти твору обвиваються червоною лінією складності людської натури. Йдеться передусім про парадоксальну натуру істинного англійця: власницьку, жадібну, дріб'язкову і в той же час жертовну й шляхетну.

Живописний Лондон існує у безлічі авторських версій (див. Додаток Г, ілюстрації 5–10). Можна почати з Лондону жанрового у Дж. О'Коннора і Дж. Е. Грімшоу. Картини останнього зображають місто зразка ХІХ століття, його рух, людей, форми, вулиці й будинки. Поряд існує Лондон містичний Дж. Вістлера і К. Моне. Таємничість та «ірреальність» їхніх картин утворюються стихією лондонської води. Вони малювали тумани, зображали банальні стіни, тіні на цих стінах, і тим самим відтворювали неповторний лондонський колорит.

Однак найцікавішими для нас є звукові втілення образу Лондона<sup>1</sup>. В англійській оркестровій музиці він є наскрізним, зачіпає творчість різних композиторів досліджуваного періоду. Проаналізовані далі оркестрові твори утворюють взаємодоповнюючі образні зрізи. Тільки складаючи ці трактування в єдину художню модель, можна уявити образ Лондону максимально цілісним, попри його внутрішню строкатість і багат шаровість.

---

<sup>1</sup> Один із творів на лондонську тему — «Карнавальна хода в Лондоні, або Лондонський парад» (1911) для духового оркестру Ф. Бріджа. Визначним опусом, на створення якого автора надихнув Лондон, власне його «голоси», стала композиція «The Cries of London» Л. Беріо (1976) для вокального ансамблю акапела. У ній міститься унікальна за своєю життєподібністю інтонаційна картина звучання міста. Відтак музична лондонська лінія — безперервна художня естафета.

*Лондон гротескний у концертній увертюрі «Кокейн» («У місті Лондоні»)  
Едварда Елгара*

Концертна увертюра «Кокейн» («У місті Лондоні») для симфонічного оркестру (ор. 40) з точки зору програмності є втіленням специфічно англійських властивостей. Її тип програмності, на перший погляд, можна визначити як узагальнений, оскільки в партитурі наявна лише назва обсягом в одне слово (не беручи до уваги локацію «У місті Лондоні»). Але зміст, відтворений у назві, передбачає посилання на широкий культурний текст і глибокий асоціативний підтекст. Відтак, стикаємося з особливим різновидом модерністської програмності, в якому сюжет і його деталізація не представлені, однак передбачаються.

Слово «Кокейн» («Cockaigne») має декілька варіантів походження і значення: «Одна з найбільш приємних версій походження слова “кокні” зводить його до латинського слова coquina (куховарство)» [2, с. 360]. Назва пов'язана з утопічною казкою про країну матеріального добробуту, дармового достатку, доступного всім бідним. За цією версією поняття Кокейну означає специфічний образний комплекс, який виник і сформувався в середньовічному європейському фольклорі, не тільки вигадана народною уявою країна щедрот і ледарів, але й «така країна, де цим достатком можна користуватися без витрачання зусиль» [87]. Зазначений середньовічний культурний феномен був характерний не лише для Англії: німецький прототип Кокейну — Шларафенланд, французький — Кокань.

Ідея Кокейну є складною і розгалуженою. Одна з її смислових граней — своєрідне втілення образу раю. Але не духовно-небесного, а побутово-земного, прекрасного тим, що його устрій зрозумілий для простих людей, оскільки походить з їхніх насущних потреб. Отже, Кокейн — алегорія, яка замінює абстрактне поняття небесного раю конкретними, матеріальними образами.

Водночас «Кокейн» виступає і пародією, позаяк йдеться про сатиричне перекручення високого образу. Пародійно викривляється не лише образ раю, але й реальний соціальний устрій, адже в країні панують тупість, ледарство, розпуста і обжерливість:

«Любой приходи — выбирай, что по нраву,  
И ешь, сколько влезет, как будто по праву» [87].

Така перспектива ідеально вписується у контекст карнавальної культури, де постають навиворіт загальноприйняті життєві уклади. Європейське суспільство у всі часи мало потребу в подібних комічно-іронічних «вихлопах», тож утопія Кокейну залишалася актуальною, побутувала і видозмінювалася протягом приблизно десятих століть. Серед іншого, вона знайшла втілення в роботі П. Брейгеля Старшого «Країна ледарів», 1567 (див. Додаток Г, ілюстрація 11).

Продовженням теми виступають класичні персонажі Ф. Рабле (Гаргантюа і Пантагрюель) та В. Шекспіра (Фальстаф). Взагалі ж, комічний образ ледачого ненажери залишається актуальним до сьогоднішнього дня як одне з поширених сценічних і візуальних амплуа.

Чому Е. Елгар називає свій твір «Кокейном»? Тому, що саме так ледь не вся Британія називала в той час свою столицю. Середньовічний Кокейн виступає метафорою міста вікторіанської доби, де могли реалізуватися будь-які мрії та амбіції. До того ж, «на Лондон у свій час дивилися як на величезну кухню і як на місце достатку і доброї їжі» [2, с. 360].

Для Е. Елгара персонально Лондон асоціювався з місцем здійснення бажань. Починаючи від 1880-х років він часто приїздив до столиці, однак цей період позначився кар'єрними розчаруваннями і фінансовою скрутою. У 1889 році композитор, нещодавно одружившись із багатшою від себе Еліс Робертс, у пошуках кращих перспектив переїхав до Лондона, але не зміг у

ньому закріпитися, що змусило його повернутися у провінційне містечко Грейт Молверн.

Талановитий, повний енергії музикант керував провінційними колективами і працював органістом у маленьких церквах, тоді як у Лондоні можна було заробляти чималі гроші композиторством, оскільки там зосереджувалися найкращі оркестри, хори, видавці.

У таких біографічних умовах протягом 1900–1901 років Е. Елгаром була створена концертна увертюра «Кокейн», написана на замовлення Королівського філармонічного товариства і виконана в Залі Королеви 20 червня 1901 року. Виконання пройшло з феєричним успіхом, відтоді увертюра стала одним із найпопулярніших елгарівських творів на батьківщині. У цьому проявляється певна суперечність: твір був написаний для Лондону і про Лондон, але в ньому виражається гротескне ставлення автора до цього міста. Розчарування Лондоном породило твір, який став здобув широку лондонську популярність. Такий розвиток подій — черговий суто англійський художній парадокс (можливо, прояв іронії англійської долі), адже в будь-якій іншій країні подібне навряд чи могло відбутися.

Попри те, що тема Лондону була болючою для Е. Елгара, він обіграє її пафосно та ефектно. Показовим є вибір жанру концертної увертюри, лаконічної одночастинної форми, яка передбачає презентаційний тип образності. Така форма зазвичай утворюється за рахунок різноманітних контрастних поєднань. У «Кокейні» це пишність і лірика, грайлива легкість і пристрасність. Жанр концертної увертюри також передбачає блиск оркестрового письма, лаконічність і стрункість композиційного рішення, відповідний характер тематизму — якщо не максимально яскравий, то принаймні підкреслено виразний.

У виборі жанру Е. Елгар слідує за Ф. Мендельсоном, який написав десять концертних увертюр, велика кількість із яких пов'язані з комічними сюжетами. Однак автор «Енігми» розвиває й іншу жанрову традицію — програмних



симфонічних поем Ф. Ліста та Р. Штрауса. У плані жанрової специфіки Е. Елгар є значно ближчим до Р. Штрауса. Його увертюру більш широким чином можна визначити як програмний симфонічний одночастинний твір штраусівської орієнтації.

Відповідно до неї, Е. Елгар обрав і певний тип симфонізму (жанрово-комічний), і своєрідний шлях розгортання музичної драматургії, і особливий оркестровий виклад — рухливий, іскрометний, віртуозний. Величезного значення англійський композитор, як і Р. Штраус, надає мідній духовій групі інструментів: їхні теми рішучо прорізають туттійну фактуру в загальному помпезно-пишному звучанні. У «Кокейні» Е. Елгар використовує потрійний склад симфонічного оркестру з розширеною ударною групою і органом. Це дає можливість створювати максимальні контрасти у градаціях тембру, фактури й динаміки.

Спорідненість творчого стилю Е. Елгара і Р. Штрауса спостерігається й на інших рівнях — композиційному, тематичному, драматургічному.

Композиційна організація «Кокейну» є зразком характерного для штраусівських симфонічних поем синтетичного типу форми, з опорою на сонатну, але з ознаками інших структур. Нагадаємо, що «Тіль Уленшпігель» має наскрізну вільну будову з рисами рондальності і сонатності; «Дон Кіхот» — приклад варіаційної форми з рисами сонатності й прихованої циклічності. «Кокейн» — не менш переконливий прояв композиційної синтетичності. Увертюра написана в сонатній формі, з рисами складної тричастинної, варіаційної і рондальної. Варіаційність (її ознакою є постійна трансформація тем) виступає тут як головний принцип тематичного розвитку, а рондальність — як принцип структурної організації, реалізований в низці тематичних арок (див. Додаток В, схема 5 — розгляд форми твору).

Ще одна характерна риса симфонічної творчості обох композиторів — багатотемність. На 15 хвилин тривалості в увертюрі припадає дев'ять основних

тем, вкупі з низкою похідних утворень. Послідовність двох тем головної партії (в першій міститься три коротких тематичних мотиви), контрастної побічної і заключної тем, а також наявність трьох тем-епізодів у розробці створюють виняткову калейдоскопічність і рухливість (див. Додаток Ж.1 — нотні приклади тем увертюри).

Органічність сприйняття такої, на перший погляд, «подрібненої» форми зумовлює позірною-умовною програмою: відтворення багатогранного життя Лондону з галасом його вулиць, парадами, скупченням нероб-спостерігачів, закоханими парами тощо. Звертає на себе увагу специфіка тематизму — рельєфні, лаконічні, характерні побудови, які не втомлюють сприйняття. Їхні витoki полягають у поєднанні тем штраусівського типу — звивистих, із ламаними стрибками і широчезним діапазоном, — і типового для англійської оркестрової музики жанрово-побутового тематизму — значно простіших маршових і пісенних мелодій.

Драматургія увертюри має неконфліктну природу, вона будується на основі контрастних поєднань різноманітних, але споріднених тем-образів. Однак розвиток «Кокейну» позначений також закономірностями комічної драматургії. Вони проявляються у блискавичній зміні різнохарактерних фрагментів із максимальним рівнем контрастності коротких структурно-тематичних побудов. Ледь не одномоментно утворюються різкі динамічні, темброві, жанрові і темпові співставлення. Останні передбачають чергування дуже рухливих епізодів із вкрай повільними, до того ж величезна роль належить внутрішнім агогічним нюансам. Це створює своєрідну драматургічну гіпертрофованість, а прийом перебільшень, гіперболізації, як відомо, є характерною рисою комічного мистецтва. У Р. Штрауса гіпертрофованість дійсно вписана в комічний сюжетно-смісловий контекст, однак згодом цей прийом буде перехоплений представниками експресіонізму вже поза межами комічного.

Гіпертрофованість у Е. Елгара — нестримна навала енергії, яка не вкладається у регламентований темпоритм розгортання тематизму класичного типу (як і у Р. Штрауса, він значно пришвидшується), а відтак і в рамки класичної драматургії. Енергія буквально випирає з його партитури завдяки надто стрімким накопиченням і спадам. Гіпертрофованість, як комічно-гротесковий прийом, означає певне спотворення первинного образу і його перехід в іншу якість, часто протилежну. Гострота, що при цьому виникає, є невід’ємною складовою комічного, адже без ризику художнього загострення неможливо досягти належного комічного ефекту (хоча не кожна гострота є гіпертрофацією). Е. Елгар майстерно використовує відповідний засіб, завдяки чому його твір набуває доволі складного, неоднозначного, неочевидного смислового забарвлення.

Таким чином, елгарівська програма «Лондон як Кокейн» має два рівні образної реалізації. Спершу вона «зчитується» на рівні тематизму, адже превалювання специфічного жанрового матеріалу є типовою рисою для всіх «лондонських» творів, розглянутих у роботі. Це очевидний і нібито позитивний образний зріз. Проте смислове сприйняття зазначеного тематичного шару трансформується за допомогою особливих драматургічних прийомів — гіперболізації та гіпертрофованості викладу. Експансивна динаміка розвитку «пробиває» його цілісність і формує смислові підтексти, що й утворює другий образний зріз Лондону-Кокейну — гротескний та етично-неоднозначний.

«Кокейн» був написаний одразу після «Енігми». Він так само є автобіографічним твором, не позбавленим комічного підтексту, очевидно іманентно властивого Е. Елгару. Як видно з аналізу, двоїста програма увертюри вміщує розгалужену систему сенсів й масштабну культурологічну концепцію.

*«Лондонська симфонія» Ральфа Воан-Вільямса як епічний міф міста*

Друга за часом написання, «Лондонська симфонія» Р. Воан-Вільямса є його першою суто інструментальною композицією симфонічного формату (симфонія

№ 1 «Морська» призначена для хору з оркестром). Робота над нею була розпочата у 1911 році. Надихнув автора на створення власне симфонії його друг, англійський композитор Джордж Баттерворт (саме йому присвячений твір). Показово, що спочатку Р. Воан-Вільямс планував написати симфонічну поему на цю ж програму.

Відтак в індивідуально-жанровому контексті «Лондонська симфонія» — дійсно поворотний твір, яким встановлюється домінування жанру симфонії у творчості автора. Це знаковий опус і для композитора, і для англійської музики взагалі, адже «Лондонська симфонія» вперше презентує його як найвизначнішого національного симфоніста ХХ століття, як майстра крупної, епічної інструментальної форми: «Як перший інструментальний симфонічний цикл в класичному його розумінні, симфонія утвердила завоювання Вільямса в цій принципово важливій для нього сфері» [56, с. 98].

Симфонія була завершена у 1914 році. Після лондонської прем'єри, яка відбулася того ж року, партитура була відправлена диригенту Фріцу Бушу для виконання в Німеччині. Проте там її не встигли заграти — ноти зникли внаслідок початку бойових дій, і твір став художньою жертвою Першої світової війни. Лише у 1920 році вже реконструйовану за інструментальними партіями партитуру було опубліковано. Відтоді вона стала однією з найбільш репертуарних англійських симфоній.

Хоча Р. Воан-Вільямс народився у невеликому поселенні Даун-Ампні графства Глостершир, протягом майже всього дорослого життя він жив у столиці, тож це додає циклу певної «автентичності». «Лондонська симфонія» Р. Воан-Вільямса — перша європейська симфонія, головним музичним образом якої є, власне, Лондон. Це епічне оркестрове полотно, інтонаційний портрет міста початку ХХ століття, яким його бачив, чув та відчував композитор.

Свідомість Р. Воан-Вільямса, ніби потужний артистичний пілосос, працюючий у режимі *nonfiltrato*, всотувала численні континентальні впливи і, як

результат, «видихнула» вельми насичений, а в чомусь і перенасичений творчий продукт — «Лондонську симфонію».

Композиційне трактування циклу є традиційним, симфонія має чотири частини:

I ч — Вступ, *Lento*. Сонатна форма, *Allegro risoluto*. Кода;

II ч. — Повільна частина, *Lento* — тричастинна репризна форма з контрастною серединою;

III ч. — Скерцо (Ноктюрн) — рондоподібна форма;

IV ч. — Фінал: Вступ, *Andante con moto. Maestoso alla marcia. Allegro. Lento* (тричастинна форма з великою Кодою-епілогом).

Стосовно внутрішніх форм частин симфонії можна зазначити, що з одного боку — це теж традиційні структури: сонатна, тричастинна і рондоподібна. З іншого боку, вони розвиваються наскрізно. Внутрішні форми Р. Воан-Вільямс трактує самобутньо: в основі розгортання музичного матеріалу в нього лежать одразу два принципи — контрасту і хвильової драматургії. Кожна частина має свою генеральну кульмінацію, а підхід до неї здійснюється подвійною фазою наростань через варійований повтор одного й того ж розділу форми. Так, в II частині симфонії у середньому розділі початкова крещендуюча хвиля розгортається від партитурної позначки «D» до «F» (перше проведення основної теми середнього розділу), друга ж рухається до головної кульмінації частини від *a tempo* («F») до «G» (повторне проведення основної теми середнього розділу). Ця друга хвиля — більш насичена крещендуюча фаза: окрім фактурного ущільнення, реєстрового наростання, додавання інструментів, основна мелодія дублюється октавно і піднімається на вищий звуковисотний рівень. При цьому стадії розвитку не перериваються різко, а поступово спадають в імітаційному розчиненні тематизму (за принципом *echo*).

Трактування драматургічної концепції твору теж наближається до класичного, гайднівського типу: це безконфліктна, оптимістична картина світу.

Зближує Р. Воан-Вільямса з Й. Гайдном також якість тематизму, а саме превалювання пісенно-танцювальних мелодій і наявність великої кількості загального, не індивідуалізованого матеріалу (у вступях, зв'язках і завершеннях, яких у циклі дуже багато).

Пропущена у XVIII — на початку XIX століть класицистська фаза розвитку англійської композиторської школи компенсується вже у XX столітті в конвергенції з модернізмом. Класицизм засвоюється англійською оркестровою музикою через неокласицизм. На базі провідного класичного жанру, класичних форм і структур активно функціонують модерністські моделі розвитку в синтезі з індивідуальним симфонічним почерком Р. Воан-Вільямса, який, своєї черги, теж має синтетичну природу. Від імпресіонізму він переймає засоби оркестровки та принцип образної спорідненості (міська тематика в імпресіоністському варіанті, пейзажність, картинність, жанровість). Наприклад, III частина циклу за типом образності, фактури і тематизму вирішена у дусі «Свят» із «Ноктюрнів» К. Дебюссі.

Ще один модерністський штрих — багатотемність<sup>1</sup> і, як наслідок, мозаїчний характер драматургії. Власне, мова йде не просто про багатотемність, а про її рекордні показники: аналіз «Лондонської симфонії» виявив до 50 різноманітних тематичних утворень (див. Додаток Ж.2 — нотні приклади тем «Лондонської симфонії»). Тому твір виглядає як багатогранний, багатоваріантний і перенасичений музичний текст, і це його яскрава особливість. Модерністський симптом багатотемності був органічно сприйнятий англійцями (так само багатотемною є внутрішня структурна організація Е. Елгара).

---

<sup>1</sup> Л. Ковнацька теж зазначає багатотемність як характерну особливість, однак по відношенню до Дев'ятої симфонії: «Крайні частини подібні між собою багатотемністю та нестандартністю композиційного рішення: перша являє вільну сонатну форму, четверта складається з двої великих розділів, де спочатку йде подвійна двох частинна і потім слідує сонатна з кодою» [56, с. 102].

Однак при цьому структура симфонії не розсипається. Її цементують, як це не парадоксально, монотематизм і численні тематичні арки. Прийом монотематичного розвитку слугує головним скріплюючим знаряддям, всередині якого взаємодіють два інтонаційні комплекси: кварто-секундовий та терцієвий. Окрім того, всі теми симфонії можна умовно об'єднати у чотири образно-тематичні групи:

- 1) ліричні теми переважно вокального походження;
- 2) теми-символи: стилізація поліфонічних мелодій (строного стилю); теми на основі «фатумного» семантичного комплексу (найчастіше скандування хроматичного низхідного ходу);
- 3) лаконічні фанфарні мотиви і побудови більшого обсягу;
- 4) пісенно-танцювальний тематичний комплекс: інструментальні награвання; танцювальні мелодії (жига, тарантела); марші.

**Національне в симфонії** проявляється через характерні інтонаційні витоки та певні структурні принципи організації форми. Можна виділити дві гілки національних музичних проявів:

— зв'язок із національним фольклором: використання цитат і тематизму, стилізованого під фольклорний; активне залучення варіаційно-варіантного принципу розвитку;

— зв'язок із національною композиторською школою поліфоністів XVI–XVII ст.: використання стилізованого тематизму, а також поліфонічних принципів розвитку (імітаційність та об'ємна поліфонія у вигляді контрапункту цілих фактурно-тематичних пластів).

Об'єднуюча, узагальнююча координата для «Лондонської симфонії» — **епічність**. Вона функціонує і як тип творчого мислення, і як родова риса драматургії, і як індивідуальна манера Р. Воан-Вільямса. Остання поєднує особливий темпоритм розгортання форми (обов'язково у сталій послідовності стадій підготовки, накопичення і розрядки); не надто стрімкий, розмірений темп

викладу; драматургічний принцип контрастного співставлення; масштабність і збалансованість композиції.

Насамкінець слід зазначити, що Р. Воан-Вільямс намагається бути максимально об'єктивним, не залишаючи місця для локально-емоційного начала в своїй симфонії. Виникає враження, ніби він свідомо відкинув все те, що могло би виразити його суб'єктивне сприйняття.

Таким чином, «Лондонська симфонія» — багаторівнева, однак внутрішньо монолітна конструкція. Вона нагадує неперевершену імперську архітектуру історичного центру Лондона: наскільки складна і багатошарова, настільки ж узгоджена і вичерпна у своїй завершеності.

#### *Образ-презентація «Лондонського параду» Арнольда Бакса*

У порівнянні з проаналізованими творами «Лондонський парад» А. Бакса демонструє більшу образну простоту. Його програмний зміст означає не філософсько-узагальнений, але й не конкретизований «Лондон», натомість звичне для лондонців явище — парад. Це картина масштабної процесії, руху натовпу. Тут втілена не історія суб'єкта, а настрої маси, точніше, його інерція. Простота А. Бакса обертається не поверхневистю, а безпосередністю, щирістю висловлювання й образною буквальною.

Загальна стилістика творів композитора поєднує постромантизм із дуже близьким йому по духу, яскравим імпресіонізмом. Інтенаційна пластичність і м'якість, панування мелодії — романтичні якості його творів, а безпосередність, природність вислову, зв'язок художнього образу із органічним для нього культурним середовищем, вочевидь, є тими естетичними установками, які сповідували імпресіоністи.

«Лондонський парад» можна сміливо долучати до імпресіоністської стильової тенденції англійського симфонізму, яка проявлялась в жанрі оркестрової мініатюри (картина-move). Твір А. Бакса — справжній



десятихвилинний сплеск свята, пафосного та лірично-піднесеного, своєрідна «музична церемонія», яка презентує парад характерних міських замальовок.

Твір став миттєвим і «природнім» відгуком на історичну подію, що відбулася в той час у столиці — коронацію 12 травня 1937 року нового англійського монарха Георга VI, з яким Англія проживе тяжкий воєнний час. Цього ж року новопосвячений монарх наділив автора «Лондонського параду» титулом сера...

«Лондонський парад», таким чином, посідає місце на межі академічної музики з ужитковою, тобто музикою спеціального призначення (можна провести тут певну функційну аналогію з радянським поняттям так званої «датської» музики, що передбачає припасування творів до певних дат, на які припадали важливі суспільно-політичні події). З одного боку — це твір спеціального призначення (для коронаційного параду), з іншого — яскравий зразок специфічної лінії англійської оркестрової музики, що «обслуговує» традицію парадів як національного культурного явища.

Крайні репризні розділи «Лондонського параду» містять ефектний тематичний матеріал, в якому мікстуються маршовість, хоральність та фанфарність. Специфічною при цьому виглядає оркестрова робота композитора: головним тембровим носієм тематизму є мідні духові інструменти, але обов'язково активно використовуються й ударні; стійким прийомом стає тривале витримання кульмінаційної напруги — динамічної, регістрової, фактурної. Внутрішні ліричні фрагменти відтіняють і водночас посилюють спектр контрасту та інтонаційну енергетику маршу.

У «Лондонському параді» в середньому розділі складної тричастинної форми звучить основна гімнічна тема — спочатку у струнних, доволі м'яко, не у супроводі чітких, розмірених акцентів, як можна було би очікувати, а на тлі спокійного оркестрового плетива. Однак уже в другому проведенні ця тема постає у мідних в акордовій фактурі, а згодом перетворюється на яскравий і

повнозвучний гімн-марш. Відтак, середній розділ розвивається як єдина наскрізна крещендуюча хвиля.

Показовими для формування драматургії твору чинниками є:

— чіткість, стрункість, відмежованість крупних розділів один від одного, наявність репризності, що об'єднує композицію;

— перевага у викладі експозиційності над розробковістю, яка тут теж присутня, але не в найактивнішому своєму варіанті;

— тематична виразність: теми рельєфні, доволі лаконічні та структурно організовані в традиційні побудови;

— тематична насиченість: при зовнішній композиційній стрункості та чіткості внутрішній склад тематизму формується з мозаїчного нанизання більш чи менш контрастних між собою тематичних побудов.

Осяйний блиск, святкова яскравість, натхненна піднесеність та колосальна звукова енергетика, які випромінює «Лондонський парад», тут є абсолютно справжніми і «серйозними». Це не епізодична образна фарба, а кінцева мета — вираження особливого виду експресії, характерного для лондонської імперської культури. Презентативна подача стійкого образу таким, яким він є і повинен бути у загальному сприйнятті, зумовлює зображення Лондону як міста повноти, порядку, як зразкового і сильного центру, до певної міри навіть «міста досконалості» (зважаючи на офіційні соціально-політичні позиції). Але те, що під і поза цією офіційною мантиєю вирує життя, сповнене різного, неоднозначного і особистісного, тут не може бути показано. Це музика-плакат, музика-презентація. Це тільки знак і символ величі, яка безперечно властива Лондону.

Отже, важливим проявом національної актуальності програмної оркестрової музики є її специфічна тематика. Лондонський образний комплекс ховає в собі потужний потенціал для художнього втілення. Він народжується самим містом, його енергетикою, атмосферою, духом і місцем («*genius loci*»). Відтак лондонська тема у мистецтві — наскрізна лінія, що проходить через

століття аж до нинішнього часу, породжуючи світові шедеври, зокрема і музичні. А для Англії та англійців (і англійських композиторів зокрема) лондонська тема є ще більш значущою, адже Лондон і Англія — нерозривні, оскільки в історії та культурі вони незмінно виражають себе один через одного.

Композиційна організація всіх трьох творів лондонської програмно-тематичної групи опирається на традиційні структури (сонатної, тричастинної, рондальної та варіаційної форм), які міцно скріплюють, об'єднують строкаті внутрішні складові. «Лондонський парад» Бакса представляє найбільш типову складну тричастинну репризну форму. Концертна увертюра «Кокейн» Е. Елгара є зразком значно більш оригінальної синтетичної одночастинної форми, в якій сонатність виступає в ролі каркасу для узгодження рис складної тричастинності, варіаційності й рондальності. У «Лондонській симфонії» Р. Воан-Вільямса складові чотиричастинного циклу, представлені, на перший погляд, традиційними структурами, насправді характеризуються безпрецедентною для класичних форм внутрішньою тяглістю, наскрізністю, безперевністю розгортання. При цьому схильність до застосування класичних композиційних моделей, що її виявляють композитори-англійці, є фактором, який, вочевидь, виражає одну з ментальних засад їхнього мислення.

У такий спосіб, через єдиний **екстрамузичний програмний зміст — зміст образу міста**, не менш вічного, ніж Рим, яка втілюється в різних жанрових моделях оркестрової музики, простежуються типові та специфічні риси англійського симфонізму доби модернізму.

На останок ще раз надамо слову тому, хто створив документально-художню біографію Лондона: «Його природі <...> властиво вмещувати в себе все <...> Він виходить за будь-які рамки, порушує будь-які правила. Він вмещує в себе кожне бажання або думку, які коли-небудь висловлювалися, кожен рух тіла і дію, яка коли-небудь відбувалася, кожне грубе чи благородне почуття, яке коли-

небудь знаходило вираження. Він не має меж. **Це — Безкінечний Лондон»** [2, с. 879 ].

### **Висновки до розділу 1**

У першому розділі роботи англійську оркестрову музику кінця XIX – першої половини XX ст. розглянуто як найяскравіший прояв англійського музичного Ренесансу. Цьому культурному феномену надано розширеної характеристики шляхом долучення нових імен та обставин, на основі яких здійснено диференціацію композиторських поколінь. Підтверджено, що англійський музичний Ренесанс, як історичний момент підйому і розквіту національної композиторської школи у XX столітті, хронологічно співпадає з добою модернізму (хоча його часові обсяги виходять за межі загальноєвропейської хронології).

Підкреслено, що засаднича риса спільного модерністського почерку англійських оркестрових композиторів полягає в фундаментальній опорі на тяглість класико-романтичних традицій паралельно з системним використанням новітніх тенденцій. Зовні ця двоїстість визначається як амбівалентність англійського варіанту модернізму, тоді як її внутрішнє наповнення відповідає описаній вище біполярності. Двоїстість відображена і в жанровому, і в стильовому сегментах інтрамузичного змістового комплексу англійської оркестрової музики. Традиціоналістські жанри (симфонія, концерт, сюїта, марш) співіснують із новітніми індивідуалізованими форматами (програмні оркестрові мініатюри, різноманітні жанрові гібриди).

Зауважено, що насиченість пізньоромантичними ознаками поєднується із модерністськими стильовими проявами. З-поміж спектру відповідних засобів англійська оркестрова музика переважно концентрує в собі імпресіоністські-символістські (похідні від романтизму) та неокласицистські, тоді як гостро-

радикальні засоби антиромантичної природи отримали значно менше поширення.

З'ясовано, що в межах бурхливих симфонічних процесів на перший план виходить сюїтність — як жанрове начало та композиційно-драматургічний принцип, відтісняючи на периферію векторно спрямовану конфліктну драматургію. Калейдоскопічність, багатотемність та епічні закономірності розвитку активно проникають у жанр симфонії. Одночастинні оркестрові твори-мініатюри і цикли малих форм також будуються за сюїтним принципом або, навпаки, отримують образно-драматургічне рішення з мінімально вираженою контрастністю.

Цей рівень прояву амбівалентності спричинений зовнішніми чинниками — такими, як контекст розвитку національної композиторської школи (потреба наздоганяти розвиток континентальних шкіл) і контекст ментальних установок (тяга до поміркованості й збереження традицій).

Встановлено, що програмність — унікальне художнє поле, на якому сходяться екстрамузичні та інтрамузичні змісти. Адже програми оркестрових творів виникають як рефлексія на актуальні для композитора-модерніста культурні теми, що знаходять безпосереднє інтрамузичне втілення на конструктивному, стилістичному та інших рівнях. Епохальні реалії позначились на тому, що зміст модерністської програмності ускладнюється й набуває граничного рівня індивідуалізації. Однак, в англійській оркестровій музиці виявлено низку наскрізних новацій:

1) розширення об'єктного спектру, насичення його актуальними змістовими компонентами і значне посилення драматургічної ролі контекстних чинників (персональних, національних, соціокультурних);

2) смислова ускладненість (формально-малий обсяг програми сполучається з наявністю підтекстів і перехресних текстів);

3) різноманіття зв'язків між екстрамузичним та інтрамузичним рівнями змісту (лінійний — нелінійний, однорівневий — багаторівневий, прихований — свідомо декларований);

4) суттєва деталізація об'єкту через «проробку» назви (стосується далеко не всіх творів), а також поєднання різних об'єктів у подвійних назвах, зовнішньо не пов'язаних між собою;

5) включення у структуру програми кількох внутрішньо-функційних рівнів, наприклад, поєднання програми-жанру, програми-часу і програми-персонажу;

6) щільна інтеграція між програмою та інтонаційним втіленням твору на рівні тематичної організації: мозаїчність, багатотемність, розростання теми в неподільний тематичний комплекс чи, навпаки, тематичне розпорошення.

Засвідчено, що лондонська тема є показовим прикладом роботи англійських композиторів із цим програмним прошарком. Р. Воан-Вільямс, Е. Елгар і А. Бакс обирають різні екстрамузичні змісти (Лондон як місто-гігант, як зосередження соціальних контрастів чи столиця імперських церемоній) і реалізують їх через відповідні жанри (симфонія, увертюра, марш), щоразу формуючи неповторне образно-тематичне наповнення.

## РОЗДІЛ 2

### ЖАНР ЯК МАРКЕР РОЗВИТКУ В АНГЛІЙСЬКІЙ ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ ДОБИ МОДЕРНІЗМУ

#### 2.1. «Помпезний та церемоніальний марш» Едварда Елгара: функціонування англійського маршу в сучасній культурі

«Мультимедійна імперія Disney протягом багатьох десятиліть відома як найвпливовіша компанія в індустрії анімації <...> Її нинішній обіг сягає 57 мільярдів доларів щорічно, а кількість працівників наближається до 200 000 осіб» [72, с. 75]. За час діяльності студії «Disney» її продукція стала органічною складовою сучасної культури, заповнивши екранний світ геніальними мультфільмами і створивши серію культових образів. Серед фантастично популярних і улюблених анімаційних персонажів — Дональд Дак, Міккі Маус, Бембі, Дамбо, Пітер Пен, ковбой Вуді, Блискавка МакКвін, плеяда принцес тощо.

#### *Дональд Дак та Едвард Елгар*

Дональд Дак уперше з'явився на екранах 1934 року в анімаційному короткометражному фільмі «Маленька мудра курка» («The Wise Little Hen»). Він гідно представляє діснеївський всесвіт, унікальність якого полягає в тому, що його персонажі та історії лише зрідка постають як автономні. Зазвичай сюжети перетинаються між собою, герої мігрують із фільму у фільм, до того ж, час від часу в дію вводяться родини персонажів, які утворюють своєрідні соціальні спільноти. Дональд Дак — частина великої родини діснеївських качок, у якій кожен персонаж має впізнаванні антропоморфні риси і втілює універсальне образне амплуа (типаж, характер, персоналіті).

Дональд Дак уособлює наївного, але активного й амбіційного молодика. Він вирізняється оптимістичним поглядом на життя та мило-кумедною зовнішністю (сніжно-біле пір'я, великі виразні очі й гігантський гіпертрофований дзьоб, завдяки якому створюється ілюзія постійної посмішки). За класифікацією аніматора Престона Блера, такий тип персонажа вважається «дивакуватим» або «зухвалим розумником»: «...перебільшені риси, видовжена голова (але не надто велика), худа шия, низький лоб, грушоподібне тіло, маленькі або худі ноги, великі ступні» [16, с. 48] (див. Додаток Д, ілюстрація 1).

Персоналіті, тобто неповторний набір характеристик особистості Дональда, охоплює цікаві ознаки: він запальний, упевнений в собі, гіперемоційний, дещо лінивий, боягузливий, хуліган, впертий, хвалько, наївний, незграбний і всього іншого в характері він теж має «дещо». Дональд постійно потрапляє в неприємності, з яких так-сяк, але викручується. У нього не надто вдало виходить все, за що він береться, та зрештою йому все ж таки вдається доводити справи до кінця. Саме ці «дещо» і «так-сяк» детально розкривають природу цього образу, центрального в диснейвському качиному сімействі.

Найбільшою оригінальністю художньої персоналіті Дональда є його голос, інтонаційно охарактеризований як нерозбірливе напівкрякання. Співрозмовникам-персонажам (як і глядачам) часто складно зрозуміти його мову, що страшенно дратує качура. Винайшов цей незвичний тембр Кларенс Неш (Clarence Nash) — актор, який озвучував Дональда протягом 1934–1985 років, тобто від початку екранної історії персонажа до власної смерті: «Його безпомилково дібраний голос — поєднання високого [за регістром] крякання і нерозбірливості — знову ж таки, унікалізує його. Утілений у життя Кларенсом “Качуром” Нешем, Дональдовий хрипкий, прискорений голос — те, що стало впізнаваним у всьому світі» [328, с. 2]. Починаючи з 1985 року і до наших днів, голосом качура став голос Тоні Ансельмо (Tony Anselmo), який і озвучив персонажа у «Фантазії 2000».



Творці Дональда вбачали в цьому персонажі великі перспективи і вважали його надзвичайно придатним для системної художньої роботи. Він виявився цікавішим за Міккі Мауса завдяки його недосконалості, неідеальності і помірно хуліганській натурі (такий собі гарний-поганий хлопець): «Нам стало дуже важко знаходити історії для Міккі. Міккі <...> швидко перетворився на маленького героя <...> Качур був украй універсальним для роботи, було легко знайти для нього ситуацію... Дональд міг бути ким завгодно. Він відчував усі емоції, які відчувала людина. Він міг бути милим, пустотливим, міг у будь-який момент перетворитися з теплого на холодного» [239, с. 61]; «Дональд Дак — це втеча, позбавлення від загальмованості Міккі. Він шалений хлопець, з поганими манерами і ще гіршим характером, але всі його люблять, зокрема й він сам» [327, с. 53].

Символічно, що перші зразки анімації з Дональдом Даком з'явилися ще за життя Е. Елгара, а на великий екран фільм з його участю вийшов 3 березня 1934 року, буквально через тиждень після смерті композитора 23 лютого. Адже комізм у багатьох проявах був невід'ємною складовою життя і творчості видатного англійського музиканта. Е. Елгар мав гарне почуття гумору, комічне світосприйняття було властивим як для словесної, так і для музичної манер його самовираження. Карикатура як жанр становила своєрідний напрям діяльності митця: він, як художник, постійно малював карикатури<sup>1</sup> і з великим ентузіазмом створював музичні карикатури. Твори Е. Елгара пародійно-гумористичні, у них автор відтворює риси знайомих / близьких людей («Енігма-варіації») або комічні образи, запозичені із сюжетів європейської культури («Фальстаф», «Кокейн»). Композитор, як і Дональд Дак, мав складний і багатогранний характер, у якому поєднувались парадоксально-суперечливі властивості: «його маніакальна депресивність, його дріб'язковість, його снобізм і грубість сьогодні добре

---

<sup>1</sup> «Перші гумористичні малюнки з'явилися ще в нотному зошиті восьмирічного Елгара» [36, с. 47].

зрозумілі», хоча «він, звичайно, був веселим, йому подобалися жарти й каламбури <...> він міг бути вкрай великодушним, він ніколи не був щасливішим чи більш справжнім, ніж тоді, коли працював серед музикантів, для музики та у світі його музичної фантазії — усе це й було його справжнім життям» [260, с. 270].

*«Фантазія 2000» і «Помпезні та церемоніальні марші»*

Безпосереднє зіткнення обох героїв, Едварда Елгара і Дональда Дака, відбулося в діснеївському анімаційному фільмі «Фантазія 2000»<sup>1</sup>. На час виходу стрічки персонаж Дональда існував уже 65 років і за цей час перетворився на своєрідний культурний символ.

Задум «Фантазії 2000» був пов'язаний не стільки з комерційним розрахунком, скільки з креативом, бажанням утілити художні ідеї. Над фільмом працювала велика команда протягом дев'яти років<sup>2</sup>. Його створено на основі традиційної мальованої техніки з частковим використанням 3D анімації та абстрактної 2D моушн-графіки<sup>3</sup>. «Фантазія 2000», як і «Помпезні та церемоніальні марші», у культурному відношенні, є явищами ренесансними: вони представляють «The Disney Renaissance» (1989–1999) англійський музичний ренесанс (1860–1940)<sup>4</sup> відповідно. Отже, грандіозний мультимедійний твір підсумовує велику діснеївську епоху ХХ століття, у межах якої були вичерпно

---

<sup>1</sup> Назва «Фантазія 2000» містить символічну дату (в очікуванні нового тисячоліття), адже рік її створення — 1999. Цей фільм є римейком діснеївської «Фантазії» (1940), яка була менш успішною, ніж її майбутній двійник.

<sup>2</sup> Створення класичної мальованої анімації — надзвичайно копітка й об'ємна робота. Ось опис процесу на прикладі першого діснеївського повнометражного мальованого мультфільму «Білосніжка та семеро гномів»: «Магію оживлення кожного кадру творила не одна людина — цим займався цілий ланцюжок фахівців <...> За весь час роботи над мультфільмом було створено приблизно мільйон малюнків. Із них тільки 250 000 увійшли до фінальної версії «Білосніжки»» [72, с. 92–94].

<sup>3</sup> Цей вид анімації почав активно застосовуватися ще з 1960-х років: «Двовимірну комп'ютерну анімацію створюють, виробляють і редагують, застосовуючи виключно цифрові технології» [108, с. 133].

<sup>4</sup> Такі хронологічні межі новоанглійського музичного ренесансу запропонували дослідники Р. Стредлінг та М. Х'юз [331].

розроблені й доведені до ідеалу головні принципи мистецтва анімації, створені десятки його унікальних зразків.

Загальна концепція «Фантазії 2000» полягає у візуалізації кількох відомих композицій з академічної музики. Сюжетом для епізоду «Помпезних та церемоніальних маршів» Е. Елгара стала комічна інтерпретація історії про Ноїв Ковчег з Дональдом Даком у головній ролі (він допомагає Ною рятувати тварин від потопу в Ковчезі, куди під бадьору елгарівську музику дружно марширують звірині пари).

Увесь масив музичного супроводу «Фантазії 2000» озвучував чиказький симфонічний оркестр на чолі з диригентом Джеймсом Лівайном (James Levine)<sup>1</sup>, у виконанні також узяв участь хор (Chicago Symphony Chorus) і співачка Кетлін Беттл (Kathleen Battle). Незвичною і показовою стала прем'єра фільму, яка відбулася не в кінотеатрі, а у філармонічному залі (Карнегі-Хол у Нью-Йорку, 17 грудня 1999 року), де анімацію на екрані супроводжував живий оркестровий звук.

Композиційно «Фантазія 2000», як і «Помпезні та церемоніальні марші», організована за сюїтним принципом. Вона складається з восьми різнохарактерних анімаційних епізодів, у яких звучать популярні музичні твори, тоді як цикл Е. Елгара включає шість маршових блоків.

Історія «Помпезних та церемоніальних маршів»<sup>2</sup> теж розпочалася на початку нової історичної доби, 1901 року. Для Британської імперії це був доленосний рік, початок епохальних змін. Королева померла, завершилась велична вікторіанська епоха, поступаючись місцем іншій — едвардинській. Імперія жила в очікуванні грандіозної події — коронації нового монарха Едварда VII. У коронаційній процесії взяли участь майже 30 тисяч військових, і

---

<sup>1</sup> У епізоді про Ноїв Ковчег диригент взаємодіє із анімаційним всесвітом (спілкується із Мікі Маусом та реагує на поведінку Дональда Дака — див. Додаток Д, ілюстрації 2–3).

<sup>2</sup> Жанр маршу відіграє роль одного з інтонаційних «маркерів британської ідентичності», «оскільки він дійсно має, окрім суто музичної жанрової функції, ще й позамузичну, соціальну», — вважає О. Корчова [70, с. 375].

для належної організації її урочистого проходження був створений спеціальний музичний комітет, зібраний ексклюзивний виконавський колектив у складі інструменталістів із 65 різних оркестрів, 430 хористів, 10 державних трубачів [205, с. 125]. Розмах події передає сутність імперських церемоніальних традицій, демонструє схильність англійської культури до надмірної урочистості і помпезності. «Гордість, помпезність та церемоніальність»<sup>1</sup> — рядок із третьої дії «Отелло» Вільяма Шекспіра, який Е. Елгар обрав програмною назвою свого маршового циклу. Попри належність до певних історичних контекстів, його музика вирізняється самодостатністю, не обмежується вузько ужитковою функцією. Матеріал Тріо (див. Додаток Ж.3), хоральний за своєю жанровою природою, легко трансформувався в хоровий епізод. Тому найпопулярнішою версією Першого маршу стала та, у якій поєднуються інструментальна тематична тканина з дописаною пізніше хоровою партією на текст поеми «Земля надії і слави» Артура Крістофера Бенсонома (Arthur Christopher Benson).

Починаючи з 1905 року і до сьогодні, елгарівський Тріо-гімн регулярно виконується на церемоніях вручення дипломів у навчальних закладах Сполучених Штатів, Канади і Філіппін.

Прем'єра початкової інструментальної версії Маршу № 1 відбулася 19 жовтня 1901 року в Ліверпулі і мала фантастичний успіх, диригував сам автор. За кілька днів Перший марш прозвучав уже в Лондоні (разом із Маршем № 2) на Променадному концерті в Залі Королеви (Queen's Hall) під орудою Генрі Вуда (Henry Joseph Wood). На вимогу аудиторії (а зал вміщував 2500 осіб) оркестрова композиція двічі прозвучала на біс [246, с. 154].

Помпезність в елгарівських маршах утілена як щільний мікст жанрових архетипів — власне маршу, хорального гімну й фанфарних мотивів. Головними тембровими носіями тематизму є мідні духові й струнні інструменти, активно

---

<sup>1</sup> «Farewell the neighing steed and the shrill trump, The spirit-stirring drum, th'ear-piercing fife, The royal banner, and all quality, Pride, pomp, and circumstance of glorious war!» [324].

залучалися й ударні. Сталим прийомом стає тривале утримування кульмінаційного напруження (динамічного, реєстрового, фактурного). Внутрішні ліричні фрагменти посилюють спектр контрасту і виявляють інтонаційну енергетику панівної маршовості.

Функціональна трансформація композицій Е. Елгара протягом багатьох десятиліть після смерті композитора пов'язана з використанням їх як саундтреків до фільмів і мультфільмів. За даними сайту «Internet Movie Database» (IMDb), музика композитора застосовувалася в кіно 290 разів (цифра актуальна на час написання даного тексту) [253].

### *Принципи взаємодії музики й анімації*

Загалом, за твердженням експертів, є дві стратегії взаємодії музики й анімації: музику спеціально створюють для готової анімації або анімацію накладають на цілісну музичну композицію. Перший підхід, пов'язаний з абсолютним ієрархічним підлаштуванням музики до зображення, він має назву «міккімаусинг» («mickeymousing»): «...на звук впливали рухомі зображення <...>, звуки відтворювались у строгій відповідності до подій, показаних в анімації. Дісней також просив створювати оригінальну музику (або аранжування), яка б відповідала ритмам малюнків <...> ідеальну кульмінацію [цього] підходу втілено в “Білосніжці та семи гномах” (1937)» [180, с. 277]. Інша стратегія взаємодії передбачала, що анімація підпорядковується музичному матеріалу: «Інша стратегія <...> надавала перевагу вже існуючій музиці над ідеями аніматорів, які знаходили натхнення, слухаючи твори...» [там само].

Взаємодія музики й анімації в серії про Ноїв Ковчег<sup>1</sup> із «Фантазії 2000» поєднує ці дві стратегії. З одного боку, як саундтрек використовуються

---

<sup>1</sup> Цей епізод у фільмі представлений так: «“Pomp and Circumstance”, starring Donald Duck» («“Помпезний та церемоніальний”, у головній ролі Дональд Дак»). В англійських джерелах епізоду «Фантазії 2000» мають назви, аналогічні назвам музичних композицій. Але ми позначатимемо анімаційний епізод із Дональдом Даком як «Історію про Ноїв Ковчег», щоб уникнути тавтології.

оригінальні елгарівські композиції, що звучать цілісними тематичними блоками. З іншого, — партитура все ж таки адаптується, перекроюється відповідно до візуальних драматургічних поворотів. При цьому виявляється кілька внутрішніх принципів взаємодії, які послідовно розглянемо далі.

**Спорідненість музичної і візуальної форм.** Мозаїку із фрагментів різних маршів оформлено як нову цілісну форму. У таблиці наведено епізоди маршового циклу Е. Елгара, обрані для саундтрека, і сюжетно-візуальний матеріал, яким вони супроводжуються (таблиця 9, див. Додаток II).

Як бачимо, композиція анімаційного саундтрека поєднує колажну структуру і репризну тричастинну форму (хрестоматійного типу  $ABA_1$ ). При цьому чітко вирізняється повторення маршових фрагментів  $C$  і  $D$ , хоча їх реприза не є точною (вона скорочена й динамізована).

Візуальний матеріал вибудовується за принципом музичної форми. У візуальній формі, як і в музичній, є експозиція (дія відбувається на землі, сонце змінюється дощем), розробка (гроза, дія на воді) і реприза (знову дія на землі, знову сонце).

**Мозаїчність і цілісність.** Візуальна драматургія елгарівського епізоду «Фантазії 2000» поєднує ознаки мозаїчної та лінійної структур. Мозаїчність полягає в колосальній кількості різнорідних кадрів як для фрагмента стандартного короткометражного фільму (тривалість приблизно сім хвилин)<sup>1</sup>. Такий підхід до ілюстрування музичної композиції, водночас із її суттєвим «перекомпонуванням», переконує, що творці анімації «відвертаються від ідеалу візуалізації музики, задуманого для “Фантазії”<sup>2</sup>, повертаючись до естетики музичної ілюстрації для анімації, поблизу території міккімаусингу» [180, с. 286]. Мозаїка з музичних фрагментів різних маршів у масштабах усього епізоду скріплюється завдяки цілісності візуальної історії.

<sup>1</sup> Переглянути епізод можна за посиланням, вказаному у переліку джерел [352].

<sup>2</sup> Ідеться про діснеївську «Фантазію» 1940 року.

Музичне крещендо (поступове насичення фактури і збільшення динаміки) супроводжується візуальним крещендо. Спочатку пари тварин показані крупним планом почергово — вони реагують на звук сурми, збираються в загальній ході і зрештою скупчуються натовпом біля Ковчегу. Як відгук на клич сурми показ двадцяти різних пар тварин: слони, зебри, носороги, птахи, лемури, скунси, кози, жирафи, бобри, кенгуру, мавпи, верблюди, хамелеони, білі ведмеді, жаби, бегемоти, вовки, зайці, орли. Окрім цього, змальована також мозаїка різних локацій на різних континентах світу: джунглі, сафарі, піщана пустеля, снігова пустеля, ліс, бамбукові зарості, болото, скелі, степ, савана тощо. Музика Е. Елгара об'єднує вкрай насичену і контрастну візуальну мозаїку, її плавне експонування і ритмічна константність заспокоюють.

**Монотематизм.** Композиторський почерк Е. Елгара характеризується специфічним тематизмом, властивим не лише певним композиції чи циклу, а й усій творчості митця, він часто використовує унікальні інтонаційні «підписи»<sup>1</sup> в різних опусах.

У діснеївській анімації так само є своя лейтмотивна або монотематична система, компонентами якої стають персонажі, що мігрують з одного фільму в інші, а також приховані посилання / послання, пов'язані з іншими фільмами (так звані «пасхалки»). Постать Дональда — лейтматеріал, який на час виходу «Фантазії 2000» поширювався діснеївським простором уже понад пів століття. Серед пасхалок на Ноєвому Ковчезі можна віднайти бобра містера Бізі з «Леді та Волоцюга», бегемотів із «Дамбо», орла Марахута і ящура Френка з «Рятівників Австралії», слона Вініфреда з «Книги Джунглів», крокодилів Брута й Нерона з «Рятівників», Міккі та Мінні Маусів тощо. З одного боку, студія зекономила

---

<sup>1</sup> Одним із таких інтонаційних підписів стали ходи широкими інтервалами (переважно септимами), які застосовуються в темі «Енігми», у початковій темі «Фальстафа», у головній партії першої частини Другої симфонії, частково в сигнальній темі (другий розділ) «Помпезного та церемоніального» Маршу № 2, у середньому розділі «Помпезного та церемоніального» Маршу № 3.

ресурси, уникнувши витрат на створення нових персонажів, а з іншого, — розширила свій неповторний, цілісний казково-фантастичний світ.

