

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ імені М. В. ЛИСЕНКА

Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування

Кафедра оперно-симфонічного диригування

Дипломне дослідження на здобуття ступеня «Магістр»

на тему:

**МУЗИЧНА МОВА ДРУГОЇ СИМФОНІЇ ЕДВАРДА ЕЛГАРА –
ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Виконав: студент 2-го курсу
денної форми здобуття освіти
профілізації «Оперно-симфонічне диригування»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
другого (магістерського) рівня вищої освіти
Менцінський Модест Тарасович

Наукова керівниця:
професорка кафедри теорії музики,
кандидатка мистецтвознавства
Письменна Оксана Богданівна

Рецензентка:
Кандидатка мистецтвознавства,
професорка кафедри теорії музики
ЛНМА ім. М.В.Лисенка
Черевко Катерина Петрівна

ЛЬВІВ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ЕДВАРДА ЕЛГАРА У ДЗЕРКАЛІ ЕПОХИ	7
1.1. Музикознавча думка про проблематику дослідження.....	7
1.2. Розвиток жанру симфонії в контексті англійської національної композиторської школи.....	11
1.3. Друга симфонія Едварда Елгара як прояв національно-романтичного симфонізму у творчому доробку митця.....	20
РОЗДІЛ 2. ДРУГА СИМФОНІЯ ЕДВАРДА ЕЛГАРА: НАЦІОНАЛЬНІ І РОМАНТИЧНІ ВЕКТОРИ МУЗИЧНОЇ МОВИ.....	23
2.1. Образно-стильова концепція симфонії №2 Едварда Елгара.....	23
2.1.1. Виразальні особливості, драматургія, архітектоніка циклу та окремих частин, тощо.....	24
2.2. Втілення авторського задуму диригентом-інтерпретатором.....	32
ВИСНОВКИ.....	38
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	41

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Симфонічна спадщина Едварда Елгара, одного з найяскравіших представників англійського музичного відродження кінця XIX – початку XX століття, зазвичай була предметом досліджень зарубіжних музикознавців. В Україні на сьогоднішній день залишається малодослідженою в музикознавчому просторі. Значна частина доробку митця мало виконуванується на українській концертній естраді. Серед відомих композицій виокремлюємо Серенаду для струнних, Ор. 20 (1888-1892), Концерт для скрипки з оркестром b-moll, Ор. 61 (1909-1910), Концерт для віолончелі з оркестром e-moll, Ор. 85 (1918-1919), «Варіації на загадкову тему» («Енігма-варіації»), Ор. 36 (1899), Квінтет a-moll для фортепіано та струнних, Ор. 84 (1918-1919).

Проте симфонічна творчість митця фактично й досі залишається маловиконуваною та обділеною увагою виконавців та дослідників.

Особливої уваги потребує його Друга симфонія Es-dur, ор. 63 (1909-1911), яка є вершинним зразком пізньоромантичного симфонізму й водночас унікальним відображенням глибоко особистісних, соціально-політичних та художньо-філософських рефлексій композитора[1].

Слід згадати, що українська прем'єра твору відбулась лише недавно, а саме 27 березня 2024 у Києві.

Цей твір демонструє складне поєднання образно-драматургічного навантаження, оригінальних формотворчих рішень та багатогранної оркестрової тембральної палітри. У контексті виконавського аналізу симфонія вимагає від диригента високої інтерпретаційної чутливості, вміння поєднати концепційну цілісність із тонкою деталізацією ритмічних і динамічних змін, а також оркестрового балансу.

Симфонічна творчість Едварда Елгара, зокрема його Друга симфонія Es-dur, op. 63, розглядається англійськими дослідниками як вияв глибокого філософського мислення та музичної мови, що поєднує національну ідентичність з модерністськими тенденціями – М. Кеннеді[28], Д. МакВег[35], Дж. Н. Мур[38].

Як відзначають Дж. Діббл[15] та Е. Роутлі[45], англійська симфонічна композиторська школа формувалась на противагу до домінування континентальної традиції. У цьому контексті постать Едварда Елгара, за твердженням С. Бешфорд[10], є ключовою для популяризації британської симфонії на європейській музичній арені. Подібній проблематиці присвячені англомовні дослідження А. Пейн[42], Д. Грімлі[21], Л. Форман[18].

Водночас у вітчизняному музикознавстві Елгар досі не отримав належної наукової уваги, особливо в аспекті виконавського та музично-теоретичного аналізу його симфонічної спадщини.

Таким чином, потреба в комплексному осмисленні Другої симфонії Елгара через призму історико-культурних процесів, аналітичного розбору її музичної мови та виконавських трактувань зумовлює актуальність даного дослідження.

У сучасному українському концертному просторі творчість Елгара майже не представлена, що посилює необхідність науково-практичного осмислення його симфонічного стилю як одного з вагомих явищ європейського культурного контексту.

Метою роботи є дослідження виконавських особливостей музичної мови Другої симфонії Едварда Елгара.

Для досягнення поставленої мети у дослідженні вирішуються такі **завдання**:

- охарактеризувати історичний контекст створення Другої симфонії;
- дослідити образно-драматургічну структуру симфонії;
- проаналізувати музично-виражальні особливості композиції: гармонічну мову, мелодичні засоби, оркестрову палітру та формотворення;
- розглянути виконавські особливості диригентської інтерпретації.

Об'єкт дослідження – симфонічна творчість Едварда Елгара в контексті британської композиторської школи.

Предмет дослідження – Другої симфонії Es-dur, op. 63 Едварда Елгара: музична мова, образно-стильові риси та виконавська специфіка.

Наукова новизна:

Вперше

- симфонія проаналізована у площині диригентського виконавсько-інтерпретаційного аспекту;
- здійснено комплексний аналіз композиції як циклу та окремих частин;
- виявлені стильові тенденції полотна.

Практичне значення полягає в можливості використання отриманих висновків у виконавській практиці диригентів, у викладанні курсів історії музики, стилістики та аналізу симфонічної форми.

Методологічна база дослідження

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні історико-культурного, структурно-аналітичного, семантичного та

інтерпретаційного підходів. Застосовано принципи концептуальної інтерпретації та образно-стильового моделювання.

Структура роботи стандартна. Робота складається зі вступу, двох розділів із підрозділами, висновків, списку використаної літератури.

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ЕДВАРДА ЕЛГАРА У ДЗЕРКАЛІ ЕПОХИ

1.1. Музикознавча думка про проблематику дослідження

Наукова література, присвячена англійському симфонізму, формує широке, багатовимірне поле дослідження, що охоплює як історико-контекстуальні передумови розвитку жанру, так і індивідуальні творчі портрети композиторів та інтерпретаційно-аналітичні підходи до окремих творів. Одним із фундаментальних джерел є праця Джона Колдвелла “The Oxford History of English Music”, де симфонізм Великої Британії розглядається як поступово сформована художня структура під впливом континентальних моделей. Автор акцентує увагу на тому, що англійські композитори кінця XIX – початку XX століття не лише переймали досвід Бетховена чи Брамса, але й виробляли власний національний стиль, що став відображенням соціальних і культурних процесів епохи [13].

Подібні ідеї розвиває Ерік Рутлі у своїй монографії “Twentieth Century Music in England”. Дослідник простежує еволюцію англійської музики від романтизму до модернізму, приділяючи особливу увагу ролі Едварда Елгара як композитора, який символізував перехід від вікторіанської помпезності до інтимнішого, психологізованого музичного мислення. У цьому контексті Рутлі наголошує, що становлення англійського симфонізму відбувалося в руслі не тільки засвоєння німецької оркестрової традиції, а й у постійному пошуку власної інтонаційної природи [45].

Більш сучасний підхід пропонує Джеремі Діббл у праці “British Symphonic Music in the Twentieth Century”. Автор систематично аналізує трансформацію симфонічного жанру від ранніх зразків Чарльза Вільєрса Стенфорда та Губерта Паррі до інноваційних творів Вогана-Вільямса, Волтона, Бакса і Бріттена. Діббл особливо підкреслює важливість спадщини Елгара як фігури, що об'єднала романтичний світогляд і

модерністські пошуки, сформувавши основу для наступних поколінь британських симфоністів [15].

Проблему формування національної композиторської ідентичності у Великій Британії розглядає Крістіна Башфорд у праці “The Cambridge History of Nineteenth-Century Music”. Вона доводить, що в добу національного піднесення саме симфонічний жанр був сприйнятий як своєрідна візитівка високого мистецтва, здатного репрезентувати Англію на європейській арені. Башфорд вказує на складність цього процесу: британські композитори повинні були не лише творити у «великій» формі, але й знаходити баланс між національним колоритом та універсальними канонами академічної музики [10].

Поряд із історико-контекстуальними студіями, значну увагу у науковій літературі займають біографічні дослідження провідних англійських композиторів, що заклали основу національного симфонізму. Особливе місце серед них належить постаті Едварда Елгара. Майкл Кеннеді у монографії “The Life of Elgar” детально розглядає життєвий шлях композитора, наголошуючи на глибинній особистісній мотивації його симфонічної творчості. Кеннеді трактує симфонії Елгара як духовні сповіді, що водночас репрезентують суспільні настрої англійської еліти пізньовікторіанської доби [26].

Інший класичний біографічний портрет представлений у праці Персі М. Янга “Elgar, O.M.: A Study of a Musician”. Дослідник підкреслює культурно-історичний контекст формування Елгарової музичної мови, особливо звертаючи увагу на тісний зв'язок його стилю з імперською ідеологією того часу. Водночас Янг акцентує на складності внутрішнього світу митця, позначеного глибоким драматизмом і схильністю до меланхолійних рефлексій [50].