Історія про Ноїв Ковчег була втілена в діснеївській анімації задовго до «Фантазії 2000», тому в останній є дуже багато відсилок до першої версії «Ковчегу отця Ноя»<sup>1</sup> («Father Noah's Ark», 1933) із серії «Дурненьких симфоній» (зовнішність Ноя, вигляд Ковчегу, повторення тварин-персонажів, мотив скликання тварин за допомогою сурми тощо).

**Образно-емоційна гнучкість.** Емоційна сфера Дональда гнучка<sup>2</sup>, він миттєво перетворюється із розслабленого на осоромленого, з переляканого на заклопотаного, з обуреного на співчутливого, із сумного на щасливого. У музиці Е. Елгара<sup>3</sup> співвідносяться й калейдоскопічно змінюються контрастні образно-тематичні зони — лірична, гумористична, пафосна, драматична, меланхолійна, грайлива чи гімнічно-піднесена. Усі вони є в циклі «Помпезні та церемоніальні марші».

Часом тематичні побудови різного емоційного забарвлення змінюють одна одну з блискавичною швидкістю, а часом різні тематичні пласти поєднуються, навіть одночасно. Так, у середньому розділі Маршу № 3 на фоні грайливо-легкого ритмічного крокування експонується лірична експресивна мелодія, цілісність якої перебивають гуморескові пунктирні мотиви. Цей музичний епізод увійшов до мультфільму, й у візуальному ряді продемонстрований такий же багатий спектр емоцій (див. Додаток Д, ілюстрації 4–8).

**Комізм, або все має бути «funny».** Комічний сенс у мистецтві анімації передається завдяки змісту і технічним засобам зображення. Змістовий комізм

---

<sup>1</sup> По суті, «Фантазія 2000» є водночас римейком та сиквелом «Фантазії» 1940 року, а окремий епізод із Дональдом Даком — римейком «Ковчегу отця Ноя» 1933 року.

<sup>2</sup> «Він не залишається злим надовго, навіть у найсміливішій люті його можна повністю і миттєво пом'якшити невеликим задоволенням» [239, с. 62].

<sup>3</sup> Л. Ковнацька теж помітила суперечливу багатогранність образного наповнення музики Е. Елгара: «Його музиці властиві ліризм, поетичність, барвистість, відтінок містицизму. Їй також властиве святкове начало — помпезне (церемоніальні марші, оди, гімни), пишне...» [56, с. 64].



утілений у персонажі Дональда Дака та в сюжетних особливостях, пов'язаних з ним, тоді як технічні комічні прийоми — принципи візуального перебільшення і часового ущільнення.

Дональд Дак постає в ролі Ноя, виконує всю роботу з організації руху тварин. Так відбувається комічна підміна образу легендарного біблійного героя, а історія з рівня високої драми знижується на профанний рівень інфантильної розваги. Дональд зовсім не переймається драматичністю потопу, адже у відповідь на представлений Ноем план спасіння на Ковчезі регочуть, тикають пальцем у сонце, доки раптово не починається дощ... Ще один кумедний епізод міститься в сцені сходження тварин на Ковчег, коли Дональд щиро здивований появі на кораблі пари качок. Так наголошується на порушенні «серйозних правил» біблійної історії: як відомо, усі тварі зійшли на Ковчег попарно, однак качок виявилось чотири. Качур постійно потрапляє в якісь безглузді й сороміцькі пригоди: Ной застає Дональда голим у гамаку (див. Додаток Д, ілюстрація 9), ще й із коктейлем у лапах (пародія на популярний формат відпочинку — релакс на сонячному пляжі під пальмами з напоєм); двічі Дак падає носом у калюжу і двічі його затоптують інші звірі; під час виходу з корабля слон утоптує Дональда в підлогу...

Екранні пригоди Дональда здійснюються за принципом «випадковості рулять», коли все велике і значне трапляється не завдяки якісному виконанню качуром своєї місії, а суто випадково.

Головним комічним прийомом в анімації є гіпертрофія зображення: «Коли Волт просив реалізм, він хотів карикатуру на реалізм» [337, с. 65–66]. Перебільшення — один із дванадцяти ключових принципів, описаних у книзі «Ілюзія життя: діснеївська анімація» старійшин студії Оллі Джонстона і Френка Томаса: «Якщо персонаж має бути сумним, зробіть його ще сумнішим; яскравим — зробіть його ще яскравішим; стурбованим — більш стурбованим; диким — зробіть його ще дикішим» [там само]. Коли жести і рухи не були достатньо

широкими, Волт Дісней змушував аніматорів усе перемальовувати заново, даючи таку оцінку їхній роботі: «Це недосить широко; це не смішно!» [337, с. 66]. У цьому весь сенс — діснеївська анімація має бути смішною. Мета її ідеології — перетворити світ / реальність на комедію, висміювати все і всіх, карикатурно-пародійно трансформуючи персонажів, історії, теми. Однак висміювання має бути не морально обтяженим, а полегшено оптимістичним, адже це передусім розвага, забавка<sup>1</sup>. Анімаційна розвага — своєрідний спосіб зняття соціального стресу й нівелювання соціального напруження, що актуалізуються такими темами: «Гумор (а отже й сміх як супутнє йому явище) — вища психозахисна функція організму» [123, с. 80]. Очевидно, американська анімація, зокрема диснеївська, є карнавальньо-сміховою складовою культури ХХ–ХХІ століть.

Малюнок Дональда Дака виконано в стилі «гумового шланга», названого так, бо «в ньому рухи персонажів зазвичай для більшої ефектності умисне надмірно еластичні» [108, с. 94] і «люди, тварини, мінерали, геть усе еластичне, гнучке, пластичне, неокреслене» [14, с. 97]. Ця пластилінова гнучкість жестів, міміки й рухів виділяє Дональда серед усіх інших персонажів, він більш живий, ніж решта. Така гіперболізація образу технічно можлива завдяки «гумовій» стилістиці його малюнка.

У музиці «Помпезних та церемоніальних маршів» комізм теж виразний. У таблиці 1 виокремлено епізод, названий комічним маршем. Ідеться про зміст першого розділу Маршу № 1 і його репризи (тт. 10–77; 158–222). Цей матеріал відповідає ознакам жанру маршу: він має струнку репризу форму зі вступом і кодою; картина тонального співвідношення між першим розділом і тріо максимально спрощена (*ре мажор* та *соль мажор*); метр маршу теж стандартно дводольний (2/4); мелодика будується на основі простого мотиву з трьох звуків

---

<sup>1</sup> «Аби створити вдалий анімаційний продукт, слід пам'ятати, що анімація належить до світу візуального мистецтва й масових розваг, цих двох край важливих і культурно насичених складових людського існування» [108, с. 50]; «Сучасна анімація — це розвага. Мультиплікація, ігри, комп'ютерні спецефекти й інші схожі продукти працюють на підвищення рівня ендорфінів — гормонів щастя — у крові» [72, с. 46].

(рух від III до I ступеня звукоряду) і підкресленим акцентуванням тоніко-домінантових співвідношень.

Однак, за всієї елементарності, симетричності-квадратності, повторюваності мелодико-ритмічного контуру теми, її виклад перенасичений фактурними фігураціями. Бурхливі зигзагоподібні звороти, широкі стрибки, раптова зміна теситур, активна хроматизація тканини суттєво ускладнюють жанровий шаблон. Мелодична рухливість значно більша, ніж це властиво маршу, завдяки цьому форма сповнена значної кількості інтонаційних подій. Отже, завдяки гіперактивній, ледь не «гімнастичній» фактурі та гіперфектному, гучному оркеструванню урочистість перетворюється на настирливу помпезність, а загальний образ набуває пародійних ознак. Ольга Соломонова вказувала на описані характеристики як на парадоксуючі елементи тексту: «гіпертрофія і перебільшення стилістичних рис» і «дефектне спрощення жанрово-стильових рис моделі» [123, с. 164]. На смислову неоднозначність елгарівської помпезності звертає увагу і дослідник П. Дж. Пірі, який вбачає подвійне дно у такій надто «просто веселій» або надто «просто наївній» музиці [300, с. 700].

Закономірно, що комічний образ Дональда Дака з'являється в анімаційній стрічці «Фантазія 2000» саме на тлі цього пародійного тематичного уривку з Першого маршу.

**Образно-драматургічний паралелізм.** Образний світ «Помпезних та церемоніальних маршів» Е. Елгара цілісний, хоч і багатоконпонентний. У ньому є епічна помпезність, гострий драматизм, глибока ліричність та відвертий комізм. Усі вони втілені у візуальній історії:

- хода і збір тварин (епічний план);
- гроза і потоп (драма);
- центральна любовна історія Дональда й Дейзі і зворушлива другорядна історія їх розлучення (лірика);

— персоналіті Дональда, його незграбність й авантюрність (комедійний план).

Синтез цих драматургічних начал типовий для жанру американського анімаційного фільму, у якому, за неписаними правилами, мають бути присутні всі названі образно-сюжетні лінії і обов'язковий хепі-енд (див. Додаток Д, ілюстрація 10).

Поява Дональда Дака в історії про Ноїв Ковчег — символічний інтермедіальний знак. Вона свідчить, що цей універсальний персонаж легко телепортується в різні проміжки світового часу й адаптується до будь-яких занять людини. Образ веселого ледаря і водночас непогамовного шукача пригод, по суті, є мандрівним у культурі, це ще одна модифікація відомого комічного типу: шляхетний Фальстаф чи простакуватий Гаргантюа, казковий Кіт у чоботях чи оперний Лепорелло.

Комічний ефект, закріплений за Дональдом Даком як мандрівним культурним героєм, у музиці «Маршів» досягається завдяки надмірній спрощеності, типовості, прямолінійності й гіпертрофії жанрових ознак. Такий елгарівський підхід обертається на ефективну, у художньому сенсі, надвідповідність критеріям жанру. Ця відверта й послідовна типовість становить одну із причин перманентної, хоча й різноформатної виконавської живучості елгарівського циклу, який із типового давно перетворився на топовий.

«Урочисті та церемоніальні марші» Е. Елгара репрезентують його індивідуальний стиль, зберігають національну інтонаційну основу, демонструють щирий емоційний посыл, поширюють філософський позитивізм, випромінюють розкішну оркестрову майстерність, уособлюють розкуте модерністське інструментування.

Піднесений пафос, гумор і лірика — три головні складові образного світу музики Е. Елгара, вони ж структурують концепцію розглянутої анімаційної

історії. Пафос наявний тут на рівні масштабності ситуації (зібрання тварин з усього світу і грандіозний потоп), гумор утілений завдяки особі Дональда, а лірика введена паралельно до драматургічної лінії (розлука, туга і возз'єднання закоханої качиної пари). Отже, можна припустити, що образна триєдність та інтонаційна «доступність», упізнаваність і своєрідна притягальність надали музиці «Маршів» універсальної придатності для різноманітного цитування й застосування у форматі анімаційних фільмів і в сучасній масовій культурі загалом.

Творці «Фантазії 2000» вдало візуалізували аспект маршу, який М. Арановський називає складовою зовнішньої структури жанру, — ситуацію функціонування [6, с. 10]. Крокування стало першопричиною формування внутрішньої музичної структури маршовості відповідно до субжанрового призначення (ходи). Наскрізну ідею цієї анімаційної стрічки становить постійна наявність у кадрі руху, відповідного характеру певного маршового епізоду — урочистого крокування, шаленого бігу чи кумедного тупцювання. Гра маршового (демонстративно-організованого), хорального (святково-піднесеного), драматичного (експресивно-напруженого) та ліричного (душевно-чуттєвого) начал, закладена в образно-тематичному змісті «Помпезних та церемоніальних маршів», становить фундамент для візуальної концепції епізоду про Ноїв Ковчег «Фантазії 2000». Музика Е. Елгара певною мірою запрограмувала анімацію, спонукала створити унікальний, лаконічний, а водночас і колосально місткий артефакт синтетичної аудіовізуальної природи.

## **2.2. Шляхи мутації романтичної естетики в оркестровій картині Фредеріка Діліуса «Слухаючи першу зозулю навесні»**

«Слухаючи першу зозулю навесні» — найпопулярніший твір Ф. Діліуса. Це мініатюрна оркестрова п'єса, яка разом із попереднім, з огляду на хронологію,

опусом-«компаньйоном» «Літня ніч на річці» (1911) складає цикл із двох частин, призначений для камерного оркестру. Написаний твір у 1912 році, а його прем'єра відбулась 23 жовтня 1913 року в Лейпцігському Гевандхаусі під керівництвом А. Нікіша.

Один із перших та найочевидніших фактів, що звертають на себе увагу з позицій проблематики нашого дослідження — нетипове (для романтизму) формулювання програмної назви. У ній яскраво проявляється прямий, наочний зв'язок із принципами музичної організації твору. У граматичному значенні «Hearing» («слухаючи») — англomовний герундій, так звана «інгова» лексична дієслівна форма, яка впливає з суто англійського відчуття часопростору. Це форма, яка означає і предмет, і стан, і дію одночасно: означає все те, що завжди прагнули вловити й передати імпресіоністи — неповторну мить існування з її атмосферою, настроєм, рухом, суб'єктивним відчуттям.

«Слухаючи першу зозулю навесні» — зовсім не «Перша зозуля на весні», тобто не почута раніше, а та, яка *слухається* в даний конкретний момент. Із точки зору смислового наповнення програмної назви тут присутня «весна» — як реальне життєве явище і як певна символічна конструкція; є «зозуля» і «весняна природа» (в усякому разі, передбачається) — вони представляють об'єкт програми. І є той, *хто слухає* — суб'єкт. Але головним для програмної концепції твору Ф. Діліуса є навіть не суб'єкт із його почуттями, що ними вона зумовлюється (як було би неминуче у випадку з романтизмом), і не об'єкт, і не природа сама по собі, як самодостатній образ (як теж могло би бути у романтичному чи класицистському творі). Осердя концепції — щось, що знаходиться між суб'єктом і об'єктом, те, що зачіпає і об'єднує їх однаковою мірою. Це *щось* — віртуальний миттєвий міст, смисловий простір між першим і другим, який перетворюється на процес слухання, вникання, споглядання.

Така концепція знаменує переключення художньої уваги композитора доби модернізму від предмету і сюжету до відчуття й стану. Вона означає перехід від

класицистської сюжетної безпосередності та романтичної експресивності до філософсько-опосередкованої модерністської образності. У цьому програмному творі поєднується специфічний плинний, процесуальний рух та об'єктна статична картина природи.

Як складова модернізму, стильовий тандем імпресіонізм-символізм у своїй художній сутності — прекрасний, але рішучий поворот в бік від класико-романтичної системи цінностей. У мініатюрі Ф. Діліуса стиль виступає одним із симптомів ломки, власне, ознакою мутації антропоцентричної класичної естетики, позначає перехід від емоційно-чуттєвої естетки до раціоналізованої та, до певної міри, абстрагованої, такої, де художній інтерес ніби вивертається назовні. В англійській естетиці початку ХХ століття існували наукові течії, співзвучні зазначеним музичним ідеям, передусім формалістська концепція Клайва Белла та його послідовника Роджера Фрая, яка виникла на ґрунті художнього постімпресіонізму. К. Белл висуває ідею «значущої форми», сутність якої полягає в унікальності комбінування кольорів і ліній, та в якій не обов'язково повинен бути закладений серйозний зміст, оскільки «має значення сама тільки форма» [148, с. 344]. За його концепцією, «...в творі мистецтва важливо не що, а як зображено» [148, с. 345]; а «універсальною естетичною сутністю мистецтва є форма, а зовсім не зміст, або ж єдність форми і змісту» [там само]. Більше того, він стверджував наступне: «Для того, аби сприймати твори мистецтва, ми не повинні мати нічого, окрім відчуття форми, кольору і тривимірного простору. Люди, які не сприймають чистої форми, відчувають себе перед твором мистецтва розгубленими. Це те ж саме, що і глухонімий на концерті» [148, с. 344].

Отже, бажання перевести змістові рейки зі сюжету на процес сприйняття, що його демонстрували символісти в поезії та імпресіоністи і постімпресіоністи в живописі, змусила естетиків переглянути класичні принципи форми. Те саме можна сказати і про композиторські методи роботи з модерністською музичною формою, з її головними закономірностями.

Ідея Ф. Діліуса відтворити процес слухання співу зозулі вже сама собою не передбачає жодного конфлікту і навіть контрасту. На драматургічному рівні така ідея зумовлює статичну процесуальність, а не векторність (яким би оксюмороном це не виглядало). Розосереджена, статична, безконфліктна драматургія — результат намагання композитора передати особливий стан вникання і перебування в процесі. Так само логічним результатом є **феномен композиційної плинності** твору. Форма «Зозулі» — єдиний безперервний звуковий потік, що передбачає не експонування і розвиток якогось конкретного образу, а перебування в ньому, розчинення всередині звучання. Маємо новий (на той час) тип подачі тематичного матеріалу — не оформленого в чіткі звичні структури, і взагалі не оформленого у щось звичне.

Форму п'єси можна назвати концентрично-варіативною. У ній дуже умовно, але все ж проглядають п'ять структурних розділів — А В С В А. Всі вони інтонаційно споріднені, при цьому розвиток зводиться до тонких перегравань основних мелодичних мотивів у кожному з розділів, що призводить до певних «обережних» змін — тембрових, висотно-ладових, динамічних.

В основі тематичного комплексу п'єси лежить мелодія норвежської народної пісні «В долині Ола, в озері Ола» («I Ola-Dalom, i Ola-Tjonn»). Цю ж тему використовували Е. Гріг (як основу для однієї з «Дев'ятнадцяти норвежських народних пісень в обробці для фортепіано» ор. 66) та П. Грейнджер, завдяки якому Ф. Діліус і отримав нотний запис пісенної мелодії. Беручи цю мелодію за основу, Ф. Діліус, попри очікування, не вдається до її обробки. У повному обсязі, або хоча би на засадах часткової оформленості, вона взагалі жодного разу не проводиться. Відтак композитор не застосовує пісенну мелодичну лінію як завершену структуру для побудови власної форми. Натомість він «витягує» з цілісної мелодії окремі її елементи, «виймає» найбільш характерні інтонаційні мотиви і ритмічну схему, — ті первісні типові формули, на основі яких формувалася цілий пласт європейських народних пісень. Зокрема, Ф. Діліус



виокремлює низхідну ямбічну секунду, низхідну хорейчну секунду, низхідну квінту та висхідну кварту, а також звороти з оспівуванням III ступеня ладу, зберігає загальний принцип заокругленого плавного руху і досягає особливого ефекту тематичної *розмитості*.

Отже, в «Зозулі» Ф. Діліуса простежується тенденція до зміни самих принципів роботи з фольклорними наспівами, зокрема, відхід від жанру й форми традиційної обробки. Описана вище відмова від використання цілісної мелодії як основи структури є яскравою спільною ознакою роботи композиторів-модерністів із фольклорним матеріалом — характерною тенденцією творчості К. Шимановського, Б. Бартока, Л. Яначека, певної мірою навіть М. Леонтовича. За умови відсутності цитування власне і народжується принцип «творення в душі фольклору», реалізований за допомогою прийомів сегментування вихідної пісенної (в інших випадках — танцювальної) побудови. Цей принцип стає основою композиційного рішення «Зозулі».

Пасивність ритмічного руху, статичність, яка досягається шляхом уникання акцентованості та відмови від фактурних і штрихових контрастів, можна визначити як свідому недискретність метроритмічної організації. Стосовно фактурних особливостей варто відзначити арабескову плинність мелодичних ліній, що поєднується з украй оригінальним типом масивного, надзвичайно густого інструментального викладу. Аналогів до подібного звучання знайти майже неможливо. Варіативність форми, заповільненість руху, відсутність зовнішньої ефектності — риси, показові для імпресіоністського стилю у музиці як такого. Але поліфонізована, в'язка і навіть «туманна» фактура, стриманість, зібраність і певна «елегантність» образу — суто англійські ментальні і культурно-музичні характеристики. Таким чином, у композиції твору поєднується умовні «англійськість» та «космополітизм», тобто витримується баланс національного й універсального.

Зозуля для англійця (чи європейця) початку ХХ століття була тим звуковим посилом, який чітко асоціювався з голосом природи, із замиськими пейзажами, з теплими днями, з чистотою, спокоєм, відпочинком. Отже, композитор обирає цей сильний, легко впізнаваний і незліченно часто використовуваний у музиці образ та небанально розкриває його через зовні простий, але прискіпливо організований інтонаційний комплекс. Даний комплекс є, свого роду, стрілкою-посиланням на природний універсум взагалі (спів зозулі як голос Природи з великої літери, про яку натхненно писав Дж. Голсуорсі у роки, суміжні з появою мініатюри Ф. Діліуса [див. 38, с. 215–217]). В його інтерпретації мотив зозулі — низхідна ямбічна формула з інтервальною інваріантністю (секундова, терцова, квартова, квінтова). Вона функціонує як безперервний пульс, як остинатна «будівельна цеглина», що скріплює і наскрізно пронизує всю п'єсу. Спроба англійського композитора розчинити у загальній звуковій тканині твору вільно відтворену інтонаційність пташиного співу деякою мірою випереджає О. Мессіана (який зробить аутентичні пташині наспіви ледь не основою власної творчості, бажаючи зберегти їхню оригінальність, навіть первозданність і незалежність від усталених музичних практик).

Отже, прослідкувавши шляхи мутації романтичної естетики у мініатюрі Ф. Діліуса, можемо дійти висновків щодо значення деяких ключових чинників, пов'язаних із естетикою музичного модернізму. У першу чергу, зазначимо надважливу роль **нового типу програмності**, який у доступній вербальній формі означає та розкриває особливості специфічного, глибоко індивідуалізованого інтонаційного задуму. Програмний задум пояснює драматургічну статику, сталість, певною мірою апатію до розвитку, коли рух є, але він застиглий, в ньому не відбувається розвиток сюжету, не міститься колізій, не реалізуються контрасти. Від програми ж походить новий тип так званої «плинної» форми. Іншим чинником, який вплинув на її появу, можна вважати поєднання творчої стриманості й творчої ж наполегливості, притаманне саме національній музичній

ментальності. Отже, «Зозуля» Ф. Діліуса являє собою натхненний зразок відображення в англійській оркестровій музиці ознак імпресіонізму-символізму і водночас є самобутнім художнім феноменом, який народився в синтезі ідей загальномистецького європейського модернізму і тенденцій англійського музичного Ренесансу.

### **2.3. Символістський програмний вектор у «Планетах» Густава Холста**

Знаменита оркестрова сюїта «Планети» Г. Холста була завершена у 1916 році. Робота композитора над цим опусом тривала два роки. Це був зламний час стрімкого індустріального прогресу, грандіозних соціальних змін і технічно-духовної кульмінації існування Європи в умовах Першої світової війни, першого в ХХ столітті системно організованого історичного «механізму», результат дії якого — розруха, деструкція, смерть. Протягом кількох виснажливих років відбувалося поступове звикання, адаптація соціуму до стилю життя у війні. Тож митці-сучасники безумовно прагнули осмислити природу такої дійсності.

Звернення Г. Холста до античної традиції в програмних назвах — дуже органічний крок, адже європейська довоєнна культура підготувала ґрунт для новітньої актуальності античної спадщини. Сюїта складається з семи програмних частин, назви яких відповідають кількості планет у Сонячній системі, за винятком Землі:

1. «Марс, вісник війни»;
2. «Венера, вісниця миру»;
3. «Меркурій, крилатий посланець»;
4. «Юпітер, вісник радості»;
5. «Сатурн, вісник старості»;
6. «Уран, чарівник»;
7. «Нептун, містик».

Очевидно, що планети трактуються як персонажі, і кожна з них — носій певної ролі, енергії чи стану. Відомо, що Марс було названо на честь давньоримського бога війни, котрого повсякчасно супроводжували жах і страх. Марс — квінтесенція маскулінності, ця планета уособлює чоловіче начало, вона пов'язана із войовничістю, агресією й символізує життя як боротьбу. Якщо славнозвісний Марс у циклі Г. Холста семантично залишається вісником війни, як і було в античні часи, то традиційні ролі Венери та Юпітера суттєво коригуються: кохання замінюється миром, а влада — радістю. Як бачимо, кожна планета виступає носієм персональної програми, деталізованої та по-модерністському семантично ускладненої.

«Планети» — знаковий твір в історії європейської музики, який став популярним і в академічній сфері, і в неакадемічній. Музика «Планет» особливо гнучко вживлюється в найбільш прогресивно-радикальні гілки неакадемічної (зокрема, важкого року) та ужиткової (відеоігри, фільми та мультфільми) практики. Чому ж вона настільки легко, невимушено і органічно сприймається максимально широким колом слухачів?

По-перше, це пов'язано з характером образності. Музика «Планет» надзвичайно яскрава, кінематографічно зрима, вона відтворює певні типи, зрозумілі візуальні образи — баталія, романтика, чари і т. ін. Для Г. Холста головне — «концепція образів», образна енергетика. А драматургічна концепція «Планет» базується на зміні певних образних енергій.

Кожен номер сюїти являє собою закінчену програмну п'єсу, монолітну за образним змістовим комплексом. Музично-стилістична організація «Планет» утримує в собі баланс традиційного і прогресивного — музика, яка «однією ногою» спирається на минуле, а іншою ступає у майбутнє. З одного боку, Г. Холст продовжує і, так би мовити, закріплює в англійському варіанті традиції романтизму та імпресіонізму-символізму. Наприклад, тематизм «Венери» — по-романтичному пісенний, кантиленний. А її колорит, який створюється за

допомогою гармонії та фактури, — по-імпресіоністському витончений, навіть «фавнівський». Адже солююча флейта на фоні затриманих гармоній струнних і переборів арфи явно відсилає нас до найвизначнішого шедевру К. Дебюссі. Жанрова природа «Меркурія» — скерцо, а саме, фантастичне скерцо в дусі мендельсонівського «Сна в літню ніч». Музика двох останніх номерів — «Уран, чарівник» та «Нептун, містик» — корелює з фантастично-чарівним музичним світом М. Римського-Корсакова та «Сиренами» того ж К. Дебюссі. Тож у цілому цикл Г. Холста органічно вписується в загальну панораму європейської музики рубежу XIX–XX століть. Це один бік стилістики «Планет», умовно традиціоналістський або, принаймні, поміркований.

Другий, визначений нами як прогресивний, корелює з фовізмом І. Стравінського, конструктивізмом «Шістки» та новою простотою К. Орфа (зазначимо, що дві останні паралелі мають «футуристичний» характер, оскільки виникають пізніше «Планет»). Адже головний організовуючий принцип першої, найпопулярнішої частини, «Марсу» — повторність, остинатність, часткова мелодична та наскрізна ритмічна. Заданий на початку ритмічний мотив витримується майже протягом усієї частини, хоча і варіюється (в крайніх розділах репризної тричастинної форми). У середньому ж розділі він змінюється простою рівномірною пульсацією чвертками. Окрім того, мелодичний тематизм, що інтервально спирається на тритон і кварту, розвивається методом інтонаційного проростання й масштабного розростання з мотиву до розгорнутої побудови, шляхом численних варіативних повторів. За тими ж принципами, багато в чому, була раніше організована «Весна священна» І. Стравінського і будуть згодом організовані «Болеро» М. Равеля та епізод навали з першої частини Сьомої симфонії Д. Шостаковича. Якщо заглянути ще далі в майбутні часи, з'ясується, що ці ж поширені в середині — другій половині XX століття академічні принципи організації та розвитку звукового матеріалу

стануть опорними для рок-музики і ужиткової сфери, а саме звукового супроводу фільмів, мультфільмів та відео-ігр.

Отже, образна монолітність, семантична ясність і певна «кінематографічність», а також прості закони розвитку, застосовані всередині цілого (принцип повторності), стали тими якостями музики «Планет», які спрямовують її у майбутнє, забезпечують популярність та колосальну життєздатність в різних культурних сферах сьогодення.

Ще одна паралель (найперспективніша, націлена на ще більш віддалені культурні часи), про яку, на нашу думку, варто говорити у зв'язку з «Планетами» Г. Холста — «планети» К. Штокгаузена. Яким чином між собою співвідносяться англійська оркестрова партитура 1916 року та вершина, ба більше, «глиба» сучасної авангардистської культури, оперна гепталогія «Світло»? Вочевидь, через концептуальну ідейно-філософську близькість, хоча це твори абсолютно різні з огляду на стильові координати, та власне й на специфіку музичної мови і характер її розвитку. Однак і Г. Холст, і К. Штокгаузен використовують програмну, вербально-сміслову містськість образу планет в найширшому змістовому обсязі.

В обох випадках ідея планет відображає космологічність, певною мірою символічність та об'єктивну всеохопність художнього задуму. До того ж, планети, їх назви і семантичні значення щільно пов'язані з давньою міфологією. І це є одним із смислових рядів програми, що їх репрезентує. У Г. Холста кожна з планет узагальнює та персоналізує різні аспекти людського існування: Марс уособлює чоловіче начало, він пов'язаний із войовничістю, агресією, силовим напором, механістичною, страхами, символізує життя як боротьбу; Венера уособлює жіноче начало, що є невідривним від чуттєвості, любові, ніжності, доброти, краси, чуттєвості; Меркурій втілює ідею життєвого руху, є втіленням мобільності, енергії, легкості, активності та молодості; Юпітер пов'язаний із втіленням концепту бадьорості, радості та повноти життя. Сатурн, навпаки,

співвіднесений із концептом старості, занепаду й смерті. Уран і Нептун — найвіддаленіші планети і від сонця, і від життя на Землі — втілюють ідею потойбічного, загадкового, чарівного, містичного, вічного.

К. Штокгаузен у грандіозній сюжетній системі своєї гепталогії використовує три планети із традиційно закріпленими за ними «містифікаціями» й семантичними змістами — Марс, Венеру та Меркурій. Користуючись цим мінімальним «персонажним» рядом, композитор вибудовує певний планетарний сюжет, який відтворює головні стадії людського життя — проте у ньому йдеться не про конкретну людину із конкретною долею, а про людство як таке. Це універсальна концепція протистояння любові й негативу, власне, не-любові, зіткнення сил творення і руйнування, тобто концепція існування, в якому вічно змагаються добро і зло.

Г. Холст використовує у своїй програмній концепції всі сім планет і вибудовує їх в особливому смисловому порядку: від людського, живого, реального до потойбічного, вічного, трансцендентного. Розгортає він свою інтонаційно-образну споруду, починаючи з Марсу, з образу планетарного зла й агресії, потому проводить смисловий маршрут через любов, Венеру й тим самим одразу протиставляє дві найбільш контрастні планети-образи. А далі образно-драматургічний контраст між частинами сюїти послідовно слабшає, його зона звужується і майже нівелюється у співвідношенні між останніми двома номерами — «Уран, чарівник» і «Нептун, вісник». Таким чином, Г. Холст здійснює перехід від реального, земного (війна, любов, зло, добро) до ірреального, яке, за умови відсутності образного контрасту між останніми частинами сюїти, уявляється нам монолітним, постійним й універсальним. Подібна драматургія з тенденцією до спаду і нівелювання контрастів, свого роду *дімінуендо-драматургія*, належить до явищ аklasичної природи, заснованих на модерністських естетичних принципах. Отже, специфічне та індивідуальне концепційне рішення Г. Холста доволі близько співвідноситься з глобальною об'єктивністю концепції К. Штокгаузена.

«Планети» є показовими з точки зору переплітання в них образно-тематичного та драматургічного програмних типологічних векторів. З одного боку, порядок сюїтних номерів, за якими тягнуться стійкі загально-культурні семантичні «історії», вибудовується у певний, доволі традиційний векторний сюжет — від боротьби через любов до радості, а звідти — до старості, смерті та вічності. Однак з іншого боку, в плані музичної організації твору, векторний принцип (переважно притаманний для сюжетної програмності), тут відсутній, натомість активно функціонує мозаїчний, сюїтний.

Відтак цикл Г. Холста яскраво демонструє символістську образно-програмну тенденцію, що набуває художньої сили в добу модернізму. Адже квазі-персонажі, обернені за допомогою програмних назв сюїтних частин на певні «образи-планети», насправді, — де-персоналізовані духовні символи, котрі актуалізують універсальні міфологічні смисли.

*«Марс» як образно-інтонаційний типаж сил зла у взаємозв'язку із музикою до фільмів «Зоряні війни» і «Гладіатор»*

Найбільший вміст негативних смислових конотацій у циклі має образний зміст саме першої частини «Марс, вісник війни». В «образі» Марсу Г. Холст заводить потужний музичний двигун, запускає в дію гігантську інтонаційну машинерію, яка була породжена духом воєнного часу. Музика цього номеру сюїти стала знаковим саундом в історії європейської культури й здобула однаково потужну популярність як в академічній, так і в неакадемічній сферах. В останній «Марс» завжди був пов'язаний зі зловісною, мілітаристською образністю. Цей твір слугував матеріалом, який був використаний (перероблений, реміксований) у різноманітних музичних форматах:

— саундтреки до кінематографічних шедеврів «Гладіатор» (2000) та «Зоряні війни», мультфільму «Бос-молокосос» (2017), японської відеогри «Кетрін» (2011);



— рок-композиції «*Ramses Bringer of War*» американського дет-метал гурту «*Nile*» (1998), «*Am I Evil*» британського хеві-метал гурту «*Diamond Head*») та багато іншого.

На тлі поширення практики подібних творчих переробок у квітні 2006 року трапився цікавий і показовий інцидент. «*Holst foundation*» та видавництво партитур Г. Холста «*J. Curwen & Sons*» подали судовий позов проти знаменитого німецького кінокомпозитора Х. Ціммера з приводу порушення ним авторських прав. Звинувачення стосувалося його саундтреку до кінострічки «Гладиатор» та полягало в наступному: одна з частин партитури Х. Ціммера, «*The Battle*», надто нагадувала «Марс, вісник війни» із оркестрової сюїти «Планети» Густава Холста.

Культурний кінокомпозитор та його адвокати, звісно, заявили, що саундтрек жодним чином не є копією «Марса». Х. Ціммер стверджував, що використовує не ту ж саму партитуру, а «ту ж саму мову, ту ж саму лексику, якщо не той самий синтаксис» [198], що й у «Планетах».

Подібну сутнісну схожість також часто помічають між «Марсом» Г. Холста і темою «Імперського маршу»<sup>1</sup> іншого популярного кінокомпозитора, Дж. Вільямса (ще одна назва цього треку — тема Дарта Вейдера із «Зоряних війн»): «Пульсація, репетитивний ритм, мелодія у виконанні низьких мідних інструментів надто викликають зловісне відчуття — [як і Марс] Вейдер також приносить війну, куди би не приходив» [329].

Отже, постає закономірне музикознавче питання: які засоби формують образно-інтонаційну типовість, подібність трьох названих композицій? Які елементи відіграють роль суто музичних маркерів, за допомогою котрих слухач відчуває цю подібність?

Маркер перший — метро-ритмічний. Головний упізнаваний ритмічний елемент — хореїчна пульсуюча основа або остинатна репетиція, власне,

---

<sup>1</sup> Дата створення «Імперського маршу» – 1980 рік.

рівномірне тупцювання чвертками й «супутніми» тривалостями на одному звуці. Ця фактурна функція доручається ударним і струнним інструментам:

### Приклад 2.1

#### «Марс» із циклу «Планети» Г. Холста (такти 1–5)

*Allegro*

The musical score consists of five staves. The top staff is for brass and woodwinds (brass, ww.), showing a melodic line with triplets. The second staff is for timpani (timp.) using wooden sticks, playing a steady eighth-note pulse. The third staff is for violins and violas (vln., vla.), also playing a steady eighth-note pulse. The fourth staff is for violas and double basses (vlc., dbs), playing the same steady eighth-note pulse. The tempo is marked *Allegro*.

У Г. Холста це пульсація на звуці *g* (при цьому струнні грають «коль леньйо» — артикуляційним прийомом, який анулює кантиленність скрипкового звучання); у Дж. Вільямса пульсація розміщена на тому ж звуці *g*; у Х. Ціммера — на звуці *d*. Саме така неспинна, акцентна, остинатна ритмічна сітка занурює образ в особливу енергетику: холоднокровної механічності й настирливої агресивності.

Інший важливий ритмічний елемент — «простріли» ямбічного тематизму на остинатному хореїчному ґрунті. Це породжує ситуацію метричного конфлікту. Ямбічність реалізують різні види пунктиру, адже за своєю фізично-фізіологічною природою ямб відтворює енергію удару, нападу, атаки:

## Приклад 2.2

## «Марс» із циклу «Планети» Г. Холста (такти 35–48)



Стосовно метричної організації «Марсу» варто зробити ще одне важливе зауваження. Жанрова першооснова цієї музики має маршову природу. Про це свідчить вже сама наявність характерного для жанру рівномірно-пульсуючого ритмічного патерну. Однак у цьому випадку маршовість явно деформується. Композитор обирає нетиповий, некласичний, неакадемічний як для цього жанру розмір — 5/4. Ефект, що в результаті виникає, можна семантично пояснити по-різному. По-перше, на той час це забезпечувало відчуття звукової новизни та оригінальності композиторського рішення. Адже така пульсація повинна була «різати вуха», а точніше, врзатися в слух і пам'ять англійців, вихованих на культурі рівного дводольного маршу. По-друге, саме завдяки неприродному п'ятидольному метру рух сприймається не як живий, людський, «двоногий», а натомість — як неприродній, механістичний, машинний.

Відомо, що дводольна пульсація фізіологічно пов'язана із крокуванням людини. А як пояснити природу пульсації на п'ять чверток? Найближча фізична асоціація нагадує неприємну ситуацію збою руху із необхідністю «наступати на ноги», «підганяти ззаду» тощо. У структурі ритмічного патерну закладена раціональна інтонаційна ідея редукції, скорочення, стиснення часу (група «3+2» поступається місцем групі «2+1»):

## Приклад 2.3

## «Марс» із циклу «Планети» Г. Холста (остинатна ритмічна фігура)



Твір створювався в роки війни та явно був пов'язаний з актуальними воєнними подіями, а марш генетично — суто воєнний жанр. Тож Г. Холст вживлює у відповідний музичний організм метричну деформацію та семантичну інтонаційну редукцію. Тобто, він презентує ідею самознищення та смерті, що їх приносить війна. Відтак, аналізуючи музичний матеріал, назву частини «Марс, вісник війни» можна трактувати як «Війна, вісник смерті».

Цікаво, що і Дж. Вільямс, і Х. Ціммер у своїх аналогах, перевтілюючи образно-інтонаційний типаж «Марсу», експліцитно стандартизують імпліцитно присутню у Г. Холста деформовану маршовість. Вони дещо вирівнюють первинну метроритмічну пульсацію. В темі «Імперського маршу» закладена в «Марсі» маршова основа проступає на поверхню. Дж. Вільямс відновлює очевидно порушений Г. Холстом пульс на 4/4. Х. Ціммер теж використовує більш придатні для маршу розміри, однак зберігає ідею метричного порушення шляхом застосування організованої послідовності змінних метрів – 6/4, 3/4, 4/4, 6/4, 4/4 і т. ін. Окрім смислової прив'язки до семантичної деформації жанрового стандарту, аспект метричної змінності у партитурі «Гладіатора», найімовірніше, має й інше, більш практичне пояснення — стовідсоткову хронометражну відповідність музики до візуального ряду.

Маркер другий — ладогармонічний. Цей аспект структури холстівського «Марсу» у порівнянні із саундтреком Дж. Вільямса детально розглянув британський дослідник Рік Беато<sup>1</sup>, що користується одним із новітніх інформаційних форматів сьогодення, представленим на каналі *YouTube*. Р. Беато

<sup>1</sup> Рік Беато (*Rick Beato*) — британський музикант, який працює в стилях рок та кантрі, викладач джазу в «*New England Conservatory of Music*», член ради в «*The GLOBE Academy dual-language immersion charter school in Atlanta*» та відомий музичний блогер на каналі *YouTube*.

продукує навчальний, так званий «*help*-контент». Він присвятив 15-ти хвилинний відео-ролик виявленню подібностей між «Марсом» та «Імперським маршем». На його думку, подібність на ладогармонічному рівні полягає у застосуванні характерних, легко впізнаваних фонічних комплексів — бітональних співзвуч<sup>1</sup>, у складі яких найсильнішим інтервалом стає тритон. Наприклад: бас основної тональності *g* + тонічний мажорний тризвук *des-f-as* або бас *c* + мажорний тризвук *e-gis-h*. Інше цікаве спостереження дослідника сформульоване у лаконічній фразі «*No melody — ostinato*»<sup>2</sup>. Це твердження співпадає з нашою оцінкою ролі остинатності як основоположного та найвагомішого композиційно-драматургічного принципу «Марсу» Г. Холста.

Маркер третій — інтервальний. Специфіка інтервальної структури тематизму Г. Холста полягає у превалюванні чистих кварт, квінт й октав з одного боку, та тритонів (вже згадуваних раніше) і малих секунд з іншого. Дві окреслені інтервальні матриці можна семантично охарактеризувати як «холодність» і «колючість». Квартові та октавні мелодичні ходи здебільшого мають висхідний напрямок і органічно сприймаються як вольові пориви, енергетичні вистріли. Прийом хроматичних повзань малими секундами у поєднанні з пунктирним ритмом активно використовує як Г. Холст (у середньому розділі «Марсу»), так і Х. Ціммер. Варто пригадати, що в музичній практиці різних епох рухливі звивисті хроматизми часто застосовувались як показова інтонаційна ознака саме негативних образів, й свідчили вони про хитрість, виверткість і підступність зла.

---

<sup>1</sup> Подібні гармонічні структури стали будівельним матеріалом також і для рок-музикантів, що використовували тематизм «Марсу» Г. Холста у своїх композиціях: «It was undoubtedly from the music of Bartok, Stravinsky, Holst, and other than progressive rock musicians drew the more dissonant harmonic techniques with which they spiced up their basically simple modal harmony: polytriads, quartal harmony, whole-tone harmony, and bitonality». Див.: [269, с. 54].

<sup>2</sup> Остинато як головний формотворчий принцип органічно поєднується із законами рок-музики, в якій «Марш» Г. Холста часто відігравав роль основи для аранжування композицій: «Futhermore, bands such as Gentle Giant also experimented with more modern types of polyphonic textures drawn from composers such as Stravinsky and Holst, in which several short, repetitive melodic fragments are superimposed against each other to create intricately interlocking ostinato networks» [269, с. 50].

Маркер четвертий стосується оркестровки. Усі троє композиторів доручають провідну темброву функцію мідним духовим інструментам. Сумарний тембр групи мідних духових (тромбони, труби, туби) безсумнівно виділяється силою звучання. Це найголосніші інструменти, які прорізають туттійний оркестровий поступ над-яскравим тематизмом. Мідні інструменти як учасники воєнних оркестрів логічно асоціюються з мілітарною семантикою. До того ж, групове звучання мідних відрізняється холодним забарвленням тембру та негнучкою артикуляцією. В той же час, Г. Холст відводить на другий, фоновий план групи струнних та дерев'яних інструментів, які, на відміну від мідних, наділені більшою тембровою теплою та більш сприйнятливі до найтоншої артикуляційної проробки. Відтак очевидно, що в своїй стратегії оркестрування композитор нівелює ліричний потенціал оркестру. Модерністська природа оркестрування у цьому випадку не означає наявність якогось екзотичного складу інструментів. Натомість, вона проявляється у переосмисленні ролей традиційних оркестрових груп.

Окрім мідних, важливу темброво-фактурну місію виконують ударні у комплексі з іншими групами інструментів, а у партитурі Г. Холста навіть струнні виконують функцію ударних, ніби свого роду підсилювачі. Адже вони відмарковують рівномірний ритмічний акомпанемент в унісон із ударними. На романтичну ліричну семантику тембру струнних в даному тембрально-образному контексті немає навіть і натяку. Таким чином, у тембровій палітрі системно посилюється холодно-агресивна семантика. Х. Ціммер та Дж. Вільямс услід за Г. Холстом застосовують аналогічну стратегію оркестрування.

Маркер п'ятий — драматургічний. Композиційна структура музичного матеріалу розгортається в часі за принципом оркестрового накопичення / нагнітання. Як і Г. Холст, цей прийом планомірно використовує Х. Ціммер. Оркестровий ритмічний рух, гучне крокування завдяки динамічно-фактурному розвитку набувають ефекту зримого наближення, збільшення,

укрупнення, на фоні якого різко лунають мотиви-викрики мідних духових інструментів. У цьому прийомі зримого руху проявляється особлива театральність / кінематографізм музики Г. Холста і Х. Ціммера.

Як бачимо і «чуємо», Густав Холст створив винятково вдалий, життєво спроможний музичний продукт «продовженої» художньої дії. Автори порталу «*Classic fm*» також відмітили образно-інтонаційну влучність матеріалу сюїти: «Ви повинні визнати, що це дійсно, дійсно працює» [326]. Отож, «Марс» — музично-матеріальне, тематично-рельєфне втілення певної образно-інтонаційної моделі, навіть певного образного-інтонаційного типу. А саме, мілітарного, батального, грубого, механічно-наступального образу зла, деструкції, агресії.

Для Х. Ціммера марсівський комплекс стає фоном, на якому він згодом експонує власний непересічний тематичний матеріал. Наскільки у фоновому звучанні впізнається «Марс», настільки ж нова, авторська тема відрізняється драматичною епічністю, що є характерною рисою саундтреків Х. Ціммера. Кульмінаційна сцена з фільму «Гладіатор», яку супроводжує частина саундтреку «*The Battle*», буквально зображує батальну картину поединку римлян із германськими варварами. Дж. Вільямс також творить власний ефектний тематизм, який органічно експлуатує віднайдені Г. Холстом елементи. Він адаптує їх у темі «Імперського маршу» в оригінальній трилогії «Зоряних війн» дещо іншим чином — за вагнерівським лейтмотивним принципом. Цей тематичний матеріал з'являється неодноразово (у варіантних рішеннях) як супровід кульмінаційних появ Дарта Вейдера. Іншими словами, як філософсько-символічний акцент висвітлення його зло-діяльності. Переважно це не динамічні батальні сцени (хоча у фільмах франшизи їх чимало), а статичні епізоди, де глядач може розглянути страхітливий костюм і зловісну маску антигероя крупним планом.

У випадку зі згаданими зразками творчості Х. Ціммера та Дж. Вільямса мова йде не про точне цитування, а про використання подібних структурних

елементів на молекулярному інтонаційному рівні. Як результат — відбувається формування подібного, типажного образу. Очевидно, що це більш тонкий рівень взаємодії різних музичних текстів, ніж легальне чи нелегальне цитування. Американський кіно-композитор Гарі Гатман, який називає Г. Холста одним зі своїх улюблених авторів, якось висловив про нього слушне спостереження: «Навіть якщо ви не знайомі з ім'ям, ви все ж, напевно, чули його музику раніше. Вона копіювалася безліч разів іншими композиторами, особливо кінокомпозиторами...» [240].

Описані композиторські технології пояснюються, серед іншого, естетичними настановами теперішнього часу — закономірностями доби постмодернізму (чи пост-постмодернізму), в якому авторська робота на основі чужого матеріалу стає нормативною ознакою творчого процесу. «Марсівський» мілітарно-маскулінний саунд не є абсолютним художнім відкриттям Г. Холста. Перш ніж стати упізнаваним та зафіксованим у сюїті англійського композитора, цей інтонаційний типаж пройшов довгий шлях формування та адаптації в різних музичних стилях минулого: авторських, жанрових, національних, історичних. Попередниками Г. Холста можна сміливо вважати Л. Бетховена (Симфонія № 5), А. Брукнера (друга частина Симфонії № 9), Р. Штрауса («Так говорив Заратустра»), Г. Малера (Симфонія № 6), І. Стравінського («Весна священна»). Крім того, паралельно з «Планетами» процес остаточного закріплення, культурної легітимізації цього образно-інтонаційного типуажу спостерігається в окремих опусах таких сучасників Г. Холста, як М. Равель, Б. Барток, А. Онеггер і Д. Шостакович.

Тож, Густав Холст узагальнює надбання всіх названих композиторів та не так створює, як остаточно закріплює образ у вигляді його власної версії, яка й набуває ознак типовості. Типовий саунд «Марсу» кінокомпозитори наступних поколінь беруть за певну конструктивну модель, з якою можна працювати або шляхом цитування, або за допомогою варіювання, або у вигляді «творення на



основі». Порівняння музики Г. Холста та кінематографічних саундтреків не мало на меті виявлення плагіату. Натомість, воно демонструє дещо значніше — наявність глобальної традиції, сказати б, «світового» симфонічного стилю європейської генези, яка тягнеться від наполеонівських часів аж до байденівських.

Одним із авторитетних вітчизняних дослідників, хто вивчав явище типізації інтонаційних комплексів, прив'язаних до певної образності, є С. Тишко. У монографії «Проблема національного стилю в русской опере» він визначає поняття стилю в музиці як «систему стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка і т. ін.), перехід їх смислових полів в конкретні системи музично-виразових засобів» [126, с. 5]. Це визначення можна екстраполювати зі сфери національного стилю в сферу жанрового стилю, а саме — вищеназваного світового симфонічного стилю європейської генези. В ньому наявна система стійких ознак, що інтегрувались на різних рівнях — авторських, національних та історичних.

Характеристики образності в цьому випадку подаються через поняття «позамузичного» (наприклад, психологічна категорія агресії або технічне поняття механістичності). В різних музичних творах ці поняття закріплюються у зв'язку з певними комплексами засобів музичної виразності (подібність яких доводилася на прикладі порівняння трьох композицій). Опираючись на інше визначення С. Тишка, а саме, динамічних компонентів національного стилю [126, с. 10], можемо припустити, що в європейському симфонічному стилі існують свої динамічні компоненти. Вагоме місце серед них посідає явище образно-інтонаційних типажів, одним з яких є охарактеризований у підрозділі дисертаційного дослідження музичний аналог універсального позамузичного образу «сил зла».

В історії світового симфонізму «Марс» і в цілому «Планети» Г. Холста здобули статус одного із найпопулярніших академічних оркестрових творів ХХ століття. Англійський композитор зумів віднайти і втілити у «Марсі» винятково яскравий та художньо-дієвий музичний типаж, який ментально пов'язаний із психологічно-соціальними архетипами воїна<sup>1</sup>, войовничості, боротьби та битви. А боротьба була й залишається невід'ємним атрибутом людського існування, самої людської сутності. Можливо, ця обставина і зумовлює одну з причин інтонаційної актуальності та колосальної популярності холстівського «Марсу».

#### **2.4. Віолончельний концерт Едварда Елгара: рефлексивне вираження поствоєнних ліричних настроїв**

Серед топових, шедевральних творів композитора поруч із оркестровим циклом «Енігма»-варіацій опинився й Віолончельний концерт. Із часу його написання та прем'єри (1919) минуло вже понад ста років, однак і сьогодні він справедливо вважається не тільки одним із кращих віолончельних концертів ХХ століття, але й одним із кращих віолончельних творів в історії музики взагалі.

Над-активний виконавський інтерес надає посиленої актуальності музикознавчим пошукам, спрямовує їх на те, аби максимально розкрити різнобічні соціально-естетичні грані художнього рішення твору в предметному хронологічному фокусі. Детальний огляд історичного контексту, в якому народився твір, представляє один із двох векторів проблематики даного підрозділу. Він розкриває політичну, соціальну та біографічну картину подій 1919 року, тому його можна назвати зовнішнім. Другий вектор — внутрішній, що пов'язаний зі специфікою організації музичного матеріалу Віолончельного концерту.