Психологічний аспект осмислення творчості Елгара стає центральним у праці Діани МакВі “Elgar the Music Maker”. Авторка трактує симфонії композитора як емоційні автопортрети, де особистісні переживання та екзистенційні питання переплітаються із загальнолюдськими темами. У такому ракурсі особливе значення надається Другій симфонії, де МакВі вбачає відображення внутрішньої боротьби Елгара на тлі стрімких змін у суспільстві та культурі початку XX століття [35].

Фундаментальний внесок у вивчення творчості Елгара зробив також Джерролд Нортроп Мур у своїй праці “Edward Elgar: A Creative Life”, що ґрунтується на широкому архівному матеріалі. Мур детально простежує процес становлення головних симфонічних полотен композитора, аналізуючи як безпосередні художні імпульси, так і ширші культурні резонанси [38].

Наукові інтерпретації окремих творів англійських композиторів, зокрема симфоній Елгара, складають окремий напрям досліджень. Так, Антоні Пейн у монографії “Elgar's Second Symphony: A Listener's Guide” пропонує детальний аналіз структури, тематичної роботи, гармонії та драматургії Другої симфонії Елгара. Особливу увагу автор приділяє питанню символізму цього твору як музичного епітому епохи завершення едуардіанської доби [42].

Колективна праця “The Cambridge Companion to Elgar”, подана Даніелем М. Грімлі, виражає багатопланову картину творчості композитора, включаючи інтерпретаційні підходи до його симфоній. Автори окремих розділів наголошують на взаємозв'язку між особистими обставинами життя Елгара та особливостями образно-стильової драматургії його оркестрових творів [46].

У збірці “Oh, My Horses!: Elgar and the Great War”, авторства Льюїса Формана, аналізується вплив Першої світової війни на рецепцію

симфонічної творчості Елгара. Особливо актуальним виявляється осмислення Другої симфонії як музичної рефлексії на тему занепаду імперського оптимізму та внутрішнього спустошення [18].

Таким чином, аналіз музикознавчої літератури дозволяє окреслити три основні напрями вивчення англійського симфонізму: історико-контекстуальне осмислення еволюції жанру, біографічний аналіз творчих постатей та інтерпретаційно-аналітичне дослідження конкретних творів. У сукупності ці підходи дають змогу побачити англійський симфонізм не як замкнений національний феномен, а як частину ширшого європейського художнього процесу, що поєднує традицію й інновацію, академізм і особистісний емоційний досвід.

Історико-контекстуальний підхід висвітлює шлях становлення жанру – від відносного занепаду на початку XIX століття до розквіту в добу «музичного відродження» та подальшої еволюції протягом XX століття.

Біографічні портрети провідних композиторів дозволяють зрозуміти, як індивідуальні риси митців і обставини їхнього життя зумовили характер англійських симфоній – від академічної ґрунтовності Паррі й Стенфорда до новаторського духу Елгара та його наступників.

Інтерпретаційно-аналітичні дослідження розкривають багатий зміст окремих творів, пропонуючи сучасному слухачеві і науковцю ключі до розуміння як художньої структури, так і емоційно-символічного посилення англійських симфоній. Така цілісна розповідь про англійський симфонізм – від контексту до персоналій і творів – демонструє, як національна школа симфонічної музики Англії набула свого неповторного обличчя, залишаючись водночас органічною частиною європейської музичної спадщини.

1.2. Розвиток жанру симфонії в контексті англійської національної композиторської школи

Розвиток англійського симфонізму має складну і нерівномірну динаміку. На відміну від німецької чи австрійської традицій, у Британії цей жанр утвердився значно пізніше, поступово відвойовуючи своє місце серед переважаючих форм хорової та вокальної музики. Попри глибокі традиції вокальної культури, інструментальна музика довгий час розглядалася як другорядна.

Перші прояви симфонічного мислення в англійській музиці пов'язують із діяльністю Генрі Перселла (1659–1695), чиї симфонічні увертюри до опер («Symphony to the Purcellian Operas») демонстрували оркестрову майстерність, драматизм і жанрову самостійність. Перселл формував стиль, у якому поліфонічна традиція поєднувалася з впливами італійської кантилени та французької танцювальності.

У XVIII столітті важливу роль у розвитку англійської музики відіграв Георг Фрідріх Гендель (1685–1759), однак його діяльність була спрямована переважно на ораторії та інструментальні концерти. Симфонічний жанр залишався периферійним. Серед національних авторів Вільям Кротч (1775–1847) є однією з перших фігур, що прагнули створити англійську симфонію. Його Симфонія (1814) мала академічно правильну будову, наслідуючи віденських класиків, проте позбавлена самобутнього національного характеру.

На початку XIX століття Самуель Уеслі (1766–1837) і Вільям Стерндейл Беннетт (1816–1875) працювали у стилістиці «класицистичного романтизму», орієнтуючись на зразки Мендельсона та Шумана. Беннетт, зокрема, у своїй Симфонії (1832) демонструє елегантність форми та співучу мелодику, але все ще залишається в межах континентальної традиції.