---

<sup>1</sup> За К. Г. Юнгом [157, с. 10].

Л. Ковнацька вказує на певні контрастні начала образного світу Е. Елгара: «Його музиці властиві ліризм, поетичність, барвистість, відтінок містицизму. Також для неї властивим є святкове начало — помпезне (церемоніальні марші, оди, гімни), пишне, як вираження патріотичних настроїв, характерних для мистецтва Англії даної епохи» [56, с. 64]. Показово, що у цьому переліку лірична складова стоїть на першому місці. Більше того, Е. Елгар створив власний, впізнаваний та унікальний різновид музичної лірики — так звану елгарівську ностальгічність і меланхолійність, яка часто опиняється у центрі уваги дослідників його творчості [308].

М. Райлі є автором книги, котра повністю присвячена цьому явищу («Edward Elgar and the Nostalgic Imagination»): «Метод книги полягає в тому, щоб виділити специфічні теми в елгарівській ностальгії та присвятити кожній по одному розділу, а також дослідити їх з точки зору історичного та культурного фону, власних висловлювань Елгара <...> його композиторських технік і подальшої критичної, літературної та художньої рецепції» [308, с. 17]. Дослідник виділяє наступні специфічні «виходи» елгарівської ностальгії: пам'ять (memory), благородство (nobility), природу (nature), дитинство (childhood), ідентичність (identity) і водну стихію (waters) [308, с. 541]. Стосовно Віолончельного концерту Е. Елгара найбільш ідейно-відповідним видається спрямування ностальгії у «пам'ять» (за М. Райлі), оскільки твір нерозривно пов'язаний із пережитими композитором втратами та розчаруваннями. Концерт — безпосередня авторська рефлексія на події і атмосферу поствоєнного часу. Отже, повернемося у 1919 рік, аби зрозуміти, що то був за час для композитора, для Британії і для цивілізації.

*Соціальний час* 1919-го позначений моторошним відчуттям жахітливого резонансу Першої світової війни, яка залишила по собі полум'я, дим, хаос, розруху, розчарування, страх і смерть. Віднині й впродовж усього ХХ століття смерть уже не матиме колишнього містичного-загадкового чи героїчно-патріотичного обличчя, тому що війна показала її реальний лик — гори трупів,

криваві потоки, висохлі та опухлі тіла, поранені душі. Видіння справжньої смерті в небачених досі масштабах змінювало реальність й розхитувало нормальність людського існування та свідомості.

Дж. Вінтер спробував обрахувати демографічні наслідки Великої війни для англійців: «...оцінка загальної смертності британських військовослужбовців у Першій світовій війні становить 722 785 осіб» [346, с. 541]. Але мова йде лише про загиблих на фронті, до того ж, цифри не є точними: «...буквально сотні книг були опубліковані про війну Великобританії. Єдина їхня спільна властивість — послідовна неточність щодо жертв війни» [346, с. 539]. Військові, що пережили війну та повернулися до мирного життя, страждали внаслідок тілесних поранень і психологічного виснаження, через що часто помирали, не доживаючи до старості. Тому Дж. Вінтер називає категорію тих, хто вижив, «згорілим поколінням» [346, с. 542].

Окрім смертності внаслідок бойових дій, колосальну кількість людей забрала пандемія іспанського грипу (1918–1919), від якої помирали і військові, і мирні мешканці (лише у Великобританії від грипу загинуло понад 200 000 людей) [там само]. Іще одним лихом періоду війни став туберкульоз: «В Об'єднаному Королівстві Перша світова війна не тільки перервала попереднє зниження смертності від туберкульозу, але і піднімала цей рівень щороку до 1919-го. Підводна війна значно скоротила запаси продовольства, особливо у великих містах Англії, Шотландії та навіть Ірландії <...> За 1915, 1916, 1917 та 1918 роки ми виявили, що замість 200 833 смертей, яких можна було очікувати, насправді були нараховані на 21 327 більше, загалом — 222 160. За один лише 1918 рік кількість нових зареєстрованих випадків туберкульозу становила 90 573» [216, с. 691].

Масовий крах ілюзій, біль від втрат і тотальне розчарування — ось що відчувало суспільство у поствоєнному 1919 році.

*Особистий час* Едварда Елгара як творця Віолончельного концерту зразка 1919 року — не тільки декілька літніх місяців роботи над партитурою. Важливим було все те, що він на той момент пережив, про що знав та що відчував. Згаданий твір він написав у стані передчуття, а часом і прямого відчуття присутності смерті — своєї власної, рідних та співвітчизників. Він komponував музику так, ніби робить це востаннє: «У 1919 році, коли йому було шістдесят два роки, він написав Концерт для віолончелі, в якому втілює всі свої задуми і цілі як ніби в останній роботі. За рік потому померла його дружина, і все скінчилося» [300, с. 71].

Про початок воєнних дій Е. Елгар дізнався, відпочиваючи у місцевості, розташованій на віддаленому високогір'ї Шотландії. Чутки про війну увірвалися в ідилію чудового часу, проведеного з родиною, та затьмарили красу шотландських пейзажів. Наступне висловлювання свідчить про те, що трагічні вісті глибоко схвилювали композитора, й він жадав стежити за ходом подальших катастрофічних подій: «Які жахливі всі новини — я не можу думати ні про що інше — ми отримуємо дуже мало повідомлень <...> Будь-ласка, пишіть мені новини, яких я з таким голодом прагну, і не тільки про війну» [334, с. 14].

Постійно у воєнні роки Е. Елгар проживав у котеджі «Brinkwells» неподалік узбережжя протоки між Британією та Францією. Звісно, сам він не брав участі у військових діях (будучи людиною похилого віку), але періодично чув звучання війни — гуркіт від пострілів та вибухів доносився до його будинку.

Якщо початок світових потрясінь похитнув внутрішню рівновагу Е. Елгара, то по її закінченню він почувався вже цілковито змученим і розбитим. Цьому сприяли не тільки трагічні наслідки війни, але й низка інших болючих ударів долі. Композитору виповнилось шістдесят два роки, фізичні сили і жвавість молодості залишились у минулому. У 1918 році Е. Елгар переніс небезпечну для свого віку операцію з видалення мигдалин, необхідність якої виникла внаслідок інфекційної хвороби. Фактично його життя наблизилось до

межі. Однак, на грані зіткнення зі смертю опинився не тільки сам Е. Елгар, але і найдорожча для нього людина, дружина Еліс Керолайн. У 1919 році подружжя відсвяткувало тридцяті річницю щасливого шлюбу. Осінь цього року — їхня остання спільна осінь, під час якої життєві сили Еліс поступово слабнуть, вона худне, згасає, зрештою, втрачає надію на одужання й перебуває в очікуванні скорої смерті. Через декілька місяців після написання Віолончельного концерту кохану жінку композитора остаточно загубить рак легенів (вона померла 7 квітня 1920 року). Віолончеліст Фелікс Салмонд, який виконував сольну партію під час першого виконання Концерту, грав також і на її похоронах.

Сама ж прем'єра твору, який нині так люблять і шанують не тільки англійці, але й слухачі всього світу, відбулася 27 жовтня 1919 року та обернулася на грандіозний провал. Парадоксальність такої ситуації доволі легко зрозуміти. Елгарівський опус входив у програму концертного вечора, що відкривав черговий сезон Лондонського симфонічного оркестру, й диригував ним сам автор. Однак виділений Е. Елгару час для репетицій безцеремонно привласнив інший диригент, Альберт Коутс, під чийм керівництвом готувалась решта програми (конфліктну ситуацію на репетиціях описує Дж. Н. Мур [283, с. 746]). Очевидно, що факторами невдачі стали брак часу для підготовки і суто технічна недоробленість нотної партитури. Композитор мало не зняв Концерт із програми, але не зробив цього лише з поваги до соліста, того самого Фелікса Салмонда, котрий доклав максимум зусиль у репетиційному процесі. Ф. Салмонд із великим трепетом та відповідальністю ставився до прем'єри: «У захваті від думки зіграти перший раз Концерт, він був шалено схвильований цим і не спав всю ніч, думаючи про це» [283, с. 745].

Часто саме з огляду на позірну інтонаційну простоту і оманливу «доступність» сприйняття відгуки щодо творчості Е. Елгара набувають зневажливого, навіть знецінюючого тону. Мовляв, по-перше, він поступається гіганту Б. Бріттену за складністю та модерністю музичної мови. По-друге, його

творчість начебто не вирізняється ані радикалізмом, ані експериментальністю, які могли би зробити ім'я композитора безумовно привабливим для дослідників. І, зрештою, його музика (особливо приналежна до пізнього періоду) є ніби-то надто тональною, консонансною, зрозумілою, відтак надміру простою й передбачуваною. Як наслідок поширення таких оцінок, у бік Е. Елгара час від часу спрямовуються звинувачення у відставанні від епохальних трендів, неактуальності, застарілості та наївній прихильності до імперських естетичних ідеалів. До того ж його іноді називають «більше німцем, аніж англійцем» у суто стилістичному плані. Дж. Х. Елліот парадоксальним чином критикує неанглійськість Е. Елгара («Елгар не тільки говорить, але й мислить інакше, ніж звичайний англієць» [227, с. 13]) і в той же час називає його найбільшим англійським композитором («Безперечно найбільший англійський композитор» [там само]).

Попри все це шалена загальнонародна популярність музики Е. Елгара, хай вона і не надто очевидно вписується у контекст прогресивної стилістики європейського модернізму, бентежить скептично налаштованих дослідників, оскільки затверджує цінність його творчості як самодостатнього та унікального художнього феномену.

Т. Такер стверджує, що «...протягом усієї війни Едвард Елгар перебував під впливом прямолінійних і чітко виражених патріотичних переконань дружини» [334, с. 5]. Вона, як і вся її родина, являла собою щирю патріотку імперії та вболівальницю британської армії, адже за походженням була донькою генерала. Ця обставина представляє в новому світлі факт захоплення композитора сферою парадної музики. Адже сам він від народження належав до середовища простих людей, будучи вихідцем із значно нижчого соціального класу. Усвідомлення різниці в положенні протягом всього життя не давало Е. Елгару спокою — він мав гостру потребу соціального самоствердження, аби закріпити власні значущість та вагу в середовищі вищого суспільного класу,

власне, у прошарку інтелігенції, з числа якої походили не тільки його дружина, але й більшість визнаних на той час англійських композиторів. Бажання затвердити належний соціальний статус реалізувалось, зокрема, шляхом культивування формату парадно-маршової музики, ознаки якої просочились навіть всередину його непарадних композицій й утворили стабільну та активну інтонаційну сферу.

Варто уточнити, що більшу частину своєї «помпезної і церемоніальної» музики композитор створив у мирний довоєнний час, хоча її шлейф протягнувся аж до 1915 року, коли Е. Елгар написав симфонічну прелюдію «Польща» («Polonia»). Цьому опусу притаманні епічна величність, певний драматизм й патетична спрямованість. Однак загалом із ходом війни драматизм та помпезність поступово зникали зі сторінок його творів. Колишній пафос поступався місцем притишенню, камернізації, власне ліриці. Відповіддю на вселенський гуркіт баталій став новий етап творчості, інша музика. У Віолончельному концерті Е. Елгар відтворив уже не батальний драматизм, а рефлексивну поствоєнну меланхолію. Адже жодна війна не може закінчитися перемогою. Ейфорія завершення змінюється гірким процесом осмислення, позаяк справжні наслідки війни, тим більше світової, оприявнюються вже після підписання миру, через усвідомлення того, що насправді сталось і де опинилось людство, після того, що накоїло.

Отже, закарбований у музиці поствоєнний психологічний портрет Е. Елгара, у порівнянні з довоєнним аналогом, зазнав незворотних змін. П. Дж. Пірі помічає та описує ці зміни: «Протягом чотирьох критичних років він писав твори, які з'являються в довідниках під датами 1914–18. Коли війна закінчилася, він перейшов до тієї групи дивних і привабливих камерних творів, серед яких найбільш значним є фортепіанний квінтет» [300, с. 71]. *Дивні та привабливі твори* — подвійна оцінка, в якій легко вгадується характеристика слухової «привабливості» (затвердження тональності та вивільнення магічно-



принадного мелодизму). Однак, більш неоднозначна «дивність» виглядає значно важливішою рисою. Вона проявляється у нетиповому стилістичному зсуві: зникненні пафосно-парадного елемента, відході від типової для композитора калейдоскопічної мозаїчності (композиційної та тематичної), у відсутності програмного змісту.

*Шість рівнів вияву лірики у Віолончельному концерті*

«Жахливо емоційно, але мені подобається...» [185, с. 12].

Е. Елгар

Музика, яку створюють композитори під час війни та опісля, за своїм ідейним змістом зазвичай очікувано розділяється на два «фронти». Перший із них залучає важку образну артилерію (батальний, механістичний, агресивний, велично-трагедійний чи героїчний емоційно-художні компоненти). Часто у таких творах присутній ще й елемент театралізації — трактування інструментального твору як драматично-конфліктного дійства (наприклад, той же «Марс» із сюїти Г. Холста та «У Бельгії: парад німецької важкої артилерії» із «Сторінок війни» А. Казелли).

Другий блок образності, представленої у поствоєнних творах, наповнюють, так би мовити, «полегшені» засоби (філософські, споглядальні, зосереджені, рефлексивні, меланхолійно-ностальгічні настрої). Саме до такого типу творів належить Віолончельний концерт Е. Елгара. Його суголосний часу ідейний зміст, породжений відбиттям описаних вище контекстних чинників, модерує неповторне музичне облаштування твору. Воно складається з композиційного, внутрішньо-структурного, образно-тематичного, ладотонального, тембрового та стильового рівнів вияву лірики. Розглянемо всі шість почергово, адже лірика у цьому творі безапеляційно домінує, вона проявляє себе на всіх рівнях організації музичного матеріалу Концерту.

*Композиційна ліризація жанру* — перший пункт, що звертає на себе увагу в художньому рішенні елгарівського твору. Усталений класико-романтичний жанровий шаблон сутнісно варіюється автором. Зокрема, розмивається темповий та субжанровий контраст між чотирма частинами Концерту. Ось як виглядає співвідношення структурно-темпової сітки циклу та образно-жанрового ланцюгу:

*I. Adagio — Moderato*: речитатив — пісня / вальс / пісня;

*II. Lento — Allegro molto*: речитатив — скерцо (в стилі *Perpetuum mobile*);

*III. Adagio*: філософсько-споглядальна лірика;

*IV. Allegro — Moderato — Allegro ma non troppo — Poco più lento — Adagio*: марш — речитатив — марш — лірична каденція — речитатив.

Зазначимо, що у творчості композиторів англійського музичного Ренесансу згадана риса (ліризація жанру на рівні побудови циклу) перетворюється на характерну тенденцію, достатньо пригадати максимально неконтрастні фінальні частини «Планет» або циклічну структуру Альтового концерту В. Волтона.

*Ліризація на рівні внутрішніх структур* проявляється більш опосередкованим чином, але відіграє вагому драматургічну роль. Так, перша, найбільш репрезентативна складова циклу, замість традиційної сонатної має форму вокальної природи — репризна тричастинна побудова типу АВА<sub>1</sub> з контрастною серединою (А. Б. Маркс називає «пісенними» такі форми, в яких принциповою характеристикою є замкненість внутрішніх розділів [272, с. 76-82]). До того ж, у Концерті Е. Елгара неодноразово простежуються очевидні ознаки типово оперної структури, так званого малого циклу «речитатив — арія», де риторична декламаційність чергується з експресивною аріозністю або пісенністю. У першій частині роль речитативу відіграє вступ (початковий матеріал, що звучить до першої цифри), а роль арії — подальший розвиток (від першої цифри); у II частині речитатив охоплює собою матеріал цифр 18–19, тоді як матеріал арії розгортається від цифри 20.

*Ліризація образно-тематичної складової* реалізується безпосередньо в інтонаційній тканині Концерту, позначеній розмаїттям тонких відтінків ліричних образів та свободою їх взаємодії. Серед них так само виділимо лірику двох окреслених вище змістових розрядів — риторичного та експресивного. До риторичної лірики долучимо такі тематичні структури, як віолончельні монологи декламаційного нахилу та оркестрові епізоди, побудовані на тривалій розробці інтонацій ламентозної природи. Експресивну лірику вбачаємо в тематичних масивах, охарактеризованих через пісенність, пасторальність, гімнічність, аріозний виклад та комплекс інтонацій епічно-філософського нахилу.

Зазначимо, що останній підвид лірики (епічно-філософський) мелодично і фактурно є близьким до стилістики «Німроду» із титульного для Е. Елгара циклу «Енігма»-варіацій. Видається, що згаданий інтонаційно-образний типаж походить від повільних композиційних частин вагнерівської та малерівської традицій. До його характеристик належать: мелодія збільшеної тривалості й широкого внутрішнього обсягу; неспішне розгортання теми з поступовим підйомом у високий регістр та послідовним насиченням фактури; повільний темп; хорально-поліфонічний виклад; домінування струнних інструментів (за повної відсутності або мінімальної, непримітної присутності звучання мідних духових та ударних інструментів).

Генеральний інтонаційний конфлікт Концерту утворюється шляхом зіткнення вокальної та невокальної інтонаційності: пісня, речитатив і гімн утворюють опозицію до танцювальності у III частині та маршовості у фіналі.

*Ладотональний рівень ліризації* передусім стосується принципової опори музичного розвитку на опукло окреслену тональність. За турбулентних щодо цього часів модернізму сама по собі присутність тональності в організації звукового матеріалу Концерту вже є промовистим фактом. Не менш виразним є тональний план циклу, котрий виглядає наступним чином: *e-moll*, *E-dur*, *e-moll* (I частина); *G-dur* (II частина); *B-dur* (III частина); *e-moll* (IV частина).

Відтак бачимо чітку тональну схему, в якій активуються типові для романтизму мажоро-мінорні співвідношення терцієвої природи. Щоправда, з їх ряду вибивається тональність третьої частини (*B-dur*) — як тональність тритонової відстані щодо основної, однак потенційна гострота такого кроку врівноважується довготривалим збереженням мажорного ладового нахилу в серединній зоні композиції. Серед іншого, через тональність композитор відокремлює епічно-філософський ліричний комплекс, як найбільш просвітлений за емоційним ефектом, віддаляючи його від інших інтонаційних сфер твору.

Розгляд принципів ладотональної і ладогармонічної організації Концерту неможливий без згадки про активне застосування композитором гомофонно-гармонічного викладу. Саме він повертає гармонії ключову формоутворюючу роль. Окрім того, Е. Елгар уникає хроматизації й переважно тяжіє до діатоніки, а також часто застосовує плагальні звороти. Все це сприяє пом'якшенню, полегшенню, спрощенню загального звучання.

*Темброва ліризація* пов'язана зі специфікою організації (радше фільтрації) інструментального складу. Ще до моменту створення Віолончельного концерту Е. Елгар прославився як майстер величного, потужного, пружного і надзвичайно динамічного оркестрового стилю, що продовжив штраусівську традицію, віддзеркалену в «Енігма»-варіаціях, «Кокейні», «Помпезних та церемоніальних маршах», «Фальстафі» й інших творах. Більш широким контекстом у цьому сенсі була трендова для тогочасної Європи, включно з Англією, оркестрова гігантоманія, яку вивели на культурно-музичний ринок ще Ф. Ліст і Р. Вагнер, а закріпили не тільки Р. Штраус, але й Г. Малер та І. Стравінський. Зрозуміло, що свого часу Е. Елгар активно долучився до її вкорінення.

На цьому специфічному бекграунді написаний у 1919 році Віолончельний концерт композитора, котрий є майже камерним за складом оркестру, постає як протилежний прецедент. Тут абсолютно домінує струнна група і лише зрідка використовується ефектне звучання групи мідних духових. Окрім самого факту

переваги струнних інструментів, важливо підкреслити, в який спосіб Е. Елгар організовує їх звучання — з превалюванням двох типів фактури, мереживно-поліфонічної та прозорої хоральної з опорою на гомофонно-гармонічну вертикаль. Отже, дійсно спостерігаємо особливий підхід, що його можна охарактеризувати як свідому фільтрацію оркестрового складу, мінімізацію тембрового контрасту й актуалізацію «нетрендової» інструментальної групи.

Окрему сферу технології ліризації жанру обіймає чинник сольного тембру. Загалом віолончель у творчості Е. Елгара посідає помітне місце, однак в даному випадку композитор надає цьому тембру підкреслене меланхолійно-елегійне амплуа. До 1919 року яскравими прикладами використання соло віолончелі в його творчості були XII варіація «Енігми» та Симфонічні етюди «Фальстаф», де тембр інструменту представляє дуже різні образні начала, в тому числі й ліричну меланхолію. Пізніше намічену Е. Елгаром темброву традицію продовжать Б. Бріттен (Симфонія для віолончелі з оркестром, 1963) та В. Волтон («Пасакалія» для віолончелі соло, 1980). Причому як названі твори, так і елгарівський Віолончельний концерт представляють собою пізні опуси, що додає їм ліричної заглибленості сенсів.

Залишається побіжно окреслити останній, *стильовий рівень ліризації* твору. Всі виокремлені вище оркестрові засоби, включно з акцентуванням меланхолійного емоційного регістру в тембровому спектрі віолончелі, працюють на створення певної стильової атмосфери. Це виглядає ніби як поворот назад, ретроспективне прагнення відтворити той стильовий напрямок, до якого Е. Елгар майже зворотнім шляхом наблизився у поствоєнний період — власне, постромантичний.

Віолончельний концерт комплексно втілює творчу рефлексію Едварда Елгара на події історичного та біографічного часу, яким він закарбувався у світовідчутті композитора в 1919 році. Результатом стало послідовне занурення митця у сферу лірики як гостроактуального художнього начала. Суцільна

ліризація вислову через концентрацію «присмеркових» настроїв (від просвітленої ностальгії до безпросвітності) — той «стан речей», вбудований у поствоєнну духовно-соціальну атмосферу, що був притаманний як депресивній стороні характеру композитора, так і англійській мистецькій ментальності загалом.

Азарт і гуморливість, властиві для артистичного самовиявлення довоєнного Е. Елгара, поступаються місцем меланхолії й пригніченості. Звісно, сукупно всі чотири образно-психологічних начала були присутні у натурі та творчості композитора завжди, але остання пара тепер не просто домінує, а майже повністю виштовхує першу за межі наявного художнього простору. Розпочавши з гучного, ефектного, питомо модерністського старту (принаймні на рівні образних концепцій), а саме з приборкання парадно-пафосної стихії і загравання з неоднозначністю комічного світу, Е. Елгар зрештою приходять до «притишеної» версії індивідуального стилю. Її константами стають лірика, камерність звучання та постромантична орієнтація, а кульмінацію позначає неповторний у своїй художній відвертості Віолончельний концерт.

## **2.5. «Sinfonia da Requiem» Бенджаміна Бріттена: семантика і конструкція реквіємності**

Реквієм — один із найдавніших жанрів західноєвропейської музики. Він існує вже більше тисячоліття, зберігаючи своє семантичне ядро, але зазнаючи при цьому суттєвих внутрішніх конструктивних змін. Жанр, що виник на базі ритуальної церковної монодії, активно трансформувався та оновлювався паралельно із розвитком професійної музичної культури: від монодії до поліфонії, від поліфонії строгого стилю до вільної поліфонії. Далі жанр увібрав та перетворив у собі досягнення гомофонно-гармонічного стилю й зазнав грандіозної стильової еволюції від романтизму до авангарду. В цілому,

модифікація реквієму відбувалася через оновлення інтонаційного наповнення [45, с. 51] та шляхом виходу з ритуального ужиткового призначення у світський концертний формат (В. А. Моцарт, Г. Берліоз, А. Брукнер, Й. Брамс, Дж. Верді, Г. Форе, А. Дворжак). Індивідуалізація концепції, композиції та драматургії кожного твору — ще одна суттєва ознака реквієму цього періоду.

У ХХ–ХХІ століттях реквієм продовжує існувати як концертний жанр, у форматі, до якого прийшли композитори попереднього історичного періоду і який розвинули їхні наступники (І. Стравінський, М. Дюрюфле, М. Вайнберг, Д. Лігеті, Е. Денісов, С. Слонімський, К. Пендерецький, А. Шнітке, А. Караманов, В. Сильвестров, Дж. Тавенер, В. Мартинов, Е. Л. Вебер). У творах названих авторів зустрічається щоразу більше відхилень від канонічних установок, як, наприклад, підміна латинських текстів та, відповідно, порушення структури циклу. Паралельно з цим розпочинається процес емансипації реквієму за рамками вокально-симфонічного циклічного жанру кантатного типу. Внаслідок цього, реквієм із суто «форматного» жанру переходить у жанр концепційний.

Упродовж попереднього тисячоліття існування сформувалось унікальне *реквіємне семантичне поле* зі специфічним колом образів та набором реквіємних інтонаційних комплексів оплакувально-траурного, трагічного наповнення. Тепер же відбувається вихід жанру за власні межі у таких напрямках: а) гібридне суміщення з іншими музичними жанрами (наприклад, симфонія-реквієм чи опера-реквієм<sup>1</sup>); б) міграція жанру зі своєї генетичної території в інші види мистецтва (живопис<sup>2</sup> та кінематограф<sup>3</sup>) та загалом за межі мистецтва<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Наприклад, у 2015 році була створена опера-реквієм «IYOV» композиторів Р. Григоріва та І. Разумейка.

<sup>2</sup> Приклади живописного реквієму: Catalin Tzetz Radulescu «Nippon Requiem» (2011); Jimmy Longoria «DACA Requiem» (2018); Pascal Fessler «Requiem for my father» (2020); Ivan Marchuk «Requiem».

<sup>3</sup> «Requiem for a Dream» (2000) режисера Даррена Ароновскі.

<sup>4</sup> Варто зазначити, що описані фази трансформації жанру та переходу його в нові формати не означають відміну існування попередніх форматів: «Перехід реквієму з церкви в концертну залу збігся з переходом від релігійних до світських функцій, ранніми прикладами втілення таких установок стали твори Берліоза та Верді.

Отже, реквієм поступово перетворюється із жанру на інтертекстуальну художньо-філософську <sup>1</sup> категорію, яка транслює трагічну, траурну, оплакувальну ідею. Тому доречно буде відділити поняття реквіємності як похідного терміну від власне реквієму. *Реквіємність* — сукупність смислових та інтонаційних комплексів/елементів/компонентів/принципів, що сформувались та існують у жанровій системі традиційного реквієму; *реквіємність* означає також присутність характерних компонентів жанру поза його канонічними межами (подібним чином розділяються аналогічні поняттєві пари — скажімо, симфонізм та симфонія).

Б. Бріттен використовує жанр реквієму як програму своєї симфонії. Реквієм для композитора став джерелом багатьох семантичних та інтонаційних комплексів. При цьому «Sinfonia da Requiem» не є реквіємом за формальними ознаками. На нашу думку, позначати зв'язок цієї симфонії із реквіємом лінійно, через дефіс («симфонія-реквієм») — доволі сумнівний шлях (хоча саме в такому варіанті назва твору Б. Бріттена часто фігурує в пострадянській музикознавчій літературі<sup>2</sup>). Натомість, окреслимо інший характер взаємозв'язку симфонії та реквієму, який заклав у програмній назві сам Б. Бріттен — **«симфонія із реквієму»** (латинська частка «da» перекладається як «з» / «із»). Композитор екстраполює семантичні та конструктивні компоненти реквієму на суто інструментальний жанр симфонії. Способи екстраполяції реквіємних компонентів та їх місце у загальній інтонаційній концепції твору опишемо далі.

В жанрі реквієму «самосутність — певне уявлення про смерть, а саме, послідовна реалізація (на структурному, вербальному, інтрамузичному

---

Звичайно, багато композиторів все ще писали реквієми для літургійного використання, проте більшість з них тепер були досить короткими, меншого масштабу і з порівняно простою фактурою» [273, с. 120].

<sup>1</sup> «П'ять латинських слів містять неявні посилання на горе, страх та надію, а отже, на найглибші філософські та психологічні питання людського існування» [265, с. 114–115].

<sup>2</sup> Зокрема, саме так називає твір Б. Бріттена Л. Ковнацька.



рівнях)» [45, с. 44]. Саме ця реалізація теми смерті на музичному рівні є ще одним проблемним аспектом, який детально розкривається далі.

«Sinfonia da Requiem» — чотирнадцятий за рахунком оркестровий твір Б. Бріттена. Однак цей опус особливим чином виділяється з-поміж інших. Композитор починав свій шлях із оркестрових творів підкреслено оптимістичного та збалансованого звучання, що транслювали світло, красу, розміреність, впорядкованість.

Натомість «Sinfonia da Requiem» різко контрастує з усім написаним раніше, вибивається з цього ряду. З точки зору стильової атрибуції цей твір є синтезом тематизму пізньоромантичного типу, неокласицистської композиційної виваженості та експресіоністського надриву. Симфонія переповнена рідкісним як для англійця, ударним трагізмом, малерівською експресією та іронічно-химерним ставленням до теми смерті. Подібної сили трагізм до написання «Sinfonia da Requiem» не був характерним для творчості Б. Бріттена. Хоча його паростки епізодично з'являються в окремих частинах інших творів композитора. Це помічає Л. Ковнацька: «В музиці Бріттена тієї пори [1930-ті] народжувались образи драматичні, трагічні» [57, с. 52]. Драматизм і трагічна образна константа будуть і надалі присутніми в творчості Б. Бріттена. «Sinfonia da Requiem» — крок до гігантського за масштабом і художнім обсягом, знаменитого «Военного реквієму».

Якщо ж поглянути на категорію трагічного у ширшому ракурсі, слід зазначити, що підвищений рівень трагізму мистецького відчуття — естетична реалія всього ХХ століття, яка впливає з реалій соціальних та політичних. ХХ століття — епоха вивільнення будь-яких форм негативу, болі, страждань, бруталності, психоделіки і, зрештою, абсолютизації трагізму у мистецтві. Це епоха чорно-кривавого експресіонізму та хаотично-іронічного постмодернізму. Це час, коли трагедійність може заповнювати собою 100% концепції художнього твору, і це не здаватиметься чимось дивним або аномальним.

Однак, чим можна пояснити художнє тяжіння Б. Бріттена до трагедійності саме у цей період та у цьому творі? Наведемо декілька контекстних фактів. У 1930-х на долю митця випала низка життєвих потрясінь: смерть батька (1934), смерть матері (1937), з якою він був особливо близький, початок стосунків із Пітером Пірсом, еміграція до Америки (1939) та, зрештою, початок Другої світової війни. Що стосується композиторського статусу Б. Бріттена перед еміграцією, то П. Кілді відкриває картину зовсім не безхмарного становища композитора на батьківщині: по-суті, Б. Бріттен не був тут визнаним та затребуваним митцем [264, с. 24]. Все це, вочевидь, розхитало відносно рівноважний емоційний тонус його попередніх творів та призвело до появи драматичного опусу.

У період з 1939 по 1942 роки Б. Бріттен відривається від рідного краю та проживає в Америці. Тут він однозначно стикається з іншою ментальністю — як соціальною, так і культурною. У воєнний час до США з'їхались представники мистецької еліти з усієї Європи, і її енергія стала свого роду допінгом для молодого, 26-річного Б. Бріттена. Зацікавленість творчістю Г. Малера, А. Шенберга та І. Стравінського намітилась ще у Британії, але саме тут знайомство з їхньою музикою перейшло у свого роду зіткнення ментальних настанов й втілилось у потужну художню форму «Sinfonia da Requiem». З одного боку, еміграційний культурний досвід став натхненням для Б. Бріттена, однак з іншого — його можна вважати і стрес-фактором для корінного англійця, носія «острівної» ментальності.

Ще один емоційно-хиткий біографічний контекст породжує зустріч із Пітером Пірсом (через кілька місяців після смерті матері), пожиттєвим партнером та найважливішою людиною для композитора. Саме перед 1940-ми роками розвиваються їхні стосунки, що психологічно обтяжило Б. Бріттена, адже призвело до складного рішення стати в опозицію до суспільних та моральних

дозволів того часу. Це був ризикований, раптовий та радикальний поворот життя. Таким же поворотом для його творчості стала «Sinfonia da Requiem».

Хоча Б. Бріттен назвав як причину створення симфонії смерть батьків (їм офіційно присвячена композиція), однак твір став результатом сублімації усіх перелічених стрес-факторів.

Історія прем'єрного виконання симфонії — історія суперечливого сприйняття твору, позначеного зіткненням провалів та успіхів. Перший провал був пов'язаний із тим, що замовники симфонії від неї відмовились. Твір був замовлений японським урядом із нагоди святкової події. Б. Бріттен же створив абсолютно не святкову і не парадну музику трагічно-драматичного змісту з християнською програмою для східних замовників, чия культура була далекою від християнства<sup>1</sup>. Враження провалу також спричиняла оцінка твору деякими нью-йоркськими критиками<sup>2</sup>. Однак, успіх теж супроводжував симфонію, адже загалом аудиторія на прем'єрі була захоплена твором. У майбутньому він став одним із найбільш популярних оркестрових опусів Б. Бріттена.

Композитор втілює трагічну семантику реквієму за допомогою конкретних жанрово-інтонаційних елементів. Саме ці специфічні траурно-трагічні за звучанням утворення ми розглянемо в ході аналізу трьох частин «Sinfonia da Requiem».

**I частина. «Lacrimosa»:** «Sinfonia da Requiem» — концепція вічної людської драми, в якій конфліктують жива емоція та агресивна деспотичність, гуманність та руйнівна сила війни, добро і зло, життя та смерть. Це драма, в якій попри жорстоку боротьбу між цими початками показано прагнення людини до умиротворення і перемоги духовності.

---

<sup>1</sup> Інформація щодо історії створення [192, с. 705].

<sup>2</sup> «Дві прем'єри значних творів отримали переважно негативні відгуки, — це “Sinfonia da Requiem” і “Пол Буньян”, які відбулися у 1941 році 28 березня та 4 травня відповідно» [312, с. 333].

*Остинатність*. Інтонації оплакування, які передусім покликані музично ідентифікувати частину «Lacrimosa», не присутні у перших тактах симфонії. Натомість, оркестрову драму відкривають важкі ривки-удари у низькому регістрі — остинатний ритм траурного маршу. Остинатність — наскрізний інтонаційний елемент симфонії, вона ніби нав'язливий нервово-тривожний стан <sup>1</sup>, що переслідує і «гасить» прояви людяної та світлої образності. Остинатність демонструє напругу, невідворотність та деспотичність образу смерті. Смерть ототожнюється з силою року — нестримною, загрозливою та диктаторською. Остинатна пульсація за своїм походженням інтонаційно пов'язана із набатним дзвоном — ударами, які з древніх часів сповіщали про війну, нещастя, горе, смерть:

#### Приклад 2.4

##### Остинатний елемент: ритм траурної ходи (ч. I, тт. 1–11)



*Ламентозність + стрибки*. Інтонація ламенто з'являється у 8-му такті у партії віолончелей. Але цей канонічний мотив має перевернуту, інверсивну мелодичну структуру (*ля* — *сі-бемоль*). З 12-го такту в контурі мелодії постають широкі висхідні стрибки. Тема, що з них виростає, має у собі внутрішній конфлікт, адже в ній поєднуються два різні за своєю інтонаційною природою мотиви — синкопована, тягуча ламентозність та активна висхідна енергія:

<sup>1</sup> Прояви подібної депресивно-трагічної образності були системними саме для даного періоду творчості Б. Бріттена. Дослідник Б. Хоув описав у своїй статті музичні прояви божевільності та одержимості у творі «Радій в Агнці» («Rejoice in the Lamb») Б. Бріттена, який був створений у воєнний період (як і «Sinfonia da Requiem») [249].

## Приклад 2.5

## Віолончельна тема (ч. 1, ц. 1, тт. 12–16)



*Катабасис*. Поступова хода у низхідному напрямку, катабасис — третій драматургічно важливий інтонаційний елемент (тт. 18–21, 31–35, 54–57, 179–182):

## Приклад 2.6

## Катабасис (ч. 1, ц. 1, тт.18–21)



Весь подальший тематизм першої частини, а частково і тематизм інших частин — матеріал, похідний від описаних вище інтонаційних елементів. Тому остинатність, ламентозність, стрибкоподібний рух (який далі у симфонії трансформується у сигнальність) та катабасис вважаємо тематичним лейт-матеріалом симфонії. Дослідник Й. Шаарвехтер вбачає у симфонії варіаційну концепцію<sup>1</sup>. Монотематична спорідненість всіх трьох частин симфонії доводить цю тезу. Присутність та велика вага варіаційності в оркестрових творах є не лише специфічною рисою творчості Б. Бріттена: уникання за її допомогою типового для сонатності типу розвитку є однією з характерних рис англійського оркестрової музики доби модернізму загалом.

Один із найактивніших тематичних елементів, що є похідним від остинатного траурного маршу — синкопована пульсація (див. приклад 8), яка

<sup>1</sup> «У “Sinfonia da Requiem” окремі частини також здаються варіаціями окремих рядків матеріалу “Missa pro defunctis” — і це показово, тому що Бріттен часто базував інструментальні композиції на концепції варіацій» [318, с. 584].

з'являться у різних оркестрових партіях: скрипки (т. 57), труби (т. 76), арфи та кларнетів (т. 111), всієї струнної групи (ц. 3, т. 158):

**Приклад 2.7**

**Остинатна синкопована пульсація (ч. 1, ц. 3, тт. 57–59)**



Із ламентозного елемента тихо і непримітно народжується мотив у партії фаготів, який із часом виростає у грандіозне тривожно-оплакувальне цунамі. Роль ламентозних імпульсів виконують ямбічна висхідна мала секунда та ямбічна низхідна зменшена кварта:

**Приклад 2.8**

**Ламентозний елемент (ч. 1, ц. 1, тт. 21–22)**



Ще один похідний від ламентозного тематичний елемент з'являється у тт. 81–83. Це мотивний діалог між мідними та дерев'яними духовими інструментами:

## Приклад 2.9

## Ламентозний діалог (ч. 1, ц. 5, тт. 81–83)

Особливо важливим елементом «Lacrimosa» є тема сигнальної інтонаційної природи. Висхідні стрибки в її складі свідчать про спорідненість із інтонаційним елементом № 2. Спочатку ця тема експонується в спокійному та делікатному звучанні, у камерному вигляді (соло альтового саксофону, динамічне рішення — *p*, т. 39), однак у розробці вона переростає у гігантську наступально-агресивну силу (скандування всією мідною групою в динаміці *f*), що перебиває та перебиває будь-який інший тематизм. Структура теми дійсно має сигнально-фанфарну природу. На це вказують її інтерваліка (висхідні стрибки), ритміка (рівномірне крокування) та темброва складова (мідні духових інструменти). Мідь у цій частині отримує функцію агресора, тематичного вбивці-душителя. Після фази її посиленої активності згодом постає трагічний фінальний катабасис. Сигнальність зазнає деформації: характерний висхідний стрибок, який передбачає хід на стійкий чистий інтервал (кварта, квінта, октава), підмінюється нестійкою дисонансною септимою. Саме через цю деталь сигнал замість яскраво-піднесеного набуває загрозливо-напруженого значення:

## Приклад 2.10

## Сигнальна тема (ч. 1, ц. 9, тт. 119–127)



Фанфарно-сигнальний тематизм також є одним із інтонаційних символів війни. Враховуючи рік створення симфонії (1940), стає очевидним прямий зв'язок цієї теми з воєнними подіями часу, які принесли людству цивілізаційний крах, планетарні морально-етичні втрати та десятки мільйонів смертей.

Трактування фанфарно-сигнальних мотивів у негативістському семантичному ключі пов'язане, серед іншого, з анти-воєнними переконаннями композитора. У 1942 році він подав заяву до місцевого трибуналу про реєстрацію відмови від військової служби, пояснивши своє прохання про звільнення пацифістськими, антинасильницькими принципами<sup>1</sup>. Тож саме у цій симфонії Бріттен-пацифіст виявляє переконання на очевидному, буквальному інтонаційному рівні.

**II частина. Dies Irae:** У традиційному реквіємі роль частини «Dies Irae» сформувалася як центральна і навіть централізуюча, однозначно серйозна і найбільш концентрована щодо драматичної образності (наприклад, у реквіємах В. А. Моцарта і Дж. Верді). Б. Бріттен обирає власне рішення та створює для «Dies Irae» неочікуване, навіть протилежне очікуваному образне трактування. Композитор трактує День гніву як карнавально-ігрову вакханалію. Нетипове образне тлумачення цієї частини помічає та описує О. Корчова: «...тут виникає геніальний за смисловою об'ємністю образ неконтрольованого, абсолютного зла,

---

<sup>1</sup> Заява до місцевого трибуналу про реєстрацію добросовісних відмов (1942): «Оскільки я вірю, що в кожній людині є дух Божий, я не можу знищувати... Усе моє життя було присвячене творчим діям (будучи за фахом композитором), і я не можу брати участі в актах знищення. Більше того, я відчуваю, що фашистське ставлення до життя можна подолати лише пасивним опором. Якби тут був Гітлер, або ця країна мала б подібну форму правління, я вважав би своїм обов'язком перешкоджати цьому режиму всіма можливими ненасильницькими методами» [191, с. 40].



поданий через урбанізований саркастичний галоп. На кульмінаційній стадії він розростається до сцени “наруги” над слухом/душею/істиною» [70, с. 396]. Відтак драматичну «серйозність» Б. Бріттен підмінює інфернальною танцювальністю, він звертається до макабричного образу танцюючої смерті, де танець означає тріумф.

В образній системі «Dies Irae» Б. Бріттена присутнє лише зло, наступу якого не в змозі протистояти жоден інтонаційний елемент іншої образно-сислової приналежності. Це безкарне зло, яке закручує все суще в катастрофічно-деструктивному танці-торнадо, придушує, зносить у вихорі та затоптує щонайменші інтонаційні спроби рухатися у бік людськості, душевності чи ліричності. Це сама смерть, яка з легкістю (граючись, танцюючи) вбиває все живе на своєму шляху, сила руйнування, яка не має перешкод. Це те зло, над яким немає жодного суду.

Шалена енергетика частини провокує нестандартні підходи до її аналізу, в даному разі — розгляд «Dies Irae» як *театралізованого танцювального дійства*, в котрому тематичні структури перетворюються на образи-персонажі. Їхні характеристики зумовлені суто інтонаційною специфікою.

Дійство складається з трьох актів (тричастинна репризна форма, з динамізованою репризою) та епілогу (кода, яка межує із перехідно-сполучним розділом між II та III частинами симфонії). У танцювально-ігровому параді епізоди змінюються калейдоскопічно швидко, але зберігається навіжена енергія, що її формують швидкий темп та драматургія різких контрастів — ритмічних, тембрових, регістрових, тематичних, жанрових.

**Акт I. Сцена 1.** Відкриває «Dies Irae» парний виступ двох танцювальних персонажів. Шляхом ритмічної редукції, тобто зведення формули до примітиву, отримуємо наступну опорну для двох паралельних тем танцювальну ямбічну структуру галопу (♩ ♩). Однак їхня інтонаційна природа виявляє зовсім

нетанцювальне походження. За зовнішньо-яскравою ритмічною «картинкою» ховається, як у тіні, монотематичний зв'язок із трагічними темами I частини.

Персонаж 1 має подібність до остинатної тематичної групи. Відповідний пульсуючий мотив набуває потужного самоствердження: з несміливого та скромного вступного звучання на фрулято у флейт та в динаміці *pp* (тт. 1–10) він мігрує до масштабного *tutti* у репризі на *fff* (тт. 196–201). Легке притоптування початкового варіанту теми перетворюється на грандіозне акордове втоптування, масовий груповий танок (ц. 34):

#### Приклад 2.11

##### Пара А. Персонаж 1 (ч. II, ц. 16, тт. 1–4)



Ритмічна основа другого персонажу — знайомий ритм галопу<sup>1</sup>. Він асоціюється з такими маркерами, як актив, динаміка, пружність. Однак і у цьому мотиві приховується суперечлива щодо образу інтонація ламентозної природи (*ля — сі*). Через таку химерну трансформацію плачовості у галоп здійснюється профанація трагічного, душевного, чуттєвого у сферу поверхового й бездушного:

#### Приклад 2.12

##### Пара А. Персонаж 2 — ламенто-галоп (ч. II, ц. 16, тт. 5–6)



Катабасис з'являється у «Dies Irae» спочатку як фрагментарне тематичне випучування (хроматичне сповзання у т. 31–32), але поступово, після багаторазового повторення, символ смерті розростається у напористе, нахабне

<sup>1</sup> Цей тематичний комплекс викликає алузію на увертюру до опери «Вільгельм Тель» Дж. Россіні.

святкування і шалену фанфарну тріумфальність (швидкий темп, тембр мідних духових інструментів, імітаційний виклад, динаміка *f* та *ff*).

Далі розпочинається парад ще дивніших тематичних пар та контрастів, парадоксальних тематичних зчеплень. Однак, всі прояви дивності працюють задля створення ефекту пародійності. Для опису механізмів реалізації пародії музичними засобами залучаємо теорію О. Б. Соломонової.

**Акт 1. Сцена 2. Парний танець.** У цьому розділі форми паралельно експонується груба жига та шкутильгавий марш. Метрика — ось що є дивним у їхній парі. Обидві теми є дводольними, але Б. Бріттен втискає їх у тридольний розмір. І танок, і марш у таких умовах породжують ефект метричного спотикання. Окрім того, ці два жанри не узгоджуються між собою за темпом — маршовий поступ гальмує, приземлює нестримну жигу, а стрімкість жиги недоречно прискорює темп маршової ходи. Теми-персонажі мають також відмінність і у ладотональному плані: «Поєднання цих суперечливих шарів вельми сприяє відчуттю складності та конфлікту у музиці Бріттена» [231].

#### Приклад 2.13

Пара В. Персонаж 1 — жига (ч. II, ц. 22, тт. 67–71)



#### Приклад 2.14

Пара В. Персонаж 2 — марш-спотикання (ч. II, ц. 22, тт. 67–76)



**Акт II.** За драматургічною специфікою цей розділ форми можна було би описати як змагання двох нових образно-тематичних пар (С та D).

Пара С — пісенно-аріозна мелодія із супроводом колискової. Суміш цих, однаковою мірою консонансних, жанрів звучить підкреслено неконсонансно, породжуючи ефект квазіфальшивого інтонування. Він утворюється через метроритмічну асинхронність та ладогармонічну дисонансність.

Пісенно-аріозна мелодія (С.1) за абрисом є близькою до віолончельної теми з експозиції I частини (ц. 1), в ній присутні одночасно інверсивні ламентозні імпульси та висхідні потуги. Натомість супровідна колискова є новим жанрово-інтонаційним утворенням. Воно з'являється у цій зоні симфонії несподівано та навіть недоречно. Образний потенціал колискової понівечений дисонансністю та пародійним контекстом, але у фіналі циклу цей жанр отримує цінність і цілісність.

#### Приклад 2.15

##### Пара С. Персонаж 1 — мелодія-аріозо<sup>1</sup> (ч. II, ц. 26, т. 117–126)



#### Приклад 2.16

##### Пара С. Персонаж 2 — супровід-колискова (ч. II, ц. 26, тт. 116–121)



Пара D скомпонована із синкопованої танцювальної мелодії у супроводі прямолінійного й дещо брутального маршоподібного топтання. Останнє — черговий варіант затвердження остинатності.

<sup>1</sup> Мелодія написана для альтового саксофону in Es.

## Приклад 2.17

Пара D. Персонаж 1 — синкопований танок (ч. II, ц. 27, тт. 126–127)



## Приклад 2.18

Пара D. Персонаж 2 — маршоподібне топтання (ч. II, ц. 27, тт. 126–127)



Акордом, що лежить в основі гармонії супровідного матеріалу, є *ре мажорний* тризвук з доданим тоном, котрий відрізняється оманливою консонансністю (мала секунда в основі псує світле звучання), а отже нівелює «справжність» серйозних і благородних жанрів.

Окремої уваги заслуговує персонаж D. 2. Контур доволі простої, грубуватої, танцювальної теми з квазіфальшивим дисонансним присмаком (у дусі І. Стравінського) приховує у собі точки перетину із мелодією середньовічної секвенції «Dies Irae»).

## Приклад 2.19

Наспів «Dies Irae» та синкопований танок (ч. II, ц. 27, тт. 126–127)



У бріттенівській інтерпретації благоговійно-духовний наспів «Dies Irae» постає химерним перевертнем — прямолінійним і вульгаризованим

витанцюванням. Відбувається карнавальне «інверсування верхньо-низових культурних параметрів за рахунок травестійно-бурлескної обробки матеріалу, що пов'язана зі зниженням престижних інтонаційних ідей» [123, с. 164]. Саме наспів «Dies Irae» є головним музичним портретом другої частини, тож його підміна підкреслює «оберненість» всієї концепції.

Ключовим пародійним принципом розвитку у середньому розділі форми (Акт II) є диз'юнктивний синтез [123, с. 160], який проявляється на тематичному, композиційному та драматургічному рівнях. У «Dies Irae» контраст-невідповідність утворює сусідство одухотвореного (пісня-аріозо, колискова) та профанного (танцювальність) тематичного матеріалу. Це зіткнення видається дещо недолугим, враховуючи занадто короткі масштаби експонування тем, за яких жодна не встигає розкритись і затвердитись.

Система структурно-метричних порушень — наскрізна дивна особливість другої частини. Скупчення ритмічних суперечностей посилює до краю вакханальну енергетику «Dies Irae». Ще одна наскрізна риса із розряду дивних — насиченість неблагородним звучанням (розхристане *frullato* у флейт, розляписте булькання хроматизмів у туб, навмисно обтяжена фактурна подача). Такі прийоми додатково профанізують й вульгаризують тематизм.

**Кода-трансформація** — найцікавіший інтонаційно-драматургічний поворот симфонії (вона розміщена у зоні золотого перетину всієї композиції циклу — на переході від II до III частини симфонії). Шалені танці «Dies Irae» перетворюються тут у дике стрибкове брикання, а те свої черги поступово сповільнюється, гальмується і трансформується у благоговійно-рівномірне ритмічне коливання, на фоні якого розпочинається експозиція пасторальної теми фіналу «Requiem Aeternam».

Шаленства кодів надають рвана фактура, кострубата мелодика, хаотично-судомні перепади, що виникають між різними інструментами, теситурами, регістрами. Гучна динаміка та швидкий темп посилюють несамоовитість образу.

Після такої розкутості абсолютно неочікувано відбувається трансформація вульгарно-екстатичних стрибків у смиренну пастораль-колискову.

**Фінал. Requiem Aeternam:** Вічний спокій — саме таке семантично-сислове зерно лежить в основі фіналу. Відчайдушний драматизм і викривлений трагізм попередніх частин різко переводиться у стан незворотнього заспокоєння. Ю. Кучурівський визначає генетичне ядро заупокійної меси таким чином: «здобуття Спокою за допомогою молитовного прохання» [77, с. 11]. Тому, завдяки умиротворюючій образності фіналу Б. Бріттен реалізував головну ідею реквієму як соціального явища, зумовленого духовними потребами людини, що опиняється перед обличчям смерті.