Значний поступ спостерігається в творчості Артура Саллівана (1842–1900), відомого переважно завдяки співпраці з Гілбертом у жанрі оперети. Водночас його Симфонія, відома як «Ірландська» (1866), позначена романтичним ліризмом, впливом ірландського мелосу та оркестровою витонченістю. Стиль Саллівана формувався під впливом Мендельсона, але з поступовим залученням національного колориту [10].

Справжнє пробудження англійського симфонізму пов'язане з діяльністю Г'юберта Перрі (1848–1918) та Чарльза Вільєрса Стенфорда (1852–1924). Перрі у своїх симфоніях («Symphony in C», 1879; «Symphony in F», 1883) поєднував строгість німецької форми з витонченою тематикою, інколи натхненною англійською народною музикою. Його стиль базувався на традиціях Брамса, проте із поступовим акцентом на національну образність [10].

Ч. Стенфорд був видатним симфоністом свого часу. Його Симфонія («Irish», 1887) відзначається яскравістю тематизму, глибоким поліфонічним розвитком та вишуканим оркеструванням. Стенфорд також зробив вагомий внесок у формування нового покоління британських композиторів: серед його учнів були Ральф Воган-Вільямс та Густав Холст [10].

Кульмінацією англійського симфонізму на межі XIX–XX століть стала поява Едварда Елгара (1857–1934). Елгар, на відміну від багатьох попередників, не отримав системної академічної освіти: він навчався самотужки, а також здобував практичний досвід, працюючи скрипалем, органістом і викладачем. Його музична освіта формувалася в середовищі невеликого міста Вустер, де він активно відвідував концерти й оркестрові репетиції. Особливий вплив на нього мали творчість Мендельсона, Брамса, а також французька оркестрова школа (особливо К. Сен-Санс).

Його Симфонія №1 (1908) стала справжнім тріумфом: вже у перший рік після прем'єри симфонію виконували понад сто разів. Стиль Елгара

поєднував німецьку строгість форми із національною меланхолією, романтичною експансією та новаторською гармонічною мовою. Симфонія №2 (1911) ще більше поглибила драматизм і філософські алюзії, символізуючи особисті втрати та загальну тривожність епохи.

Після Елгара англійський симфонізм набув нового розмаху. Ральф Воган-Вільямс (1872–1958) у своїх дев'яти симфоніях продемонстрував синтез національної інтонаційної основи та модерністських тенденцій. Його А Симфонія (1909) використовує тексти Вітмена та поєднує епічний характер із кантатною формою; Пасторальна симфонія (1922) є трагічною медитацією на спустошення після Першої світової війни.

Арнольд Бакс (1883–1953), створивши сім симфоній, звернувся до містичних та кельтських образів, комбінуючи пізньоромантичну емоційність з імпресіоністичною фактурою. Симфонія № 3 (1929) передає задуману містичну атмосферу через тонке використання тембрів.

Вільям Волтон (1902–1983) розвивав іншу лінію симфонізму – динамічну, ритмічно насичену. Його Симфонія №1 (1935) вражає напруженою драматургією, а Симфонія № 2 (1960) поєднує експресію з елегантною структурною довершеністю.

Майкл Тіппетт (1905–1998) шукав нові шляхи синтезу поліфонії, джазових ритмів та гуманістичних ідей. У його Симфонія № 1 (1945) відчутний вплив бурхливого контексту воєнних років, а Симфонія № 4 (1977) є прикладом інтеграції електронних ефектів у симфонічну тканину.

Бенджамін Бріттен (1913–1976) хоч і не написав нумерованих симфоній, однак *Sinfonia da Requiem* (1940) стала визначною антивоєнною симфонією, що поєднує латинську месу з особистим емоційним протестом.

Таким чином, кожен із згаданих композиторів вніс у симфонічну традицію новий естетичний вектор. Воган-Вільямс розвинув гуманістичну ідею симфонізму, Бакс впроваджував містичну символіку, Волтон

зосереджувався на ритмічній енергії, Тіппет інтерпретував симфонію як гуманістичний маніфест, а Бріттен зробив акцент на трагічній рефлексії епохи.

Ще в середині XIX ст. побутувала зневажлива теза про Англію як «країну без музики», відсутність власної симфонічної школи. Справді, після епохи Гайдна і ранніх експериментів британських авторів (як-от симфонія В. Стерндейла Беннетта) симфонічний жанр розвивався повільно. Лише наприкінці вікторіанської доби англійська музика вступила в період піднесення, відомий як «англійське музичне відродження». Музикознавці відзначають, що в цей час британські композитори, здобувши професійну освіту в нових інституціях (зокрема Королівський коледж музики, заснований 1882 р.), почали відходити від сліпого наслідування континентальних зразків і звертатися до національних джерел, закладаючи підґрунтя власної симфонічної традиції [13].

Особливо важливу роль в історико-контекстуальному розвитку жанру відіграли Губерт Паррі та Чарльз Вільєрс Стенфорд – композитори й педагоги, яких часто називають «батьками» англійського симфонізму. Паррі у 1880-х роках написав низку симфоній (серед них знаменита Третя, «Англійська», 1888), а Стенфорд здобув успіх своєю Симфонією №3 «Ірландською» (1887). Їхні твори – міцно скроєні, у дусі німецького романтизму (впливи Мендельсона, Брамса) – дали «капітальний доказ, що англійська музика переживає відродження» (як писав критик Дж. Беннетт у 1882 р. про Першу симфонію Паррі). Хоча ці симфонії сьогодні виконуються рідко, музикознавці підкреслюють їхню історичну роль: Паррі та Стенфорд підготували ґрунт для наступного покоління, виховали цілу плеяду учнів і, головне, довели можливість творення великої симфонії на британському ґрунті. Обидва були академіками та стовпами музичного естеблїшменту (професори в Оксфорді й Кембриджі, керівники

Королівського коледжу), тож їхня діяльність заклала інституційну традицію англійського симфонізму [10].

На цьому підґрунті напочатку XX століття сталася поява першого по-справжньому видатного британського симфоніста – Едварда Елгара. Деякі дослідники називають стрімкий злет Елгара «незбагненим проявом генія на добре підготовленому ґрунті». Справді, Елгар, який не належав до столичних кіл (провінційний самоучка, католик серед англіканської більшості), зумів створити симфонії світового рівня і затьмарити славою своїх попередників. Його Симфонія №1 (1908) стала тріумфом: лондонська преса захоплено оголосила прем'єру «історичною подією для англійської музики», називаючи твір «найвеличнішою британською симфонією» [16].

Диригент Ганс Ріхтер, готуючи оркестр до виконання, виголосив знамениту фразу: «Панове, ми граємо найвидатнішу сучасну симфонію, написану найвидатнішим сучасним композитором». За перший рік після прем'єри Першу симфонію Елгара виконали понад сто разів у Британії, Європі та Америці – нечуваний успіх для нової роботи. Цей тріумф ознаменував остаточне утвердження англійського симфонізму на міжнародній сцені. В Елгарі сучасники побачили композитора, який зрівнявся з європейськими майстрами і дав англійській музиці власний голос [24].

Після Елгара симфонічна традиція в Англії не лише закріпилася, а й розквітла в творчості нового покоління. Ральф Воан-Вільямс, учень Стенфорда, спираючись на народнопісенний мелос і спадщину Тюдорів, створив цикл із дев'яти симфоній (1910–1958), кожна з яких розкривала інший аспект національного характеру – від пасторальної тихої зажури Третьої («Пасторальної», 1922) до грізної дисонантної експресії Четвертої (1935) чи філософичної глибини Шостої (1948). Густав Голст у своєму симфонічному стилі поєднав містицизм і старовинні ладові інтонації (симфонія «Котсуолд», 1900; хоча більш відомий його оркестровий цикл

«Планети», 1916). Арнольд Бакс у 1920-х роках написав сім симфоній пізньоромантичного штибу, пройнятих кельтською тематикою та імпресіоністськими барвами. Вільям Волтон продовжив традицію в міжвоєнний період: його Симфонія №1 (1935) вразила сучасників драматизмом і модерністю мови, закріпивши за ним репутацію наступника Елгара у британській симфонії [10].

Навіть у повоєнні десятиліття жанр жив завдяки композиторам як Малколм Арнолд (9 симфоній, 1950–1970) чи Едмунд Руббра, хоча поступово центр ваги англійської музики змістився до інших жанрів (опера, хорові твори у Бріттена тощо). Отже, історико-контекстуальний розвиток англійського симфонізму можна простежити від поодиноких зусиль XIX століття до сформованої національної школи, що дала світу цілу низку видатних симфонічних полотен. Сучасні дослідники наголошують, що цей процес відбувався в постійному діалозі з європейською традицією: британці творчо засвоювали впливи Бетховена, Брамса, Вагнера, але з часом виробили власну манеру, часто забарвлену пасторальністю та фольклорними інтонаціями. Як підкреслює Колдвелл, англійський симфонізм відзначається еkleктизмом і великою залежністю від континентальних стилів, однак в межах цього стильового синтезу зародився і впізнавано національний почерк [13].

Для повного розуміння англійського симфонізму музикознавці звертаються не лише до історичного контексту, а й до біографій провідних композиторів, відстежуючи зв'язок між їхнім життєвим шляхом, естетичними поглядами та стилем симфоній. Біографічні дослідження підкреслюють, що кожен із головних англійських симфоністів вніс свою індивідуальність у жанр. Елгар постає самородком із Вустерширу, який доріс до вершин світової слави: не маючи системної консерваторської освіти, він наполегливо опановував композицію самотужки і лише в зрілому віці (понад 40 років) здобув визнання. Цей «аутсайдер» англійської

сцени зумів стати символом нації: у 1904 р. його було посвячено в лицарі, а 1908-го – після прем'єри Симфонії №1 – він, по суті, очолив новітню симфонічну школу [26].