*Композиційний спокій.* Форма фіналу ніби спеціально спрощена та полегшена (АВА1). Композиція максимально лаконічна, структурована, чітка та визначена у ладо-гармонічному плані. Подібний формотворчий прийом — один із чинників, яким Б. Бріттен свідомо полегшує «незносиме» образно-семантичне навантаження фіналу.

*Жанровий спокій: пастораль і колискова.* Початковий мотив пасторальної теми, звуки *ля-сі* — чергова модифікація ламентозної інтонації. Атрибутами пасторальності є діатонічна простота мелодичної лінії (не широкого діапазону, з плавним контуром), тембр дерев'яних духових, високий регістр, помірний темп, тональна визначеність та мажорний лад (*ре мажор*), постійна опора на тоніку та активне застосування чистої інтерваліки у фактурі (що нагадує про фольклорну бурдонну квінту):

#### Приклад 2.20

##### Пасторальна тема (ч. III, ц. 37, тт. 2–5)



В акомпанементі до пасторальної мелодії звучить колискова — рівномірні ходи-колихання. Жанр колискової, що нерозривно асоціюється з порою дитинства — прояв метаідеї творчості Б. Бріттена — недосяжності вороття до дитинства, яке означає ідеальність та єдино можливу чистоту у світі<sup>1</sup>.

#### Приклад 2.21

#### Супровід-колискова (ч. III, ц. 37, тт. 1–5)



Однак чисту простодушність мелодії та мирний характер супроводу очорнює гармонія. Партія другої флейти, яка ритмічно дублює основну мелодію, постійно утворює неприйнятні для пасторалі дисонанси. Таким чином, образ дитинства психологічно ускладнюється за принципом, який описала О. Корчова: «Найпростіший дитячий наспів (наприклад, ігровий або колисковий) набуває рис образної неоднозначності, звукової непевності й крихкості» [70, с. 390]. Дисонансність стає відтінком, який додає тривожності у вічний спокій («réquiem ætérnam») та тьмяності у вічне світло («lux perpétua»).

Ще один тематичний елемент початкового розділу, що чергується з пасторальною мелодією — хорал-колисанка. Він побудований на секундових ходах, похідних від ламентозного лейтматеріалу. Однак це віддалена подібність, адже в ній зникає відверта плачовість, натомість з’являється заспокійливий тон — цьому сприяють великосекундові ходи та повільний темп. Відтак сукупний тематичний матеріал, окрім колискової, має ще один жанровий вимір — хорал. Його чуємо завдяки таким засобам, як тембр мідних, помірний темп, унісонна фактура та плавна хвилеподібна мелодика:

<sup>1</sup> «...Його дитина — це жертва, приречена на дорослі муки “спокутування провини”, що постійно відчуває на собі тиск дорослого ж досвіду, особливо морального, адже останній здатен зруйнувати дитячу психіку» [70, с. 390].



## Приклад 2.22

## Хорал-ламенто (ч. III, ц. 38, тт. 6–10)



Середній, контрастний розділ фіналу нагадує романтичний звуковий острів, в якому експонується та розвивається нова лірична тема пісенно-аріозної природи. Її інтонаційну структуру утворюють хвилеподібний рух переважно висхідної спрямованості та ритмічно-мелодична плавність. Просторова об'ємність та ефект широкого дихання виникають завдяки надзвичайному діапазону теми, що охоплює більш, аніж три з половиною октави. Тембр струнних інструментів насичає собою квазі-секвенційний розвиток. Саме така романтизована тема могла би стати лейтмотивом кохання у якійсь романтичній опері або основою для ліричної частини у симфонії XIX — початку XX століття<sup>1</sup>:

## Приклад 2.23

## Лірична тема (ч. III, ц. 40, тт. 35–46)



Проте у кульмінацію (ц. 40) ліричного образу вривається пронизливе звучання ансамблю мідних духових — хорал, який складається із повторів фігури остинатного типу:

<sup>1</sup> Контур цієї теми є інтонаційно близьким до теми Adagietto із Симфонії № 5 Г. Малера та лейтмотиву кохання із опери «Паяци» Р. Леонкавалло.

## Приклад 2.24

## Хорал-остинато (ч. III, ц. 40, т. 35–41)



Тут остинатний лейтмотив отримує неочікуване жанрове перевтілення. У перших двох частинах остинатність була силою агресивно-деспотичною, однак у фіналі вона одягає на себе шати стриманої сарабандної хоральності: акордовий виклад, неспішний темп, довгі тривалості. Вочевидь зона музично-драматургічного «закриття»<sup>1</sup> симфонії наповнюється просвітленою образністю. Але це світло співіснує із постійними втручаннями дисонансності. Ідея такого фіналу свідчить про неможливість встановлення абсолютного спокою у контексті драматургічних подій попередніх частин — відбиток тривоги, відчуття бруду і біль трагедії все одно залишаються.

В результаті аналізу твору постає карта впливів та паралелей, «входів» та «виходів», що об'єднує цей твір з іншим модерністським оркестровим матеріалом.

По-перше, саме в період модернізму як новий актуальний жанровий формат затверджується модель тричастинного симфонічного циклу («Художник Матис» та «Гармонія світу» П. Гіндеміта, Літургічна Симфонія А. Онеггера, «Симфонія Псалмів» І. Стравінського, Симфонія № 3 С. Рахманінова, Симфонія № 6 С. Прокоф'єва, Симфонії № 4 та № 6 Д. Шостаковича).

По-друге, опус являє собою зразок драматургії димінуєндного типу з тихим фіналом. Б. Бріттен продовжує традицію тихих фіналів слідом за Г. Малером (Симфонія № 4), К. Дебюссі («Прелюдія до післяполудневого відпочинку Фавна») та Г. Холстом («Планети»).

<sup>1</sup> У даному випадку ми застосовуємо поняття закриття на масштабному рівні концепції всієї симфонії: «...“закінчення” та “закриття” не повинні поширюватися лише на кінець твору. Вони можуть стосуватися процесів на різних структурних рівнях, із різною силою закриття та в різних точках роботи» [228, с. 287].

«Sinfonia da Requiem» — драма, в якій вектор дії вивернутий у зворотньому напрямку: від найвищої точки трагедії смерті (поховальної інтонаційної символіки ламенто в «Lacrimosa») до світла колискової та пасторалі, тобто до тієї жанрово-інтонаційної сфери, що пов'язана із дитинством і чистотою в «Requiem aeternam». Варто підкреслити, що подібна димінуюдо-драматургія є аklasичним явищем, характерно модерністським.

По-третє, у структурі циклу «Sinfonia da Requiem» простежуються наскрізні впливи Густава Малера. Саме цей композитор розпочинав свої симфонії траурними маршами (№ 5 та № 6), саме він легалізував присутність у симфонічному циклі химерного танцю смерті й саркастичної інфернальності (II частина симфонії № 4, III частина симфонії № 5), саме Г. Малер закінчував цикли «розщепленим» у смисловому плані пісенним матеріалом, подібно до фіналу «Sinfonia da Requiem» Б. Бріттена.

Якщо перша частина циклу від самого початку енергетично, фактурно й концепційно нагадує про симфонізм Г. Малера, то у другій зчитується вплив стилістики іншого титана модернізму, І. Стравінського (метро-ритмічна складність, «скіфське» топтання, квазіфальшиві танцювальні мелодії, що доручаються мідним духовим інструментам і т. ін.).

Зрештою, існує ще одна цікава паралель. Того ж 1940 року, в тому ж Нью-Йорку інший композитор пише тричастинний симфонічний твір із своєрідним опрацюванням теми смерті, з розробкою матеріалу «Dies Irae» та втіленням образу танцюючого зла. Цим твором були «Симфонічні танці» С. Рахманінова.

Тематизм симфонії за своїм жанровим походженням розподіляється на три групи — жанри мілітарної, танцювальної та ліричної природи (див. таблицю 7). Вони утворюють вкрай суперечливу драматургічну диспозицію, внаслідок чого виникає складний, потрійний жанровий конфлікт.

Таблиця 2.1

## Жанрова драматургія «Sinfonia da Requiem» Б. Бріттена

Мілітарні	Танцювальні	Ліричні
Марш	Галоп	Ламенто ( <i>скорботна лірика</i> )
Сигнально-фанфарні мотиви	Скерцо Жига	Аріозність / пісенність ( <i>чуттєва лірика</i> ) Пастораль ( <i>світла лірика</i> ) Колискова ( <i>дитяча лірика</i> )

Інтонаційна присутність війни (тематизм мілітарної групи) у реквіємній «родинній» (якщо дивитися на присвяту) симфонії — очікуваний та актуальний художній крок Б. Бріттена. У 1940 році, після кількох місяців «розгону» початкових подій, світ охопила деспотична реальність війни. Композитор рефлексує на це й впускає дух часу у власне творіння. А для англійця, який буквально втікає від війни на інший бік планети, саме військова сфера стала втіленням деспотичної сили, що, подібно до смерті, підводить кожного до крайньої точки існування. Так було у житті людей 1940 року, і так є у концепції «Sinfonia da Requiem».

Танцювальна сфера за своєю іманентною сутністю пов'язана із розважальністю та життєдайною енергійністю. Однак, життєдайність танцю викривлена пародійними прийомами нелюдської сили. Окрім того, інтонаційний матеріал, що подається у танцювальному ритмічному оформленні, часто має анти-танцювальну природу (наприклад, середньовічна секвенція «Dies Irae», інтонації ламенто, фігура катабасису). Б. Бріттен анулює, скасовує життєствердну семантику танцювальності й модифікує її у глузливо-дике шаленство. Така підміна — одна з форм видобування нової трагедійності в межах традиційної реквіємної семантики.

Лірика в історії європейської музики є носієм душевності та людяності, а кожен із зазначених (у таблиці 7) жанрів демонструє різні їх грані. Ламентозність пов'язана з експресивно-страждальною емоцією; аріозність — зі сферою

високих, прекрасних почуттів та коханням; пасторальність — з позитивом, наївністю, простодушністю; колискова — з дитячою чистотою, умиротворенням та спокоєм.

Однак, лірика у «Sinfonia da Requiem» потрапляє у «трагічну» драматургічну ситуацію — вона не може існувати без залежності від інших інтонаційних сфер, вона або співіснує із чужорідним матеріалом, або ж насичується неприродною дисонансністю. Метафорично кажучи, лірика пригнічується та отруюється. Вона не звучить ані переможним апофеозом, ані тихим умиротворенням. Вона всюди таврується роковою остинатністю, трагічним катабасисом або ж шаленою пародійністю.

У фіналі циклу з'являються ознаки жанру, який не входить до жодної із названих груп — хоралу, котрий є одним із головних атрибутів духовної музики, знаковим засобом для реквіємного жанрового поля, й тому саме хорал у симфонії втілює сферу позаземного. Відтак представлені в останній частині твору остинатність і плачовість фактурно набувають ознак хоральності. Важливо, що ці дві сфери конфліктували у попередніх частинах як інтонаційне втілення зла та людської рефлексії на нього. Їхня фінальна трансформація може означати свого роду притишення, згладжування чи, навіть, нівелювання «базового» конфлікту. Таким чином, і сам він трансформується, переходить із відкрито-дієвої форми земного зіткнення у духовно-філософський вимір недосяжних трагічних істин буття як співіснування незбагнених позалюдських сил.

**Реквіємність.** Ознаки жанру реквієму, які було виявлено у творі Б. Бріттена, можна розділити на три групи: образні, жанрові та інтонаційні. Образні ознаки реквіємності — посилена експресивність вислову, пригнічено-драматичний настрій та трагічно-траурна емоційна характеристика тематичного матеріалу. До жанрових координат реквіємності відносимо появу у творі рис траурного маршу, сарабанди, хоралу. Специфічно-інтонаційними проявами реквіємності у тематизмі симфонії є мотив ламенто, абриси секвенції «Dies Irae»,

інструментальна імітація вокально-хорової фактури та метроритмічна імітація траурної ходи. Кожен описаний елемент втілює на суто музичному рівні реквіємні сенси.

У трьох частинах циклу Б. Бріттен демонструє три виміри смерті, які можна прив'язати до трьох онтологічних локацій — земля, пекло, небо. У «Lacrimosa» Б. Бріттен оплакує смерть, подаючи її як людську драму. Це смерть земна — емоційне, драматичне, експресивне переживання. Ламенто і траурна хода тут виступають відносно традиційними маркерами реквіємного трагізму. «Dies Irae» — смерть, що переноситься у пекло, де драма поступається місцем інфернальному карнавалу, сповненому химерних вивертів звичних життєвих (і, відповідно, жанрових) сенсів.

У фіналі («Requiem Aeternam») композитор відтворює містично-релігійний вимір смерті, який за земною мірою вже не є абсолютною трагедією, адже уособлює вічний небесний спокій, умиротворення чи, принаймні, сон. Романтизований ліричний тематизм поєднується тут із хоральністю, краса та піднесеність заступають на місце пекельних химер. Колискова фіналу — інтонаційний знак дитинства, а не старості, й саме вона стає символом колообігу життя, безкінечності існування душі та віри у можливість її чистоти.

У реквіємі-дійстві людина проходить різні психоемоційні стани — оплакування, відчуття вини, страх, благання, каяття, умиротворення. За законом драматургії діалогу, поряд із цими людськими станами постають різні іпостасі Бога — як судді, агнця, докірливого вершителя долі чи того, хто проявляє милість, проводить крізь темряву і наповнює світлом. Образи Божественної присутності та концентрованої духовності у формі умиротворюючого хоралу з'являються аж у фіналі симфонії Б. Бріттена. У перших двох частинах циклу замість Бога вищою силою виступає зло, рок, тиранія. Зло, яке несе смерть.

Саме смерть у симфонії має найбільше варіантів жанрово-інтонаційного втілення (траурний марш, інфернальне скерцо, катабасис, фанфарно-сигнальні

інтонації, остинатність, дисонанс, мінор). Ці образи «смертельної групи» стають головними фігурантами у розбудові драматургічної концепції симфонії, де живе та людяне конфліктує з неживим і агресивним, і де світло так і не виплутується повністю з ланцюгів «темної» інтонаційної сфери. Відтак Б. Бріттен приміряє у цій симфонії амплу митця трагічного спрямування, й надалі у його творчості ця ідейно-сміслова сфера буде крещендувати.

Отже, в оркестровому реквіємі Б. Бріттена, попри відсутність вербально-вокального ряду, логіка розвитку головних інтонаційних елементів розкриває і збагачує семантичну структуру жанру. Можливо, відсутність буквальної й надто конкретної прив'язки до слова дала композитору свободу для такої потужної художньої інтерпретації вихідної жанрової моделі. Ця свобода породила унікальну бріттенівську концепцію інструментального реквієму ХХ століття.

## **2.6. Варіації на оригінальну тему «Енігма»: розшифрування кодів англійського симфонізму в персональному елгарівському проекті**

24 жовтня 1898 року Едвард Елгар у листі до друга Августа Ягера повідомляє: «Я накидую шматочки варіацій для оркестру на оригінальну тему: варіації розважили мене, тому що я надав кожній із них прізвиська моїх близьких друзів — Ви є Німрод... Ідея кумедна, й зрештою розважить тих, хто зуміє впізнати себе...» [258, с. 40]. За трохи менше, ніж чотири місяці, 18 лютого 1899 року, твір було закінчено.

Шалено успішне виконавське життя цієї найвідомішої партитури Елгара почалося з лондонської прем'єри (St. James's Hall, 19.06.1899) під керівництвом Г. Ріхтера. Опісля, за наступні десять років «Енігма»-варіації, або «Варіації на оригінальну тему», як їх називав композитор, були виконані у Вустері (1899), Дюссельдорфі (1901), Санкт-Петербурзі (1904) та Нью-Йорку (1910). Серед диригентів, які у різний час керували виконанням «Енігми», були сам Е. Елгар і

Г. Малер, Ю. Бутс, О. Зілоті, А. Тосканіні, Дж. Барбіролі, К. Девіс, Г. Рождественський, Ю. Темірканов, Ї. Белоглавок, Е. Літтон, П. Монте, Ю. Орманді, Л. Бернстайн та багато ін.

У категоріях національної культури тема «Енігми» для англійців відіграє роль, подібну до теми пісні «Реве та стогне» для українців: один із найулюбленіших мелодичних конструктів, що має особливе, об'єднуюче значення.

Назва «Енігма» перекладається як «загадка», сенс якої багатозначний. Найочевидніше значення слова полягає у завданні для слухача розкодувати всі імена, характери, ситуації, які заховав у програмних анаграмах композитор. Про особливу роль загадок та шифрів для митця пише відомий елгарознавець М. Кеннеді, автор монографії «The life of Elgar»: «Ми повинні пам'ятати, що Елгар любив загадкові пазли, секретні коди, анаграми і кросворди. Він любив це у своєму емоційному житті, вельми сильно» [260, с. 31]. Варто зазначити, що вся «вікторіанська Англія кінця дев'ятнадцятого століття була повально захоплена загадками. Випускалися книги та журнали, створювалися цілі товариства, які займалися кросвордами, секретними кодами, анаграмами і звичайними загадками. Елгар не залишався байдужим до подібних речей» [36, с. 40].

У плані побудови та програмного наповнення «Енігма»-варіації — галерея імен близьких для композитора людей. Хоча Е. Елгар зазначив, що «не всі варіації є “портретами”; деякі репрезентують лише настрої, тоді як інші нагадують про інцидент, який відомий лише двом особам» [258].

«Енігма» є унікальним прикладом складної трирівневої програми, наповненої історіями, ситуаціями, характерами, темпераментами, чуттєвістю, гумором, загадками, здогадками та безліччю асоціацій. Перший її рівень, найочевидніший зріз художнього тексту — офіційна програма, яка прописується у партитурі твору. Сюди входить повна назва твору з підзаголовком («Енігма»-



варіації, Варіації на оригінальну тему)<sup>1</sup> та назви окремих розділів у вигляді анаграм, імен (наприклад, «Тройт») або прізвицьк, вигаданих самим Е. Елгаром (наприклад, «Німрод» або «Дорабелла»). Іноді до варіацій додаються жанрові уточнення (як «Romanza»)

Наступний рівень програми, інший, більш заглиблений зріз тексту — точне розшифрування анаграм та прізвицьк із додатковими коментарями до кожної варіації, що їх написав сам Е. Елгар у 1927 році [258]. В них він пояснив, які саме люди та обставини пов'язані з кожним розділом «Енігми». Знати такі факти — бонус, який став доступним аудиторії та дослідникам лише через 29 років після прем'єри. Саме від цих авторських коментарів ми і будемо відштовхуватися у подальшому аналізі твору.

Третій, найглибший програмний рівень, третій зріз тексту, що пов'язаний з музикою «Енігми» — персони, які були зашифрованими у програмі, їх життя, їх характери, їх особисті ситуації та тодішні обставини, що спонукали Е. Елгара до створення саме такої музики (див. Додаток Е — портрети персонажів «Енігма-варіацій» Е. Е. Елгара). Подібна насущність, буденність, життєвість, людськість, найтонший, особистий та очевидний зв'язок партитури з реальністю є одним із найвагоміших чинників актуальності твору.

Колись цей рівень програми був добре відомим лише самому композитору, його близькому оточенню і тринадцятьом реальним персонажам «Енігми». Однак і нині, коли вже минуло понад 120 років від моменту написання композиції, відповідні уявлення ледь відкриваються нам. Загалом вони залишились у вигляді тієї особистісної інформації, яка міститься у листах, спогадах, монографіях, енциклопедіях. Саме до таких матеріалів, до особистих історій, ми будемо періодично звертатися при тлумаченні музичного змісту тієї чи іншої варіації.

---

<sup>1</sup> Enigma Variations (Variations on an Original Theme).

**Тема.** Образ, який формується комплексом динамічних, фактурних, тембрових, ладо-гармонічних та темпоритмічних параметрів Теми<sup>1</sup> «Енігми» — ліричний, елегійний, ностальгічний, меланхолійний. У Темі закладена певна смислова універсальність. Вона не має ані окремої програмної назви, ані окремого програмного пояснення, але саме з нею інтонаційно будуть пов'язані всі наступні варіації. Кожний наступний розділ «Енігми» — погляд крізь цю тему, яку умовно ми називаємо *темою ставлення до життя*.

Тема є досить простою в суто технологічному плані, що цілком закономірно (виходячи з неписаного правила розбудови варіаційного циклу з урахуванням початкової економії засобів). Вона створена у стрункій та симетричній простій тричастинній репризній формі. У структурному аспекті композиція цілого циклу є подібною до Теми — вона репризна, аркова, симетрична.

**Ядро «Енігми»** складають перші сім тактів. Синтаксична структура цього неподільного періоду являє собою схему «2 + 2 + 3». Вже у цій структурі проявляється суперечливість Теми. Адже при класичній симетрично-врівноваженій загальній формі перший семитактовий розділ порушує типовість, ламає задану на початку та передбачувану в подальшому квадратність: після квадрату «2+2» очікується наступний квадрат «2+2», але у наявності є лише тритакт.

На гармонічному рівні розвиток відбувається подібним чином — класична послідовність ламається некласичним завершенням. Починається Тема з простої послідовності: два прохідних звороти, за якими слідує відхилення у субдомінанту, подвійна домінанта і кадансовий квартсекстакорд. Однак, очікуване традиційне розв'язання підмінюється плагальним завершенням з ефектом бахівського (барокового) прояснення в бік фінальної тональності

---

<sup>1</sup> Задля зручності початкова тема твору надалі буде прописана з великої літери, тоді як інші, внутрішні теми розділів циклу — з малої.

циклу. Перерваний каданс містить у собі прихований поштовх до подальшого гармонічного розвитку. Закладена у Темі гра мажору і мінору може трактуватися як співіснування паралельно розгорнутих, але різних образно-сміслових сфер (ця ідея у подальшому буде реалізована в циклі).

Постійна інтенція до руху вгору (по всіх регістрах музичної тканини), загальна висхідна траєкторія початкового семитакту разом із його мажорним завершенням символізують просвітлення, ментальний позитивізм, що присутній навіть при однозначній меланхолійності образу.

Метроритмічна організація Темі теж поєднує в собі протирічливий контрапункт рівності (чіткий акордовий поступ) та нерівності (мелодія, що перебивається паузами і обережно, синкопічно вступає на слабких долях). Паузи на перших долях у мелодичній лінії пом'якшують тонус висловлювання, додають йому делікатності, створюють ефект недомовленості через уникання акцентованих зон. Темп викладу дорівнює розміреності спокійної людської розмови.

Таким чином, у Темі «Енігми» закладена певна символічна недомовленість (через порушення традиційного балансу та підміну очікуваного нетиповим). У такому співіснуванні типовості та неправильності появляється чіткість разом із м'якістю, винахідливістю разом із стриманістю, а через цю стриманість — аристократизм і «англійськість».

Темброве рішення Темі просте, але так само символічне — задіяна лише струнна група інструментів (матова барва, улюблений романтичний тембр, який у синтезі з ліричним тематизмом легко асоціюється із чуттєвістю, елегантністю, душевністю, навіть жіночністю).

Фактура першого періоду Темі пов'язана із трьома жанрово-стильовими параметрами — хоральність, поліфонічність та пісенність. Хоральність проявляється у помірному, рівному, стримано-поступальному акордовому русі (акордові кроки змінюються на сильних перших і третіх долях у 4/4).

Поліфонічне начало проступає через прихований (за акордовою густиною) двоголосний контрапункт басової лінії у віолончелей та сопранової у скрипок. Кожен із цих двох параметрів отримує солідний подальший розвиток.

Пісенність закладена в самому типі тематизму, де на перший план виходить лірична, гнучка, наспівна мелодія. Терція — її найважливіша інтервально-будівельна цеглинка. Причому, переважно низхідна мала терція, вокальний інтервал, який скеровує до жанрової асоціації з колисковістю. Інший важливий інтервальный елемент — м'яко дисонуюча квазісеквенційна низхідна септима, яка створює ту саму впізнавану маркованість Теми «Енігми» (ця інтонаційна складова надалі отримує потужне продовження).

Структура мелодичних мотивів наповнена оспівуванням, хвилеподібним рухом, що будується на основі варіантності. Композитор зазначає максимально плавні штрихи — легато і деташе, а у динамічному аспекті амплітуда не виходить за межі між *p* та *pp*. Все це свідчить про «анти-стверджувальність», про стриманість емоційної подачі, делікатність настрою, про своєрідну загадковість, енігматичність та меланхолійну елегійність образу.

Середній розділ Теми зітканий із повторення однієї невеликої мелодичної фрази, виклад якої нагадує поліфонічне мереживо. Вона відрізняється від попереднього тематичного матеріалу в першу чергу фактурно (гнучкістю регістрових і тембрових переходів від дерев'яних духових до струнних), ладово (*ре мажор* на контрастному тлі початкового *соль мінору*) і ритмічно (ямбічність змінюється хореїчністю, а перерваність — наскрізністю).

В репризі Тема фактурно ущільнюється (додається дублювання основної мелодії струнними, дерев'яними духовими та валторнами). До того ж, у віолончелей з'являється нова невеличка мелодія, яка прорізається із загального звучання і перекриває головну лінію. Її сутність — два раптових інтервальних «закиди» вгору в обсязі септими з поступовим низпаданням (як дзеркальна відповідь початковому висхідному руху з «падаючими» септімами). Якщо

інтенція початкового і середнього розділів — висхідний рух, то ця протилежна за напрямом руху остання невелика тема врівноважує, замикає форму. Пікардійський мажорний фінальний акорд програмує позитивний фінал всього циклу.

У Темі «Енігми» закладений той інтонаційний потенціал, який буде по-різному проявляти себе пізніше. Наприклад, проявиться та розкриється більш масштабно емоційний ностальгічний тон, а меланхолійність та елегійність постануть домінуючою психологічною барвою циклу (поруч з новими контрастними образами, такими, як героїка, епіка, драматизм, танцювальність). Також збережеться провідна роль струнної оркестрової групи як голосу ліричного і виразника чуттєвості.

**Варіація I.** «С.А.Е.» (Caroline Alice Elgar): «Між темою та цим розділом немає перерви. Варіація насправді є продовженням теми, тому що я хотів додати романтичні та делікатні доповнення; кожен, хто знав К.Е.Е., зрозуміє це посилання до тієї, чиє життя було романтичним і делікатним натхненням», — так пояснив сенс першої варіації сам Е. Елгар. Це варіація-оповідь про його дорогу дружину.

Керолайн Еліс Робертс — «британська письменниця і дружина сера Едварда Елгара, яка була для нього натхненням, критиком, літературним консультантом і музичним переписувачем» [222]. Вона мала «порцеляново-блакитні очі та світло-каштанове волосся. Бездоганні манери і тихий голос відзначали її як леді англійського сільського дворянства, вона створювала враження впевненої у собі, сповненої внутрішніх сил» [там само].

Це фактурна варіація, в якій зберігається мелодичний контур Темі, але іншим стає ритм — він укрупнюється та варіюється. Однак зміна фактури тягне за собою і зміну жанру — з пісні на ноктюрн. На «*pizzicato*» віолончелям доручена типово романтична фігураційна формула (хвилеподібний рух по

розкладених акордах), яку зазвичай застосовують у ноктюрні<sup>1</sup> / елегії / баркаролі / пісні без слів і т. ін. Поверх цього супроводу ширяє варійована мелодія Теми — більш легко (на вібруючому, хиткому, повітряно-тремолюючому фоні), більш відкрито (у високому регістрі у струнних), більш розкуто (нівелюються паузи на перших долях), більш емоційно (в останній третині варіації відбувається величезний динамічний-фактурний сплеск — перша кульмінація, яка виникає як продовження логіки спадів у репризному розділі Теми).

Сліди блакитних очей або каштанового волосся простежувати у варіації було би безглуздо (навіть якби саме це надихало композитора при її створенні). Однак, можна говорити про свідоме втілення тут «жіночності» через лірично-романтичне начало. Тож Перша варіація розкриває закладений у Темі ліричний потенціал — пісенна природа знаходить вираження через відповідні жанрові координати.

До зустрічі з майбутньою дружиною композитор також мав важливі для нього стосунки. Це був роман із Хелен Вівер. Пара разом їздила у подорож до Німеччини, й вони навіть були заручені. Але молода, гаряча пристрась так і не переросла у тривалі відносини. Розчарований, емоційно розбитий Едвард поринув з головою у роботу.

Ситуація з Еліс була іншою. Вона — старша (майже на дев'ять років) і багатша за нього (як уже зазначалося, походила з родини військових). Вона — єдина донька (з-поміж трьох братів) видатного британсько-індійського генерал-майора. Вона — розумниця і аристократка, котра здобула соціальний статус та авторитет як досить відома у свій час і в своєму середовищі письменниця. До того ж вона сповідувала вікторіанський, консервативний стиль зовнішнього вигляду та розважливий, стриманий, сильний характер. Її союз з Едвардом був серйозним

---

<sup>1</sup> «Пластична своєрідність ноктюрну досягається за допомогою особливого типу фактури — найвищою мірою гармонічної, внутрішньо не суперечливої і разом із тим глибокого диференційованої в різних своїх планах, яка переадає відчуття широкого простору...» [122, с. 52].

і дорослим. Це був союз, в якому композитор отримав опору, підтримку, знайшов для себе радника, критика, менеджера, «органайзера», координатора, коректора й навіть фінансиста. А ще це був союз, у якому Едвард міг дозволити собі залишатися гумористом, романтиком та звичайним домашнім коханим чоловіком, якого Еліс розуміла й приймала у творчих моментах і непомітно направляла у матеріально-побутових.

Елгарознавець В. Рід (W. Reed) так висловився про роль Еліс у житті Е. Елгара: «Очевидно, що протягом усього її життя цей вплив був доброзичливим та підбадьорюючим; всі наступні роки вона просто знала, як давати раду кожному його настрою, як заспокоїти та вгамувати його у депресивні моменти і як підтримати його у моментах піднесення» [306, с. 24]. Шлюб із бідним (як для її статусу і походження) музикантом, коли ніщо не передвіщало для нього особливого успіху, союз із римо-католиком для англіканської протестантки Еліс — ризик і конфлікт (як із родиною, так і зі своєю власною вікторіанською натурою). Але результатом цього ризику стала як мінімум тема «Енігми», а також пряма причетність Еліс до одного з шедеврів музики ХХ століття.

**Варіація II.** «H.D.S-P.» (New David Steuart-Power): В анаграмі «H.D.S-P.» зашифроване ім'я Хью Девіда Стівена-Пауера — піаніста, з яким альтист Е. Елгар часто музикував у складі камерного ансамблю.

Головною характеристикою (художньою барвою) Другої варіації є віртуозність, яка реалізується через скерцозність, токатність, стакатність, хроматизованість і стрімкий темп. Вочевидь, думка про віртуозність напрошується сама собою при зображенні образу вправного піаніста того часу. Тема «Енігми» тут варійована таким чином, що виявляє інші, але теж типові піаністичні властивості: загострена ямбічна структура, нова темброва подача в партії контрабасів. Відтак, у цьому варіанті вона нагадує драматичні мотиви фортепіанних героїчно-епічних творів, що близькі до певних фрагментів творів Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана. Показовою є та легкість і

органічність, з якою Е. Елгар адаптує фортепіанні фактурно-тематичні прийоми двох перших варіацій до оркестрової матерії.

**Варіація III.** «R.V.T.» (Richard Baxter Townsend): Персонаж Третьої варіації — відомий англійський письменник Річард Бакстер Таунсенд, чий театральний голос (низький, що іноді випадково злітав аж до сопранового регістру) намагався відтворити Е. Елгар. Тематична мелодія у цій варіації розкидана між різними тембрами і регістрами оркестрового викладу. Вона з легкістю поліфонічно виплітається, грайливо викручується. Ритмічним візерунком навіюється танцювальність. Імовірно, то могла би бути тема сициліани, але вона швидко переривається розробковими хроматизованими секвенціями і опадає в стрімкій фаготно-струнній імітації.

**Варіація IV.** «W.V.B.» (William Meath Baker): Вільям Мет Бейкер — покровитель і друг Е. Елгара, намісник маєтку Хатфілд. Сам композитор описує тут не просто людину, а певний темперамент у певній ситуації [258] — джентльмена, заклопотаного безліччю справ, зі списком невідкладних завдань у руці, який метушливо оголошує гостям розпорядок дня і щоразу ненавмисно гримає дверима, виходячи з кімнати. У музичному плані заклопотаність та енергійна невгамовність прототипа передаються через різко-контрастну темпову зміну (*Allegro di molto* після помірних попередніх розділів). Загрозлива унісонна фактура у такому прискоренні підкреслює комічність ситуації. Так само на комізм працює і ефект спотикання — через «несправжню» маршовість, вміщену у розмір три четверті.

**Варіація V.** «R.P.A.» (Richard Penrose Arnold): Перед нами ще один сегмент ігрової зони «Енігми». Варіація будується на основі двох контрастних епізодів. Перший — «жирне» експресивне унісонне проведення ліричної мелодії струнними інструментами (у середньому і низькому регістрах). Другий — перегравання стакатно-танцювального мотивчика дерев'яними духовими (у високому регістрі). Ось як коментує П'яту варіацію автор: «Річард П. Арнольд



<...> великий поціновувач музики, самоук, який грав (на фортепіано) уникаючи труднощів, але який піддавався містичним чином істинним почуттям. Його серйозна розмова постійно перебивалася примхливими і дотепними ремарками» [258].

**Варіація VI.** «Ysobel» (Isabell Fitton): Ізабель Фіттон — вже третя постать із групи музикантів-аматорів, навічно закарбованих в елгарівській партитурі. У Шостій варіації продовжується (але не завершується) розгортання зони комічно-ігрової образності. Гумор полягає у тому, що перші такти, перша *альтова* фраза (леді Фіттон із Малверна була альтисткою) — технічна вправа для відпрацювання плавності переходів смичка зі струни на струну (два такти охоплюють діапазон всіх чотирьох струн). Головна мета такого етюдного завдання — досягти м'якості, охайності переходу (цим пояснюється неспішність викладу), а штрих стакато обрано для того, щоб забезпечити зручну зупинку перед зміною струни. Парадоксальним чином позитивний гумор (у мотивах-коментарях дерев'яних духових) поєднується із вишуканістю й легкістю фактурного викладу та лірично-романтичною мелодикою цієї варіації.

**Варіація VII.** «Troyte» (Arthur Troyte Griffith): Артур Тройт Гріффіт — друг Е. Елгара та відомий архітектор, що працював у м. Малверн. Галасливий і шалений настрій — ось яку характеристику Сьомій варіації надає композитор. Нестабільна остинатна ритмічна фігура змальовує незграбні спроби Тройта при грі на фортепіано. Вказівки «репетитора» (Е. Е.), його спроби навести лад у цьому музичному хаосі не виправили ситуацію. Існує й інша інтерпретація програмного змісту варіації: «Тройт думав, що музика змальовує їх з Елгаром у момент, коли вони шукали притулок, втікаючи від грози» [258]. Музичний матеріал, на диво, міг би пояснити обидві версії.

За описом Е. Елгара, у цьому розділі розігрується гумористичний, театралізований оркестровий спектакль. У межах однохвилинної варіації шквалом пролітають декілька яскравих лаконічних тем, які конкурують між

собою за увагу слухача, «перекрикуючи» одна одну в потужному динамічному-тембровому оформленні. Виділяємо декілька характерних мозаїчних тематичних зон:

1) згадане попередньо ритмічне остинато у литавр, віолончелей і контрабасів: акцентований тридольний мотив у дводольному метрі;

2) метушлива, ледь не «шалена» тема, яка за дев'ять тактів встигає і злетіти аж на дві октави, і знову спуститися донизу;

3) деспотична секвенція у тромбонів на «*ff*» із синкопованим акцентом на широкому низхідному стрибку (трансформована септіма з Теми), яка звучить у паралельному мінорі;

4) фінальний (у цій варіації) шеститактовий квазі-марш у мідних духових інструментів, в якому рівне дводольне маркато змінюється дисонантною синкопою (ц. 29);

5) так званий «комплекс грози»: гуркіт литавр, хвилеподібні пасажі струнних у надстрімкому темпі (ц. 26–27), раптові обірвані в кульмінаційній точці туттійні акордові удари (початок ц. 26 і ц. 29).

Слід відмітити, що кожна описана тематична зона більшою чи меншою мірою характеризується нерівністю, хаотичністю, своєрідною «зіжмаканістю», а над усе — гіперболізацією: динамічні перебільшення (майже постійне утримання динаміки *ff*, раптові контрасти між *sf* і *p*), маршовість у надто швидкому темпі (*Presto*;  $\circ = 76$ ), «зловживання» синкопами та поліритмічним контрапунктом. Усі описані засоби відпрацьовуються задля утворення комічно-театралізованої ефектності. Остання ремарка: головна тональність варіації, якою починається та закінчується цей спектакль — «білий», простий, світлий за своєю віковою семантикою До-мажор.

Саме Сьома варіація заслуговує зупинки для більш детального аналізу та окремих висновків. Адже подібний гіперболізм, театральність, й узагалі весь описаний тематичний процес можна вписати у два цікавих контексти.

По-перше, простежуємо лінію похідної близькості матеріалу до типових прийомів для створення образу «барокової грози» (до прикладу, хоча би у «Порах року» А. Вівальді), поширених прийомів із увертюр до комічних опер Моцарта-Россіні й ефектних, театралізованих симфонічних поем Ріхарда Штрауса.

По-друге, саме такий синкопований, динамічний тематизм, доручений мідним духовим інструментам, очевидно викликає алузії до джазового саунда й до музичного оформлення комедійних епізодів у анімаційних стрічках від *Disney*. Тобто, одна лінія жанрово та інтонаційно зв'язана тісними вузлами з минулим, а інша абсолютно неочікуваним боком влітається у майбутнє. Останній контекст правильніше було би назвати асоціативним спостереженням, аніж фактом. Однак, цей контекст є важливим задля розуміння майбутньої актуальності подібного саунда й абсолютної влучності, яких досягнув Е. Елгар при створенні образного типажу в цій варіації.

**Варіація VIII.** «W.N.» (Winifred Norbury): Вініфред Норбері — секретарка Вустерського філармонічного товариства. Е. Елгар, коли говорить про Восьму варіацію, підходить до її образного наповнення з двох програмних ракурсів [258]. Перший — характеристика будинку, а саме типової оселі XVIII століття (варто пригадати, що англійці любили свої будинки по-особливому, прив'язувалися до них і навіть давали їм імена). Другий — колективний образ доброзичливих та благодійних дам, оскільки в тому будинку мешкали саме такі, на думку композитора, дами — Вініфред та її сестра Флоренція. Музичне рішення варіації — консонантний діалог між струнними та дерев'яними духовими інструментами, які то доповнюють і домовляють один за одним, то зливаються в шляхетному унісоні.

**Варіація IX.** «Nimrod» (August Johannes Jaeger): Герой цієї варіації, Август Ягер, якщо висловитись просто, був найкращим другом Е. Елгара. Ось як описує їхні стосунки Л. Гамбург: «У середині 1897 року Елгару зустрілася людина, яка стала його найближчим другом на все життя, доки смерть не розлучила їх. Август

Ягер був молодшим від Елгара на три роки. Він народився в Дюсельдорфі, але у 1878-му переїхав до Англії. У ній він знайшов своє місце, цей безмежно закоханий у музику чоловік — став музичним редактором. Ягер займався своєю справою по-німецькому пунктуально, ретельно, прискіпливо. Його здоровий професійний критицизм у поєднанні із глибоким розумінням музики справили, можливо, найважливіший вплив на творчість Елгара. Додайте до цього величезну симпатію, яку Ягер відчував до Елгара» [36, с. 39].

Чому варіація називається «Німрод»? Це слово теж зумовлює певну зашифрованість змісту. Німрод — біблійний персонаж, названий «дужим мисливцем»<sup>1</sup>, а прізвище «Ягер» в німецькій теж означає «мисливець». Щоправда, благородна музика варіації аж ніяк не пов'язана з образом сильного звіролова (тут композитор грає словами). Про образ «Німрода» Е. Елгар пише у листі наступне: «Думаю, що місіс Я. впізнає Ваш портрет раніше, ніж Ви. Тут — не зовнішність. Мені хотілося показати Вашу прекрасну, милу, чесну душу. Боюсь, що моя музика недостатньо гарна для цього...» [36, с. 40].

Ситуація, що безпосередньо вплинула на створення цієї музики — довга вечірня розмова Е. Елгара і А. Ягера про бетховенські повільні частини [258]. Початок мелодії «Німрода» й справді віддалено нагадує початок теми з другої частини «Патетичної» сонати Л. Бетховена. Хоча варіація і нав'язана бетховенськими спогадами, проте за технологічним рішенням та образним наповненням вона є значно ближчою до музики Р. Вагнера. Це моделювання певного типового образно-інтонаційного піднесено-екстатичного стану, «високої» лірики в епічній подачі. Говорячи про зв'язок «Німрода» з вагнерівською музикою, вкажемо на ті особливості варіації, які стосуються оформлення ліричного тематизму і які можна взяти за критерії для порівняння:

1) Фактура: хорально-поліфонічна (в'язка, густа, насичена).

---

<sup>1</sup> Біблія, книга Буття (10:8–9).

2) Темп: неспішний (відчуття певної епічної заповільненості викладу).

3) Лад: мажор (із частим перерваним кадансуванням, зі складним еліптичним гармонічним наповненням, із багатством акордики).

4) Динаміка, оркестровка: наскрізне кресендо (перше проведення — лише струнні інструменти на легато в межах між *ppp* та *p*, останнє проведення — оркестрове *tutti* (задіяні всі інструменти, окрім органу) на *f*, *sf*, *ff* із маркатним штриховим підкресленням кульмінаційної зони). Музика розкривається, ніби бутон квітки — така метафора динамічно-фактурного процесу є у цьому випадку цілком доречною.

Всі описані компоненти в сукупності формують образно-інтонаційний тип, який монолітно утримується протягом всієї варіації (з потужним розкриттям і градацією, але без суттєвого контрасту всередині). Особливо показовими прикладами вагнерівської музики для цього порівняння є увертюра до опери «Лоенгрін», вступ до опери «Трістан та Ізольда», фінальна дія у залі Грааля з опери «Парсифаль».

Е. Елгар — далеко не єдиний європейський композитор, у чийй творчості знайдуться величезні симфонічні блоки подібного «вагнерівського» образно-інтонаційного типу. Деякі частини з симфоній А. Брукнера, Г. Малера та Р. Воан-Вільямса можуть стояти в одному ряді з «Німродом» Е. Елгара. Це говорить про існування певного типу образності, певної симфонічної традиції, яка протягнулася мінімум на півстоліття і закріпилася у сприйнятті тогочасної аудиторії. У тому числі, вона зчитувалася і англійцями, які регулярно слухали і добре знали музику всіх названих метрів.

Із одного боку, в «Німроді» Е. Елгар підхопив і розвинув типове, загальне, всім зрозуміле в образному плані, умовно кажучи, «вагнерівсько-бетховенське» начало. Але з іншого боку, реалізація цього універсального начала має ще й національні, й суто елгарівські індивідуально-стильові риси.

Перша з них — фактурна: дрібноформатна, наскрізна поліфонічність. Саме про показову поліфонічність можна говорити і у зв'язку з іншими розділами «Енігми» (Тема, V і XII варіації), і у зв'язку з «Лондонською» симфонією Р. Воан-Вільямса, і у зв'язку з оркестровою п'єсою «Слухаючи першу зозулю на весні» Ф. Діліуса, і у зв'язку з творчістю Б. Бріттена, котрий продовжує цю національну лінію. Адже це характерна ознака саме англійського інструментально-оркестрового стилю, національна ознака, що перетягнулася у добу модернізму аж від часів Г. Пьорселла та Дж. Дауленда.

Друга риса — жанрова: хорал як жанровий прототип «Німрода». Нагадаємо, що батько Е. Елгара був церковним органістом католицької церкви у м. Вустер. Композитор спочатку підміняв батька, а потім і сам обійняв цю посаду. Даний факт означає, що він власними руками переграв, певно, не один збірник церковних гімнів. Хоч сам орган і не звучить у Дев'ятій варіації (Е. Елгар за традицією приберігає цей тембр для ефектного фіналу), але імітація густого, об'ємного, потужного органного звучання відчувається тут однозначно. Взагалі, якщо говорити про англійський культурний контекст, то для поствікторіанців інтонаційна сфера церковної музики (яку всі знали, переспівували і переслуховували з дитинства і до погребіння)<sup>1</sup> була близькою і зрозумілою. Е. Елгар через власну персональну близькість із духовним жанром виводить цю варіацію у глибоку, глобальну смислову сферу. До речі, сам композитор згодом переробив свою улюблену варіацію на окремий твір «Lux Aeterna» для хору *a capella*. У загальній композиції циклу «Німрод» відіграє роль першого (проміжного) фіналу, причому фіналу тихого, який поступово розростається у грандіозний епічний та філософсько-духовний апофеоз.

---

<sup>1</sup> Звісно, варто уточнити, що Елгар сповідував католицизм, у той час як більшість населення Британії була і є протестантською. Наскільки близькими або навпаки, далекими, в інтонаційному плані є ці дві музичні традиції духовної музики в Англії — питання, розуміння якого могло би відкрити особливі глибини творчості Елгара, зокрема і цієї варіації. Проте, на даному етапі дослідження говоримо лише про «хоральність» як загальний жанрово-композиційний принцип.

Можливо, саме перетин загального та особливого, універсального та конкретно-програмного, текстуального та контекстного міг би пояснити причини колосальної популярності «Німрода». Адже це не тільки найвідоміший розділ «Енігми», але й найвідоміший уривок зі всього масиву музики Е. Елгара взагалі. Згідно рейтингів британської похоронної фірми «*Co-operative Funeralcare*», саме «Німрод» десять років поспіль був тією класичною композицією, яку найчастіше обирали її замовники для церемонії поховання [224]. А відомий кінокомпозитор Х. Ціммер використав цю тему як символ Англії-батьківщини в одній із найуспішніших кінострічок останніх років «Дюнкерк»<sup>1</sup> (мелодія «Німрода» звучить у момент, коли з борта воєнного корабля починають виднітися береги Британії).

**Варіація X.** «Dorabella». Intermezzo (Dora Penny): Дорабелла — персонаж із опери «Так чинять усі» В. А. Моцарта. Відповідно, Десята варіація сповнена моцартівською легкістю, грайливістю, відчуттям юності. До цього додаються балетна пластичність, летючість, повітряність, тендітність музичного образу. Із жанрової точки зору в цій варіації відбувається цікавий сплав фантастично-казкової балетної скерцозності та експресивно-ліричної елегантної вальсовості. Поза сумнівом, за своєю виразністю та ритмічною чіткістю цей розділ «Енігми» міг би бути популярним номером із балету А. Адана, Л. Деліба або П. Чайковського. Відтак перед нами ще один образно-інтонаційний типаж пізньоромантичної західної Європи, який схопив і зафіксував у своїй мозаїці Е. Елгар, цього разу — балетний.

Вперше у циклі з'являється підзаголовок «Intermezzo», що вказує на композиційно-драматургічну функцію цієї варіації. Це сполучний розділ між епічно-філософським «Німродом» та гумористично-життєрадісною Одинадцятою варіацією. Рівень контрасту між цими трьома розділами буквально

---

<sup>1</sup> «Дюнкерк», 2017. Режисер Крістофер Нолан.

зашкалює. Окрім того, значення «інтермецо» тут можна вбачати не лише з технологічно-функційної точки зору, але і з образної. Дорабелла, тобто міс Дора Пенні, була цікавим персонажем у житті Е. Елгара — його віддушиною, засобом передишки, подругою, фанаткою, проміжною і «допоміжною» жінкою, яка, однак, була поруч із ним не завжди. Міс Пенні — молода донька ректора місцевого коледжу (Малвернського), близька подруга дружини композитора. П'ятдесятилітня Еліс Елгар усіляко підтримувала спілкування та компанійство значно молодшої Дорі зі своїм сорокалітнім чоловіком, розуміючи, скільки радості, підбадьорення та натхнення він від цього отримував.

**Варіація 11.** «G.R.S. George» (Robertson Sinclair): Одинадцята варіація носить ім'я Геррефордського церковного органіста Джорджа Робертсона Сінклера. Можна було би подумати, що вона присвячена похмурому, величному собору і його серйозному органісту. Однак, Е. Елгар у програмному поясненні з приводу даної варіації прямо заявив, що тут «немає нічого спільного з органами чи соборами» [258]. Персонаж цієї мініатюри — кумедний, слинявий, незграбний, але грайливий та життєрадісний Дан, бульдог містера Дж. Р. Сінклера. Ось як розкриває зміст варіації через програму композитор:

Таблиця 2.2

## Програма 11 варіації («G.R.S. George») «Енігми» Е. Елгара

Такт 1	Дан «падає із крутого берега в річку Вай» (струнні).
Такти 2–3	Дан «борсається проти течії в пошуках місця, куди б можна було вилізти» (фаготи-контрабаси).
Такт 5 (друга половина)	Дан «радісно гавкає на березі» (фаготи-валторни).

Містер Сінклер сам попросив Е. Елгара покласти на музику цю ситуацію, і композитор відповів: «Я це зробив. Вона тут» [258]. Відповідно, у зазначених тактах знаходимо три тематичні компоненти, які варіаційно розвиваються у



даному розділі «Енігми». Тут програма та музичний матеріал взаємопов'язані у той же спосіб, що й вітряки Дон Кіхота та бекання баранів із музикою Р. Штрауса. Тобто, ці два компонента художнього цілого (локального в даному разі) пов'язані прямо, безпосередньо в зображальному, імітаційному сенсі. Причому, Е. Елгар імітує не лише звуковий компонент реальної ситуації (гавкання), а руховий: 1) незграбне перебирання-перевалювання лапками бульдога (стрибкові стакатні мотиви у фагота); 2) неочікуване падіння собачки у воду (стрімкі низхідні пасажі у струнних інструментів). Також він передає емоційний настрій, причому, як наївно-радісний собачий гіпер-позитивізм (фанфарно-маршові мотиви у мідних духових інструментів), так і людську радість від спостереження цієї кумедної ситуації.

Взагалі, однохвилинний фрагмент музики, про який йдеться — яскравий осередок радості. Така емоція, на відміну від усіх відтінків суму-печалі-сліз та драми-трагедії-драми, в історії класико-романтичної оркестрової музики фігурує не надто часто (якщо не брати до уваги розважальних, переважно танцювальних творів).

Та обставина, що одним із персонажів «Енігми» поряд із людьми став бульдог — колосально привабливий для всіх у світі собачників та любителів гумору факт. Безперечно, Одинадцята варіація є родзинкою «Енігми» та оригінальним і дуже ефективним аргументом для всесвітнього піару творчості Е. Елгара у наші дні.

**Варіація XII.** «B.G.N.» (Basil Nevison): У різних джерелах про життя Елгара неодноразово згадуються його часті та довготривалі депресії, і це при тому, що так само багато говориться про його природне та розвинуте почуття гумору. Сум та радість — дві рівнозначні сторони психологічної натури композитора. Ми не можемо проігнорувати цей факт і проакцентуємо, що Едвард Елгар був людиною протиріч. Такі ж образно-емоційні протиріччя складають «Енігму». Поруч і слідом за веселим, радісним настроєм (Одинадцята

варіація) слідує гірка, болюча печаль Дванадцятої варіації. Хоча вона названа іменем віолончеліста Базиля Невісона, її тужливий характер ми пов'язуємо не тільки з цим персонажем. Меланхолія — наскрізний настрій, який проходить через всю «Енігму». Він програмується в Темі й надалі підтримується в різних варіаціях (I, V, XII, частково XIII).