Дослідники відзначають, що особистість Елгара позначилася на характері його музики: за зовнішнім блиском і імперською помпезністю маршів та урочистих фіналів приховано вразливий, меланхолійний темперамент композитора. Майкл Кеннеді наголошував, що в симфоніях Елгара присутній глибоко особистісний струмінь – своєрідний «щоденник душі» композитора, сповнений сумнівів, спогадів і надій. Натомість Воан-Вільямс – нащадок старовинного роду, оксфордський випускник – свідомо відвернувся від космополітичних впливів і звернувся до англійської народної пісні та ренесансної церковної музики. У його симфоніях часто чути відлуння народних мелодій, пасторальні картини природи та філософське осмислення історичної долі Англії. Якщо Елгар уособлював пізньовікторіанський «імперський» дух (хоч і переплавлений через призму особистих переживань), то Воан-Вільямса називали голосом англійських полів і ланів – настільки природно і органічно його музика передає атмосферу рідного краю. Своєю чергою Волтон і Бакс представляли модерністичні тенденції міжвоєнної доби, поєднуючи національні елементи з новітніми техніками оркестровки та гармонії. Отже, галерея біографічних портретів – від консервативного академіка Стенфорда чи благородного інтелігента Паррі до бунтівливого романтика Елгара чи лірико-фольклорного мислителя Воан-Вільямса – демонструє багатство та різноманітність англійського симфонізму. Кожен композитор збагатив жанр новими барвами, і наукові біографії (як-от дослідження Діббла, Кеннеді та ін.) показують, як особисті обставини і світогляд митців відбилися в їхніх симфоніях [26].

Важливим напрямом музикознавчої думки про англійський симфонізм є інтерпретаційно-аналітичне дослідження окремих творів. Фахівці

аналізують структуру, стиль, програмні підтексти та виконавську історію англійських симфоній, намагаючись розкрити їхній художній зміст. Особливу увагу привертають симфонії Елгара як відправна точка національної традиції. Перша симфонія (Op.55) часто розглядається як маніфест англійського симфонізму. Дослідники відзначають її оригінальну циклічну форму: велична головна тема (маршево-піднесений лейтмотив у повільному темпі) відкриває твір і триумфально повертається наприкінці фіналу, надаючи циклу єдності й символічного змісту. Сам Елгар говорив, що ця широка тема уособлює «велику надію на майбутнє» – піднесений ідеал, який проходить крізь всю симфонію. Аналітики наголошують на майстерності розвитку мотивів у симфонії: Елгар варіює й трансформує головну тему та інші образи, досягаючи симфонічної єдності в дусі Брамса, але з власним драматургічним почерком. Другу частину (*Allegro molto*) – стрімкий скерцозний марш – часто пов'язують із енергією модерної англійської столиці на зламі століть, тоді як повільна третя частина (*Adagio*) вражає незвичною для Елгара атмосферою спокою й просвітленої журби. Критики відзначали «ніжну красу» цього *Adagio*, називаючи його одним з найкращих повільних розділів композитора. Таким чином, у Першій симфонії Елгар продемонстрував поєднання величного пафосу і ліричної інтимності – риси, що стали знаковими для всієї англійської симфонічної школи[26].

Симфонія №2 Е. Елгара (1911) пропонує інші інтерпретаційні виклики. На відміну від Першої, вона не мала конкретної програми, хоча присвячена «пам'яті одного великого чоловіка» (померлому королю Едуарду VII). Ця симфонія насичена суперечливими настроями: урочистість і блиск перемежуються елегійністю, нервовим надломом. Сучасники були дещо спантеличені її складністю – прем'єра пройшла без триумфу, і сам Елгар був розчарований стриманим прийомом. Однак пізніші аналітики високо оцінили Другу симфонію, вважаючи її одним із найглибших творів композитора. Дослідники інтерпретують її як луна

завершеної епохи: пишний перший розділ сповнений світлої ностальгії за едурдівським «літом», скерцо несе гротескні та тривожні інтонації, а повільна третя частина постає сердечним надгробним плачем, реквіємом прощання з добою. Фінал симфонії поступово розчиняється в тихому мінорному сумі – подібний незвичний кінець тоді здивував слухачів, але нині трактується як сміливий художній прийом, що передає відчуття втрати й невизначеності перед Першою світовою війною. Кеннеді зазначає, що Друга симфонія Елгара надзвичайно особиста: в ній композитор зашифрував свої переживання втрати, печалі та водночас мужності перед неминучими змінами. Таким чином, інтерпретаційний підхід до елгарівських симфоній висвітлює, як у них переплітаються особисті переживання автора і ширші культурні смисли доби [27].