Домінуюча оркестрова група у цьому розділі — струнні інструменти, які зберігають за собою прерогативу виразника лірики. Герой цієї варіації Б. Невісон був віолончелістом камерного ансамблю разом із Е. Елгаром та піаністом-віртуозом, фігурантом Другої варіації Н. Д. Стівеном-Пауером. Композитор виписав тут окремо партію сольної віолончелі, яка дублюється струнними та дерев'яними духовими. Соло віолончелісту доручено лише на декілька тактів на початку та в кінці варіації. Можна сказати, що весь цей фрагмент «Енігми» є по своїй суті лірико-елегійним монологом струнних: *Andante, соль мінор*, мелодичні мотиви будуються в більшості на основі оспівування, а розвиток мелодії є хвилеподібним. Тобто, у всьому прочитуються й відчуються такі характеристики образу, як помірність, плавність та меланхолійна мінорність. Ця варіація, опісля двох попередніх, знаменує повернення до Темі (на мелодичному, тональному, темповому й зрештою, образному рівнях).

**Варіація XIII.** «\*\*\*». *Romanza*: Це ще одна варіація циклу (разом з X «*Intermezzo*»), яка має нібито жанровий підзаголовок, який, однак, значно легше пояснити з образної точки зору. Адже романсовість ані на композиційному рівні, ані на рівні мелодичної структури локальної теми не проявляється буквально. Композиція варіації дещо нагадує куплетну пісенну форму, але дуже віддалено: АВАВ із нерівномірним співвідношенням масштабу та тривалості всіх розділів (12 + 21 + 12 + 7 тактів), в якій останній розділ «В» можна трактувати як коду тричастинної репрізної форми. Так само і мелодію розділу «А» (яка звучить у *соль мажорі*) дуже умовно можна пов'язати з романсовими та пісенними інтонаційними витоками. Натомість це міг би бути інструментальний вступ до

якогось романсу, де пісенну природу мають лише три квазісеквенційні початкові мотиви.

У середньому розділі варіації на фоні коливання терцієвих мотивів у партії кларнета з'являється мелодія-алюзія до теми із концертної увертюри Ф. Мендельсона «Морська тиша й щасливе плавання». Окрім мелодії, Е. Елгар імітує й хвилеподібний «морський» ритмічний фон із даного твору.

У композиційному рішенні Тринадцятої варіації не представлений експозиційний виклад тематичного матеріалу. Від самого початку музична тканина має фрагментарний виклад, оскільки утворюється з уривків, які не складаються у цілісну тему і нагадують зв'язку між більш структурно оформленими розділами.

Саме такі структура і прив'язка до увертюри Ф. Мендельсона пояснюються програмою варіації — єдиний розділ «Енігми», в якому замість імені персонажа проставлені три загадкові та багатозначні зірочки. Чиє ім'я композитор не хотів називати? Можливо, ім'я тієї, про котру ми вже згадували (Х. Вівер) й через пристрасть до котрої вщент було розбите елгарівське серце? Хто зна?.. Однак, і програмою твору, і самою його назвою, яка перекладається як «загадка», Е. Елгар явно інтригує уяву слухача, спонукаючи його до того самого гадання-вгадування-розгадування.

**Варіація XIV.** «E.D.U.» (Edward Elgar): Еду — скорочений варіант імені Едвард на німецький манер (від Едуард). З одного боку це ще одна варіаційна ланка. З іншого — грандіозний фінал всього циклу (з ознаками загальної репризності). З одного боку, це новий образ циклу, який по-своєму пов'язаний з Темою. З іншого, за масштабом та тривалістю (п'ять хвилин звучання, адже варіація в рази більша та довша за всі інші) це одночасно і фінал, і синтезуюча кода з ремінісценціями тематизму Першої та Дев'ятої варіацій, присвячених дружині та найкращому другу.

Дивовижно те, яким чином тут поєднується розробка матеріалу Теми, ремінісценції окремих варіацій і новий тематизм — урочистий марш. Отже, жанр через який Е. Елгар зображує самого себе — марш! Жанр, котрий як для композитора особисто, так і для британської культури взагалі відіграв надважливу роль — життєствердний, урочистий, величний жанр, зразки якого в той час звучали в Англії регулярно. Це також екстравертний жанр, що несе в собі енергетику перемоги, впевненості (навіть самовпевненості) й знаменує часи розквіту (як імперії, так і творчого таланту Е. Елгара).

Форма фінальної варіації складна. Її перший розділ представляє собою традиційну схему  $ABA_1$ . Це тричастинна репризна форма, де у розділі «А» експонується марш, у «В» відбувається розробка низхідного мотиву з кульмінаційного фрагменту Першої варіації та низхідних септим із Теми. Останнє « $A_1$ » — скорочена реприза.

У контрастному середньому розділі («С») викладається видозмінений тематичний матеріал Першої варіації, завершення якої (низхідний туттійний пасаж) співпадає з кульмінацією всього фіналу.

Наступний третій розділ фінальної варіації («D») утворений видозміненим проведенням Теми. Тепер вона з'являється у паралельному мажорі, у гучній динамічній подачі, ритмічно укрупнена й викладена всім оркестром *tutti* (включно з органом). Таким чином меланхолійний, суб'єктивно-інтровертний початковий образ модулює в об'єктивно-екстравертний, грандіозний, пафосний гімн. Масштаб та потужна позитивна експресія викладу відсилають нас до гімнічних епізодів генделівських ораторій. У композиційному сенсі розділ «D» — арка, яка заокруглює, симетрично врівноважує форму фіналу та виконує функцію коди.

Заключна варіація «Енігми» — воістину епічна й водночас драматична розробка-фінал в дусі романтичного симфонізму. Перед нами цікавий випадок в історії музики, коли композитор творить «героя свого часу», але обирає на роль

його прообразу самого себе і заявляє про це прямо й буквально. Звісно, у будь-якому музичному творі будь-який композитор відштовхується від себе, свого власного життєвого досвіду, але в даному разі персональний фундамент програми проявляється на дуже явному смисловому рівні, подібно до «Життя героя» Р. Штрауса.

Сам Е. Елгар заявляв, що окрім оригінальної теми циклу, яка представлена в перших тактах партитури і яка, власне, є Темою «Енігми», у творі присутня іще одна, генеральна тема, котра проявляється всюди, але так і не звучить реально. Що це за тема? Ніхто з дослідників цього точно не встановив. Можливо, це народна пісня, можливо цитата з якогось академічного твору, а може «Боже, бережи королеву» чи «Dies Irae» — цю таємницю Е. Елгар вирішив не розкривати. Зрозуміло одне — в будь-якому разі це знакова тема для європейської музичної культури того часу.

Якщо говорити про особисте ставлення автора до «Енігми», то однозначно ідея анаграм композитора тішила, навіть смішила (у своїх спогадах Д. Пенні описує характерну сцену, в якій вони з Е. Елгаром обоє заходилися реготом, коли він показував і награвав їй ескізи варіацій [258]). Певно, композитора також неабияк забавляла думка про те, що слухачам, виконавцям і музикознавцям доведеться розкодувати, окрім кожної варіації, ще й додаткову загальновідому, але невідому яку тему. Навряд чи нам вдасться виявити матеріальне тіло цієї «енігматичної» теми, але її наявність дає розуміння того, що програмний зміст твору значно глибший, аніж можна уявити, спираючись лише на відому Тему. Це дає додатковий стимул для пошуків.

Загадкова історія з додатковою темою навіть до наших днів не надто допомагає дослідникам (і нам у тому числі) із суто технологічним аналізом партитури «Енігми». Однак, вона значно прояснює для нас натуру Е. Елгара, його характер, темперамент, специфічний гумор, ставлення до життя і творчості. Ця історія свідчить про граничний автобіографізм його музики; про риторично-

філософську недовомленість (майже ментальну національну рису, коли недовомленість дорівнюється до стриманості й толерантності); про елгарівський комізм, в якому душевне, ліричне та серйозне легко перетинаються з дитячою грайливістю.

Отже, з попереднього аналізу очевидно, що у музиці «Енігми» співіснують на рівних правах дві контрастні шкали психологічної образності: камерна, інтимна чуттєвість і демонстративний пафос. Перша представлена тихою інтровертною лірикою, філософською глибиною ліричного почуття (варіації I, V, IX, X, XII, XIII). Друга образна шкала пов'язана з експресивною, експансивною, екстравертно-гучною емоцією (варіації IV, VII, XI, XIV).

У такому поєднанні постає той парадокс граничної образної щільності й водночас рівноважності (компонентів ліричних, епічних, драматичних, пафосних, комічних, гумористичних, філософських), яким можна означити всю творчість композитора і який найповніше проявився в «Енігмі».

Позитивний гумор та легкість «просвічуються» у роботі композитора із жанрами (наприклад, «варіації» маршу в різних іпостасях — комічній у Четвертій та Сьомій варіаціях, ефектно-парадній у Чотирнадцятій варіації), через адаптацію різних музично-історичних стилів (романтична лірика, барокова поліфонічність), у драматургічній грі, неординарному поєднанні чисельних компонентів цілого.

Саме в «Енігмі» починає проявлятися одна з характерних рис симфонічного стилю Е. Елгара — мозаїчність (образна, жанрова, тематична). Формується ця калейдоскопічна мозаїка в першу чергу на структурному рівні, який утворюється послідовністю із п'ятнадцяти мініатюрних контрастних розділів. Окрім того, внутрішній тематизм деяких варіацій не є однорідним (VII, X, XI), навпаки — контрастно подрібненим на різнохарактерні компоненти. Згадаємо, що така мозаїчність була дуже характерною також для Р. Штрауса, Р. Воан-Вільямса, Ф. Пуленка, відтак вона є однією з важливих властивостей модерністської музичної форми загалом.

З одного боку, «Енігма» — сюїтна мозаїка, але з іншого — вона є цілісним варіаційним циклом, де різні (за образом, темпераментом, жанром) теми все ж таки інтонаційно пов'язані між собою через спільність із Темою. Рецепт її варіаційного розвитку включає оригінальний прийом «утримання» образу в загальному смисловому полі мозаїчного тематичного полотна. Таке утримання крізь різні розділи циклу проявляється через стабільність темброву (періодичне повернення до струнної групи, як провідної, домінуючої) і тональну (провідний *соль мінор* проявляється як в елегійному (I, XII), так і в героїчному (IV) та комічному (XI) амплуа).

Додаткової цілісності формі додають тематично-образні арки (I–II–IX–XIV; V–XII; IV–VII–XI).

Окрім очевидних ознак сюїтної структури та розвиненої варіаційності, у циклі проступають риси сонатно-симфонічного циклу. Однак, вони проявляються не у прямій послідовності, а приховано, глибинно, через наявність чотирьох драматургічних зон — *експозиційної* (I і II варіації), за якою слідує контрастно-розробкові варіації (III–VIII) двох серединних — *ліричної* (IX варіація займає місце лірично-філософського центру) та *жанрової* (танцювальна X та ігрова XI варіації), зрештою, *фінально-синтетичної* (XIV варіація і у структурі сонатного циклу займає місце фіналу). Варіації з I по VIII ми об'єднуємо в один великий експозиційно-розробковий розділ тому, що IX варіація знаменує і за своїм масштабом, і за рівнем тематично-образної яскравості особливий етап циклу, який відтінює попередні сім варіацій.

Підкреслимо, що в різних розділах «Енігми» виходять на поверхню драматургічної активності то експозиційний тип викладу, то розробковий, то підсумовуючий.

Таким чином, «Енігма» являє собою специфічний зразок потрійної форми, в якій синтезуються ознаки сюїтного, варіаційного та симфонічного циклу (за образною структурою — сюїта, за головним принципом розвитку — варіації, за

композиційно-драматургічним виміром — симфонія). Очевидно, що це пов'язано з масштабом програмної концепції, її внутрішніми смисловими векторами, підтекстами і контекстами.

Унікальність програми «Енігми» полягає в тому, що через дуже конкретну автобіографічну програмність активуються, розкриваються універсальні сенси. Закарбувавши в музиці конкретні життєві образи, Е. Елгар зумів знайти та представити одвічні образи, які пов'язані з життям людини взагалі. З життям, в якому є смуток і гумор, буденність і філософія, розваги і духовність. Просте життя простої людини — теж Життя з великої літери, як і непросте, драматичне, життя цілої імперії. До речі, такий глибокий, філософський підхід до буденного родинного життя — підхід Ш. Бронте, Дж. Остін, Ч. Діккенса і Дж. Голсуорсі. Це суто англійський підхід, який полягає у ментальній любові та художній увазі до свого, рідного, до того, що поруч і тих, хто поруч.

**P.S.** Пошук інформації щодо Е. Елгара в першу чергу був пов'язаний із Інтернет-ресурсами. Там, окрім енциклопедичних та наукових статей, довідок, цитат та монографій, знайдено цікаві публіцистичні матеріали на британському порталі «Classic FM». Наприклад, стаття про 9 причин, чому Ви повинні залишити те, що робите, і послухати Елгара просто зараз [159]. Або про те, чому «Німрод» Елгара «проб'є» Вас на неконтрольовані ридання [160]. Ці та подібні статті націлені на популяризацію музики Е. Елгара, на посилення інтересу широкої аудиторії до його творчості. І це є безумовно важливою перевагою. На українських Інтернет-ресурсах вкрай важко натрапити на подібну статтю, наприклад, про 9 чи 10 причин того, чому українцям варто послухати Б. Лятошинського. Популяриність Е. Елгара на західноєвропейській культурній території не тільки існує як факт, але і підігривається, піариться сучасною актуальною британською публіцистикою.



## Висновки до розділу 2

У другому розділі роботи здійснено аналіз низки англійських оркестрових творів доби модернізму. Його спрямовано на виявлення взаємозв'язку між інтрамузичним змістовим комплексом та екстрамузичними соціокультурними і біографічними контекстами.

Підкреслено, що найтрагічніші історичні сенси ХХ століття, дві світові війни, з особливою художньою силою відображені у Віолончельному концерті Е. Елгара та у «Sinfonia da Requiem» Б. Бріттена. Для їх сприйняття важливо взяти до уваги, що кожен із творів хронологічно пов'язаний не лише із соціальними катаклізмами епохи, але й зі складними біографічними етапами митців, які в час написання зазначених опусів переживали особистісну кризу і скорботу за померлими близькими людьми. Споріднені змісти здобули різні шляхи втілення: осмислення трагедії, смерті, непоправних втрат у Е. Елгара є рефлексивним і лірично-умиротвореним, у Б. Бріттена — гранично дієвим та відчайдушно протестним, хоча у фіналі твору композитор наблизився до філософського зняття конфлікту.

Зауважено, що в оркестровій поемі «Слухаючи першу зозулю навесні» Ф. Діліуса віддзеркалюються художньо-естетичні зрушення, пов'язані з перебудовою романтичної системи мислення і переглядом сталих драматургічних закономірностей. У мініатюрі синтезуються функційні ознаки споглядальності (картини-look) і дієвості (картини-move), що прямо передбачено програмною назвою, де «інгова» лінгвістична форма «hearing» означає процесуальність, незакінчену в часі тривалу дію. Проте рух, відтворений Ф. Діліусом, не є активним різновидом психологічної діяльності, позаяк має медитативну основу, відповідну до програмних образів співу зозулі та зачарування весняною природою.

На прикладі аналізу першого з «Помпезних та церемоніальних маршів» Е. Елгара продемонстровано, яким чином жанр маршу, історично вкорінений у національну композиторську практику, втілює екстрамузичний зміст імперськості та церемоніальності. Композитор ускладнює й урізноманітнює обрану жанрову модель шляхом інтенсивного нашарування маршових епізодів контрастного образно-емоційного нахилу. Отже, в модерністських реаліях традиціоналістський жанр здобуває перспективу різнорівневих новацій, шкала яких регулюється суспільними і персональними контекстами створення.

В межах розгляду п'єси «Марс» із оркестрової сюїти «Планети» Г. Холста виявлено п'ять маркерів мілітарного музичного образу, які споріднюють його тематизм із сучасними кіно-партитурами Дж. Вільямса та Х. Ціммера. Кожен із п'яти маркерів відображає певний зріз інтрамузичного змісту: метроритм, ладогармонічну організацію, тематичну структуру, оркестровку і драматургію. Засвоївши досвід симфоністів-попередників, Г. Холст створив рельєфний музичний типаж «сил зла». «Марс» — образно-інтонаційне втілення батальності, грубості, механістичної наступальності, деструкції, агресії, зрештою зла. Зазначено, що наступники Г. Холста успішно використовують інтонаційну модель «марсівського» саунда. Доведено, що в розглянутих партитурах Х. Ціммера та Дж. Вільямса відсутнє точне цитування, натомість відтворено схожі інтрамузичні елементи на найдрібнішому структурному та інтонаційному рівнях. Результатом постає процес формування і стабілізації певного музичного типуажу.

Висунуто припущення, що взаємодія у сучасній медіакulturі зразків композиторської творчості різної приналежності (часової, національної, видової тощо) вказує на наявність оркестрової мегатрадиції, універсального варіанту «світового» симфонізму європейської генези, в якому образно-інтонаційні типажі виконують роль динамічних компонентів жанрового стилю.

Встановлено, що образно-емоційна мозаїчність персонально орієнтованого інтрамузичного змісту «Енігма»-варіацій Е. Елгара роблять його яскравим зразком модерністського симфонізму як такого. Композиторська ідея гри з побутовими обставинами, апелювання до традиції домашнього музикування й особистісний програмний шар зумовлюють портретно-сюїтну організацію знаменитого варіаційного циклу. Однак за цим криється глибинний філософський комплекс: в «Енігмі» Е. Елгар підкреслює англійську культурну зосередженість на ідеї прийняття життя зі всіма його складовими — буденною монотонністю, чергуванням спокою і відчаю, комбінацією стосунків і ситуацій, сплетінням ностальгічного патетичного й іронічного.

## ВИСНОВКИ

**Англійський музичний Ренесанс як складова модернізму.** У дисертації здійснено дослідження англійської оркестрової музики доби модернізму в її головних жанрових проявах та взаємозв'язках із актуальними позамузичними контекстами. При цьому відображено певний зріз європейської культури на межі Нового і Новітнього часів, прослідковано відповідні показові зміни, виявлено обставини зламу романтичного інтонаційного образу світу та ознаки переходу в інший, післяромантичний. У межах розгляду англійської оркестрової музики діагностовано і конкретизовано національні прояви перехідної культурної фази, котру являє собою доба модернізму.

Запропоновано перегляд певних аспектів англійського музичного модернізму, зокрема хронологічного, і розроблений національний варіант його внутрішньої періодизації. Встановлено етапи його формування (1890-ті — 1900-ті), утвердження (1910-ті — 1920-ті), ускладнення (1930-ті — 1950-ті) та завершення (1960-ті — 1970-ті). Фактори, на основі яких обґрунтовано ці пропозиції, враховують кількісні та якісні показники.

Кількісні показники вказують на іменну щільність авторів (десятки) і число написаних ними оркестрових творів (сотні). Від етапу до етапу спостерігається суттєве зростання цих показників, відповідно, нарощується творча продуктивність національної школи загалом. Якісні показники відтворюють послідовну жанрово-стильову та стилістичну еволюцію оркестрової мови. Передусім, простежується процес помірної, поступової радикалізації, переважно шляхом насичення дисонансністю та внаслідок відходу від нормативів класико-романтичних рішень — ідейно-концепційних, драматургічних, мелодичних, композиційних, ладогармонічних, тембрових, фактурних тощо. Зауважено факт стадіального неспівпадіння національних і загальноєвропейських процесів

(національна стадія підйому накладається на загальноєвропейську стадію трансформації/деструктивізації).

Важливий діагностичний аспект дослідження полягає у підтвердженні численних маркерів розквіту англійського симфонізму, особливо його програмної складової.

**Англійський модерністський симфонізм.** З'ясовано, що традиційна циклічна симфонія, заснована на драматургії векторного типу, попри значне кількісне представництво, не займає центрального положення в англійській оркестровій музиці доби модернізму. Першорядне місце посідають «клаптикові» звукові картини, мініатюрні фактурно-мелодичні «рухи» або ж масштабні твори сюїтного типу, організовані на засадах іншого типу циклічності — мозаїчного.

Підкреслено, що зі зміною жанрової домінанти змінюється і домінанта образності: дія та суб'єктивна рефлексія (змістові параметри, що були визначальними на класико-романтичному етапі) поступаються місцем зображальності та об'єктивному спогляданню. При цьому центральний персонаж симфонічного осмислення буття, людина з її емоціями, почуттями, реакціями та вчинками, опиняється на другому плані, а подеколи й зникає з образного поля. Це підтверджується аналізом образної драматургії таких творів, як «Слухаючи першу зозулю навесні» Ф. Діліуса, «Лондонський парад» А. Бакса, «Лондонська симфонія» Р. Воан-Вільямса, «Кокейн» і «Помпезні та церемоніальні марші» Е. Елгара, «Планети» Г. Холста. Сильова спрямованість згаданих опусів включає ознаки імпресіонізму-символізму та неокласицизму в амбівалентному синтезі з рисами пізнього романтизму. Наголошено, що для англійських версій цих стильових явищ більшою мірою властива відстороненість від суб'єктивного фокусу бачення.

Утім, у Віолончельному концерті Е. Елгара присутня суб'єктивна рефлексія, відтворена у синтезі з філософсько-епічною лірикою та драматичним протистоянням маршовості й пісенності. А у «Sinfonia da Requiem» Б. Бріттена

на перший план виступає дієвість у вигляді конфліктного протистояння між гранично різними інтонаційними сферами. Це також пов'язано з певними стильовими проявами — постромантизму у першому випадку та синтезу експресіонізму й неокласицизму у другому.

Констатовано, що відповідно до жанрово-стильових тенденцій, які регулюються певними змістовими налаштуваннями, в англійській оркестровій музиці доби модернізму найширше представлені ліричний, епічний, лірико-епічний та епіко-драматичний типи симфонізму. Менш активно розвивався напрям власне драматичного й лірико-драматичного симфонізму. Щодо типів симфонізму, пов'язаних із природою образності, то у розглянутих англійських зразках акцент зроблений на принципах картинності та комічності.

**Інтонаційні маркери англійськості.** Зауважено, що англійський варіант музичного модернізму позначений рисами певної художньої стриманості, зокрема, класико-романтичною консервативністю вислову. У сучасних наукових розробках західних авторів він отримав статус амбівалентного і «хамелеонського». Доведено, що це пов'язано із ментальними особливостями англійськості, які зумовлюють традиціоналістський характер мислення представників національної композиторської школи.

Наголошено, що образно-ідейне наповнення англійської оркестрової музики доби модернізму відрізняється ментальною двоїстістю, часом і біполярністю, що проявляється у присутності парадоксально протилежних станів: камерність, матовість, меланхолійність, ностальгічність і песимізм межують із масштабністю, блиском, помпезністю, пафосністю і гумором. Інколи цей неймовірний комплекс розгортається в межах однієї композиції, наприклад, в «Енігма»-варіаціях Е. Елгара.

Спільні жанрово-стильові формати здобувають кардинально різну реалізацію залежно від змісту твору. У порівнянні «Лондонського параду» А. Бакса та «Слухаючи першу зозулю навесні» Ф. Діліуса виявлено, що ці твори

мають спільну жанрову приналежність, оскільки є зразками оркестрової програмної п'єси невеликого об'єму, і демонструють переважно імпресіоністську стильову приналежність. Однак саме зміст, екстрамузичний образний та інтрамузичний тематичний (у першому випадку — парадно-жанровий образ натовпу, у другому — лірично-меланхолійне споглядання природи) зумовлює роздвоєння жанрового і стильового типів.

Встановлено, що суто інструментальна складова англійської оркестрової музики доби модернізму збагачується та уніфікується за рахунок перетворення в ній визначальних для національної культури вокальних інтонаційних джерел. Зокрема, тематизм оркестрових творів опирається на жанри хоралу й гімну, колискової, фольклорної пісні (керол, англійської балади). При цьому вокально-хорова фактура імітується оркестровими засобами, що утворює типовий для англійської музики кульмінаційний прийом. Такого роду хоральні епізоди здобули колосальний емоційний резонанс і виняткову популярність у слухачів різних поколінь («Німрод» із «Енігма»-варіацій та Тріо «Земля надії та слави» із «Помпезного та церемоніального маршу № 1» Е. Елгара; тема головної партії I частини «Лондонської симфонії» Р. Воан-Вільямса). Урахування інструментальних складників, які справедливо вважаються ідентифікаційними для англійської музики, дозволило виокремити базову формулу жанрово-інтонаційних витоків англійського модерністського симфонізму: марш — гімн/хорал — лірична пісня — пастораль — жига.

Підтверджено, що серед принципів розвитку варіаційність і поліфонічна імітаційність (або підголосковість) переважають над мотивно-секвенційною розробковістю, що, знову ж таки, пов'язано з вокальною природою жанрово-інтонаційних джерел тематизму і опорою на традиції англійської барокової музики.

Щодо соціального наповнення змісту, то в англійській оркестровій музиці доби модернізму спостережено певне дистанціювання від соціальної

проблематики, навіть у випадках, коли вона прямо пов'язана з програмною тематикою творів. Так, зміст «Кокейну» Е. Елгара стосується проблеми класового поділу і соціальної нерівності, а його ж Віолончельний концерт — трагедії війни, проте музичне рішення обох опусів дивним чином реагує на ці складні явища і події. У першому випадку через іронічний гумор, у другому — через ліричну рефлексію, тож і тут, і там наявна своєрідна втеча від прямого відображення гострих конфліктних колізій і глибинних соціальних екскурсів. Навіть у воєнному творі, «Планетах» Г. Холста, лише перша частина безпосередньо наповнена зображенням негативістської сторони історичного змісту. Решта частин циклу концепційно рухаються у напрямку віддалення від трагедії й агресії до лірики і космологічної містичності. У схожий спосіб здійснена димінуендна драматургія циклу «Sinfonia da Requiem» Б. Бріттена: дві перші частини мають конфліктне спрямування, але у фіналі в процесі смислового перетворення наскрізних інтонаційних комплексів на перший план виходять духовно-ліричні жанри колискової та хоралу, відтак відбувається нівелювання агресії.

На основі сказаного підсумовано, що англійські оркестрові композитори доби модернізму зазвичай уникають закарбування конфлікту у музиці, утримуються від зображення прямого зіткнення та прямолінійного протистояння. Натомість вони карнавалізують дійсність через активне застосування комічного образно-змістовного наповнення і пом'якшують драматичну гостроту буття культивуванням ліричного, епічного або парадно-пафосного художніх начал.

**Програмність як зміст англійського симфонізму.** Досліджено, що смислове наповнення програмності у творчості англійських композиторів першої половини ХХ століття демонструє еволюцію, в межах якої відбувається поступовий відхід від «чистих форм» (у вигляді буквальної назви і традиційного словесного пояснення). Це зумовлює ускладнення першого, найбільш очевидного типологічного параметру програмності, її структурного рівня.



Взагалі ж модерністська природа мислення яскраво виявляється через інваріантність та індивідуалізацію програмних рішень.

Простежено, що починаючи з кінця XIX століття, зростає загальна тенденція актуалізації автобіографічного чиннику в авторських музичних концепціях. Останній часто постає в латентному вигляді — наприклад, у «Енігма»-варіаціях, де в анаграмах зашифровані імена, у іменах персони, у персонах особистісні характери та біографічні ситуації, проте й цим не обмежується смисловий обсяг твору, адже він додатково розширюється за рахунок не-автобіографічного, універсального змісту, і це утворює його винятково складний, багатогранний художній світ.

**Вектор у майбутнє.** Апелювання в процесі аналізу англійських оркестрових творів доби модернізму до найрізноманітніших музичних контекстів продиктоване специфікою наявного в них інтонаційного матеріалу. Цими музичними контекстами є: англійська барокова поліфонія, ораторіальна творчість Г. Генделя, опери Дж. Россіні й В. А. Моцарта, концертні увертюри Ф. Мендельсона, оперний стиль Р. Вагнера, класичний балет, пізньоромантичний і модерністський континентальний симфонізм, неофольклористські опуси Б. Бартока і М. Леонтовича, гепталогія К. Штокгаузена, рок-опера Е. Ллойд-Вебера, саундтреки до сучасних фільмів, мультфільмів, відео-ігр тощо.

Наголошено, що англійська оркестрова музика кінця XIX — першої половини XX століття не є локальним чи ізольованим явищем, незважаючи на острівне походження та історичну паузу, що передувала її виникненню. Вона інтенсивно взаємодіє зі всіма згаданими контекстами, в ній розвиваються традиції й зароджуються новації, завдяки чому специфічний британський масив являє собою активну зону єдиної, розгалуженої і багатомірної європейської культури.

Цей масив є складовою частиною тогочасного «теперішнього», оскільки належить до епохи європейського модернізму, існує в її межах та

закономірностях. Водночас він виявляє органічний зв'язок із минулим, що його представляють великі європейські художньо-історичні традиції (романтизм, класицизм, бароко) та сталі національні музичні практики (академічні й фольклорно-побутові). Зрештою, англійська оркестрова музика доби модернізму відіграє роль одного з трамплінів у музичне майбутнє.

Зокрема, в сферу кіномузики, для якої таким трампліном є зародження й поширення яскравих образно-інтонаційних типажів — героїчно-мілітарного («Марс» Г. Холста), поблажливо-комічного («Помпезний та церемоніальний марш» № 1 та «Фальстаф» Е. Елгара, «Скапіно», В. Волтона, «Ідеальний дурень» Г. Холста), карнавального і пафосно-парадного («Лондонський парад» А. Бакса, марші та інші церемоніальні ужиткові твори), рельєфно-ліричного та фоново-ліричного (значна кількість творів Ф. Діліуса, А. Бакса, Р. Воан-Вільямса, С. Скотта, Г. Бантока, Дж. Айрленда, Е. Елгара).

Ті риси, котрі відсували англійську оркестрову музику на європейську периферію як другорядну на тлі континентальних здобутків початку ХХ століття, в умовах слухацьких запитів ХХІ століття набули надзвичайної культурної затребуваності. Поміркована прогресивність, амбівалентність співіснування новітніх модерністських та консервативних класико-романтичних особливостей зробили «Помпезні та церемоніальні марші», тему «Енігми» і варіацію «Німрод», «Віолончельний концерт» Е. Елгара, головну партію «Лондонської симфонії», Фантазію на тему «Greensleeves» Р. Воан-Вільямса і «Марс» Г. Холста універсальним матеріалом для перетворення та цитування в медійному просторі сучасної масової культури. Таким чином, стилістична «запізнілість» англійських творів в епоху модернізму перетворилась на певне художнє «випередження», чинник успішності саме такого інтонаційного матеріалу в умовах поточного часу.

Отже, **зміст** представлених у роботі зразків англійської оркестрової музики, розглянутий через параметр **жанру**, незалежно від того, чи пов'язаний він із традиціями та нормами, чи узгоджений із новаціями й трендами, завжди

залишається свідченням того, що відбувається «тут і тепер», ознакою свого місця (тут — Англія) і свого часу (тепер — доба модернізму). Художня цінність і позачасова актуальність цієї музики полягають у відображенні самого буття, яке формується сукупністю різного, але завжди актуального життєвого досвіду.

## ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ:

1. Адорно Т. Теорія естетики. Київ : Основи, 2002. 520 с.
2. Акройд П. Лондон: біографія / переклад з англійського Володимира Бабкова, Леоніда Мотылева. Москва : Издательство Ольги Морозовой, 2005. 895 с.
3. Андерсон Р. Эдуард Элгар — романтический рыцарь // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: Материалы научных конференций. Ростов-на-Дону : Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 1998. С. 68–72.
4. Андрухович Ю. І. Час і місце, або Моя остання територія. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=14243> (дата звернення: 10.09.2021).
5. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 344 с.
6. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. Москва : Советский композитор, 1987. С. 5–44.
7. Арановский М. Г. Что такое программная музыка. Москва : Музгиз, 1962. 119 с.
8. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Ленинград : Советский композитор, 1979. 288 с.
9. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: книга первая и вторая. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
10. Бакс, сэръ Арнольд // Музыкальный словарь Гроува / переклад з англ., ред. и доп. Доктора искусствоведения Л. О. Акопяна. Москва : Практика, 2001. С. 65–66.
11. Барнс Дж. Англия, Англия. Москва : ООО «Издательство АСТ», 2002. 350 с.
12. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр. Г. К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. С. 413–423.
13. Беккер П. Павшее поколение: сравнение музыкальной жизни и композиторского творчества в Великобритании периода Первой мировой войны и в России периода Второй мировой войны // Двадцатый век. Музыка войны и мира : Материалы международной научной конференции. Москва : Прогресс-Традиция, 2016. С. 348–360.
14. Бендацці Д. Світова історія анімації. Книга перша: від початку до золоті доби. Київ : ArtHuss, 2020. 416 с.

15. Берегова О. Музика ХХ–ХХІ століть. Східна Європа та українське зарубіжжя. Кн. 1. Ч. 1. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 296 с.
16. Блер П. Мальована анімація з Престоном Блером. Київ : ArtHuss, 2021. 128 с.
17. Борисова І. В. «Zeno is here: в захиту интермедіальности». URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/boris37.html> (дата звернення: 27.07.2021).
18. Бриттен : Сборник / Сост. А. Генина, науч. ред. Л. Ковнацкая. Москва : Рудомино, 2013. 364 с.
19. Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/literatura-i-muzyka-o-klassifikatsiyah-vzaimodeystviya> (дата звернення 27.10.2021).
20. Ванслов В. О программности в советской музыке // Советская музыка. 1951. № 1. С. 29–34.
21. Варгафтик А. Песочные часы // Музыкальная жизнь. 1998. № 2. С. 32–35.
22. Варгафтик А. Песочные часы: 1919: Три сонаты К. Дебюсси: виолончельный концерт Э. Элгара // Музыкальная жизнь. 1999. № 1. С. 35–38.
23. Варгафтик А. Песочные часы: И. Стравинский, Ральф Воан Уильямс, А. Берг, Эдвард Элгар // Музыкальная жизнь. 1998. № 3. С. 33–35.
24. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки. Москва, 1988. 80 с.
25. Великобритания // Популярная художественная энциклопедия: архитектура: живопись: скульптура: графика: декоративное искусство: А — М / Гл. ред. В. М. Полевой. Москва : Советская энциклопедия, 1986. С. 120–122.
26. Виппер Б. Р. Английское искусство: краткий исторический очерк. Москва : Издательство Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 1945. 63 с.
27. Воан-Уильямс, Ралф // Музыкальный словарь Гроува / перевод с англ., ред. и доп. доктора искусствоведения Л. О. Акопяна. Москва : Практика, 2001. С. 201–202.
28. Воэн Уильямс, Ральф. Становление. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. 92 с.
29. Гайдук М. «Sinfonia da Requiem» Бенджаміна Бріттена: семантичні та конструктивні ознаки реквієму // Українське музикознавство. Київ, 2021. Вип. 47. С. 79–100. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2021.47.256737>
30. Гайдук М. «Марс» Густава Холста та образно-інтонаційний типаж «сил зла» в сучасному кінематографі // Київське музикознавство. Київ, 2019. Вип. 59. С. 141–155. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.11>
31. Гайдук М. Дональд Дак та Едвард Елгар: англійський марш у діснеївській анімації // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ,

2022. Вип. 133: Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 94–110. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257322>

32. Гайдук М. Марс, Гладіатор та Зоряні війни: музика Густава Холста та «сили зла» у сучасному кінематографі // Збірник тез XIX міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці». Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2019.

33. Гайдук М. Поствоєнна лирика: Виолончельний концерт Едварда Элгара в контексте свого часу // European Journal of Arts. Vienna : Premier Publishing, 2021. Вип. 4. С. 9–18. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-9-18>

34. Гайдук М. Риси імпресіонізму у фортепіанній музиці Ф. Діліуса (на прикладі циклу з трьох прелюдій) // Тези XVI науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України». Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2014.

35. Гайдук М. Шляхи мутації романтичної естетики в оркестровій мініатюрі Фредеріка Діліуса «Слухаючи першу зозулю навесні» // Збірник тез міжнародної наукової конференції «Музикознавчий універсум молодих». Львів : Т. Тетюк, 2017.

36. Гамбург Л. А. Парадокси англійської музики ХХ століття: сэр Едвард Элгар: сэр Пол Маккартни: сэр Ендрю Ллойд-Уеббер: роздуми дилетанта. Київ : Грамота, 2005. 119 с.

37. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу XIX–XX століть. Київ : Музична Україна, 1993.

38. Голсуорси Дж. «На отдыхе» // Зарубежная литература ХХ століття : хрестоматія : в 2 т. / сост. Г. Храповицкая, М. Ладыгин, В. Луков ; под ред. Н. Михальской, Б. Пуришева. Т. 1 : 1871–1917. Москва : Просвещение, 1981. С. 215–217.

39. Голсуорси Дж. Конец главы. Трилогия. Санкт-Петербург : Азбука, 2014. 864 с.

40. Городецький А. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість: дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ : 2019. 216 с.

41. Гротеск // Краткая литературная энциклопедия: том 3: ИАКОВ — ЛАКСНЕСС / гл. ред. А. А. Сурков. Москва : Советская энциклопедия, 1966. 401–402 с.

42. Гузеева В. В. Черты национального стиля в «Spring Symphony» Б. Бриттена и «The Rose Lake» М. Типпетта // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник. Одеса, 2000. Вип. 1. С. 208–216.

43. Гуменюк Т. Модернізм / постмодернізм — від дискурсу до дискурсу // Київське музикознавство. Вип. 6. Київ : Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2001. С. 227–242.

44. Друскин М. С. О западно-европейской музыке XX века. Москва : Советский композитор, 1973. 272 с.
45. Ефименко А. Г. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти (реквием эпохи романтизма) : дис... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03. Киев : Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, 1996. 287 с.
46. Жаркова В. Б. Прогулка в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Автора). Киев : Автограф, 2009. 532 с.
47. Жаркова В. Б. Современные научные подходы к осмыслению понятий «текст» и «контекст» в связи с задачами изучения французской музыкальной культуры // Київське музикознавство. Вип. 34 : Культурологія та мистецтвознавство. Київ : : Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2010. С. 128–139.
48. Зинкевич Е. С. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е — начало 80-х годов). Киев : Музична Україна, 1986. 184 с.
49. Иконников А. В. Современная архитектура Англии. Ленинград : Госстройизд, 1958. 207 с.
50. История зарубежной музыки: начало XX века — середина XX века / редактор В. В. Смирнов. Вып. 6. Санкт-Петербург : Композитор, 1999. С. 574–580.
51. Кияновська Л. До питання про сприйняття програмного твору // Українське музикознавство. Вип. 22. Київ : Музична Україна, 1987. С. 15–22.
52. Кияновська Л. А. Функции программности в восприятии программного произведения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Львів :1985. 24 с.
53. Коваль М. О прогрессивной роли программной музыки // Советская музыка. 1951. № 7. С. 9–19.
54. Ковнацкая Л. Корифей английской музыки // Советская музыка. 1975. № 1 С. 134–135.
55. Ковнацкая Л. О новом английском музыкальном Возрождении. // Советская Музыка. 1973. № 7 С. 118–125.
56. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века: истоки и этапы развития. Москва : Советский композитор, 1986. 215 с.
57. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. Москва : Советский композитор, 1974. 392 с.
58. Ковнацкая Л. Г. Прокофьев и Бриттен (об исторических параллелях, влиянии и реминисценциях) // Отражения музыкального театра: в двух книгах. Санкт-Петербург : Канон, 2001. Кн. 2. С. 50–69.
59. Ковнацкая Л. Г. Шостакович и Бриттен: некоторые параллели // Д. Д. Шостакович. Сб. ст. к 90-летию со дня рождения. Санкт-Петербург : Композитор, 1996. С. 306–323.

60. Конен В. Взгляд на оперы Бриттена // Этюды о зарубежной музыке. Москва : Музыка, 1975. С. 326–329.
61. Конен В. Дж. «Британский Орфей» // Этюды о зарубежной музыке. Москва : Музыка, 1975. С. 59–72.
62. Конен В. Дж. Воан Уильямс. // Советская музыка. 1957. № 9. С. 137–141.
63. Конен В. Дж. Культура перселловского Лондона // Этюды о зарубежной музыке. Москва : Музыка, 1975. С. 85–110.
64. Конен В. Дж. Перселл и английская музыка // Этюды о зарубежной музыке. Москва : Музыка, 1975. С. 73–84.
65. Конен В. Дж. Ральф Воан Уильямс: очерк жизни и творчества. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1958. 44 с.
66. Конен В. Дж. Ральф Воан-Уильямс (1872–1958) // Этюды о зарубежной музыке. Москва : Музыка, 1975. С. 254–262.
67. Конен В. Дж. Театр и симфония: роль оперы в формировании классической симфонии. Москва : Музыка, 1968. 352 с.
68. Конькова Г. «Воєнний реквієм» Твір Бенджаміна Бріттена прозвучав у Національній опері на закритті фестивалю його імені // Хрещатик. 2004. № 79 (2482). URL: <http://www.kreschatic.kiev.ua/ru/2482/art/19146.html> (дата звернення: 21.10.2021).
69. Корчова О. Модерністські тенденції в пізній творчості Джакомо Пучіні // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 89 :Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: Марині Романівні Черкашиній-Губаренко присвячується. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 540–551.
70. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
71. Корчова О. Художні закономірності європейського музичного модернізму // План лекційного курсу для ФПК з історії зарубіжної музики ХХ століття на 2015–2016 навчальний рік. Рукопис. 35 с.
72. Кравцов Н. Історія анімації. Як народжується мистецтво. Київ : ArtHuss, 2019. 192 с.
73. Краузе Эр. Рихард Штраус: образ и творчество. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. 610 с.
74. Крауклис Г. Проблемы западноевропейского программного симфонизма XIX века: дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2007.
75. Крауклис Г. Романтический программный симфонизм: проблемы, художественные достижения, влияние на музыку XX века. Москва : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1999. 316 с.
76. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Санкт-Петербург, Москва : Лань; Планета музыки, 2010. 432 с.
77. Кучурівський Ю. С. Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ — початку ХХІ ст. :



автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Одеса : Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової, 2019. 20 с.

78. Кюрегян Т. Музыкальная форма // Теория современной композиции. Москва : Музыка. С. 266–313.

79. Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд» // Лист. Ф. Избранные статьи. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 271–349.

80. Лихачев Д. С. Образ города и проблема исторической преемственности развития культур URL: [http://mmedia.nsu.ru/culture/DATA/obj2755/NEW\\_VIEW\\_2.htm](http://mmedia.nsu.ru/culture/DATA/obj2755/NEW_VIEW_2.htm) (дата звернення: 3.10.2021).

81. Лондон // Популярная художественная энциклопедия: архитектура: живопись: скульптура: графика: декоративное искусство: А–М. Москва : Советская энциклопедия, 1986. С. 411.

82. Майбурова К. В. Програмна музика. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 40 с.

83. Майол Э., Милстед Д. Эти странные англичане. URL: <https://www.booksite.ru/localtxt/eng/lish/man/index.htm> (дата звернення: 20.08.2022)

84. Мельник Л. О. Необароківі тенденції в музиці ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ : 2004. 21 с.

85. Михайлов М. К. Стил в музыке: исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.

86. Можейко М. А. Интертекстуальность. URL : <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/intertext.html> (дата обращения: 06.11.2018).

87. Мортон А. Л. Английская Утопия. URL: <http://www.rulit.me/books/anglijskaya-utoriya-read-365374-1.html> (дата звернення: 9.10.2021).

88. Мынбаев Т. Заметки об имитационной технике Б. Бриттена // Музыкознание. Алма-Ата, 1976. Вып. VIII–IX. С. 257.

89. Назайкинский Е. Стил и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.

90. Неболюбова Л. С. Музыкальная культура Австрии и Германии рубежа XIX–XX веков: Густав Малер: Рихард Штраус. Киев : Музична Україна, 1990. 197 с.

91. Неболюбова Л. С. Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма (типология пздних этапов в истории искусства) // Историчні і теоретичні проблеми музичного стилю: тематичний збірник наукових праць. Київ : Видання Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, 1993. С. 55–70.

92. Овчинников В. В. Корни дуба. Впечатления и размышления об Англии и англичанах. Москва : Мысль, 1980. 300 с.

93. Павлишин С. Зарубежная музыка ХХ века: пути развития: тенденции. Київ : Музична Україна, 1980. 212 с.

94. Павлишин С. Музыка двадцатого століття: навчальний посібник. Львів : БаК, 2005. 232 с.
95. Пастернак Б. Несколько положений // Пастернак Б. Избранное. В 2-х томах. Том 2. Москва : Художественная литература, город, 1985. 559 с.
96. Петрова О. Творча діяльність Х'юберта Перрі в контексті англійської музичної культури кінця ХІХ — початку ХХ ст. Київське музикознавство. Вип. 58. Київ : Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, 2019. С. 91–102.
97. Петрова О. В. Англійська комічна опера середини ХХ століття в контексті національної художньої традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Одеса : Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2006. 30 с.
98. Петрова О. В. Англійська комічна опера ХХ століття: три версії жанру // Київське музикознавство. Київ : Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2011. Вип. 38. С. 124–135.
99. Петрова О. В. Бріттен та М. Тіппет у контексті англійської музичної культури ХХ століття // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Українська та світова музична культура: сучасний погляд. Вип. 42 Київ, 2005.
100. Псевдоготика // Популярная художественная энциклопедия: архитектура: живопись: скульптура: графика: декоративное искусство: книга II. Москва : Советская энциклопедия, 1986. С. 146–147.
101. Редя В. «Есть тонкие властительные связи...». Интегративные процессы в музыке Серебряного века : монография. Киев : НАКККіМ, 2010. 320 с.
102. Ржевська М. Ю. Музыка Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : автореф. дис. ... д-ра мистецтв : спец. 17.00.03. Київ, 2006. 36 с.
103. Ржевська М. Ю. На зламі часів: музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ : Автограф, 2005. 352 с.
104. Ржевська М. Ю. Український музичний модернізм: втрачені скарби? // Київське музикознавство. Вип. 6. Київ : Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2001. С. 110–122.
105. Росс А. Дальше шум. Слушая музыку ХХ столетия / пер. с англ. М. Калужский, А. Гиндина. Москва : Астрель, 2015. 560 с.
106. Русакова Л. Модернізм: тлумачення у вітчизняному музикознавстві // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків : Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 34. Харків, 2012. С. 86–102.
107. Самойленко О. И. Интердисциплинарные тенденции современного музыкознания // Науковий вісник НМАУ. Вип. 29 : Музична освіта в Україні: теорія та практика. Київ, 2003. С. 137–151.

108. Селбі Е. Анімація. Київ : ArtHuss, 2019. 224 с.
109. Синиор Эв. Пути и перспективы современной музыки: взаимопонимание — основа сотрудничества. // Советская Музыка. 1957. № 1. С. 38–50.
110. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков : автореф. дис. ... д-ра искусств. : спец. 17.00.02. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2010. 44 с.
111. Скребков С. О программной музыке // Советское искусство. 1949. 25 июня.
112. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилев. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
113. Снітко Я. О. Діалогічність як об'єднуючий композиційний принцип у Сонаті C-dur для віолончелі та фортепіано Бенджаміна Бріттена // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. Вип. 118 : Композиційно-драматургічна організація музичного твору. С. 58–72.
114. Снітко Я. О. Особливості перетворення жанру струнного квартету у творчості Бенджаміна Бріттена (на прикладі Квартету № 2 ор. 36) // Київське музикознавство. Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2017. Вип. 56. С. 183–193.
115. Снітко Я. О. Полюси сталості та змінності у Фантазії ор. 2 для гобою, скрипки, альту та віолончелі Бенджаміна Бріттена // Київське музикознавство. Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2016. Вип. 53. С. 43–52.
116. Снітко Я. О. Постлюдія до життя у Струнному квартеті № 3 ор. 94 Бенджаміна Бріттена // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. № 1 (34). С. 18–28.
117. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 232 с.
118. Соколов А. С. Музыкальная хронология XX века // Теория современной композиции. Москва : Музыка. С. 14–22.
119. Соколов М. Н. Стиль. URL: <http://yanko.lib.ru/books/encycl/cultXXall1&2volumes.htm#BM16039> (дата звернення: 19.10.2021).
120. Соколов О. Об эстетических принципах программной музыки // Советская музыка. 1985. № 10. С. 90–95.
121. Соколов О. Романтический симфонизм и феномен программности // Музыкальная академи. 1999. № 2. С. 130–133.
122. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород : изд-во Нижегородского университета. 1994. 218 с.
123. Соломонова О. Б. И когда смеется лицо — вместе с ним не веселится ум. Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев : Задруга, 2006. 380 с.

124. Солоухина Е. Струнный концерт в Англии: между двух мировых войн // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2016. № 3 (18). Москва : Российская академия музыки имени гнесиных. С. 12–24.
125. Стиль // Краткая литературная энциклопедия: том 7. Москва : Советская энциклопедия, 1972. С. 188–196.
126. Тишко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев, 1993. 120 с.
127. Тукова И. О понятии жанровый стиль // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 38: Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 27–33.
128. Тукова И. Роль жанра в музыкальном произведении как целостности // Науковий вісник Національно музичної академії України ім. П. І. Чаковського. Вип. 48: Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. Київ, 2005. С. 50–57.
129. Тукова І. Про смислоутворюючу роль музичного жанру // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2009. Вип. 2. С. 213–218.
130. Фанагин А. Музыкально-научные воззрения В. Г. Каратыгина и его значение в истории русского музыковедения // Каратыгин В. Г. Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы. Ленинград : Academia, 1927. 270 с.
131. Фокс К. Спостерігаючи за англійцями / М. Госовська (пер. з англ.). Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. 608 с.
132. Фрейд З. В духе времени о войне и смерти. URL: <https://freudproject.ru/?p=11532> (дата звернення: 4.11.2021).
133. Фрейд З. Письмо З. Фрейда Альберту Эйнштейну (09.1932) «Неизбежна ли война?». URL: <https://freudproject.ru/?p=11773> (дата звернення: 4.11.2021).
134. Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-intermedialnosti-v-kontekste-sovremennoy-gumanitarnoy-nauki-1/viewer> (дата звернення: 29.10.2021).
135. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург, Москва : Лань; Планета музыки, 2014. 320 с.
136. Холопова В. Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–60-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вузах. Вип. 132. Москва : 1994. С. 46–69.
137. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 491 с.
138. Холст И. Бенджамин Бриттен / пер. с англ. Москва : Музыка, 1968. 100 с.
139. Хорнбостель М., Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сборник

статей и материалов в двух частях. Часть первая. Под общей редакцией Е. В. Гиппиуса. Москва : Советский композитор, 1987. 264 с.

140. Хохлов Ю. О музыкальной программности. Москва : Музгиз, 1963. 147 с.

141. Царёва Е. М. Стиль музыкальный // Музыкальная энциклопедия: том 5: СИМОН — ХЕЙЛЕР. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 281–289.

142. Ценова В. Музыкальные формы в творчестве современных московских композиторов // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. Вып. 132. Москва : 1994. С. 199–215.

143. Чайковский П. И. О программной музыке: избранные отрывки из писем и статей. Москва — Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1952. 112 с.

144. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. 227 с.

145. Чекан Ю. І. Про два принципи організації образу світу (на прикладах української музики 1970–1980-х років) // Українське музикознавство. Випуск 26. Київ, 1991. С. 94–102.

146. Швець Н. О. Культуротворчий синтез як стилеутворювальний фактор у музичному мистецтві на рубежі ХІХ–ХХ століть (на прикладі творчості С. Танєєва та М. Метнера): автореф. дис. ... на канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2008. 21 с.

147. Шекспір В. Генріх IV: частина перша: частина друга // Шекспір В. Історичні хроніки. Харків : Фоліо, 2004. С. 129–356.

148. Шестаков В. П. История эстетических учений. Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. 408 с.

149. Шестакова Э. Г. Интермедиальность: мягкая «экспансия» художественности в словесность массовой коммуникации. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/intermedialnost-myagkaya-ekspansiya-hudozhestvennosti-v-slovesnost-massovoy-kommunikatsii> (дата звернення: 4.09.2021).

150. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

151. Шостакович Д. О подлинной и мнимой программности // Советская музыка. 1951. № 5. С. 76–77.

152. Шоу Б. О музыке и музыкантах: сборник статей. Москва : Музыка, 1965. 338 с.

153. Щербакова О. К., Щербаков Ю. В. Музичні рефлексії на трагічні події ХХ–ХХІ століть у творчості європейських та українських композиторів // Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU. Riga : Baltija Publishing, 2020. P. 513–532. DOI: 10.30525/978-9934-588-72-3.29

154. Элгар // Музыкальный словарь Гроува / перевод с англ. и ред. Л. А. Акопяна. Москва : Практика, 2001. С. 104.

155. Элгар, сэр Эдуард // Музыкальный словарь Гроува. Москва : Практика, 2001. С. 1041–1042.
156. Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма / Сост. Т. Г. Петровец. Москва : ОЛМА-ПРЕСС, 2001. 320 с.
157. Юнг К. Г. Очерки по психологии бессознательного. Cogito-Centre, 2010. 352 с.
158. 7 places you never expected to hear Elgar's music. URL: <https://www.classicfm.com/composers/elgar/guides/unlikely-places-elgar-music/> (дата звернения: 19.09.2022)
159. 9 reasons you should be listening to Elgar RIGHT NOW. URL: <http://www.classicfm.com/composers/elgar/guides/reasons-listening-elgar/> (дата звернения: 14.09.2021).
160. A detailed explanation of why Elgar's Nimrod makes you break down in uncontrollable tears. URL: <http://www.classicfm.com/composers/elgar/guides/elgar-nimrod-tears/> (дата звернения: 14.04.2021).
161. A guide to why Elgar's The Dream of Gerontius is the most epic choral stupendousness. URL: <http://www.classicfm.com/composers/elgar/guides/dream-of-gerontius-epic/> (дата звернения: 14.09.2021).
162. Abels N. Benjamin Britten. Berlin : Boosey & Hawkes Bote & Bock, 2017. 331 p.
163. About the piece: A London Symphony (Symphony no. 2). URL: <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/891/a-london-symphony-symphony-no-2> (дата звернения: 8.10.2021).
164. Ackroyd P. English Music. London : Hamish Hamilton, 1992. 384 p.
165. Ackroyd P. R. Albion: The Origins of the English Imagination. New York : Anchor, 2002. 524 p.
166. Anderson R. Elgar. London : Schirmer Books, 1993. 493 p.
167. Aslet Cl. Anyone for England? A Search for British Identity, London, 1997.
168. Austen J. Emma. London : The Folio Society, 1975.
169. Austen J. Pride and Prejudice. London : The Folio Society, 1975.
170. Baker M. Form and transformation the «Nocturne» from Britten's «Serenade for tenor, horn and strings» // Tempo. 67 (264). 2013. P. 30–39. doi: 10.1017/S0040298213000053.
171. Banfield S. Elgar's Counterpoint. Three of a Kind // The Musical Times. 140 (1867). 1999. P. 29–37. doi: 10.2307/1193893
172. Barker K. Pastoralism, Loss, and Nostalgia: Vaughan Williams's The Lark Ascending as an Elegy for Environmental Disruption. Undergraduate Honors Capstone Projects. 695. Logan : Utah State University, 2021. 36 p. doi: 10.26076/4e86-2be8
173. Barnes J. England, England. London: Jonathan Cape, 1998.
174. Barringer T. «I am a native, rooted here»: Benjamin Britten, Samuel Palmer and the Neo-Romantic Pastoral // Art History. 34 (1). 2011. P. 126–165. doi: 10.1111/j.1467-8365.2010.00796.x

175. Bax: London Pageant. URL: [http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album\\_id=10714](http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=10714) (дата звернення: 8.10.2021)
176. Beard D. Review: Britten's Ambiguities; Tippett's Times; Metzer's Borrowings // *Journal of the Royal Musical Association*. 129 (2). 2004. P. 305–323. doi: 10.1093/jrma/129.2.305
177. Beato R. John Williams vs Gustav Holst or Star Wars vs The Planets. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=8IX1jSVmaAs&fbclid=IwAR2GzGSPNxU3k1Y1pUX\\_EYikMPL22A8AumYuLMY1MOpvbvLC90itNBH1XU](https://www.youtube.com/watch?v=8IX1jSVmaAs&fbclid=IwAR2GzGSPNxU3k1Y1pUX_EYikMPL22A8AumYuLMY1MOpvbvLC90itNBH1XU) (access date: 06.02.2019).
178. Bechert P. *British Music at Vienna* // *Musical Times*. 63 (952). 1922. P. 395–96.
179. Bell K. *The Magical Imagination: Magic and Modernity in Urban England, 1780–1914*. Cambridge : Cambridge University Press, 2012. 308 p.
180. Bellano M. *Painted Orchestras. Orchestration and Musical Adaptation in Fantasia and Fantasia 2000* // *Relaciones Música e Imagen En Los Medios Audiovisuales*. Oviedo : Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2015. P. 277–287.
181. Bennett A. *The Old Country*. London, Faber & Faber, 1978.
182. Bennett J. *Daily Telegraph*. 4 September 1882.
183. Bennett, Joseph. *Forty Years of Music, 1865–1905*. London : Methuen & Co., 1908. 415 p.
184. Berberich C. *England? Whose England? (Re)constructing English identities in Julian Barnes and W. G. Sebald* // *National Identities*. 2008. № 10, P. 167–184.
185. Boey K. C. *Elgar and the watch my father gave me* // *Asia Literary Review*. 2009. P. 11–18.
186. Bower B. *The Crystal Palace Saturday Concerts, 1865–1879 : a case study of the nineteenth-century programme note*. PhD doctoral thesis. London : Royal College of Music, 2016. 258 p.
187. Breward C, Conekin B & Cox, C (eds.). *The Englishness of English Dress*. Oxford : Berg, 2002.
188. Bridcut J. *Britten's children*. London : Faber & Faber, 2011. 288 p.
189. Bridcut J. *Essential Britten. A Pocket Guide for the Britten Centenary*. London : Faber and Faber Ltd., 2012. 448 p.
190. *British Music and Modernism 1895–1960* / Matthew Riley (ed.). Farnhama : Ashgate Publishing, 2010. 352 p.
191. *Britten on Music* / Edited by Paul Kildea. Oxford : Oxford University Press, 2003. 448 p.
192. Britten B, Mitchell D. *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913–1976*. Vol. I. London : Faber and Faber, 1991. 1403 c.
193. Brown C. S. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Athens (Georgia) : University Press of New England, 1948. 287 p.

194. Brown C. S. The Relations between Music and Literature. URL: <https://www.eolss.net/Sample-Chapters/C04/E6-87-02-02.pdf> (дата звернення: 3.11.2021).
195. Brzezinski M. The New Modernist Studies: What's Left of Political Formalism? // *Minnesota Review*. 76. 2011. P. 109–125.
196. Cairns D. Heroic Melancholy: Elgar Revalued // *Musical Essays and Reviews*. London : Secker & Warburg, 1973. P. 219–223.
197. Camati A. S. A Midsummer Night's Dream: Reflections on Benjamin Britten's Chamber Opera // *Letras De Hoje*. 55 (1) 2020. e33796. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2020.1.33796>
198. Carlsson M. Zimmer sued over «Gladiator» music. URL: <http://www.filmmusicmag.com/?p=638> (access date: 23.10.2018).
199. Carpenter H. Benjamin Britten: A Biography. London : Faber & Faber, 1992. 744 p.
200. Chowrimootoo C. «Britten Minor»: Constructing the Modernist Canon // *Twentieth-Century Music*. 13 (2). 2016. P. 261–290. doi:10.1017/S1478572216000037
201. Classic FM. URL: <http://www.classicfm.com/> (дата звернення: 19.10.2021).
202. Cockaigne: In London Town / Elgar: his music. URL: <http://www.elgar.org/3cock.htm> (дата звернення: 8.10.2021).
203. Collins S. Lateness and Modernism. Untimely Ideas about Music, Literature and Politics in Interwar Britain. Cambridge : CUP, 2019. 174 p.
204. Concert Overture Cockaigne: In London Town: Op. 40: Elgar. URL: <http://www.musicwithease.com/elgar-cockaigne-london.html> (дата звернення: 8.10.2021)
205. Cowgill R., Rushton J. Europe, Empire, and Spectacle in Nineteenth-century British Music. Aldershot : Ashgate Publishing Limited, 2006. 320 p.
206. Crick B. (ed). National Identities: The Constitution of the United Kingdom, 1991.
207. Crump J. «The Identity of English Music: The Reception of Elgar 1898–1935» // *Englishness: Politics and Culture 1880–1920*. London : Croom Helm, 1986. P. 164–90.
208. Currie M. The End of Difference // *English: The Condition of the Subject* / ed. by Philip W. Martin. Basingstoke : Palgrave, 2006. P. 180–190.
209. Dahlhaus C. Nineteenth-Century Music. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1989. 417 p.
210. Danuser H. Gustav Mahler und seine Zeit. Laaber : Laaber-Verlag, 1991. 380 s.
211. De-la-Noy M. Elgar: The Man. London : Allen Lane, 1983. 239 p.



212. Deshmukh M F. «“Politics Is an Art”: The Cultural Politics of Max Liebermann in Wilhelmine Germany» // *Studies in the History of Art*. Vol. 53. Washington D. C. : National Gallery of Art, 1996. P. 164–83.
213. Detloff M. *The Persistence of Modernism: Loss and Mourning in the Twentieth Century* Reprint Edition Cambridge : Cambridge University Press, 2009. 226 p.
214. DiGiacomo M. *The Assertion of Coevalness: African Literature and Modernist Studies* // *Modernism/modernity*. 24. 2017. P. 245–262.
215. Doyle L, Winkiel L. *Introduction: The Global Horizons of Modernism // Geomodernisms: Race, Modernism, Modernity*. Bloomington : Indiana University Press, 2005. P. 1–16.
216. Drolet G. J. *World War I and Tuberculosis. A Statistical Summary and Review* // *American journal of public health and the nation’s health*. 35 (7). 1945. P. 689–697. <https://doi.org/10.2105/ajph.35.7.689>
217. Durkheim E. *The Elementary Forms of Religious Life*. Oxford : Oxford University Press, 2008.
218. Easthope A. *Englishness and National Culture*. London : Routledge, 1998.
219. Eatock C. *The Crystal Palace Concerts: Canon Formation and the English Musical Renaissance* // *Nineteen Century Music*. Volume 34. Issue 1. 2010. P. 87–105. doi: 10.1525/ncm.2010.34.1.087
220. *Edward Elgar and His World* / Edited by Byron Adams. Princeton : Princeton University Press, 2007. 312 p.
221. *Elgar Birthplace Museum: Margherita Taylor makes a visit*. URL: <https://www.classicfm.com/composers/elgar/pictures/elgar-birthplace-museum-pictures/> (дата звернення: 14.10.2021).
222. *Elgar, Alice* // *Women in World History: A Biographical Encyclopedia*. URL: <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/elgar-alice-1848-1920> (дата звернення: 16.10.2021).
223. *Elgar: 15 facts about the great composer*. URL: <http://www.classicfm.com/composers/elgar/guides/elgar-facts-great-composer/> (дата звернення: 14.10.2021).
224. *Elgar’s «Nimrod» is the most popular classical piece for funerals*. URL: <http://www.classicfm.com/discover-music/occasions/memorial/nimrod-popular-funeral-music/> (дата звернення: 3.11.2021).
225. *Elgar-ifying the stars: proof that everyone looks better with a great big Edwardian mo*. URL: <https://www.classicfm.com/composers/elgar/pictures/moustache/> (дата звернення: 14.10.2021).
226. Elliot Gr. *The Operas of Benjamin Britten A Spiritual View* // *The Opera Quarterly*. 4 (3). 1986. P. 28–44. doi:10.1093/oq/4.3.28
227. Elliot J. H. *Elgar and England* // *The Sackbut*. 12 (1). 1931. P. 11–13.
228. Eng Cl. Sh. L. *The Problem of Closure in Neo-Tonal Music* // *Music Theory Spectrum*. 41 (2). 2019. P. 285–304. doi:10.1093/mts/mtz007

229. Englishness: Politics and Culture 1880–1920 / Ed. Robert Colls, Philip Dodd. London : Croom Helm, 1986. P. 164–90. 378 p.
230. Evans P. The music of Benjamin Britten. 2nd ed. London : J. M. Dent & Sons, 1989. 547 p.
231. Forrest D. Prolongation in the Choral Music of Benjamin Britten // Music Theory Spectrum. Volume 32. Issue 1. Spring 2010. P. 1–25. doi: 10.1525/mts.2010.32.1.1
232. Foucault M. What is Enlightenment? // The Essential Works of Michel Foucault 1954–1984. Volume One: Ethics: Subjectivity and Truth. New York : Pantheon Books, 1984. P. 32–50.
233. Fox K. The Racing Tribe: Portrait of a British Subculture. New Brunswick : Transaction, 1999.
234. Friedman S. S. Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism // Modernism/modernity. 8. 2001. P. 493–513.
235. Friedman S. S. Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies // Modernism/modernity. 13. 2006. P. 425–443.
236. Frogley A. Vaughan Williams's Ninth Symphony // Music Analysis. Vol. 24. Issue 3. Oxford : Oxford University Press, 2005. 2006. P. 471–475. doi: 10.1111/j.1468-2249.2006.00228.x
237. Gildea N, Wylot D. The And of Modernism: On New Periodizations // Modernist Cultures. 14 (4). 2019. P. 446–468. doi: 10.3366/mod.2019.0267
238. Gorer G. Exploring English Character. London : Cresset Press, 1995.
239. Grant J. Encyclopedia of Walt Disney's Animated Characters. 2nd ed. New York : Hyperion, 1993. 384 p.
240. Guttman G. May I Suggest... Holst, Ravel and Stravinsky. URL : <http://www.secretcomposer.com/2009/03/26/music-composition-2-may-i-suggest> (access date: 6.11.2018).
241. Harper-Scott J. P. E. «Our true north»: Walton's First Symphony, Sibelianism, and the Nationalization of Modernism in England // Music and Letters. Volume 89. Issue 4. 2008. P. 562–589. doi: 10.1093/ml/gcn083.
242. Harper-Scott J. P. E. Edward Elgar, Modernist. Cambridge : Cambridge University Press, 2006. 272 p. doi: 10.1017/CBO9780511719974
243. Harper-Scott J. P. E. Edward Elgar. Cambridge : Cambridge University Press, 2006. 328 p.
244. Harper-Scott J. P. E. Elgar: an Extraordinary Life. London : ABRSM, 2007. 128 p.
245. Harper-Scott J. P. E. The Quilting Points of Musical Modernism: Revolution, Reaction, and William Walton (Music in Context). Cambridge : Cambridge University Press, 2012. 300 p. doi: 10.1017/CBO9781139023894.
246. Henry W. My Life of Music. London : Victor Gollancz Ltd, 1938. 495 p.

247. Hepokoski J. Sibelius: Symphony No. 5. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. 124 p.
248. Holst I. A. Thematic Catalogue of Gustav Holst's Music. London : G. And I. Holst Limited, 1974. 285 p.
249. Howe B. Music and the Agents of Obsession // Music Theory Spectrum. Volume 38. Issue 2. 2016. P. 218–240. doi: 10.1093/mts/mtw014
250. Howes F. The English Musical Renaissance. London : Seeker & Warburg, 1966. 381 p.
251. Hughes M., Stradling R. A. The English musical Renaissance, 1840–1940: constructing a national music. Manchester : Manchester University Press, 2001. 330 p.
252. Huisman M. Chr. Gustav Holst: A Research and Information Guide. New York — London : Routledge music bibliographies, 2011. 260 p.
253. IMDb. Edward Elgar. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0253365/> (accessed: 10.10.2021).
254. Jacobs E., Worcester R. We British. London : Weidenfeld and Nicholson, 1990.
255. Jameson F. A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present. London : Verso, 2001. 256 p.
256. Jean-Aubry G. British Music through French Eyes // The Musical Quarterly. Volume 5. P. 198–212.
257. Josipovici G. Whatever Happened to Modernism? New Haven — London : Yale University Press, 2011. 224 p.
258. Keith J. Elgar: Enigma Variations, Organ Sonata // Comment for CD. URL: <https://www.cdandlp.com/en/elgar-edward/enigma-variations-organ-sonata-keith-john/cd/r117114131/> (дата звернення: 17.10.2021).
259. Keller H. Britten and Mozart. A Challenge in the Form of Variation on an Unfamiliar Theme // Music and Psychology: From Vienna to London, 1939–52. London : Plumbago Books, 2003. P. 166–174.
260. Kennedy M. Elgar the Man by Michael De-la-Noy // Music & Letters. Vol. 65, No. 3. Oxford : Oxford University Press, 1984. P. 270–272.
261. Kennedy M. Portrait of Elgar. Oxford : Clarendon Press, 1993. 408 p.
262. Kennedy M. The Life of Elgar. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. 240 p.
263. Kildea P. Benjamin Britten: A life in the Twentieth Century. London : Penguin UK, 2013. 688 p.
264. Kildea P. The Shock of Exile: Britten and the American Years // Benjamin Britten Studies: Essays on An Inexplicit Art. Woodbridge : Boydell & Brewer, 2017. P. 1832.
265. Konečni V. Requiem: Psychological, Philosophical, and Aesthetic Notes on the Music of the Mass for the Dead. Dedicated to the Victims of COVID-19 Worldwide // Art and Design Review. 2020. № 8. С. 114–126. DOI: 10.4236/adr.2020.82008.

266. Kron R. *The Little Londoner: A Concise Account of the Life and Ways of the English*. Karlsruhe : J. Bielefelds Verlag, 1905.
267. Kumar K. *The Making of English National Identity*. Cambridge : CUP Anthropology. Basic Books, 2003.
268. Logan C. *Nonatonic Harmonic Structures in Symphonies by Ralph Vaughan Williams and Arnold Bax*. Doctoral Dissertations. 603. Storrs : University of Connecticut, 2014. 332 p.
269. Macan E. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York, 1997. 320 p.
270. Manning D. *Harmony, Tonality and Structure in Vaughan Williams's Music*. PhD. diss. Cardiff : University of Wales, 2003. 323 p.
271. Marcus L. *The Legacies of Modernism // The Cambridge Companion to the Modernist Novel*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. P. 82–98.
272. Marx A. B. *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 197 p.
273. Marx W. «Requiem sempiternam»? Death and the musical requiem in the twentieth century // *Mortality: Promoting the interdisciplinary study of death and dying*. 2012. № 17 (2). С 119–129. DOI: 10.1080/13576275.2012.675198
274. McClary S. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley : University of California Press, 2001. 219 p.
275. McGuire Ch. Edward, Edward Elgar: «Modern» or «Modernist»? Construction of an Aesthetic Identity in the British Music Press, 1895–1934 // *The Musical Quarterly*. Volume 91. Issue 1–2. 2008. P. 8–38. doi : 10.1093/musqtl/gdn026
276. McQuiggan C. The faces behind the Enigma. URL: <http://thersno.blogspot.com/2014/11/the-faces-behind-enigma.html> (дата звернення: 30.10.2021).
277. McVeagh D. *Elgar the Music Maker*. Woodbridge : Boydell Press, 2008. 264 p.
278. Meet the friends of Elgar who inspired the Enigma Variations. URL: <http://www.classicfm.com/composers/elgar/guides/enigma-variations-jane-jones/> (дата звернення: 14.10.2021).
279. Meinhart M. Review of *Lateness and Modernism: Untimely Ideas about Music, Literature and Politics in Interwar Britain* by Sarah Collins // *Context: Journal of Music Research*. № 46. 2020. P. 113–117.
280. Mikes G. *How to be a Brit*. London : Penguin, 1984.
281. Mittenzwei J. *Das Musikalische in der Literatur*. Halle, 1962.
282. *Modernism and Music: An Anthology of Sources* / ed. with a commentary by D. Albright. Chicago : University Chicago Press, 2004. 440 p.
283. Moore J. N. *Edward Elgar: a Creative Life*. Oxford : Clarendon Press, 1999. 858 p.
284. Mount H. *How England Made the English*. London : Penguin, 2012.

285. Music and Theology in Nineteenth-Century Britain / Martin Clarke (Editor). Farnham : Ashgate, 2012. 280 p.
286. Nelson T. The dissident dame alternative feminist methodologies and the music of Ethel Smyth. A Thesis Submitted for the degree Master of Arts. Michigan: Michigan State University, 2016. 131 p.
287. Newman E. Music of the Week // *The Observer*. 2 November. 1919.
288. Nieland J. Dirty Media: Tom McCarthy and the Afterlife of Modernism // *Modern Fiction Studies*. 58. 2012. P. 569–599.
289. Osborne P. *The Politics of Time: Modernity and the Avant-Garde*. London : Verso, 2011. 290 p.
290. Ottaway H. Vaughan Williams, Ralph // *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*: in 34 t. T. 19 / edited by Stanley Sadie. London — New York. : Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 569–580.
291. Ottaway H. Walton, Sir William // *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*: in 34 t. T. 20 / edited by S. Sadie. London — New York : Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 195–200.
292. Owen C. E. R. I. Making an English Voice: Performing National Identity during the English Musical Renaissance // *Twentieth-Century Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2016. 13 (1), P. 77–107. doi: 10.1017/S1478572215000183.
293. Paxman J. *The English: A Portrait of a People*. London : Michael Joseph, 1998.
294. Payne A. Bax, Sir Arnold // *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*: in 34 t. T. 2 / edited by Stanley Sadie. London — New York : Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 306–310.
295. Payne A. Delius, Frederick // *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*: in 34 t. T. 5 / edited by Stanley Sadie. London — New York : Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 338–343.
296. Perz M. Elgar, Sir Edward // *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*: in 34 t. T. 6 / edited by Stanley Sadie. London — New York : Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 114–130.
297. Pevsner N. *The Englishness of English Art*. London : Architectural Press, 1956.
298. Phillips, J. John Henry Newman and the English Sensibility // *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture*. 24 (3). 2021. P. 108–129. doi:10.1353/log.2021.0019.
299. Pickard J. Japing up the Cello Concerto: the first draft examined // *Elgar Studies* / J. Harper-Scott, J. Rushton (Eds.). Cambridge : Cambridge University Press, 2007. P. 238–269.
300. Pirie P. J. Crippled Splendour: Elgar and Mahler // *The Musical Times*. 1956. 97 (1356). P. 70–71. doi: 10.2307/938017.

301. Pirie P. J. *The English Musical Renaissance*. London : Victor Gollancz Ltd., 1979.
302. Porter A. *The Nineteenth Century, The Oxford History of the British Empire*. Volume III. Oxford :Oxford University Press, 1998. 800 p.
303. Poston L. Henry Wood, the «Proms», and National Identity in Music, 1895–1904 // *Victorian Studies*. Bloomington : Indiana University Press, 2005. 47 (3). P. 397–426.
304. Priestly J. B. *English Humour*. London : William Heinemann, 1976.
305. Range M. *Music and Ceremonial at British Coronations: From James I to Elizabeth II*. Cambridge : Cambridge University Press, 2012. 342 p. doi: 10.1017/CBO9781139151191.
306. Reed W. H. *Elgar*. Read Books, 2006. 244 p.
307. Richards J. *Imperialism and music: Britain 1876–1953*. Manchester : Manchester UP, 2002. 544 p.
308. Riley M. *Edward Elgar and the Nostalgic Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 256 p.
309. Riley M. *Functional Analysis at the Fin de Siècle: Genre, Compositional Process and the Demonic in the Rondo of Elgar’s Second Symphony* // *Music Analysis*. 0/00. 2018. P. 1–29. doi: 10.1111/musa.12119
310. Riley M. *Heroic melancholy: Elgar’s inflected diatonicism* // *Elgar Studies*. Cambridge — New York : Cambridge University Press, 2007. P. 284–307.
311. Rinier G. J. *The English: Are They Human?* London : Williams & Norgate, 1931.
312. Robinson S. «An English Composer Sees America»: Benjamin Britten and the North American Press, 1939–42 // *American Music*. 1997. № 15 (3). C. 321–351. DOI: 10.2307/3052328
313. Rooms N. *The Faith of the English*. London, SPCK, 2011.
314. Rupprecht Ph. *Britten’s Musical Language*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001. 358 p.
315. Rupprecht Ph. *Voicing Ideology: Modernism and the Middlebrow In Britten’s Operas* // *Music and Letters*. 2020. Volume 101. Issue 2. P. 343–366. DOI: 10.1093/ml/gcaa028
316. Saint-Amour P. *Weak Theory, Weak Modernism* // *Modernism/modernity*. 25. 2018. P. 437–459.
317. Schaarwächter J. *Die britische Sinfonie 1914–1945*. Cologne : Verlag Dohr, 1995. 591 p.
318. Schaarwächter J. *Two Centuries of British Symphonism: From the beginnings to 1945. A preliminary survey. With a foreword by Lewis Foreman*. Volume 1. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 2015. 610 p.
319. Scher S. P. *Essays on Literature and Music (1967–2004)* by Steven Paul Scher. Amsterdam — New Yourk : Rodopi, 2004. 525 p.

320. Scholz G. More on Secret Program in Berg's Instrumental Music // *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*. New York — London : Garland Publishing, 1998. P. 45–66.

321. Schwartz E. *The symphonies of Ralph Vaughan Williams*. Massachusetts : University of Massachusetts Press, 1964. 242 p.

322. Seddon L. *British Women Composers and Instrumental Chamber Music in the Early Twenties Century*. London : Routledge, 2016. 248 p.

323. Serotsky P. *Vaughan Williams: (1872–1958): Symphony No. 2 «A London Symphony»*. URL: [http://www.musicweb-international.com/Programme\\_Notes/rvw\\_sym2.htm](http://www.musicweb-international.com/Programme_Notes/rvw_sym2.htm) (дата звернення: 8.10.2016).

324. Shakespeare W. *Othello, the Moore of Venice*. URL: <http://shakespeare.mit.edu/othello/full.html> (accessed: 10.10.2021).

325. Sherwood M. *Tennyson and the Fabrication of Englishness*. Ph D thesis. The Open University, 2011. 273 p.

326. Shobe M. «The Last Jedi» Arrives Friday : Listen to the Classical Influences in the «Star Wars». URL : <https://www.wqxr.org/story/throwback-thursday-classical-music-influences-inside-john-williams-star-wars-score/> (access date: 24.10.2018).

327. Smith D. R. *Donald Duck. This Your Life* // *Starlog*. 1984. July. P. 52–54, 88–89.

328. Smith III J. E. *The Evolving Forms of Humor in the Donald Duck Cartoons*. Theses and Dissertations. 3838. Grand Forks : University of North Dakota, 1994. 81 p.

329. *Star Wars soundtracked by Holst's «Mars, the bringer of War» is actually incredible* // *Classicfm* : web-site. URL: <https://www.classicfm.com/composers/williams/news/star-wars-soundtracked-by-holst/> (access date: 24.03.2019).

330. Storry M, Childs P. (eds). *British Cultural Identities*. London : Abacus, 1997.

331. Stradling R., Hughes M. *The English Musical Renaissance, 1860–1940: Construction and Deconstruction*. New York : Routledge, 1993. 282 p.

332. Taruskin R. *Music in Society: Britain* // *The Oxford History of Western Music*. Vol. 5. *Music in the Late Twentieth Century*. New York — Oxford : Oxford University Press, 2010. P. 221–59.

333. Terry S. *Collaboration as Communication in the Works of W. H. Auden and Benjamin Britten, 1935–1941* // *Modernist Cultures*, February 2019. Vol. 14. No. 1. P. 70–87. doi: 10.3366/mod.2019.0241

334. Thacker T. *Conclusion*. In *British Culture and the First World War: Experience, Representation and Memory*. London : Bloomsbury Academic, 2014. 376 p.

335. *This stunning string quartet rendition of Elgar's «Nimrod» will give you goosebumps*. URL: <http://www.classicfm.com/composers/elgar/music/string-quartet-elgar-nimrod/> (дата звернення: 14.10.2021).

336. This stunning vocal rendition of Elgar's Nimrod will have you weeping in seconds. URL: <http://www.classicfm.com/composers/elgar/news/voces8-nimrod/> (дата звернення: 24.10.2021).
337. Thomas F., Johnston O. *The Illusion of Life*. Disney Animation. New York : Abbeville Press, 1981. 575 p.
338. Thomas G. J. *The impact of Russian music in England 1893–1929*. Ph. D. thesis. Birmingham : University of Birmingham, 2005. 302 p.
339. Trend M. *The Music Makers: The English Musical Renaissance from Elgar to Britten*. New York : Schirmer Books, 1985.
340. Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago : Aldine Transaction, 1995.
341. Vadde A. *Chimeras of Form: Modernist Internationalism Beyond Europe, 1914–2016*. New York : Columbia University Press, 2016. 288 p.
342. Vârlan P. Typical and atypical aspects in *The Lark Ascending* by Ralph Vaughan // *Bulletin of the Transilvania University of Braşov Series VIII: Performing Arts*. 8 (57) No. 2. Braşov : Transilvania University, 2015. P. 123–138.
343. White J. *The symphonies of Charles Villiers Stanford: constructing a national identity?* Ph D thesis. Oxford : Oxford University, 2014. 288 p.
344. Whittall A. *Exploring Twentieth-Century Music: Traditional and Innovation*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 252 p.
345. Why does Elgar's Cello Concerto make us cry? A top cellist explains. URL: <http://www.classicfm.com/composers/elgar/cello-concerto-guide-steven-isserlis/> (дата звернення: 4.11.2021).
346. Winter J. M. Some aspects of the demographic consequences of the first world war in Britain // *Population Studiess: A Journal of Demography*. 30 (3). 1976. P. 539–552. doi: 10.1080/00324728.1976.10410422
347. Wolf W. *Literature and Music: Theory // Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music*. Berlin : De Gruyter, 2015. P. 459–474.
348. Wolf W. Relations between literature and music in the context of a general typology of intermediality. URL: <https://www.eolss.net/Sample-Chapters/C04/E6-87-02-02.pdf> (дата звернення: 27.10.2021).
349. Wolf W. *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014)*. Amsterdam : Rodopi, 2017. 692 p.
350. Wolf W. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam : Rodopi, 1999. 272 p.
351. You don't know this, but Elgar was one of the most tragic figures in classical music. URL: <http://www.classicfm.com/composers/elgar/guides/elgar-tragic-figure/> (дата звернення: 27.10.2021).
352. YouTube. *Disney's Fantasia 2000 Pomp Circumstance Starring Donald Duck*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XXTdueNgdVk> (accessed: 10.10.2021).



## ДОДАТКИ

### ДОДАТОК А

#### «Англійці — такі англійці»: соціальні ментальні установки (антропологічне есе)

**Соціальна не-дужість.** Ядром англійської ментальності, етосу чи культурного геному, за К. Фокс, є соціальна не-дужість: «Нам бракує невимушеності, ми невмілі і незграбні на ниві (чи то пак, на мінному полі) соціалізації. При перспективі соціального контакту нас охоплює збентеження, замкнутість, сором'язливість, відлюдкуватість, емоційний закріп, страх інтимності і тотальна неспроможність нормально та відкрито спілкуватися з іншими людськими істотами. Коли ми відчуваємося незручно (а це майже завжди), то стаємо дуже вічливими, поштивими і незграбними, або ж галасливими, грубими, агресивними і взагалі нестерпними. Славнозвісна “англійська стриманість” та сумнозвісне “англійське хуліганство” — це симптоми соціальної “не-дужості”. Те саме стосується і нашої нездорової любові до “приватності”» [131, с. 574].

**Приватність.** Англія — острівна територія. Це країна, що не лише має острівне географічне положення, це ще й нація з острівним менталітетом: «Ким би не була та людина, яка назвала англійців “острівною расою”, вона все одно мала рацію лиш наполовину. Кожен житель Англії — сам по-собі свій власний острів» [83]. Англійці завжди й у всьому формують хоча б невеликий відсоток ізольованості (побутової, особистісної, соціальної та політичної). Одне з їхніх головних, хоча й прихованих, правил — це правило приватності: «Приватність — це основа основ, на якій ґрунтується абсолютно все життя країни: починаючи від законів, яким англійці коряться, закінчуючи будинками, в яких англійці живуть» [131, с. 81].

**Стриманість, поміркованість та консерватизм.** Стриманість можна вважати однією з фундаментальних основ англійського національного характеру: «Нелюбов до крайнощів, надміру, до будь-яких суперлятивів. Страх змін. Страх метушні. Неприйняття і намагання обмежуватися у бажаннях. Обережність та зосередженість на сфері приватного та безпечного. Амбівалентність, апатичність, м'якотілість, посередність, поведінка в стилі “моя хата скраю” та консерватизм...» [131, с. 577].

Із стриманістю дуже тісно переплетена поміркованість: «Поміркованість — дорогоцінний ідеал! — має для англійців величезне значення. Це особливо яскраво проявляється у всезагальній огиді до тих, хто “заходить надто далеко”» [83].

Ще однією ланкою цього єдиного суб-ментального ланцюга є консерватизм: «В глибині душі англійці доволі консервативні і не люблять перемін, а тому переміни у них трапляються вкрай рідко. У Вестмінтері (ця будівля спеціально побудована у ХІХ ст. так, щоб виглядати на 500 років старшою) англійські політики ведуть свої справи зі всім властивим древньому англійському парламентаризму історичною пишнотою і в історичних костюмах» [83].

**Заборона на надмірну серйозність:** «У психотип англійця вбудоване табу на надмірну серйозність. У відповідь на всілякого роду пафос англієць оголює зброю — суміш цинізму, іронічної дошкульності, гидливого висміювання сентиментальності» [131, с. 576]. Уникання надмірної серйозності провокує постійне вербальне знецінювання глибоких емоцій і важливих переживань, — гасіння афекту та навмисну нейтралізацію експресивних внутрішніх рефлексій на зовнішні події. Тому в англійців все надзвичайне (радісне, хвилююче, обурливе, проблематичне, трагічне) — то «все як завжди!»: «Хтось більш сприйнятливий, хтось менш, але якщо ви трохи побудете серед нас, то на свій подив зауважите, що на будь-яке лихо — чи то затримка поїзда, чи катастрофа

вселенського масштабу — реагуєте типовим англійським “Все як завжди!”, на пафосність та полум’яність — “та годі тобі вже!”...» [131, с. 592].

### Ілюстрація 1

Цитата Єлизавети II в оформленні ілюстраторки Стефані Чінн



«Давайте не сприймати себе надто серйозно. Нікому із нас не належить монополія на мудрість»<sup>1</sup>.

### Єлизавета II

**Заборона на драму. Толерантність.** Толерантність англійців — це «акт стоїцизму та вистражданого терпіння, а не відкритого всеприйняття» [131, с. 211]. К. Фокс описала цю ментальну установку на кумедному прикладі порушення порядку черги: «На диво, лише в Англії порушення черги вважають глибоко аморальним, але порушник, скоріш за все, вийде сухим із води. У праведному гніві ми дуємося і супимося, бурчимо і закипаємо від обурення, але майже ніколи не скажемо порушникові стати в чергу» [131, с. 235].

<sup>1</sup> Ця цитата циркулює в інтернет-просторі як популярний мем. Кажуть, що Єлизавета II написала ці слова у соцмережі, але точне джерело встановити не вдалося.

Е. Майол та Д. Мілстед на іншому банальному матеріалі зобразили нелюбов англійців до театральної експресивності у практичному житті: «Англійці з глибокою підозрою ставляться до тих, хто махає руками при розмові. Витончена та виразна жестикуляція, гнучкі кисті та пальці рук, що постійно рухаються, — все це, безсумнівно, ознаки театральності» [83].

Якщо є причина драматично плакати, обурюватися чи протестувати, то англійці у такій ситуації нададуть перевагу недраматичному пліткоподібному ниттю: «Коли один англієць цікавиться здоров'ям іншого, відповідь безумовно буде одна: “Гріх жалітися!”. Натуральне блюзнірство. Бо жалітися — улюблене заняття англійців. У бесіді з кимось, вони вічно жаліються на власне здоров'я, владу, бюрократію, ціни на продукти, молодь, старих... З поважним виглядом хитаючи головою і відчуваючи єдність в спільному невдоволенні з іншими, вони бурчать і бурчать про все на світі, поки, нарешті, освіжившись доброю порцією взаємного бурчання, не погоджуються дружно, що все навколо дуже погано і якось покращити стан речей зовсім неможливо, але ж все “це так по-англійськи!”» [83].

**Лицемірство.** Стабільне пригнічення природніх людських пристрастей призводить до узаконення явища соціального лицемірства, відчуття стану постійної недомовленості зі сталим відтінком іронії: «Буквально від народження англійських дітей навчають не виявляти своїх справжніх почуттів, тобто просто лицемірити, і пригнічувати будь-яку нестриманість, щоби випадково когось не образити»; «зовнішній вигляд, видимість, пристойність — ось що для англійця найважливіше. І дуже скоро маленькі януси осягають основи цього мистецтва, виростаючи дволикими у повній відповідності до бездоганно сформованого у них істинно англійського характеру...» [83].

Здавалось би, мова про лицемірство мала б транслювати щось, пов'язане із негативом. Однак англійське лицемірство співіснує у купі з гумором, а через це перетворюється на віртуозну іронізовану систему комунікації. «“Добре!” — чи:

“Як це мило!”, бажаючи тільки єдиною інтонацією підкреслити, що хтось веде себе просто огидно. Взагалі іронія — елемент англійської бесіди, який є одним із найважливіших і зустрічається найбільш часто» [83].

**Гумор.** Як відомо, це одна з найбільш знаних і водночас специфічних властивостей англійського національного характеру: «Та ми не можемо сказати “привіт” чи прокоментувати погоду, не намудрувавши оберемок жартів! <...> Гумор — це наша опція “за замовчуванням”: нам не доводиться її вмикати при потребі і ми не можемо її вимкнути» [131, с. 107].

Весь комплекс описаних характеристик змальовує (хоча і в дуже загальних рисах) портрет англійця із його унікальними ментальними установками та острівною філософією: «Стоїцизм, здатність зустрічати мінливості долі з веселим спокоєм — ось основні риси істинно англійського характеру <...> Це просто особливе ставлення до життя» [83].

## ДОДАТОК Б

### «Обличчя монстра»: Лондон у цитатах Пітера Акройда (культурологічне есе)

Затримаємось на цитатах П. Акройда з метою показати істинний Лондон, що розкривається через масив культурологічних фактів.

Передусім Лондон — місто колосальної сили, вираженої у безкінечних контрастах. Такою є головна думка автора. Контрасти мають шкалу градацій.

*Місто галасу:* «У Лондоні завжди було галасно — це одна із рис, які створюють нездоровий вираз обличчя міста. Це ж говорить і про його неприродність: місто ричить, немов гігантське чудовисько. Але це також свідчення його енергії і міцності» [2, с. 99]. Виявляється, що під час написання «Лондонських симфоній» «Йозеф Гайдн жалівся, що йому доведеться втікати у Відень, “щоби мати можливість попрацювати в тиші, бо шум, який піднімають простолюдини, які торгують на вулицях своїм товаром, просто нестерпний”» [2, с. 103].

*Місто криків:* «Музика в Лондоні не вичерпувалася, однак, концертним музикуванням. В Лондоні арії та наспівні жалощі виникли разом із першими вуличними торговцями і з тої пори не змовкали» [2, с. 207]. Крики, які зливаються у страшний гул — ось голос цього міста: «Чим більшим і галасливішим ставав Лондон, тим голоснішими ставали крики — і, ймовірно, тим відчайдушнішими й істеричнішими. На відстані у півмилі вони перетворювалися на низький, рівний, невмовкаючий рев, схожий на шум водоспаду; це була справжня Ніагара голосів» [2, с. 209].

*Місто, яке не тільки кричало, але й співало:* «У 1830-х роках, допоки вигляд Оксфорд-стріт не змінила поява магазинів та вітрин, на південній стороні цієї вулиці для розклейки пісень використовувалось приблизно 800 ярдів стін» [2, с. 211].

*Місто, яке кричало, співало і грало:* «Г. Берліоз, який відвідав британську столицю в середині XIX століття, писав, що “жодне місто світу” не занурене в музику так, як Лондон; не зважаючи на його професію, звуки шарманок, волинок і барабанів, які наповнювали лондонські вулиці, цікавили його тут більше, ніж музика, яку можна було почути в концертних залах» [2, с. 212].

*Місто-театр:* «Дух буйних веселощів виражав себе»; протягом віків тут «влаштовувався карнавал бідних»; «на лондонських вулицях давали багато вистав»; «... саме лондонське життя могло перетворюватися на вуличний театр — театр найчастіше мимовільний та іноді трагічний» [2, с. 181; 171; 194].

*«Місто-вихор»:* темпоритм Лондона був швидшим, ніж в інших столицях того часу. Це місто живе в постійному активному русі, у вихорі, що «має свою власну негаснучу внутрішню енергію, яка не піддається раціональному поясненню» [2, с. 203].

*Ненаситний і незбагнений Лондон:* місто, яке всотувало в себе мільярди тон м'яса, риби і хліба, а на додачу ще й людські життя. Воно знесилювало і вбивало тяжкою працею. А поряд із цим залишалось містом чудес, містики і курйозів.

*Місто тітьми:* «Пітьма належить до самої суті міста; вона входить в істинне його “я”; вона в буквальному сенсі володіє Лондоном»; «на початку XIX століття цегла будинків (вулиць) була такою чорною від диму, що важко було зрозуміти, де закінчується стіна і де починається дощова грязюка» [2, с. 141; 140].

*Місто смерті і трагедії:* «За кількістю самогубств Лондон займав перше місце серед європейських столиць» [2, с. 299]. Один із сучасників-французів «писав про зневіру в лондонських сім'ях, “де не сміялися протягом трьох поколінь” і відмічав, що міщани накладають на себе руки, “щоб порятуватись від негоди”. Ще один подорожній висловив впевненість у тому, що “стремління накласти на себе руки, безумовно, спонукається туманами”» [2, с. 299–300].

*Про Лондонський туман:* «Прийнято вважати, що туманну імлу створив Лондон ХІХ століття. Безперечно, туман вікторіанської епохи — найбільш знане метеорологічне явище в світі. Він залишив слід усюди — в готичній драматургії і в приватній кореспонденції, в наукових звітах і романах...» [2, с. 496]. Йдеться про так званий «“Лондонський особливий туман”, який, піднімаючись приблизно на 200–240 фунтів над рівнем мостової, створювали півмільйона домашніх труб і міські випаровування» [2, с. 496]. Туман бував чорним, зеленим, жовтим, гороховим, брунатним, він вбивав будь-яку алюзію свіжості міста, затиснутого у вузьких брудних вулицях (див. Додаток Г: ілюстрації робіт Дж. Віслера та К. Моне).

І остання, резюмуюча характеристика — *перенасичене Місто*, в якому *є все*: «Ви навіть як нібито починаєте боятися чогось <...> вам від чогось стає лячно. Чи й не насправді досягнуто ідеалу! — думаєте ви; — чи не кінець тут?» [2, с. 234].



## ДОДАТОК В

### Схеми

#### Схема 1

#### Покоління лідерів композиторської школи англійського музичного Ренесансу

##### Попередники

Джордж Макфаррен, Вільям Беннетт, Ебенезер Праут

---

##### Фундатори

Х'юго Перрі, Чарльз Станфорд

---

##### Лідери — перше покоління

Едвард Елгар, Ральф Воан-Вільямс, Густав Холст, Фредерік Діліус

---

##### Лідери — друге покоління

Френк Брідж, Джон Айрленд, Арнольд Бакс, Артур Блісс, Артур Бенджамін, Алан Буш

---

##### Лідери — третє покоління

Вільям Волтон, Майкл Тіппет, Бенджамін Бріттен

## Схема 2

## Структура інтермедіальності



## Схема 3

## Структура художнього тексту



## Схема 4

**Драматургічні види програмності  
у взаємозв'язку із родовими образно-драматургічними типами**

<b>картина:</b> зовнішнє споглядання (зображення, атмосфера)	епіка
<b>афект:</b> внутрішнє переживання (емоція, стан)	лірика
<b>сюжет:</b> процесуальна дія (комунікація, реакції)	драма

## Схема 5

## Композиційна схема концертної увертюри

## «Кокейн» («У місті Лондоні») Е. Елгара

## СОНАТНА ФОРМА (з рисами тричастинної)

## Експозиція

1 Г.п.		2 Г.п.	Зв'язка (реприза Г.п.)	П.п.	Зк.п.
I II III	I II I		I II	вст. a b a закл.	на мат. 2Г.п.
A a b c	A I a <sub>1</sub> b a <sub>2</sub>	B	A <sub>2</sub> a <sub>2</sub> b <sub>2</sub>	C	D

## Розробка

1Гп.	Пп.	2Гп.	I Епізод	2Гп.	II Епізод	III Епізод	2Гп., Пп.	2Гп. 1Гп
II I				→	марш			I III
A <sub>3</sub>	C <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	E	B <sub>2</sub>	F	G	B <sub>3</sub> C <sub>2</sub>	B <sub>4</sub> A <sub>4</sub>

## Реприза

1Гп.	2Гп.	Пп.	Зк.п.	II Епізод	2Гп.	1Гп.
I II			→	марш		III
A <sub>5</sub>	B <sub>5</sub>	C <sub>3</sub>	D <sub>2</sub>	F	B <sub>6</sub>	A <sub>6</sub>

## Тричастинна форма

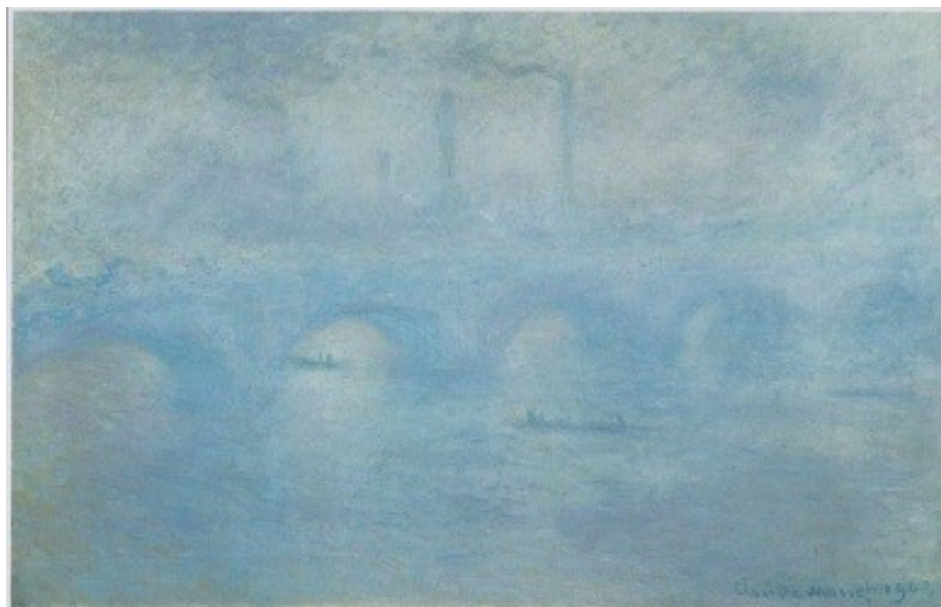
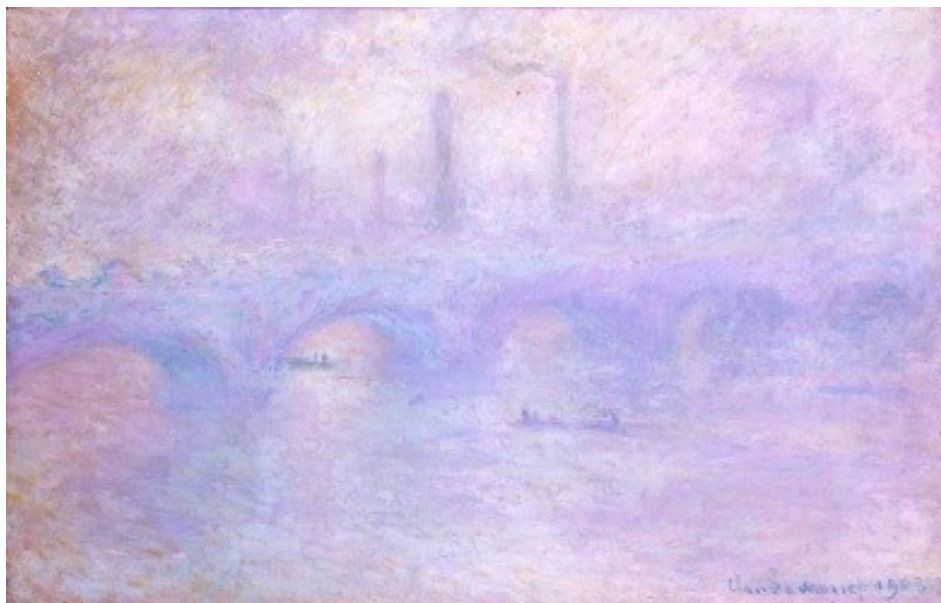
I	II	III (Реприза)	Кода
A A <sub>1</sub> B A <sub>2</sub> C D(на мат. B)	A <sub>3</sub> C <sub>1</sub> B <sub>1</sub> E B <sub>2</sub> F G B <sub>3</sub> C <sub>2</sub> B <sub>4</sub> A <sub>4</sub>	A <sub>5</sub> B <sub>5</sub> C <sub>3</sub> D <sub>2</sub> F	B <sub>6</sub> A <sub>6</sub>

**Рондальність:** як принцип структурної організації: всі варіанти А і В – рефрени; С, Е, F, G — епізоди.

**Варіаційність:** як принцип розвитку: 6 варіантів А, 6 варіантів В (D походить від В) — дуже умовно можна говорити про принцип подвійних варіацій.