Наприклад, у творчості Воан-Вільямса музикознавці виокремлюють програмність і філософську символіку: Перша симфонія («Морська», 1910) зі вступними рядками Волта Вітмена осмислює людський досвід перед величчю океану; Третю («Пасторальну») часто трактують як рефлексію композитора на жахи Першої світової, завуальовану під спокій сільського пейзажу; Шоста (1948) в фіналі створює моторошну картину спустошеного світу, що інколи пов'язують із післявоєнними настроями. Різні інтерпретаційні підходи – від пошуку літературних чи біографічних підтекстів до суто технічного аналізу форми – дозволяють глибше зрозуміти ці твори. Наприклад, дослідники відзначають вплив народної музики на симфонічну мову Воан-Вільямса: навіть коли симфонія не має явної програми, її тематизм і ладова основа несуть «англійський колорит», що відсилає до народнопісенної стихії. Аналіз симфоній Волтона висвітлює їхню скерованість до сучасності – динамічні ритми, джазові гармонії в Симфонії №1 відбивають дух бурхливих 1930-х, тоді як Симфонія №2 (1960) демонструє неокласичне стримання й прозорість фактури. Таким чином, інтерпретаційно-аналітичні дослідження охоплюють широке коло питань: від національної ідентичності симфонічної музики (наскільки

«англійським» є той чи інший твір) до структурних новацій і стилістичних зв'язків з європейською традицією[10].

Отже, становлення жанру симфонії в контексті англійської національної композиторської школи – шлях від вокально-інструментальної спадщини Перселла і Генделя через академічні спроби Кротча, Уеслі й Беннетта, до національного пробудження в творчості Перрі і Стенфорда, й до справжнього злету в особі Елгара. Його симфонічна мова заклала основи сучасної англійської композиторської школи, поєднуючи національну ментальність із європейськими художніми тенденціями і відкривши перспективу новим поколінням композиторів.

1.3. Друга симфонія Едварда Елгара як прояв національно-романтичного симфонізму у творчому доробку митця

Друга симфонія Es-dur, op. 63, є однією з найглибших і найамбітніших робіт Едварда Елгара, яка уособлює пік його симфонічного стилю та естетичних шукань. Створена після значного успіху Першої симфонії (1908), вона стала своєрідною відповіддю на виклики часу – особисті, політичні та філософські. Якщо Перша симфонія є оптимістичною маніфестацією віри у моральні цінності, то Друга постає як роздуми митця, що переживає злам імперської епохи та особистісну кризу.

У симфонії відчутна еволюція композиторського мислення Елгара. У плані форми вона більш гнучка, драматургічно насичена. Тематичний матеріал розвивається не лише за законами класичної логіки, але й на основі психологічної асоціативності, що зближує цей твір із поетикою модерністського симфонізму.

Оркестрова палітра тут надзвичайно багата і тонко структурована. Елгар сміливо використовує кольорову взаємодію інструментальних груп, застосовує «мозаїчну» техніку оркестрування, де окремі лінії зливаються у нову якість. Він активно оперує динамічними та агогічними контрастами, що надає симфонії внутрішнього драматизму.

Тематичні образи симфонії мають багатозначну семантику. Урочиста, але не переможна перша частина; глибоко елегійна, майже реквіємна друга; саркастично-брутальна третя; медитативно-примиренна фінальна частина – усе це разом створює складний емоційний і філософський наратив.

Варто наголосити, що Друга симфонія – це також ключ до розуміння самого Елгара як митця доби «пізньої імперії». Його позиція не є реакційною або патріотично-романтичною – вона складна, подвійна, і в цьому її сила. Це музика втрати і перетворення, біль прощання з величчю, яка минає, і відкритість до нових, тривожних обріїв.

Таким чином, Друга симфонія Елгара займає центральне місце не лише в його творчому спадку, а й у всій британській симфонічній традиції. Вона знаменує перехід від пізньоромантичного героїзму до екзистенційної рефлексії, від гімнічного жесту – до філософського мовчання. Її значення виходить далеко за межі національної школи, вона є частиною великого європейського симфонізму ХХ століття, поруч із симфоніями Малера, Нільсена, Сибеліуса, Р. Штрауса.

У творчому доробку Елгара Друга симфонія посідає особливе місце: вона є кульмінацією його симфонічного мислення і найглибшим емоційно-філософським твором. На відміну від Першої симфонії (1908), яка є більш маніфестативною, Друга – інтроспективна, трагічно забарвлена, складна щодо гармонії та фактури.

У партитурі симфонії простежуються риси пізнього романтизму, імпресіонізму, символізму. Водночас Елгар не цурається традицій:

структура твору базується на сонатній та рондо формах, хоча й трансформованих відповідно до художніх потреб.