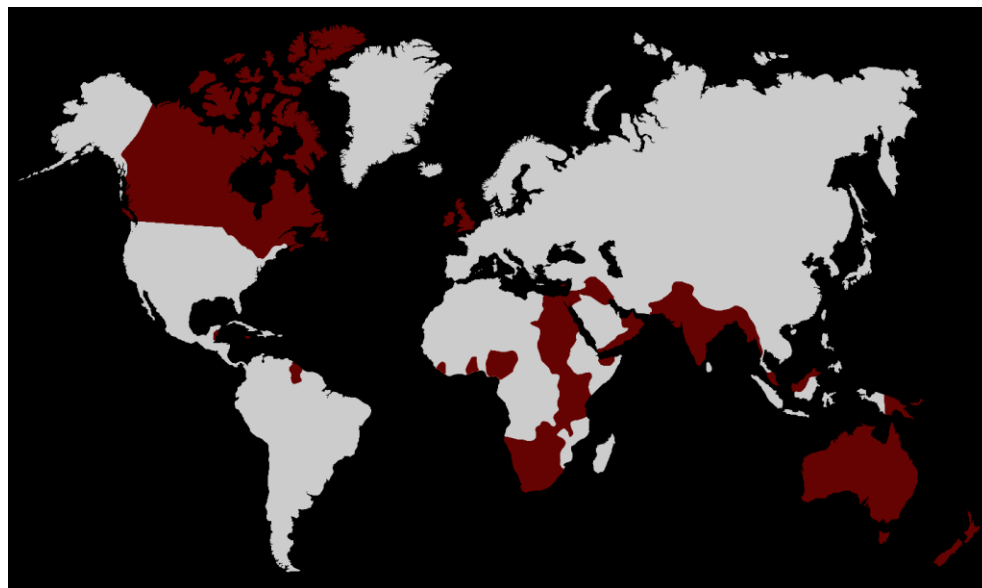
**Додаток Г**  
**Ілюстрації до першого розділу**

**Ілюстрації 1–2**  
**Репродукції картин К. Моне**



## Ілюстрація 3

## Карта Британської імперії до початку Першої світової війни



## Ілюстрація 4

## Карта Лондону (початок XX століття)





**Ілюстрація 5**  
**Вільям Тьорнер, «Палаючий Парламент»**



**Ілюстрація 6**  
**Джордж О'Коннор, «Вигляд з Пентонвільської дороги на захід ввечері» (1884)**



## Ілюстрація 7

Джон Грімшоу, «Вулиця Святого Джеймса»



## Ілюстрація 8

Джон Грімшоу, «Резиденція лорда-мера Лондона»





**Ілюстрація 9**  
**Джон Грімшоу, «Роздуми на Темзі»**



**Ілюстрація 10**  
**Джеймс Уістлер, «Ноктюрн у сірому та золотому: Пікаділлі»**



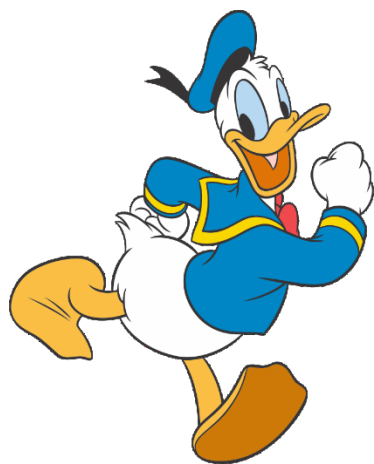
## Ілюстрація 11

Пітер Брейгель Старший, «Країна ледарів» (1567)



**ДОДАТОК Д**  
**Ілюстрації до підрозділу 2.1.**

**Ілюстрація 1**  
**Дональд Дак**



**Ілюстрація 2**  
**Кадр із фільму «Фантазія 2000» (52:03) — взаємодія Міккі Мауса із диригентом**





**Ілюстрація 3**

**Кадр із фільму «Фантазія 2000» (52:38) — Дональд приймає душ, в момент, коли мав би виступати на сцені**

**Ілюстрації 4–8**

**Кадри із фільму «Фантазія 2000» — демонстрація емоційної гнучкості Дональда**









**Ілюстрація 9****Кадр із фільму «Фантазія 2000» (54:18)****Ілюстрація 10****Кадр із фільму «Фантазія 2000» (58:58)**

## ДОДАТОК Е

### Ілюстрації до підрозділу 2.6.

#### (портрети персонажів «Енігма-варіацій» Е. Елгара)

I. (C.A.E.) (Caroline Alice Elgar)



II. (H.D.S-P.) (Hew David Steuart-Power)



III. (R.B.T.) (Richard Baxter Townsend)

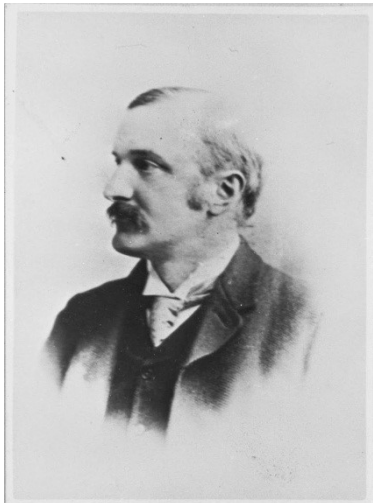


IV. (W.M.B.) (William Meath Baker)





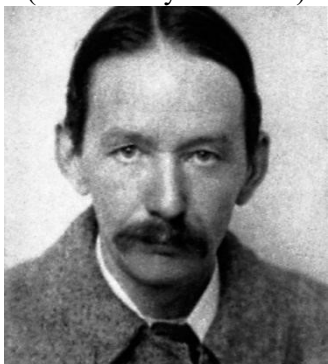
V. (R.P.A.) (Richard Penrose Arnold)



VI. (Ysobel.) «Ysobel» (Isabell Fitton)



VII. (Troyte.) «Troyte»  
(Arthur Troyte Griffith)



VIII. (W.N.) «W.N.»  
(Winifred Norbury)



IX. (Nimrod.) «Nimrod»  
(August Johannes Jaeger)



X. (Dorabella.) Intermezzo. «Dorabella».  
Intermezzo (Dora Penny)



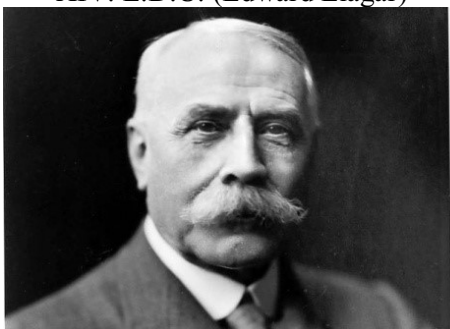
XI. (G.R.S.) «G.R.S. George»  
(Robertson Sinclair)



XII. (B.G.N.) «B.G.N.»  
(Basil Nevison)



XIV. E.D.U. (Edward Elgar)



## ДОДАТОК Ж

### Нотні приклади

Ж.1

Теми із концертної увертюри «Кокейн» Е. Елгара

1 Гп. (три тематичні утворення) [A]:

2 Гп. [B]:

Пп.: (Пп. написана у тричастинній формі) [C]:

основна тема:

тема середнього розділу:

Зк.п. [D]:

**Scherzando a tempo**

I Епізод [E]:



II Епізод (марш) [F]:



III Епізод [G]:



Ж.2

### Теми із «Лондонської симфонії» Р. Воан-Вільямса

Вступ (два тематичні утворення):



I частина (сонатна форма):

Експозиція:

Гп.: 1-е тематичне утворення — т. з. «фатумна тема»:



Гп.: 2-е і 3-е тематичні утворення:



Гп.: 4-е тематичне утворення:



Гп.: 5-е тематичне утворення:



Гп.: 6-е тематичне утворення:



Пп.: 1-а тема (В-dur):



Пп.: 2-а тема (Ges-dur):



Зк. тема.:



*Розробка:*

Тема з поліфонічного розділу:



«Пасторальна тема»:



Тематизм кульмінації розробки:

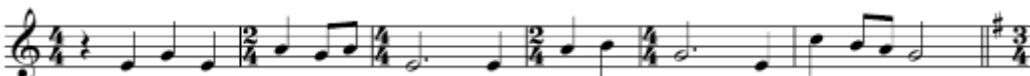


**II частина** (складна тричастинна форма з контрастною серединою):

Основна тема (I, тема «а»):



Тема середнього розділу простої форми (I, тема «b»):



Тема середнього розділу великої форми (II, тема «с», соло альтя):



Тематизм середнього розділу великої форми (II, «d» і «e»):



**III частина** (рондальна форма, рондоподібна):

«Скерцозні» теми (рефрен):

«хвилеподібна» скерцозна тема:



«квартово-секундова» тема:



1-а епізодична тема (танцювальна):



2-а епізодична тема:



3-а епізодична тема (лірична у тромбонів):

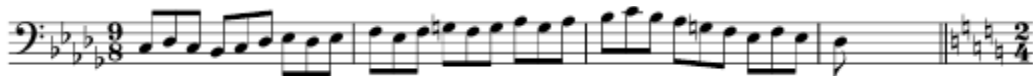


*I* епізод:

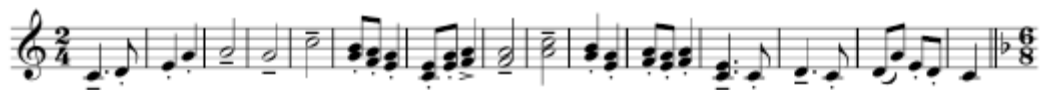
«маркатна» тема:



«тарантельна» тема:



II епізод (маршова тема):



Кода:



IV частина (тричастинна форма з контрастною серединою) і кодою-епілогом:

Вступ:

тематичний елемент № 1:



тематичний елемент № 3:



I розділ:

1-а тема: Марш («в дусі Елгара», гімнічний):



1-а тема: Ліричний тематизм (вплітається в маршовий розділ):



Основна тема середнього розділу:



Епілог:

«Тема Біг-Бена»:



аркові теми (похідні зі вступу):



Ж.3

Тема Гімну-Тріо «Земля надії й слави»  
із «Помпезного та церемоніального маршу № 1» Е. Елгара



## ДОДАТОК И

### Таблиці

Таблиця 1

**Перелік англійських композиторів XIX–XX століття,  
причетних до подій англійського музичного Ренесансу**

<b>Роки життя</b>	<b>Імена англійських композиторів</b>
1800–1880	Джон Госс (Goss, Sir John)
1804–1885	Юліус Бенедикт (Sir Julius Benedict)
1808–1879	Майкл Балф (Michael William Balfe)
1809–1886	Джон Гаттон (John Liptrot Hatton)
1810–1876	Семюел Веслі (Samuel Sebastian Wesley)
1813–1887	Джордж Макфаррен (George-Alexander Macfarren)
1816–1875	Вільям Беннетт (William Sterndale Bennett)
1833–1893	Вільям Казінс (William Cusins)
1835–1909	Ебенезер Праут (Ebenezer Prout)
1839–1905	Генрі Голмс (Henry Holmes)
1842–1900	Артур Салліван (Sir Arthur Seymour Sullivan)
1842–1907	Генрі Гедсбі (Henry Robert Gadsby)
1844–1905	Едвард Даннройтер (Edward Dannreuther)
1846–1893	Томас Вінгем (Thomas Wingham)
1847–1925	Френсіс Девенпорт (Francis William Davenport)
1848–1918	Х'юберт Перрі (Sir Charles Hubert Hastings Parry)
1852–1924	Чарльз Стенфорд (Charles Villiers Stanford)
1852–1935	Фредерік Коуен (Frederic Hymen Cowen)
1857–1934	Едвард Елгар (Sir Edward William Elgar)
1857–1931	Фредерік Кліфф (Frederic Cliffe)
1858–1944	Етель Сміт (Ethel Smith)
1860–1940	Вільям Воллес (William Wallace)
1862–1934	Фредерік Діліус (Frederick Theodore Albert Delius)
1862–1936	Едвард Герман (Sir Edward German)
1863–1928	Леслі Стюарт (Leslie Stuart)
1868–1948	Джон Маківен (Sir John Blackwood McEwen)
1868–1946	Гренвілл Банток (Granville Ransome Bantock)
1872–1958	Ральф Воан-Вільямс (Ralph Vaughan Williams)
1873–1946	Вільям Белл (William Henry Bell)
1874–1934	Ґустав Холст (Gustav Theodore von Holst)
1875–1912	Семюел Коулридж-Тейлор (Samuel Coleridge-Taylor)
1876–1972	Геверґел Брайан (Havergal Brian)
1878–1960	Ратленд Ботон (Rutland Boughton)

1879–1941	Френк Брідж (Frank Bridge)
1879–1962	Джон Айрленд (John Ireland)
1879–1970	Сиріл Скотт (Cyril Meir Scott)
1883–1953	Арнольд Бакс (Sir Arnold Edward Trevor Bax)
1885–1916	Джордж Баттерворт (George Sainton Kaye Butterworth)
1891–1985	Артур Блісс (Sir Arthur Edward Drummond Bliss)
1893–1962	Юджин Ґуссенс (Eugène Aynsley Goossens)
1893–1960	Артур Бенджамін (Arthur Leslie Benjamin)
1894–1950	Ернест Моеран (Ernest John Smeed Moeran)
1895–1984	Гордон Джейкоб (Gordon Jacob)
1900–1995	Алан Буш (Alan Dudley Bush)
1901–1986	Едмунд Руббра (Edmund Rubbra)
1902–1983	Вільям Волтон (Sir William Turner Walton)
1903–1989	Леннокс Берклі (Sir Lennox Randal Francis Berkeley)
1905–1942	Волтер Лей (Walter Leigh)
1905–1998	Майкл Тіппетт (Sir Michael Kemp Tippett)
1905–1985	Вільям Олвін (William Alwyn)
1906–1983	Елізабет Лютієн (Agnes Elisabeth Lutyens)
1907–1994	Елізабет Макончі (Elizabeth Maconchy)
1913–1976	Бенджамін Бріттен (Edward Benjamin Britten)
1913–1998	Джордж Ллойд (George Lloyd)
1915–1982	Гамфрі Серл (Humphrey Searle )
1917–2009	Річард Арнелл (Richard Anthony Sayer (“Tony”) Arnell)
1920–1990	Пітер Фрікер (Peter Racine Fricker)
1921–2006	Малкольм Арнольд (Sir Malcolm Henry Arnold)
1926–2003	Артур Олдем (Arthur William Oldham)

Таблиця 2

## Хронологія англійського музичного модернізму

Роки	Етап	Характеристика	Приклади творів
1890-ті – 1900-ті	Формування	Започаткування та поступове просування модерністських художніх засад у вигляді окремих спроб, часткових уведень та поміркованих експериментів на базі пізньоромантичної стилістики.	«Енігма»-варіації, «Кокейн», «Помпезний та церемоніальний марш» № 1 <i>Е. Елгара</i>
1910-ті – 1920-ті	Утвердження	Етап стабілізації та закріплення художніх засад національного варіанту музичного модернізму.	«Фальстаф» і Віолончельний концерт <i>Е. Елгара</i> ; «Слухаючи першу зозулю навесні» і «Літня ніч на річці» <i>Ф. Діліуса</i> ; «Лондонська симфонія» і «Жайворонок, що злітає» <i>Р. Воан-Вільямса</i> ; «Планети» та «Ідеальний дурень» <i>Г. Холста</i>
1930-ті – 1950-ті	Ускладнення	Активне впровадження дисонансності (гармонічної, метроритмічної, мелодичної, «естетичної»).	Симфонії № 4 і № 6 <i>Р. Воан-Вільямса</i> ; «Sinfonia da Requiem» і «Американська увертюра» <i>Б. Бріттена</i> ; «Скапіно» <i>В. Волтона</i> ; Симфонія №2 <i>М. Тіппетта</i>
1960-ті – 1970-ті	Завершення	Модернізм існує на засадах культурно-історичної інерції, як консервативна парадигма мислення, властива для старшого покоління композиторів. Паралельно відбувається поступове засвоєння засад авангардизму.	Симфонія для віолончелі з оркестром і «Lachrymae» <i>Б. Бріттена</i> ; «Капрічіо бурлеска» <i>В. Волтона</i> ; Симфонія №3 і Симфонія №4 <i>М. Тіппетта</i>

Таблиця 3

## Симфонія в англійській музиці доби модернізму

№	Рік	Композитор	Симфонія: номер та програмна назва (за наявності)
1.	1875	Ч. Станфорд	Симфонія № 1
2.	1875	Ю. Бенедикт	Симфонія № 2
3.	1876	Ф. В. Девенпорт	Симфонія № 1
4.	1877	Е. Праут	Симфонія № 2
5.	1880	Ф. Коуен	Симфонія № 3 «Скандинавська» («Scandinavian»)
6.	1881	С. Леслі	Симфонія «Лицарство» («Chivalry»)
7.	1882	Ч. Станфорд	Симфонія № 2 «Елегійна» («Elegiac»)
8.	1882	Х. Перрі	Симфонія № 1
9.	1883	Х. Перрі	Симфонія № 2 «Кембридж»/«Університет» («Cambridge»/«University»)
10.	1883	Т. Вінгем	Симфонія № 4
11.	1884	Ф. Коуен	Симфонія № 4 «Валлійська» («Welsh»)
12.	1885	Е. Праут	Симфонія № 3
13.	1887	Ч. Станфорд	Симфонія № 3 «Ірландська» («Irish»)
14.	1887	Ф. Коуен	Симфонія № 5
15.	1887	Е. Праут	Симфонія № 4
16.	1887	Г. Голмс	Симфонія «Боскасл» («Boscastle», населений пункт у Великобританії)
17.	1888	Г. Гедсбі	Симфонія «Святкова» («Festal»)
18.	1889	Ч. Станфорд	Симфонія № 4 «Англійська» («English»)
19.	1889	Х. Перрі	Симфонія № 3, Симфонія № 4 (перша версія)
20.	1889	Ф. Кліфф	Симфонія № 1
21.	1890	Е. Герман	Симфонія № 1
22.	1892	В. Казінс	Симфонія
23.	1892	Ф. Кліфф	Симфонія № 2
24.	1893	Е. Герман	Симфонія № 2
25.	1894	Ч. Станфорд	Симфонія № 5
26.	1896	С. Коулридж-Тейлор	Симфонія
27.	1897	Ф. Коуен	Симфонія № 6 «Ідилічна» («Idyllic»)
28.	1898	Дж. Маківен	Симфонія № 1
29.	1899	В. Воллес	Симфонія «Створення» («The Creation»)
30.	1899	В. Белл	Симфонія № 1 «Волт Вітмен» («Walt Whitman»)
31.	1900	Ґ. Холст	Симфонія «Котсуолдс» («Cotswolds», територія в Англії)
32.	1900	С. Скотт	Симфонія № 1
33.	1902	С. Скотт	Симфонія № 2
34.	1906	Ч. Станфорд	Симфонія № 6
35.	1908	Е. Елгар	Симфонія № 1

36.	1910	Р. Воан-Вільямс	Симфонія № 1 «Морська» («A Sea Symphony»)
37.	1911	Ч. Станфорд	Симфонія № 7
38.	1911	Дж. Маківен	Симфонія № 2 «Солвей» («Solway», затока Ірландського моря)
39.	1911	Е. Елгар	Симфонія № 2
40.	1912	Х. Перрі	Симфонія № 5 «Симфонічна фантазія» («Symphonic Fantasia»)
41.	1913	А. Бакс	Симфонія «Весняний вогонь» («Spring Fire»)
42.	1914	Р. Воан-Вільямс	Симфонія № 2 «Лондонська» («London Symphony»)
43.	1915	Г. Банток	«Гебридська симфонія» («Hebridean Symphony»)
44.	1922	Р. Воан-Вільямс	Симфонія № 3 «Пасторальна» («A Pastoral Symphony»)
45.	1922	А. Бакс	Симфонія № 1
46.	1922	А. Блісс	«Кольорова симфонія» («A Colour Symphony»)
47.	1924	Г. Холст	«Хорова симфонія» («Choral Symphony»)
48.	1926	А. Бакс	Симфонія № 2
49.	1927	Г. Брайан	Симфонія № 1 «Готика» («The Gothic»)
50.	1927	Р. Ботон	Симфонія № 2 «Дейдрре» («Deirdre», персонаж ірландської міфології)
51.	1928	Г. Банток	«Язичницька симфонія» («Pagan Symphony»)
52.	1929	Г. Джейкоб	Симфонія № 1
53.	1929	А. Бакс	Симфонія № 3
54.	1930	Е. Макончі	Симфонія № 1
55.	1931	Г. Брайан	Симфонія № 2
56.	1931	А. Бакс	Симфонія № 4
57.	1932	Г. Брайан	Симфонія № 3
58.	1932	А. Бакс	Симфонія № 5
59.	1932	Дж. Ллойд	Симфонія № 1
60.	1933	Г. Брайан	Симфонія № 4 «Пісня Перемоги» («Das Siegslied»)
61.	1933	Дж. Ллойд	Симфонія № 2
62.	1933	Дж. Ллойд	Симфонія № 3
63.	1934	Е. Елгар	Симфонія № 3 (ескізи)
64.	1934	М. Тіппет	Симфонія <i>Сі-бемоль мажор</i> (неопублікована)
65.	1934	Р. Воан-Вільямс	Симфонія № 4
66.	1934	А. Бакс	Симфонія № 6
67.	1934	Б. Бріттен	«Проста симфонія» («Simple Symphony»)
68.	1935	В. Волтон	Симфонія № 1
69.	1937	Е. Руббра	Симфонія № 1
70.	1937	Г. Брайан	Симфонія № 5 «Літнє вино» («Wine of Summer»)
71.	1937	Е. Руббра	Симфонія № 2
72.	1937	С. Скотт	Симфонія № 3
73.	1938	Е. Моеран	Симфонія <i>соль мінор</i>
74.	1939	А. Бакс	Симфонія № 7

75.	1939	Е. Руббра	Симфонія № 3
76.	1940	А. Буш	Симфонія № 1
77.	1940	Б. Бріттен	«Sinfonia da Requiem»
78.	1941	Ф.Брідж	Симфонія
79.	1943	Р. Воан-Вільямс	Симфонія № 5
80.	1945	А. Бенджамін	Симфонія № 1
81.	1945	М. Тіппетт	Симфонія № 1
82.	1948	Р. Воан-Вільямс	Симфонія № 6
83.	1948	Е. Макончі	Симфонія № 2
84.	1948	Г. Брайан	Симфонія № 6 «Трагічна» («Sinfonia Tragica»)
85.	1948	Г. Брайан	Симфонія № 7
86.	1949	Г. Брайан	Симфонія № 8
87.	1949	А. Буш	Симфонія № 2 «Ноттінгем» («Nottingham»)
88.	1949	П. Фрікер	Симфонія № 1
89.	1949	М. Арнольд	Симфонія № 1
90.	1951	Г. Брайан	Симфонія № 9
91.	1951	П. Фрікер	Симфонія № 2
92.	1952	С. Скотт	Симфонія № 4
93.	1952	Р. Воан-Вільямс	Симфонія № 7 «Sinfonia antartica»
94.	1953	Е. Макончі	Симфонія для подвійного струнного оркестру
95.	1953	М. Арнольд	Симфонія № 2
96.	1954	Г. Брайан	Симфонія № 10
97.	1954	Г. Брайан	Симфонія № 11
98.	1956	Р. Воан-Вільямс	Симфонія № 8
99.	1957	Р. Воан-Вільямс	Симфонія № 9
100.	1957	М. Арнольд	«Іграшкова симфонія» («Toy Symphony»)
101.	1957	М. Арнольд	Симфонія № 3
102.	1957	Г. Брайан	Симфонія № 12
103.	1958	М. Тіппетт	Симфонія № 2
104.	1959	Г. Брайан	Симфонія № 13
105.	1960	В. Волтон	Симфонія № 2
106.	1960	А. Буш	Симфонія № 2 «Байрон» («Byron»)
107.	1960	Г. Брайан	Симфонія № 14
108.	1960	Г. Брайан	Симфонія № 15
109.	1960	Г. Брайан	Симфонія № 16
110.	1960	М. Арнольд	Симфонія № 4
111.	1960	П. Фрікер	Симфонія № 3
112.	1961	Г. Брайан	Симфонія № 17
113.	1961	М. Арнольд	Симфонія № 5
114.	1961	Г. Брайан	Симфонія № 18
115.	1961	Г. Брайан	Симфонія № 19
116.	1962	Г. Брайан	Симфонія № 20
117.	1963	Г. Брайан	Симфонія № 21

118.	1963	Б. Бріттен	«Симфонія для віолончелі з оркестром» («Symphony for Cello and Orchestra»)
119.	1965	Г. Брайан	Симфонія № 22 «Симфонія Бревіс» («Symphonia Brevis»)
120.	1965	Г. Брайан	Симфонія № 23
121.	1965	Г. Брайан	Симфонія № 24
122.	1966	Г. Брайан	Симфонія № 25
123.	1966	Г. Брайан	Симфонія № 26
124.	1966	Г. Брайан	Симфонія № 27
125.	1966	П. Фрікер	Симфонія № 4
126.	1967	М. Арнольд	Симфонія № 6
127.	1967	Г. Брайан	Симфонія № 28
128.	1967	Г. Брайан	Симфонія № 29
129.	1967	Г. Брайан	Симфонія № 30
130.	1968	Г. Брайан	Симфонія № 31
131.	1968	Г. Брайан	Симфонія № 32
132.	1972	М. Тіппетт	Симфонія № 3
133.	1973	М. Арнольд	Симфонія № 7
134.	1976	П. Фрікер	Симфонія № 5
135.	1978	М. Арнольд	Симфонія № 8
136.	1978	М. Тіппетт	Симфонія № 4
137.	1981	Е. Макончі	Маленька симфонія для оркестру («Little Symphony, for orchestra»)
138.	1983	А. Буш	Симфонія № 2 «Ласко» («Lascaux»)
139.	1986	М. Арнольд	Симфонія № 9

Таблиця 4

## Інструментальний концерт в англійській оркестровій музиці доби модернізму

№	НАЗВА	КОМПОЗИТОР	РІК СТВОРЕННЯ
<b>КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ</b>			
1.	Концерт для скрипки з оркестром	Е. Елгар	1890?
2.	Концерт для скрипки з оркестром	Е. Елгар	1910
3.	Концерт для скрипки з оркестром	Ф. Діліус	1916
4.	Концерт для скрипки з оркестром	С. Скотт	1925
5.	«Академічний концерт» для скрипки та струнних	Р. Воан-Вільямс	1925
6.	Концерт для скрипки з оркестром	А. Бенджамін	1932
7.	Концерт для скрипки з оркестром	А. Бакс	1938
8.	Концерт для скрипки з оркестром	В. Волтон	1939
9.	Концерт для скрипки з оркестром	Б. Бріттен	1939
10.	Концерт для скрипки з оркестром	А. Буш	1948
<b>КОНЦЕРТ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ</b>			
1.	Концерт для віолончелі з оркестром	С. Скотт	1902
2.	Концерт для віолончелі з оркестром	Е. Елгар	1919
3.	Концерт для віолончелі з оркестром	Ф. Діліус	1920
4.	«Орація» (Concerto elegiaco) для віолончелі з оркестром	Ф. Брідж	1930
5.	Концерт для віолончелі з оркестром	С. Скотт	1937
6.	Концерт для віолончелі з оркестром	В. Волтон	1956
<b>КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ</b>			
1.	Концерт для альту з оркестром	В. Волтон	1929
<b>Подвійний/потрійний концерт для струнних інструментів із оркестром</b>			
1.	Подвійний концерт для скрипки та віолончелі	Ф. Діліус	1916
2.	Подвійний концерт для скрипки та віолончелі	С. Скотт	1926
3.	Подвійний концерт для двох скрипок	Г. Холст	1929
4.	Подвійний концерт для двох скрипок	С. Скотт	1931
5.	Подвійний концерт для скрипки і альту з оркестром	Б. Бріттен	1932
6.	Потрійний концерт *для скрипки, альту, віолончелі та оркестру	М. Тіппетт	1979
<b>КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ</b>			
1.	Концерт для фортепіано з оркестром	Ф. Діліус	1897
2.	Концерт для фортепіано з оркестром	С. Скотт	1900



3.	Концерт для фортепіано з оркестром № 1	С. Скотт	1914
4.	Концерт для фортепіано з оркестром	Дж. Айрленд	1930
5.	Концерт для фортепіано з оркестром	Р. Воан-Вільямс	1931
6.	Концерт для фортепіано з оркестром	Е. Елгар	1933
7.	Концерт для фортепіано з оркестром	А. Буш	1937
8.	Концерт для фортепіано з оркестром	Б. Бріттен	1938
9.	Концерт (майже фантазія) *для фортепіано з оркестром	А. Бенджамін	1949
10.	Концерт для фортепіано з оркестром	М. Тіппет	1955
<b>КОНЦЕРТ ДЛЯ ДУХОВОГО ІНСТРУМЕНТУ З ОРКЕСТРОМ</b>			
1.	Концерт *для гобоя з оркестром	Р. Воан-Вільямс	1944
2.	Концерт для гобоя і струнних	С. Скотт	1946
3.	Концерт для басової туби	Р. Воан-Вільямс	1954
<b>КОНЦЕРТИ ДЛЯ РІДКІСНОГО ІНСТРУМЕНТУ З ОРКЕСТРОМ</b>			
1.	Концерт для харпсікорда з оркестром	С. Скотт	1937
2.	Концерт для гармоніки	А. Бенджамін	1953
<b>КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРУ</b>			
1.	Концерт-фуга (для флейти, гобоя та струнних)	Ґ. Холст	1923
2.	Концерт *для камерного оркестру	М. Тіппетт	1930
3.	Концерт для двох струнних оркестрів	М. Тіппетт	1939
4.	Концерт (за сонатою Чімароза) для гобоя і струнних	А. Бенджамін	1942
5.	Концерто-ґроссо	Р. Воан-Вільямс	1950
6.	Концерт для оркестру	М. Тіппетт	1963
<b>КОНЦЕРТИНО</b>			
1.	Концертіно для фортепіано з оркестром	А. Бенджамін	1927
2.	Концертіно *для 2 ф-но з оркестром	С. Скотт	1931
3.	Концертіно для фортепіано з оркестром	А. Бакс	1939
4.	Концертіно *для фагота і флейти	С. Скотт	1946
<b>КОНЦЕРТАНТЕ</b>			
1.	Фантазія концертанте для фортепіано, джазового бенду і оркестру	А. Буш	1924
2.	Концертанте (для англійського ріжка, кларнета, валторни і оркестру)	А. Бакс	1949
3.	Концертанте (Концерт) для фортепіано (для лівої руки) з оркестром	А. Бакс	1949
4.	Фантастичне концертанто на тему Кореллі (для струнних)	М. Тіппетт	1953
5.	Партіта концертанте	А. Буш	1965

Похідний від концертного формат жанру (із солюючим інструментом/інструментами та оркестром)			
1.	Сюїта *для скрипки і симфонічного оркестру	Ф. Діліус	1888
2.	Легенда *для скрипки та оркестру	Ф. Діліус	1895
3.	Пісня ночі *для скрипки з оркестром	Г. Холст	1905
4.	Фальстаф *симфонічні етюди для віолончелі з оркестром	Е. Елгар	1913
5.	Жайворонок, що злітає *романс для скрипки з оркестром	Р. Воан-Вільямс	1914
6.	Кельтська поема *для скрипки з оркестром	Г. Банток	1914
7.	Симфонічні варіації *для фортепіано з оркестром	А. Бакс	1918
8.	Монолог *для гобоя з оркестром *інший варіант назви: Солілог	Е. Елгар	1931
9.	Фантазм *для фортепіано з оркестром	Ф. Брідж	1931
10.	Легенда *для фортепіано з оркестром	Дж. Айрленд	1933
11.	Драматична поема *для скрипки з оркестром	Г. Банток	1941
12.	Фантазія на тему Генделя *для фортепіано з оркестром	М. Тіппетт	1941
13.	Рух для кларнета з оркестром	Б. Бріттен	1942
14.	Ранкова пісня (Травневий час в Сасексі) *для фортепіано з оркестром	А. Бакс	1946
15.	Варіації на ім'я Габріеля Форе *для арфи та струнних	А. Бакс	1949
16.	Концертна сюїта *для скрипки з оркестром	А. Буш	1952
17.	Симфонія для віолончелі з оркестром	Б. Бріттен	1963
18.	«Африка» *симфонічний рух для фортепіано з оркестром	А. Буш	1972
19.	Пісенна поема і танцювальна поема *для фортепіано з оркестром	А. Буш	1986

Таблиця 5

## Марші в англійській музиці доби модернізму

№	Композитор	Назва маршу		Рік
1.	Е. Елгар	«Імперський марш»	«Imperial March»	1897
2.	Е. Елгар	«Помпезний та церемоніальний марш № 1»	«Pomp and Circumstance March № 1»	1901
3.	Е. Елгар	«Помпезний та церемоніальний марш № 2»	«Pomp and Circumstance March № 2»	1901
4.	Е. Елгар	«Помпезний та церемоніальний марш № 3»	«Pomp and Circumstance March № 3»	1904
5.	Е. Елгар	«Помпезний та церемоніальний марш № 4»	«Pomp and Circumstance March № 4»	1907
6.	Е. Елгар	«Коронаційний марш»	«Coronation March»	1911
7.	Е. Елгар	«Імперський марш» із театрального твору «Парад Імперії»	«Empire March» from dramatic work «The Pageant of Empire»	1924
8.	Е. Елгар	«Помпезний та церемоніальний марш № 5»	«Pomp and Circumstance March № 5»	1930
9.	А. Бакс	«Фестивальна увертюра»	«Festival Overture»	1911
10.	А. Бакс	«Лондонський парад» (марш і тріо)	«London Pageant» (march and trio)	1937
11.	А. Бакс	«Переможний марш»	«Victory March»	1945
12.	А. Бакс	«Коронаційний марш»	«Coronation March»	1952
13.	Р. Воан-Вільямс	«Марш минулого кухонного посуду»	«March Past of the Kitchen Utensils»	1909
14.	Ґ. Холст	«Музика до Лондонського параду»	«Incidental Music to a London Pageant»	1911

15.	Е. Герман	«Коронаційний марш і гімн»	«Coronation March and Hymn»	1911
16.	Ф. Брідж	«Коронаційний марш»	«Coronation March»	1901
17.	Ф. Брідж	«(Коронаційний) марш»	«[Coronation] March»	1911
18.	Дж. Айрленд	«Епічний марш»	«Epic March»	1942
19.	А. Блісс	«Фенікс»	«The Phoenix»	1945
20.	А. Блісс	«Процесія»	«Professional»	1953
21.	А. Блісс	«Ласкаво просимо королеву»	«Welcome the Queen»	1954
22.	А. Блісс	«Марш на честь великої людини»	«March in homage of a great man»	1964
23.	Седрік Торп Дейві	«Коронаційний марш»	«Coronation March»	1952
24.	В. Волтон	«Корона імперії» (коронаційний марш)	«Crown Imperial» (coronation march)	1937
25.	В. Волтон	«Держава і скіпетр» (коронаційний марш)	«Orb and Sceptre» (coronation march)	1953

Таблиця 6

## Типологія програмності: об'єктний рівень

КАРТИННА ОБ'ЄКТНІСТЬ		
Локація		
<i>вода</i>	«Морські ріки» Г. Бантока «Морські пісні» Р. Воан-Вільямса «Море» Ф. Бріджа «Море» К. Дебюссі «Солент» (протока) Р. Воан-Вільямса «У болотній країні» Р. Воан-Вільямса «Озера» Е. Елгара	«Северн-сюїта» Е. Елгара «Нептун (Поема моря)» С. Скотта «Середземномор'я» А. Буша «Брайтон» (річка) М. Тіппетта «Вода без сонячного світла» М. Тіппетта «Карістіона: гебридський морський пейзаж» Г. Бантока
<i>ландшафт</i>	«Мей-Дан рапсодія» Дж. Айрленда «На полях» Ф. Діліуса «Над пагорбами і далеко» Ф. Діліуса	
<i>регіон</i> <i>територіальна</i> <i>а одиниця</i>	«Провансальська сюїта» Д. Мійо «Флорида» Ф. Діліуса «Шотландська увертюра» Е. Елгара «На півдні (Алассіо)» Е. Елгара «На далекому заході» Г. Бантока «Гебридська симфонія» Г. Бантока «Кельтська поема» Г. Бантока «Гебридська поема: Чайка підводної землі» Г. Бантока Три Норфолкські рапсодії Р. Воан-Вільямса «Котсволд» Г. Холста «Сомерсетська рапсодія» Г. Холста «Конемарське гуляння» А. Бакса «Ірландська увертюра» А. Бакса «Тінтаджел» А. Бакса	«Середземномор'я» А. Бакса «Північна балада» А. Бакса «Норвежська балада» А. Бакса «Ранкова пісня (травневий час в Сасексі)» А. Бакса «Із Санто-Домінго» А. Бакса «Нотінгем» (симфонія № 2) А. Буша «Печера Ласко» (симфонія №4) А. Буша «Африка» А. Буша «Ліверпульська увертюра» А. Буша «Портсмут Пойнт» В. Волтона «Графства (сюїта)» М. Тіппетта «Шотландська увертюра» Б. Бріттена «Канадський карнавал» Б. Бріттена «Американська увертюра» Б. Бріттена
<i>місто</i>	«Париж» Ф. Діліуса «Париж» Д. Мійо «Париж» А. Онеггера «Кокейн (у місті Лондоні)» Е. Елгара «Ясний Бріг» Ф. Діліуса	«Лондонська симфонія» Р. Воан-Вільямса «Лондонський парад» Ф. Бріджа «Лондонська увертюра» Дж. Айрленда «Лондонський парад» А. Бакса

	«Музика до Лондонського параду» Ґ. Холста «Місто Плімут» Б. Бріттена «Брук-Грін» Ґ. Холста	«Йоганесбургська фестивальна увертюра» В. Волтона «Нью-Йоркська сюїта» М. Тіппетта
<b>Рух</b>		
<i>машини природи людини</i>	«Пасифік-231» А. Онеґґера «Завод» О. Мосолова «Поява трактора в колгоспі» О. Мосолова «Гра води» М. Равеля «Танець кізочки» А. Онеґґера	«Прогулянки» Ф. Пуленка «Кортеж» А. Бакса «Карибський танець» А. Бакса
<b>Час</b>		
<i>пора дня пора року</i>	«Нічна пісня» Е. Елгара «Післяполудневий відпочинок Фавна» К. Дебюссі «Ранкова музика» П. Гіндеміта «Ранкова серенада» Дж. Енеску «Травнева пісня» Е. Елгара «Весняна ідилія» Ф. Діліуса «Літній вечір» Ф. Діліуса «Зимова ніч» Ф. Діліуса «Весняний ранок» Ф. Діліуса «Улітньому саду» Ф. Діліуса «Пісня перед сходом сонця» Ф. Діліуса «Сієста» В. Волтона	«Пісня літа» Ф. Діліуса «Осінне» С. Прокоф'єва «Зимове концертино» Д. Мійо «Літня пастораль» А. Онеґґера «Слухаючи першу зозулю навесні» Ф. Діліуса «Весна» К. Дебюссі «Опівночі» Ф. Бріджа «Літо» Ф. Бріджа «Прихід весни» Ф. Бріджа «У сутінках» А. Бакса «Літня музика» А. Бакса «Ранкова пісня (травневий час у Сасексі)» А. Бакса
<b>Екзотика (орієнталізм)</b>		
<i>індійська тема російська тема африканська тема східна тема</i>	«Мавританське інтермецо» Е. Елгара «Мавританська сюїта» Ґ. Холста «Севіланья» Е. Елгара «Гаявата» Ф. Діліуса «Квартерон» Ф. Діліуса «Негритянська рапсодія» Ф. Пуленка «Негрєня» К. Дебюссі «Африка» А. Буша «Поганська рапсодія» Г. Бантока «Чотири китайські пейзажі» Г. Бантока «Китайський рондель» К. Дебюссі «Японська сюїта» Ґ. Холста	«Японська святкова музика» Р. Штрауса «Флос Кампі» («Квітка полів») Р. Воан-Вільямса «Індра» Ґ. Холста «Бені Мора» Ґ. Холста «Єгипет» С. Скотта «Російська сюїта» А. Бакса «Пеан» А. Бакса «Дві ямайські п'єси» А. Бенджаміна «Візантія» М. Тіппетта «Шахерезада» М. Равеля «Бразильські враження» О. Респігі

<b>Речі, неживі матеріальні об'єкти</b>		
«Пісковий годинник» С. Скотта «Скринька з іграшками» К. Дебюссі «Фасад» В. Волтона	«Будильник для пробудження великого і товстого короля мавп» Е. Саті «Старі дрібнички і старі обладунки» Е. Саті «Речі, побачені зліва і справа (без окулярів)» Е. Саті	
<b>Флора і фауна</b>		
«Жаби» Г. Бантока «Пташки» Г. Бантока «Слухаючи першу зозулю навесні» Ф. Діліуса «Жайворонок, що здіймається» Р. Воан-Вільямса	«Чорний дрізд» О. Мессіана «Пробудження птахів» О. Мессіана «Каталог птахів» О. Мессіана «Екзотичні птахи» О. Мессіана	
<b>АФЕКТНА ОБ'ЄКТНІСТЬ</b>		
<i>ліричне</i> <i>драматичне</i> <i>неврастенічне</i> <i>вольове</i> <i>екстатичне</i> <i>медитаційне</i> <i>мисленнєве</i>	«Привіт кохання» Е. Елгара «До серця (Піднесення)» Е. Елгара «Найдорожче» Е. Елгара «Зітхання» Е. Елгара «Моя» Е. Елгара «Поема життя та любові» Ф. Діліуса «Пісня життя та кохання» А. Бакса «Благання» Г. Холста «Планети» Г. Холста	«Плач» Ф. Бріджа «Сльози» Б. Бріттена «Медитація в пам'ять про Анну Амброз» А. Буша «Тріумф» М. Тіппетта «Питання без відповіді» Ч. Айвза «Поема екстазу» О. Скрябіна
<b>СЮЖЕТНА ОБ'ЄКТНІСТЬ</b>		
<i>Літературні твори</i>	«Фальстаф» Е. Елгара «Діти із снів» Е. Елгара (за п'єсою Ч. Лема) Дві оркестрові п'єси з «Прокляття Кехами» Роберта Сауті Г. Бантока «Орнульф» Г. Холста (за Г. Ібсеном) «Фантастес» Г. Холста (за новелою Дж. Макдональда) «Золота гуска» Г. Холста (за казкою братів Грім) «Еддон Хіт» Г. Холста (за новелою Т. Харді) «Аглавена і Селізетта» С. Скотта (за п'єсою М. Метерлінка) «Принцеса Малена» С. Скотта (за п'єсою М. Метерлінка)	«Так говорив Заратустра» Р. Штрауса (за Ф. Ніцше) «Дон Жуан» Р. Штрауса «Макбет» Р. Штрауса «Макбет» Г. Бантока «Там, де верба нависла над стумком» Ф. Бріджа (за В. Шекспіром) «Домашня симфонія» Р. Штрауса «Життя героя» Р. Штрауса «Три п'єси за "Гаргантюа і Пантаґрюелем"» Е. Саті «Мрії дитинства Пантаґрюеля» Е. Саті «П'ять гримас "Сна у літню ніч"» Е. Саті «Гамлет і Офелія» В. Волтона

	«Пеллеас і Мелізанда» А. Шенберга (за М. Меттерлінком) «Кетлін-ні-Холіхан» А. Бакса (за п'єсою В. Йейтса)	«День "Притулку Орача"» А. Буша (за твором В. Ленгленда)
<i>Міфи</i> <i>Легенди</i> <i>Казки</i>	«Афродіта на Кіпрі» Г. Бантока «Фіфна на ярмарку» Г. Бантока «Едіп у Колоні» Г. Бантока «Вакханки» (за трагедією Евріпіда) Г. Бантока «Буколична сюїта» Р. Воан-Вільямса «Індра» Г. Холста «Філомела» С. Скотта «Сатириконт» Дж. Айрленда	«Прелюдія до Адоніса» А. Бакса «Німфолепт» А. Бакса «Сад Фанди» А. Бакса «Юний Аполон» Б. Бріттена «Казка про те, що знали сосни» А. Бакса «Кокейн (у місті Лондоні)» Е. Елгара «Тіль Уленшпігель» Р. Штрауса «Скарамуш» Д. Мійо
<i>Історія</i> <i>-соціальна</i> <i>-персональна</i> <i>-культурна</i>	«Фруссар» Е. Елгара «Енігма-варіації» Е. Елгара «Польща» Е. Елгара «Данте» Г. Бантока	«Данте і Беатріче» Г. Бантока «Сафо» Г. Бантока «Антарктика» Р. Воан-Вільямса «Байрон» А. Буша
<i>Біблійна</i> <i>тематика</i>	«Саул» Г. Бантока «Багаті і Лазар» Р. Воан-Вільямса	

Таблиця 7

**Комічна тенденція в розвитку програмної музики доби модернізму:  
західноєвропейський та англійський контексти**

<b>Західноєвропейський контекст (інструментальна музика)</b>	<b>Англійський контекст (оркестрова музика)</b>
«Тіль Уленшпігель» Р. Штрауса «Домашня симфонія» Р. Штрауса «Скарамуш» Д. Мійо «Сарказми» С. Прокоф'єва «Три справжні дряблі прелюдії (для собаки)» Е. Саті «Три п'єси за "Гаргантюа і Пантаґрюелем"» Е. Саті «Мрії дитинства Пантаґрюеля» Е. Саті «Сушені ембріони» Е. Саті «Речі, побачені ліворуч і праворуч (без окулярів)» Е. Саті «П'ять гримас "Сна у літню ніч"» Е. Саті	«Кокейн (у місті Лондоні)» Е. Елгара «Фальстаф» Е. Елгара «Капрічіо-бурлеска» В. Волтона «Скапіно» В. Волтона «Педагогічна увертюра "Доктор Синтексис"» В. Волтона «Ідеальний дурень» Г. Холста «Циркове життя» Г. Бантока «Комічна увертюра» Дж. Айрленда «Увертюра до авантурної комедії» А. Бакса «Увертюра до італійської комедії» А. Бенджаміна



«Танець Пека» К. Дебюссі «Менестрелі» К. Дебюссі	«Марш кухонного посуду» Р. Воан-Вільямса
---	--

Таблиця 8

**Символістська тенденція в розвитку  
англійської оркестрової музики доби модернізму**

<b>Твори, із символістською програмною спрямованістю</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Планети» Г. Холста</li> <li>• «Еддон Хіт» Г. Холста (за новелою Т. Харді)</li> <li>• «Орнульф» Г. Холста (за Г. Ібсенем)</li> <li>• «Фантастес» Г. Холста (за новелою Дж. Макдональна)</li> <li>• «Золота гуска» Г. Холста (за казкою братів Грім)</li> <li>• «Пеллеас і Мелізанда» С. Скотта (за п'єсою М. Метерлінка)</li> <li>• «Принцеса Малена» С. Скотта (за п'єсою М. Метерлінка)</li> <li>• «Аглавена і Селізетта» С. Скотта (за п'єсою М. Метерлінка)</li> <li>• «Афродіта на Кіпрі» Г. Бантока</li> <li>• «Фіфна на ярмарку» Г. Бантока</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Едіп у Колоні» Г. Бантока</li> <li>• «Вакханки» (за трагедією Евріпіда) Г. Бантока</li> <li>• «Буколічна сюїта» Р. Воан-Вільямса</li> <li>• «Індра» Г. Холста</li> <li>• «Філомела» С. Скотта</li> <li>• «Сатирікон» Дж. Айрленда</li> <li>• «Прелюдія до Адоніса» А. Бакса</li> <li>• «Німфолепт» А. Бакса</li> <li>• «Сад Фанди» А. Бакса</li> <li>• «Юний Аполон» Б. Бріттена</li> <li>• «Казка про те, що знали сосни» А. Бакса</li> <li>• «Кокейн (у місті Лондоні)» Е. Елгара</li> <li>• «Сафо» Г. Бантока</li> </ul>

Таблиця 9

**Співвідношення візуального матеріалу з музичним  
в епізоді про Ноїв Ковчег із «Фантазії 2000»**

<b>АНІМАЦІЯ</b>	<b>МУЗИКА</b>		<b>ФОРМА</b>
Ной сурмить, закликаючи тварин.	«Вступ»: сигнальний мотив	Марш № 2 тт. 19–23	Перша частина ЕКСПОЗИЦІЯ (дія на землі)
Тварини сходяться до Ковчега.	«А»: марш-хода <sup>1</sup>	Марш № 4 тт. 71–106	
Натовп біля Ковчега. Ной шукає Дональда.	«В»: сигнальний марш	Марш № 2 тт. 1–57	
Ной викрив ледаря Дональда, що ніжить у гамаку. Дональд береться за організацію руху тварин.	«С»: комічний марш (експозиційний розділ)	Марш № 1 тт. 10–48, із пропуско м тт. 30–37	
Тварини заходять у Ковчег. Двері Ковчега зачиняються. Дональд і Дейзі гублять один одного.	«D»: гімнічний марш («Земля надії та слави», експозиційний розділ)	Марш № 1 тт. 118–157	
Потоп.	«Е»: драматичний марш	Марш № 3 тт. 34–53	Друга частина РОЗРОБКА (дія на воді)
Тварини на Ковчезі під час бурі. Запуск голуба, який вирушає на пошуки землі.	«F»: ліричний марш (тріо)	Марш № 3 тт. 54–61, 70–77, 86–93	
Кінець потопу. Двері Ковчега відчиняються.	«С <sub>1</sub> »: комічний марш (розробкова частина, предикт перед репризою)	Марш № 1 тт. 194–222	Третя частина РЕПРИЗА (дія на землі)
Вихід із Ковчега на землю. Дональд і Дейзі знаходять один одного.	«D <sub>1</sub> »: гімнічний марш («Земля надії та слави», реприза + кода)	Марш № 1 тт. 223–275	

<sup>1</sup> Неформальні назви маршових епізодів, наведені в таблиці, спираються на їх образно-тематичну специфіку.

Таблиця 10

## Оркестрові твори провідних англійських композиторів доби модернізму

№	Композиція (переклад назви)	Композиція (оригінальна назва)	Рік
<b>Е. Елгар</b>			
1	Гумореска	Humoreske *a tune from Broadheath	1867
2	Менует *g	Minuet *g	1878
3	Менует (Скерцо)	Menuetto (Scherzo)	1878
4	Вступна увертюра	Introductory Overture	1878
5	Симфонічний рух *за симфонію №40 Моцарта	Symphony movt *after Mozart: Sym. no.40	1878
6	Інтонія №2	Intonation no.2	1878
7	Менует (Grazioso)	Minuet (Grazioso)	1879
8	Повітряний балет	Air de ballet	1881
9	Без повторів №2	Pas redoublé no.2	1881
10	Мавританське інтермецо (Сюїта, D) 1 Мазурка 2 Інтермецо – Мавританська серенада 3 Фантазія гавот 4 Марш — без повторів	Intermezzo Moresque (Suite, D) 1 Mazurka 2 Intermezzo – Sérénade mauresque 3 Fantasia gavotte 4 March – pas redoublé	1883
11	Озера *увертюра	The Lakes	1883
12	Танці для Вустерського містечка та округу Паупер	Dances for Worcester City and County Pauper Lunatic Asylum	1879– 1884
13	Севіланья	Sevillana	1884
14	Шотландська увертюра	Scottish Overture	1885
15	Три п'єси *для струнних 1 Весняна пісня (Allegro) 2 Елегія (Adagio) 3 Фінал (Presto)	Three Pieces *str 1 Spring Song (Allegro) 2 Elegy (Adagio) 3 Finale (Presto)	1888
16	Привіт кохання (Вітання з любов'ю)	Salut d'amour (Liebesgrüss)	1889
17	Фруассар *концертна увертюра	Froissart	1890
18	Концерт для скрипки	Violin Concerto	1890?
19	Серенада *для струнних	Serenade	1892
20	До серця (Піднесення)	Sursum corda (Elévation)	1894
21	Три баварських танці 1 Танець (Sonnenbichl) 2 Колискова (In Hammersbach) 3 Влучні стрілки (Bei Murnau)	Three Bavarian Dances	1896
22	Менует *для малого оркестру	Minuet	1897
23	Імперський марш	Imperial March	1897
24	Три характерні п'єси 1 Мазурка 2 Мавританська серенада 3 Контраст: Гавоти з 1700 і 1900	Three Characteristic Pieces 1 Mazurka 2 Sérénade mauresque 3 Contrasts: The Gavotte ad1700 and 1900	1899
25	Нічна пісня *для малого оркестру Ранкова пісня *для малого оркестру	Chanson de nuit Chanson de matin	1899
26	Лірична серенада *для малого оркестру	Sérénade lyrique	1899
27	Варіації на оригінальну тему («Енігма»)	Variations on an Original Theme ('Enigma')	1899
28	«Помпезні та церемоніальні марші»	'Pomp and Circumstance'	1901

29	Кокейн (У місті Лондоні) *концертна увертюра	Cockaigne (In London Town)	1901
30	Травнева пісня	May Song	1901
31	Похоронний марш, від від Гранії та Діарміда	Funeral March, from Grania and Diarmid	1901
32	Діти із снів [Діти снів] *дві п'єси за Чарльзом Лемом для малого оркестру	Enfants d'un rêve [Dream Children] *2 pieces after C. Lamb, small orch,	1902
33	На півдні (Алассіо) *концертна увертюра	In the South (Alassio)	1904
34	Інтродукція і Алєгро *для струнних	Introduction and Allegro	1905
35	Симфонія №1	Symphony no.1 *A	1908
36	Юний диригент Сюїта перша: 1 Увертюра, 2 Серенада, 3 Менует, 4 Сонячний танець Сюїта друга: 1 Марш, 2 Дзвіночки, 3 Молі та метелики, 4 Танець фонтана, 5 Приручений ведмідь, 6 Дикий ведмідь	The Wand of Youth Suites no.1: 1 Overture, 2 Serenade, 3 Minuet, 4 Sun Dance, 5 Fairy Pipers, 6 Slumber Scene, 7 Fairies and Giants no.2: 1 March, 2 The Little Bells, 3 Moths and Butterflies, 4 Fountain Dance, 5 The Tame Bear, 6 The Wild Bears	1908
37	Елегія *для струнних	Elegy	1909
38	Концерт для скрипки	Violin Concerto *b	1910
39	Романс	Romance	1910
40	Симфонія №2	Symphony no.2 *E	1911
41	Коронаційний марш	Coronation March	1911
42	Сюїта з твору «Корона Індії»	Suite from The Crown of India	1912
43	Пісня *для малого оркестру	Cantique	1912
44	Фальстаф *симфонічні етуди для оркестру	Falstaff *sym. study with two interludes	1913
45	Найдорожче *для малого оркестру	Carissima	1913
46	Зітхання *для струнних, арфи, органу	Sospiri *str, harp, org	1914
47	Розмарин	Rosemary	1915
48	Польща *симфонічна прелюдія	Polonia *sym. Prelude	1915
49	Концерт для віолончелі	Cello Concerto *e	1919
50	Імперський марш *за театральним твором «Парад Імперії»	Empire March *from dramatic work The Pageant of Empire	1924
51	Міські фанфари *інший варіант назви: Громадянські фанфари	Civic Fanfare	1927
52	Менует	Minuet	1929
53	Северн-сюїта *(Северн – це річка)	Severn Suite *brass band 1 Introduction (Worcester Castle) 2 Toccata (Tournament) 3 Fugue (Cathedral) 4 Minuet (Commandery) 5 Coda	1930
54	Дитяча сюїта 1 Пробудження 2 Серйозна лялька 3 Заняття 4 Сумна лялька 5 Вагон відбуває 6 Весела лялька 7 Сон-посланець	Nursery Suite 1 Aubade 2 The Serious Doll 3 Busy-ness 4 The Sad Doll 5 The Wagon Passes 6 The Merry Doll 7 Dreaming-Envoy	1930
55	Монолог *для гобоя з оркестром *інший варіант назви: Солілог	Soliloquy *ob, orch	1931
56	Моя *для малого оркестру	Mina	1933

57	Симфонія № 3	Symphony no.3	1933
58	Концерт для фортепіано	Piano Concerto	1933

Ф. Діліус			
1	Флорида *сюїта	Florida *suite	1887
2	Гайавата *симфонічна поема (індіанська тема)	Hiawatha *tone poem	1888
3	Сюїта *для скрипки і симфонічного оркестру	Suite *vn, orch	1888
4	Рапсодичні варіації	Rhapsodic Variations	1888
5	Весняна ідилія	Idylle de Printemps	1889
6	Сюїта для оркестру	Suite d'orchestre *rev. 1890 as Marche caprice	1889
7	Квартерон (негритянська тема)	La Quadroone	1889
8	Скерцо	Scherzo	1890
9	Три малих поеми: 1 Літній вечір 2 Зимові ніч (Катаючись на санчатах) 3 Весняний ранок	Three Small Tone Poems: 1 Summer Evening 2 Winter Night [Sleigh Ride] 3 Spring Morning	1890
10	Легенда (сказання)	Legendes (Sagen)	1890
11	Маленька сюїта для оркестру	Petite suite d'orchestre *small orch	1890
12	На полях (На висотах) *симфонічна поема за Г. Ібсеном	Paa Vidderne (On the Heights) *sym. poem after H. Ibsen	1892
13	Легенда *для скрипки та оркестру	Legende *vn, orch	1895 ?
14	Над пагорбами і далеко *фантастична увертюра	Over the Hills and Far Away *fantasy ov.	1897
15	Аппалачі: Американська рапсодія	Appalachia: American Rhapsody *orch	1896
16	Концерт для фортепіано	Piano Concerto *c **3 movts	1897
17	Круг вимкнений *симфонічна поема за Х. Роде	La ronde se deroule *sym. poem after H. Rode	1899
18	Париж: ноктурн (Пісня великого міста)	Paris: a Nocturne (The Song of a Great City)	1899
19	Ясний Бріг: Англійська рапсодія *Бригська ярмарка (варіант назви)	Brigg Fair: An English Rhapsody	1907
20	В літньому саду	In a Summer Garden *rhapsody	1908
21	Танцювальна рапсодія *№1	A Dance Rhapsody *no.1	1908
22	Дві п'єси для малого оркестру: 1 Слухаючи першу зозулю навесні, 1912, 2 Літня ніч на річці	Two Pieces for Small Orchestra: 1 On Hearing the First Cuckoo in Spring 2 Summer Night on the River	1912
23	Ескізи північної країни	North Country Sketches	1914
24	Повітря і тенець	Air and Dance *str	1915
25	Подвійний концерт *для скрипки та віолончелі з оркестром	Double Concerto *vn, vc, orch	1916
26	Концерт для скрипки	Violin Concerto	1916
27	Танцювальна рапсодія *№ 2	A Dance Rhapsody *no.2	1916
28	Пригода (Одного разу) *балада за Асб'єрнсеном	Eventyr (Once upon a time) *ballad after Asbjørnsen	1917
29	Пісня перед сходом сонця	A Song before Sunrise *small orch	1918
30	Поема життя та любові	Poem of Life and Love	1918
31	Концерт для віолончелі	Cello Concerto	1920–21
32	Пісня Літа	A Song of Summer *[partly from Poem of Life and Love]	1929–30
33	Каприс і елегія	Caprice and Elegy *vc, chamber orch	1930
34	Ірмелін-прелюдія	Irmelin Prelude	1931
35	Фантастичний танець	Fantastic Dance	1931

36	Дві акварелі	Two Aquarelles *str **[arr. from choruses To be sung of a Summer Night on the Water]	1932
<b>Г. Банток</b>			
1	2 оркестрові сцени з «Прокляття Кехами» Роберта Сауті	2 Orch Scenes from Southey's The Curse of Kehama	1894
2	3 Драматичні танці	3 Dramatic Dances	1894
3	Саул *увертюра	Saul *ov.	1897
4	Елегійна поема *для скрипки з оркестром	Elegiac Poem *vc, orch	1898
5	Хелена-варіації	Helena Variations	1899
6	Російські сцени	Russian Scenes	1899
7	Симфонічна поема №1 «Талаба- руйнівник»	Tone Poem no.1 'Thalaba the Destroyer'	1899
8	Симфонічна поема №2 «Данте»	Tone Poem no.2 'Dante'	1901
9	Симфонічна поема №4 «Гудібрас»	Tone Poem no.4 'Hudibras'	1902
10	Симфонічна поема №5 «Відьма Атласу»	Tone Poem no.5 'The Witch of Atlas'	1902
11	Симфонічна поема №6 «Лалла-Рук»	Tone Poem no.6 'Lalla Rookh'	1902
12	Сапфічна поема (Сафо?)	Sapphic Poem *vc, orch	1906
13	П'єро на хвилину	The Pierrot of the Minute *ov.	1908
14	Староанглійська сюїта *для малого оркестру	Old Eng. Suite *small orch	1909
15	Данте і Беатріче	Dante and Beatrice *[rev. Tone Poem no.2]	1910
16	Фіфіна на ярмарку *оркестрова драма *за літ.твором	Fifine at the Fair *orch drama	1911
17	Едіп Колоні *увертюра *трагедія Софокла	Oedipus Coloneus *ov.	1911
18	На далекому заході *серенада для струнних	In the Far West *serenade str	1912
19	Сцени з Шотландського нагір'я	Scenes from the Scottish Highlands *suite, str	1913
20	Кельтська поема *для скрипки з оркестром	Celtic Poem *vc, orch	1914
21	Гейбридська симфонія *існують гейбридські острови Шотландія	Hebridean Symphony	1915
22	Гельська земля *сюїта для струнних	The Land of the Gael *suite, str	1915
23	Похвальна музика	Coronach *str, hp, org	1918
24	Хамабділ	Hamabdil *vc, orch	1919
25	Морські ріки	The Sea Reivers *orch ballad	1920
26	Карістіона: гейбридський морський пейзаж	Caristiona: Hebridean Seascape	1920
27	Поганська симфонія	Pagan Sym.	1928
28	Вакханки (трагедія Евріпіда)	The Bacchae *ov.	1929
29	Жаби *увертюра	The Frogs *ov.	1935
30	4 Китайських пейзажі *для малого оркестру	4 Chin. Landscapes *small orch	1936
31	Афродіта на Кіпрі	Aphrodite in Cyprus *sym. Ode	1939
32	Кельтська симфонія	Celtic Sym. *str, 6 hp	1940
33	Макбет *увертюра	Macbeth *ov.	1940
34	Увертюра до грецької комедії	Ov. to a Greek Comedy	1941
35	Циркове життя	Circus Life *ov.	1941
36	Драматична поема *для скрипки з оркестром	Dramatic Poem *vc, orch	1941

37	2 Героїчні балади	2 Heroic Ballads *Cuchullin's Lament, Kishmul's Gallery	1944
38	Гебрейська поема: Чайка підводної землі	Hebridean Poem: The Seagull of the Land-Under-Waves	1944
39	Пташки *увертюра	The Birds *ov.	1946
<b>Р. Воан-Вільямс</b>			
1	Серенада	Serenade *a	1898
2	Буколічна сюїта *ГРЕЦЬКА АНТИЧНА ТЕМА	Bucolic Suite	1900
3	Героїчна елегія і Триюмфальний епілог	Heroic Elegy and Triumphal Epilogue	1901
4	Симфонічна рапсодія	Symphonic Rhapsody	1903
5	Солент (протока)	The Solent *impression	1903
6	У болотній країні	In the Fen Country *sym. impression	1904
7	Норфолкська рапсодія № 1	Norfolk Rhapsody no.1	1906
8	Норфолкська рапсодія № 2	Norfolk Rhapsody no.2	1906
9	Норфолкська рапсодія № 3	Norfolk Rhapsody no.3	1906
10	Болдре Вуд	Boldre Wood *impression	1907
11	Гернхам Даун	Harnham Down *impression	1907
12	Марш минулого кухонного посуду	March Past of the Kitchen Utensils	1909
13	Оси *арістофанівська сюїта	The Wasps *Aristophanic suite *incl. ov.	1909
14	Фантазія на тему Томаса Талліса	Fantasia on a Theme by Thomas Tallis *2 str orch	1910
15	Фантазія на англійські народні пісні	Fantasia on English Folk Songs	1910
16	Лондонська симфонія (№ 2)	A London Symphony (no.2)	1913
17	Жайворонок, що здійснюється *романс для скрипки з оркестром	The Lark Ascending, romance, vn, orch	1914
18	Пасторальна симфонія (№ 3)	Pastoral Symphony (no.3)	1921
19	Сюїта на англійські народні пісні *для військового оркестру	English Folk Song Suite *military band	1923
20	Морські пісні *марш	Sea Songs *march **military/brass band	1923
21	Військова токата *мініатюра оркестрова	Toccata marziale *military band	1924
22	Академічний концерт *для скрипки та струнних	Concerto (Concerto accademico) *d **vn, str	1925
23	Флос Кампі *переклад з латині «Квітка полів» **програма – шість рядків з книги «Пісні пісень» Соломона	Flos campi *suite **small SATB chorus, va, small orch	1925
24	Фантазія на Сасекські народні мелодії	Fantasia on Sussex Folk Tunes *vc, orch	1929
25	Йов *концертна версія балету	Job *concert version of ballet	1930
26	Прелюдія і фуга	Prelude and Fugue *c	1930
27	Фортепіанний концерт	Piano Concerto *C	1931
28	Біговий набір *мініатюра оркестрова	The Running Set	1933
29	Симфонія № 4	Symphony no.4 *f	1934
30	Фантазія на тему «Зелені рукави»	Fantasia on Greensleeves *1/2 fl, harp, str **[arr. R. Greaves from Sir John in Love]	1934
31	Сюїта	Suite *va, small orch	1934
32	2 Прелюдії на гімнічні мелодії	2 Hymn-tune Preludes *small orch	1936
33	Серенада музиці	Serenade to Music	1939
34	Багач і Лазар (5 варіацій на фольклорну мелодію «Багач і Лазар») *програма – біблійна історія	5 Variants of 'Dives and Lazarus' *str, hp(s)	1939
35	Симфонія № 5	Symphony no.5 *D	1943



36	Історія про про фемру Флемішів	The Story of a Flemish Farm *suite [suite from film]	1943
37	Концерт *для гобоя з оркестром	Concerto *a **ob, str	1944
38	Симфонія № 6	Symphony no.6 *e	1947
39	Партіта	Partita *2 str orch	1948
40	Кончерто-ґроссо	Concerto grosso *str in 3 groups	1950
41	Романс	Romance *D **harmonica, str, pf	1951
42	Симфонія Антарктика (№ 7)	Sinfonia antartica (no.7) *S **small SSA chorus, orch	1952
43	Прелюдія на стародавню різдвяну мелодію	Prelude on an Old Carol Tune *[based on incid music to The Mayor of Casterbridge]	1953
44	Концерт для басової туби	Bass Tuba Concerto *f	1954
45	Прелюдія на 3 Уельські мелодії	Prelude on 3 Welsh Hymn Tunes *brass band	1955
46	Симфонія № 8	Symphony no.8 *d	1956
47	Розцвіт для Знаменитого Джона *урочиста оркестрова мініатюра присвячена ювілею оркестру диригента Сера Джона Барбіроллі *автобіографізм	Flourish for Glorious John *[Barbirolli]	1957
48	Варіації	Variations *brass band	1957
49	Симфонія № 9	Symphony no.9 *e	1958
<b>Г. Холст</b>			
1	Зимова ідилія	A Winter Idyll	1897
2	Орнульф *Слава Орнульфу *за п'єсою Г.Ібсена «Вікінги у Хельгеланді» *Орнульф – ісландський вождь *героїка, епіка, література *легенди	Örnulf's Drapa *H. Ibsen, trans. W. Archer	1898
3	Волт Вітмен *увертюра	Walt Whitman *ov.	1899
4	Балетна сюїта	Suite de ballet *E	1899
5	Симфонія «Котсволд» *територія-заповідник	Symphony 'The Cotswolds' *F **except for 2nd movt as Elegy in Memoriam William Morris	1900
6	Індра *симфонічна поема *програма: Індра – індуїстський бог-воїн грози, індійська тема	Indra *sym. Poem	1903
7	Таємничий трубач (Вітмен) * з вокалом *Програма: однойменний вірш Волта Вітмена	The Mystic Trumpeter (Whitman) *S	1904
8	Пісня ночі *для скрипки з оркестром	A Song of the Night *vn, orch	1905
9	Дві пісні без слів: Сільська пісня, Маршова пісня *для камерного оркестру	Two Songs without Words: Country Song, Marching Song *chbr orch	1906
10	Пісня заходу	Songs of the West	1907
11	Сомерсетська рапсодія *програма: Сомерсет – англійське графство, територіальна тема	A Somerset Rhapsody	1907
12	Бені Мора *орієнтальна сюїта для оркестру *на тему арабської фольклорної мелодії *написав під час лікування в Алжирі	Beni Mora *oriental suite	1910

13	Сюїта №1 *Е, для військового оркестру	Suite no.1 *E, military band	1909
14	Сюїта №2 *F, для військового оркестру	Suite no.2 *F, military band	1911
15	Благання	Invocation *vc, orch	1911
16	Фантастес *програма: за новелою Дж.Макдональда «Фантастес»	Phantastes *suite, F	1911
17	Музика до Лондонського параду	Incidental Music to a London Pageant *military band, unison chorus	1911
18	Сюїта Святого Павла	St Paul's Suite *str	1913
19	Японська сюїта	Japanese Suite	1915
20	Планети 1 Марс 2 Венера 3 Меркурій 4 Юпітер 5 Сатурн 6 Уран 7 Нептун	The Planets 1 Mars 2 Venus 3 Mercury 4 Jupiter 5 Saturn 6 Uranus 7 Neptune	1916
21	Ідеальний дурень	The Perfect Fool *ballet music from op.39	1918
22	Увертюра-фуга	A Fugal Overture *as ov. to The Perfect Fool	1922
23	Концерт-фуга	A Fugal Concerto *fl, ob, str	1923
24	Золота гуска *сюїта *за казкою братів Грім *з хором	The Golden Goose *suite	
25	Танці з «Ранку року» *хоровий балет	Dances from The Morning of the Year	
26	Еддон Хіт (Присвята Гарді) *симфонічна поема *за новелою «The Return of the Native» Т.Хардлі	Egdon Heath (Homage to Hardy) *tone poem	1927
27	Мавританська сюїта	A Moorside Suite *brass band	1928
28	Місто мрії	The Dream-City *S *orch *arr. C. Matthews from 12 Songs	
29	Подвійний концерт *для двох скрипок з оркестром	Double Concerto *2 vn, orch	1929
30	Гаммерсміт: Прелюдія, Скерцо *район західного Лондона	Hammersmith: Prelude, Scherzo *military band	1930
31	П'єса для джаз-бенду	Jazz-Band Piece	1932
32	Брук-Грін сюїта *Брук-Грін – аристократичний район західного Лондону	Brook Green Suite *str	1933
33	Ліричний рух	Lyric Movement *va, chbr orch	1933
34	Скерцо	Scherzo	1934
<b>С. СКОТТ</b>			
1	Симфонія № 1	Symphony No. 1 *in G major	1899
2	2 Пассакалії на ірландські теми	2 Passacaglias on Irish Themes	1912
3	Аглавена і Селізетта *увертюра *за однойменною п'єсою М.Метерлінка	Aglavaine et Sélysette *overture	1902
4	Героїчна сюїта	Heroic Suite	1900
5	Різдвяна увертюра	Christmas Overture	1900
6	Лірична сюїта	Lyric Suite	1900
7	Пелеас і Мелісанда *увертюра	Pelleas and Melisanda *overture	1900
8	Фортепіанний концерт	Piano Concerto *in D major	1900

9	Принцеса Малена *увертюра *за однойменною п'єсою М.Метерлінка	Princess Maleine *overture **[withdrawn and revised as Festival Overture]	1902
10	Симфонія № 2	Symphony No. 2 *in A minor **[withdrawn and revised as Three Symphonic Dances]	1902
11	Віолончельний концерт	Cello Concerto	1902
12	Рапсодія для оркестру № 1	Rhapsody for orchestra No. 1	1904
13	Ранкова серенада	Aubade	1905
14	Три симфонічні танці	Three Symphonic Dances	1907
15	Єгипет *балетна сюїта	Egypt *ballet suite	1913
16	Фортепіанний концерт № 1	Piano Concerto No. 1	1914
17	Британський воєнний марш	Britain's War March	1914
18	Скрипковий концерт	Violin Concerto	1925
19	Філомела *Філомела – персонаж з грецької міфології *Філомела – соловей у переносному значенні	Philomel *for cello and orchestra	1925
20	Подвійний концерт для скрипки, віолончелі та оркестру	Double concerto for violin, cello and orchestra	1926
21	Фантастична сюїта *для камерного оркестру	Suite Fantastique *for chamber orchestra	1928
22	Мелодист і соловей	The Melodist and the Nightingale *for cello and orchestra	1929
23	Рано вранці	Early One Morning *for piano and orchestra	1931
24	Концертіно *для 2 ф-но з оркестром	Concertino *for two pianos and orchestra	1931
25	Подвійний концерт для двох скрипок та оркестру	Double concerto for two violins and orchestra	1931
26	Нептун *поема моря	Neptune *poem of the sea **[originally titled Disaster at Sea]	1933
27	Пассакалья Festevole	Passacaglia Festevole *for two pianos and orchestra	1935
28	Симфонія №3	Symphony No. 3 *The Muses **[with chorus]	1937
29	Віолончельний концерт	Cello Concerto	1937
30	Концерт для харпсікорда з оркестром	Concerto for harpsichord and orchestra	1937
31	Ода гімнів	Ode descantique *for string orchestra	1940
32	Концерт для гобоя і струнних	Concerto for oboe and strings	1946
33	Пісочний годинник *сюїта для камерного оркестру	Hourglass Suite *for chamber orchestra	1949
34	Симфонія № 4	Symphony No. 4	1952
35	Неаполітанська рапсодія	Neapolitan Rhapsody	1959
36	Симфонієтта для органу, арфи і струнних	Sinfonietta for organ, harp and strings	1962
37	Концертіно *для фагота і флейти	Concertino *for bassoon, flut	
<b>Ф. Брідж</b>			
1	Колискова	Berceuse	1901
2	Коронаційний марш	Coronation March	1901
3	Вальс-інтермецо для струнних	Valse-Intermezzo, str	1902
4	3 Оркестрові п'єси	3 Orchestral Pieces: Chant de tristesse Chant d'espérance Chant de gaité	1902
5	Серенада	Serenade	1903
6	«Опівночі»	Mid of the Night	1903

	*симфонічна поема	*sym. poem	
7	Північна легенда	Norse Legend	1905
8	Розмарин *для камерного оркестру	Rosemary	1906
9	Драматична увертюра	Dramatic Overture	1906
10	Ізабелла *симфонічна поема	Isabella *sym. poem	1907
11	Ірландська мелодія *для струнних	An Irish Melody *str	1908
12	Танцювальна рапсодія *сюїта для струнних	Dance Rhapsody *Suite, str	1908
13	Два горбача (5 антрактів, музика до п'єси Еміля Кеммертса)	The Two Hunchbacks (5 Entr'actes)	1910
14	Море *сюїта для оркестру	The Sea *suite	1911
15	Лондонський парад *сюїта для духового оркестру	The Pageant of London *suite, wind orch	1911
16	(Коронаційний) марш	[Coronation] March	1911
17	Танцювальна поема	Dance Poem	1913
18	Літо *симфонічна поема	Summer *sym. Poem	1914
19	Плач (в пам'ять про затонулий лайнер «Лузітанія») *для струнного оркестру	Lament *str	1915
20	2 поеми Річарда Джефріса: Відкритий простір Історія мого серця	2 Poems of Richard Jefferies: The Open Air Відкритий простір The Story of my Heart Історія мого серця	1915
21	2 Старовинні англійські пісні 1. Саллі на нашій алеї 2. Стигла вишня	2 Old English Songs 1. Sally in Our Alley 2. Cherry Ripe	1916
22	2 Інтремецо (Нитки)	2 Intermezzi (Threads)	1921 1936
23	Сер Роджер де Коверлі, різдвяний танець *для струнних	Sir Roger de Coverley, Christmas dance *str	1922
24	Прихід весни *рапсодія	Enter Spring *rhapsody	1927
25	«Там, де верба нависла над струмком» (за текстом із «Гамлета» В.Шекспіра – 4 д., 6 сц.) *Імпресіон, для малого оркестру	There is a Willow Grows Aslant a Brook *Impression, small orch	1928
26	Орація (Промова) *елегійний концерт для віолончелі з оркестром	Oration *Concerto elegiac (vc, orch)	1930
27	Фантазм *для фортепіано з оркестром	Phantasm *pf, orch	1931
28	Королівська ніч у вар'єте *епілог для оркестру	A Royal Night of Variety, Epilogue	1934
29	«Жага смерті» (за Й. С. Бахом) *для струнних	Todessehnsucht (Come Sweet Death)	1936
30	Танцювальні він'єтки *для малого оркестру	Vignettes de danse *small orch	1938
31	«Ребус» *увертюра	Rebus Overture	1940
32	Симфонія *для струнних	Symphony *str	1941
<b>Дж. Айрленд</b>			
1	Тритони *симфонічна прелюдія	Tritons *sym. Prelude	1899

2	Оркестрова поема	Orch Poem *a	1904
3	Забутий обряд *прелюд	The Forgotten Rite *prelude	1913
4	Мей-Дан *симфонічна рапсодія *Мей-Дан – це великий пагорб з кельтської	Mai-Dun *sym. rhapsody	1921
5	Концерт для фортепіано	Pf Conc. *E	1930
6	Даунлендська сюїта *для духового оркестру	A Downland Suite *brass band	1932
7	Легенда *для фортепіано з оркестром	Legend *pf, orch	1933
8	Комічна увертюра *для духового оркестру	Comedy Ov. *brass band	1934
9	Лондонська увертюра	A London Ov.	1936
10	Пасторальне концертино *для струнних	Concertino pastorale *str	1939
11	Благословенний хлопчик *для струнних (один з найпопулярніших його творів)	The Holy Boy *string orchestra	1941
12	Епічний марш	Epic March	1942
13	Юлій Цезар *прикладна музика	Julius Caesar *Incidental music	1942
14	Сатирикон *увертюра («Сатирикон» — древньоримський роман)	Satyricon *ov.	1946
15	Оверлендери *музика до фільму	The Overlanders *film score	1947
<b>A. Бакс</b>			
1	Варіації (Імпровізація)	Variations (Improvisations)	1904
2	Коннемарське гуляння *(Коннемара — регіон Ірландії)	A Connemara Revel	1905
3	Кетлін-ні-Холіхан *за п'єсою В. Б. Йейтса (Кетлін – головна героїня) *симфонічна поема	Cathaleen-ni-Hoolihan, small orch *tone poem	1905
4	Пісня життя та кохання *симфонічна поема	A Song of Life and Love *tone poem	1905
5	Пісня війни та перемоги *симфонічна поема	A Song of War and Victory *tone poem	1905
6	Ірландська увертюра	An Irish Ov.	1906
7	Симфонія *F–f, op.8	Sym. *F–f, op.8	1907
8	В сутінках *симфонічна поема (№1 з Ірландського циклу)	Into the Twilight *tone poem	1908
9	В Фейрі-Хіллс *симфонічна поема (№2 з Ірландського циклу)	In the Faery Hills *tone poem	1909
10	Роската *симфонічна поема (№3 з Ірландського циклу)	Roscatha *tone poem	1910
11	Святвечір на горах *симфонічна поема	Christmas Eve on the Mountains *tone poem	1911
12	Фестивальна увертюра	Festival Ov.	1911
13	Симфонієтта *незакінчена	Symphonietta *unfinished	1911
14	Прелюдія до Адоніса	Prelude to Adonais	1912
15	Весняний вогонь *симфонія	Spring Fire *sym.	1913
16	4 П'єси (4 ескізи, 4 ірландські п'єси)	4 Pieces (4 Sketches, 4 Irish Pieces)	1913
17	Німфолепт *симфонічна поема *німфолепт – це той, кого захопили в свою владу німфи, я так розумію	Nympholept *tone poem	1915
18	Сад Фанди *симфонічна поема (Фанд – це дочка пана океану, кельтська міфологія)	The Garden of Fand *tone poem	1916
19	Дерева в листопаді *симфонічна поема	November Woods *tone poem	1917

20	Симфонічне скерцо	Sym. Scherzo	1917
21	Симфонічні варіації *для фортепіано з оркестром	Sym. Variations *E, pf, orch	1918
22	Тінтаджел *симфонічна поема (Тінтаджель – замок короля Артура, тут же відбувалася історія Трістана й Ізольди)	Tintagel *tone poem	1919
23	Російська сюїта *робота для Дягілева	Russian Suite *works for Diaghilev	1919
24	Фантазія	Phantasy (Conc.) *d, va, orch	1920
25	Літня музика	Summer Music	1920
26	Щасливий ліс *симфонічна поема (написав музику під враженням історії Герберта Фарджона, ідилія, міфи і все таке, хоча музика не пов'язана напряму із сюжетом історії)	The Happy Forest *tone poem	1921
27	Середземномор'я	Mediterranean	1922
28	Симфонія №1	Sym. no.1 *E	1922
29	Кортеж (святкова процесія)	Cortège	1925
30	Симфонія №2	Sym. no.2 *e and C	1926
31	Романтична увертюра *для камерного оркестру	Romantic Ov. *chbr orch,	1926
32	Елегія і Рондо	Elegy and Rondo	1927
33	Симфонія №3	Sym. no.3	1929
34	Увертюра до авантурної комедії (дуже захоплювався Штраусом в молодості, до того як поринув з головою в кельтську міфологію, сам називав цю штуку «штраусівським пастічке» "Straussian pastiche")	Overture to a Picaresque Comedy	1930
35	Зимові легенди	Winter Legends *sinfonia concertante, pf, orch	1930
36	Казка про те, що знали сосни *симфонічна поема	The Tale the Pine-Trees Knew *tone poem	1931
37	Північна балада №1 *увертюра	Northern Ballad no.1 *Ov.	1931
38	Симфонія №4	Sym. no.4	1931
39	Симфонія №5	Sym. no.5	1932
40	Скрипковий концерт	Vc Conc.	1932
41	Симфонієтта	Sinfonietta	1932
42	Прелюдія на урочистий випадок (Північна балада № 3) *подвійна програмна конструкція – приклад тонких технологій програмних	Prelude for a Solemn Occasion *Northern Ballad no.3	1933
43	Норвежська балада №2	Northern Ballad no.2	1934
44	Симфонія №6	Sym. no.6	1934
45	Увертюра до нагоди	Ov. to Adventure	1936
46	Увертюра «Розбійницька комедія»	Rogue's Comedy Ov.	1936
47	Лондонський парад *марш і тріо	London Pageant *march and trio	1937
48	Пеан *хорова пісня-молитва давньогрецької лірики	Paean	1938
49	Скрипковий концерт	Vn Conc.	1938
50	Симфонія №7	Sym. no.7	1939
51	Концертіно *для фортепіано з оркестром	Concertino *pf, orch	1939
52	Увертюра «Робота в процесі» («В роботі»)	Work in Progress *ov.	1943
53	Легенда *симфонічна поема	A Legend *tone poem	1944

54	Переможний марш	Victory March *based on film score Malta GC	1945
55	Ранкова пісня (Травневий час в Сасексі) *для фортепіано з оркестром	Morning Song (Maytime in Sussex) *pf, orch	1946
56	Концертанте	Concertante *eng hn, cl, hn, orch	1949
57	Концертанте (Концерт)	Concertante (Conc.) *pf LH, orch	1949
58	Варіації на ім'я Габріеля Форе *для арфи та струнних	Variations on the Name Gabriel Fauré *hp, str	1949
59	Коронаційний марш (на честь коронації Єлизавети II)	Coronation March	1952
60	Фрагмент саги	Saga Fragment * With inst's: tpt, str, pf, perc	
61	9 фанфар	9 fanfares	
<b>А. Бенджамін</b>			
1	3 Танці-скерцо	3 Dance-Scherzos	1916
2	Рапсодії на негритянські народні мелодії	Rhapsody on Negro Folk Tunes	1919
3	Концертіно *для фортепіано з оркестром	Concertino *pf, orch	1927
4	Легка музика *сюїта	Light Music *Suite	1928
5	Концерт для скрипки	Vn Conc.	1932
6	«Спадщина» *(«Традиція») церемоніальний марш	Heritage *ceremonial march	1935
7	Увертюра до італійської комедії	Ov. to an Italian Comedy *used as ov. to Prima donna	1937
8	Романтична фантазія	Romantic Fantasy *vn, va, orch	1937
9	Котильйон *сюїта на англійські танцювальні теми	Cotillon *suite of English dance tunes	1938
10	2 Ямайські п'єси Ямайська пісня Ямайська румба	2 Jamaican Pieces: Jamaican Song Jamaican Rumba	1938
11	Фанфари для святкового випадку	Fanfare for a Festive Occasion	1938
12	Прелюдія до свята	Prelude to Holiday	1940
13	Сонатіна *для камерного оркестру	Sonatina *chbr orch	1940
14	Прелюдіум	Praeludium *[from Mendelssohn: Prelude, b]	1941
15	Прелюдія і fuga	Prelude and Fugue [from Mendelssohn]	1941
16	Концерт *[за сонатою Чімароза]	Conc. *[after Cimarosa: kbd sonatas] **ob, str	1942
17	Симфонія № 1	Sym. no.1	1945
18	Елегія, Вальс і Токата	Elegy, Waltz and Toccata *va, pf/orch **[also known as Va Conc., a version of Va Sonata]	1945
19	«Червона річка» *джига	Red River Jig	1945
20	Із Санто-Домінго	From San Domingo	1945
21	Карибський танець	Caribbean Dance	1946
22	Сюїта *[за сонатою Скарлатті]	Suite *fl, str **[after Scarlatti: kbd sonatas]	1946
23	Балада *для струнних	Ballade *str	1947
24	Гайд-Парк галоп *вальс [із музики до фільму «An Ideal Husband»]	Waltz, Hyde Park Galop *[from film score An Ideal Husband]	1947
25	Концерт (майже фантазія) *для фортепіано з оркестром	Conc. quasi una fantasia *pf, orch	1949

26	Північно-американські квадратні танці *сюїта	North American Square-Dance suite	1951
27	Дивертисмент на теми Глюка	Divertimento on Themes by Gluck *ob, str	1952
28	Фанфари для пишного випадку	Fanfare for a State Occasion	1953
29	Фанфари для блискавичного випадку	Fanfare for a Brilliant Occasion	1953
30	Фанфари для урочистого випадку	Fanfare for a Gala Occasion	1953
31	Концерт для гармоніки	Harmonica Conc.	1953
<b>А. Буш</b>			
1	Симфонія № 1 *С	Syms: no.1 *С	1940
2	Симфонія № 2 «Ноттінгем»	Syms: no.2 'Nottingham'	1949
3	Симфонія № 3 «Байрон»	Syms: no.3 'Byron' *Bar, chorus, orch	1960
4	Симфонія № 4 «Пещера Ласко»	Syms: no.4 'Lascaux'	1983
5	Концерт для фортепіано	Pf Conc.	1937
6	Медитації на німецькі пісні 1848 року	Meditations on a German Song of 1848 *vn, pf/str	1941
7	Концерт для скрипки	Vn Conc.	1948
8	Концертна сюїта *для скрипки з оркестром	Concert Suite *vc, orch	1952
9	Варіації, ноктюрн і фінал на англійські моряцькі пісні	Variations, Nocturne and Finale on an English Seasong *pf, orch	1962
10	«Африка» *симфонічний рух для фортепіано з оркестром	Africa *sym. Movt **pf, orch	1972
11	Пісенна поема і танцювальна поема *для фортепіано з оркестром	Song Poem and Dance Poem *pf, orch	1986
12	Симфонічний імпресіон	Sym. Impression	1927
13	Іменинна увертюра	A Birthday Ov.	1942
14	Фантазія на радянські теми	Fantasia on Soviet Themes	1942
15	Резолюція *увертюра	Resolution *ov.	1945
16	Англійська сюїта *для струнних	English Suite *str	1946
17	Вшанування Вільяма Стерндейла Беннета	Homage to William Sterndale Bennett *str	1946
18	День «Пристанища Орача» *сюїта (за твором В. Ленгленда)	Piers Plowman's Day *suite	1947
19	«Захисник миру»	Character Study 'Defender of Peace'	1952
20	Дорійська пассакалія і fuga	Dorian Passacaglia and Fugue	1959
21	Для святкового випадку	For a Festal Occasion	1960
22	Партіта концертанте	Partita concertante	1965
23	Час пригадати *для камерного оркестру	Time Remembered *chbr orch	1969
24	Концертна увертюра на святковий випадок	Concert Ov. for an Occasion	1972
25	Ліверпульська увертюра	The Liverpool Ov.	1972
26	Пісні та танці для молодіжного струнного оркестру	Song and Dance for Junior Str Orch	1982
27	Медитація в пам'ять про Анну Амброс	Meditation in Memory of Anna Ambrose	1985
<b>В. Волтон</b>			
1	Педагогічна увертюра «Доктор Синтаксис»	Pedagogic Ov. 'Dr Syntax'	1921
2	Фантазія концертанте	Fantasia concertante *2 pf, jazz band, orch	1924
3	Портсмут	Portsmouth Point *ov.	1925



4	Фасад *сюїта №1	Façade *suite no.1	1926
5	Сієста (післяобідній відпочинок) *для малого оркестру	Siesta *small orch	1926
6	Сінфонія концертанте	Sinfonia concertante *orch, pf obbl	1927
7	Альтовий концерт	Va Conc.	1929
8	Балетна музика [з музики до фільму «Escape Me Never»]	Ballet Music [from film score Escape Me Never]	1934
9	Симфонія № 1	Sym. no.1	1935
10	Корона імперії *коронаційний марш	Crown Imperial *coronation march	1937
11	Фасад *сюїта №2	Façade *suite no.2	1938
12	Скрипковий концерт	Vn Conc.	1939
13	Музика для дітей [на основі фортепіанного дуєту для дітей]	Music for Children [based on Duets for Children, pf]	1941
14	Скапіно *комічна увертюра	Scapino *comedy ov.	1940
15	Запальна прелюдія і fuga [з музики до фільму «The First of the Few»]	Spitfire Prelude and Fugue [from film score The First of the Few]	1942
16	2 п'єси для струнних [з музики до фільму «Henry V»]	2 Pieces *str [from film score Henry V]	1944
17	Меморіальні фанфари для Генрі Вуда	Memorial Fanfare for Henry Wood	1945
18	Держава і скіпетр *коронаційний марш	Orb and Sceptre *coronation march	1953
19	Варіації на елізабетинську тему «Селлінджерський хорвод» *для струнних	Variation on an Elizabethan Theme 'Sellingier's Round' *str	1953
20	Йоганнесбургська фестивальна увертюра	Johannesburg Festival Ov.	1956
21	Віолончельний концерт	Vc Conc.	1956
22	Партіта	Partita	1957
23	Симфонія № 2	Sym. no.2	1960
24	Квест [з музики до балату]	The Quest [from ballet, arr. V. Tausky and Walton]	1961
25	Варіації на тему Хіндеміта	Variations on a Theme by Hindemith	1963
26	Похоронна музика [з музики до фільму «Hamlet»]	Funeral Music [from film score Hamlet, arr. M. Mathieson]	1963
27	Прелюд [з музики до фільму «Richard III»]	Prelude [from film score Richard III, arr. Mathieson]	1963
28	Гамлет і Офелія *поема [з музики до фільму «Hamlet»]	Hamlet and Ophelia *poem [from film score Hamlet, arr. Mathieson]	1967
29	Капрічіо бурлеска	Capriccio burlesco	1968
30	Імпровізація на експромт Бенджаміна Бріттена	Improvisations on an Impromptu of Benjamin Britten	1969
31	Соната *для струнних	Sonata *str [transcr. of Str Qt, a, by Walton and M. Arnold]	1971
32	«Різні примхи» [аранжування 5 богателей]	Varii capricci [arr. 5 Bagatelles, gui]	1976
33	Прелюд [з музики для каналу «Granada TV»]	Prelude [from Granada TV Music]	1977
34	Пролог і фантазія	Prologo e Fantasia	1982
35	Шоуанська послідовність *сюїта [з музики до фільму «Major Barbara»]	A Shavian Sequence *suite [from film score Major Barbara, arr. C. Palmer]	1987
<b>M. Тіппетт</b>			
1	Концерт *для камерного оркестру	Concerto *chbr orch (D)	1930
2	Симфонічний рух	Symphonic Movement	1931

3	Симфонія	Symphony *B	1933
4	Концерт для двох струнних оркестрів	Concerto for Double String Orchestra	1939
5	Фантазія на тему Генделя *для фортепіано з оркестром	Fantasia on a Theme of Handel *pf, orch	1941
6	Симфонія	Symphony no.1	1945
7	Маленька музики (Трішки музики) *для струнних	Little Music *str	1946
8	Сюїта (Сюїта до іменин принца Чарльза)	Suite, D (Suite for the Birthday of Prince Charles)	1948
9	Ритуальні танці з опери «Весілля на Івана» *для хору та оркестру	Ritual Dances from The Midsummer Marriage *chorus ad lib, orch	1953
10	Фантастичне концертанте на тема Кореллі *для струнних	Fantasia concertante on a Theme of Corelli *str	1953
11	Дивертисмент на «Селлінджерський хорвод» *для камерного оркестру	Divertimento on Sellinger's Round *chbr orch	1954
12	Фортепіанний концерт	Piano Concerto	1955
13	Симфонія №2	Symphony no.2	1957
14	Прелюдія *для духових, дзвонів та перкусії	Praeludium *brass, bells, perc	1962
15	Концерт для оркестру	Concerto for Orchestra	1963
16	Брайнт *назва річки (частина з циклу варіацій «Північний міст», яку писали різні композитори)	Braint *[final variation in Severn Bridge Variations, collab. Arnold, Hoddinott, Maw, Jones, Williams]	1966
17	Симфонія № 3	Symphony no.3 *S **orch	1972
18	Симфонія №4	Symphony no.4	1977
19	Потрійний концерт *для скрипки, альту, віолончелі та оркестру	Triple Concerto *vn, va, vc, orch	1979
20	Візантія (Єйтс)	Byzantium (Yeats) *orch	1990
21	Новорічна сюїта	New Year Suite, orch	1989
22	Вода з сонячного світла	Water out of Sunlight *str	1988
23	Озеро троянд *для оркестру	The Rose Lake *orch	1993
24	Тріумф	Triumph *concert band	1992
25	Сюїта «Гафства»	The Shires Suite *orch	1995
<b>Б. Бріттен</b>			
1	Два портрети	Two Portraits *str (no.2 with solo va)	1930
2	Місто Плімут	Plymouth Town	1931
3	Подвійний концерт	Double Concerto *vn, va, orch	1932
4	Симфонієтта	Sinfonietta *chbr orch	1932
5	Проста симфонія	Simple Symphony *str	1934
6	Музичні вечори (за Россіні): 1 Марш 2 Канцонетта 3 Тіроль 4 Болеро 5 Тарантелла	Soirées musicales [after Rossini]: 1 March 2 Canzonetta 3 Tirolese 4 Bolero 5 Tarantella	1936
7	Ірландська катушка	Irish Reel *[composed as title music to film score, Around the Village Green]	1936
8	Варіації на тему Френка Бріджа	Variations on a Theme of Frank Bridge *str	1937
9	Mont Juic *сюїта каталонських танців	Mont Juic [after Catalan dances]	1937

10	Фортепіанний концерт	Piano Concerto	1938
11	Скрипковий концерт	Violin Concerto	1939
12	Юний Аполлон	Young Apollo *pf, str qt, str orch	1939
13	Канадський карнавал	Canadian Carnival (Kermesse canadienne)	1939
14	Симфонія-реквієм	Sinfonia da Requiem	1940
15	Диверсії	Diversions *pf left hand, orch	1940
16	Музичні ранки *за Россіні: 1 Марш 2 Ноктюрн 3 Вальс 4 Пантоміма 5 Moto perpetuo	Matinées musicales [after Rossini]: 1 March 2 Nocturne 3 Waltz 4 Pantomime 5 Moto perpetuo	1941
17	Американська увертюра	An American Overture	1941
18	Шотландська балада	Scottish Ballad *2 pf, orch	1941
19	Рух для кларнета з оркестром	Movement for Clarinet and Orch	1942
20	Прелюдія і fuga	Prelude and Fugue *18-pt str orch	1943
21	Чотири морські інтерлюдії *з Пітера Греймса	Four Sea Interludes *from Peter Grimes	1945
22	Пассакалія *з Пітера Греймса	Passacaglia *from Peter Grimes	1945
23	Путівник по оркестру для юнацтва: варіації та fugи на тему Генрі Перселла *spkr ad lib, orch	The Young Person's Guide to the Orchestra: Variations and Fugue on a Theme of Henry Purcell *spkr ad lib, orch	1945
24	Увертюра на випадок	Occasional Overture	1946
25	Люди доброї волі: варіації на різдвяні кероли	Men of Goodwill: Variations on a Christmas Carol ('God rest ye merry, gentlemen')	1947
26	Варіації на Єлизаветинську тему	Variation on an Elizabethan Theme *str	1953
27	Симфонічна сюїта «Глоріана»	Symphonic Suite 'Gloriana' (R. Devereux) *T/ob ad lib, orch	1953
28	Шість па від Принц Пагод	Pas de six, from The Prince of the Pagodas	1957
29	Симфонія для віолончелі з оркестром	Symphony for Cello and Orchestra	1963
30	«Давайте побудуємо будинок» / «Будівництво буднику» (Біблія: псалом 127) *увертюра	The Building of the House (Bible: Ps cxxvii) *ov. **SATB/org/brass ad lib, orch	1967
31	Сюїта на англійські народні мелодії: «Були часи...»	Suite on English Folk Tunes: 'A time there was...'	1974
32	Сльози	Lachrymae *va, str	1976

## ДОДАТОК К

### Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження

#### Статті, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації

1. Гайдук М. «Марс» Густава Холста та образно-інтонаційний типаж «сил зла» в сучасному кінематографі // Київське музикознавство. Київ, 2019. Вип. 59. С. 141–155. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.11>
2. Гайдук М. Поствоєнна лирика: Виолончельний концерт Едварда Елгара в контексте свого часу // European Journal of Arts. Vienna: Premier Publishing, 2021. Вып. 4. С. 9–18. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-9-18>
3. Гайдук М. «Sinfonia da Requiem» Бенджаміна Бріттена: семантичні та конструктивні ознаки реквієму // Українське музикознавство. Київ, 2021. Вип. 47. С. 79–100. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2021.47.256737>
4. Гайдук М. Дональд Дак та Едвард Елгар: англійський марш у диснейській анімації // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. Вип. 133: С. 94–110. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257322>

#### Наукові праці апробаційного характеру

1. «Риси імпресіонізму в творчості Ф. Діліуса (на прикладі вокально-хорового циклу “Співаючи в літню ніч на воді”» [доповідь] — IX науково-практична конференція Студентського науково-творчого товариства «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 23 квітня, 2013.
2. «Синдром “штраусівської форми” у творчості Едварда Елгара (на прикладі концертної увертюри “Кокейн” (“У місті Лондоні”))» [доповідь] — всеукраїнська молодіжна конференція «Дні науки», ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 27 квітня, 2015.
3. «Лондон і симфонія лондонця» [доповідь] — XII міжнародна молодіжна науково-практична конференція Студентського науково-творчого товариства «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 23–25 березня, 2016.
4. «Риси неокласицизму в творчості Ральфа Воан-Вільямса (на прикладі “Лондонської симфонії”» [доповідь] — XIII всеукраїнська молодіжна науково-

творча конференція «Дні науки», ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 20–22 квітня, 2016.

5. «“Планети” Густава Холста: рух від кінця до початку» [доповідь] — XV всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 27–29 квітня, 2017.

6. «Шляхи мутації романтичної естетики в оркестровій мініатюрі Ф. Діліуса “Слухаючи першу зозулю навесні”» [доповідь] — міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих», Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, 1–2 березня, 2017.

7. «Шляхи мутації романтичної естетики в оркестровій мініатюрі Фредеріка Діліуса “Слухаючи першу зозулю навесні”» [доповідь] — XIII міжнародна молодіжна науково-практична конференція Студентського науково-творчого товариства «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 17–19 березня, 2017.

8. «Музикознавчий ререйтинг: одне викриття» [доповідь] — XVI всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», ОНМА ім. А. В. Нежданової, Одеса, 24–25 листопада, 2017.

9. «Радянська теорія програмності як музикознавча фікція» [доповідь] — XIV міжнародна науково-практична конференція Студентського науково-творчого товариства «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 29–30 березня, 2018.

10. «Марс, Гладіатор і Зоряні війни: музика Густава Холста та “сили зла” у сучасному кінематографі» [доповідь] — науково-практична конференція «Механізми новації в музичній творчості», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 25 листопада, 2018.

11. «Марс, Гладіатор і Зоряні війни: музика Густава Холста та “сили зла” у сучасному кінематографі» [доповідь] — XIX міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці», Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, Київ, 9–11 січня, 2019.

12. «“Помпезний і церемоніальний марш № 1 Едварда Елгара: імперська Англія в семи хвиликах”» [доповідь] — XV науково-практична конференція Студентського науково-творчого товариства «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 18–19 березня, 2019.

13. «Віолончельний концерт Едварда Елгара: п’ять відтінків лірики» [доповідь] — IX міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам’ятні дати 2019 року», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 16–27 листопада, 2019.

14. «Sinfonia da Requiem Бенджаміна Бріттена: вихід із зони ізоляції» [доповідь] — десята міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2020 року», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 27–28 листопада, 2020.
15. «Взаємодія музики та анімації у “Фантазії 2000” (на прикладі епізоду про Ноїв Ковчег» [доповідь] — одинадцята міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2021 року», НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 27–28 листопада, 2021.
16. «Риси імпресіонізму у фортепіанній музиці Ф. Діліуса (на прикладі циклу з трьох прелюдій)» [тези доповіді] // «Тези XVI науково-практичної конференції “Молоді музикознавці України”». Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2014.
17. «Шляхи мутації романтичної естетики в оркестровій мініатюрі Фредеріка Діліуса “Слухаючи першу зозулю навесні”» [тези доповіді] // Збірник тез Міжнародної наукової конференції «Музикознавчий універсум молодих». Львів : Видавець Т. Тетюк, 2017.
18. «Марс, Гладіатор та Зоряні війни: музика Густава Холста та “сили зла” у сучасному кінематографі» [тези доповіді] // Збірник тез XIX міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці». Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2019.