У цілому, симфонія є відображенням духовного портрету автора, його внутрішніх переживань і ставлення до світу, що стрімко змінюється. Вона демонструє здатність Елгара поєднувати європейську симфонічну традицію з глибоко особистісною національною ідентичністю.

РОЗДІЛ 2. ДРУГА СИМФОНІЯ ЕДВАРДА ЕЛГАРА: НАЦІОНАЛЬНІ І РОМАНТИЧНІ ВЕКТОРИ МУЗИЧНОЇ МОВИ

2.1. Образно-стильова концепція симфонії №2 Едварда Елгара

Друга симфонія *Es-dur*, op. 63 (1911), як і значна частина пізньої творчості Елгара, є не лише зразком симфонічного мислення англійського композитора початку ХХ століття, але й своєрідною художньою енциклопедією його особистих переживань та національно-політичних рефлексій[35].

Творчий задум композитора укладений у рамки чотиричастинного циклу, побудованого за принципом контрасту та, водночас, єдності частин.

У симфонії простежується виразний контраст темпу, фактури (чергування гомофонно-гармонічних і поліфонічних – поліпластових – викладів), а також образних сфер, що визначає її драматургічний розвиток.

Перша частина – *Allegro vivace e nobilmente* – вирізняється урочистістю й величністю та вражає емоційною багатогранністю: вона може трактуватися як гімн піднесенню або як передчуття трагізму. Ця багатозначність створює основу для контрасту з другою частиною – *Larghetto*, яка викликає алюзії на жанр елегії або своєрідного "реквієму", поглиблюючи відчуття трагічної рефлексії.

Драматургічне загострення настає у третій частині – *Rondo (Presto)*. Її віртуозна техніка, нестримна енергія та саркастичність посилюють напругу й емоційний конфлікт, що нагромаджувався в попередніх розділах.

Фінал симфонії – *Moderato e maestoso* – виконує функцію синтезу: він узагальнює попереднє емоційне навантаження й виводить його у образну сферу примирення з трагічністю. Симфонія завершується образом спокою й умиротворення; панування над "тишею" породжує емоцію майже метафізичного сприйняття, завершуючи драматургічний шлях твору.

2.1.1. Виразальні особливості, драматургія, архітектоніка циклу та окремих частин, тощо

Багатогранна палітра Другої симфонії синтезує стильові риси пізнього романтизму (широка мелодика, свобода трактування форм) та імпресіонізму (тонка оркестровка, дещо “розмиті” гармонічні межі). Музична мова Елгара в цьому творі охоплює зображальні елементи, які надають симфонії інтерпретаційної глибини: від алюзій на марш як образ імперського минулого до медитативних уривків, що викликають екзистенційні рефлексії.

Урочисто героїчна **перша частина** – *Allegro vivace e nobilmente* (Es-dur) Другої симфонії Едварда Елгара укладена у рамках сонатної форми. З перших тактів закладено не лише масштабний епічний пафос, а й внутрішнє драматичне напруження. Емоційне наповнення задеклароване автором позначкою “nobilmente”. Широка музично-виразова палітра симфонії вражає своїм багатством вже зі вступу: насичена фактура, глибока гармонічна вертикаль, використання тембральних шарів і динамічного рельєфу створюють ефект монументальності емоційного простору.

Приклад 1. Друга симфонія Едварда Елгара, ч. 1, Г.П.

Головна тема експонується яскравим, чітко артикульованим рухом музичного матеріалу, закладеним у партії струнних. Вона звучить впевнено, рішуче, проте позбавлена жорсткого фанфарного пафосу – її героїзм м'який, людяний, утворює образ на крижкості під блиском. Тематизм має чіткий ритмічний імпульс, проте в гармонічному плані схильний до примхливих відхилень – вже тут композитор вводить тональну нестійкість, що відтіняє характер теми певною “внутрішньою нестабільністю”.

Контрастом до головної теми виступає побічна – лірична, елегійна, зі ухилом до фольклорних інтонацій. Вона експонується в нюансі *p* у струнних та звучить діалогом з дерев'яними духовими, що наділяє її інтимністю камерного звучання, що протиставиться попередній урочистості. Мелодика цієї теми розгортається аркоподібно, довгими лініями, що викликає асоціацію з традиціями пісенності. Її прозора фактура створює образ внутрішнього споглядання та меланхолії.

The image shows a page of a musical score, specifically measures 9 through 14 of the first movement of Edward Elgar's Second Symphony. The score is written for five parts: Violin I (Vio. I.), Violin II (Vio. II.), Viola (Viola.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (C.B.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (p, cresc., dim.), articulation (legato, arco, pizz.), and performance instructions (div. in 3, div. in 2, espress.). The measures are numbered 9, 10, 11, 12, 13, and 14. The score is written in a standard musical notation with staves and notes.

Приклад 2. Друга симфонія Едварда Елгара, ч. 1, П.П.

Нагромадженням образно-емоційного змісту позначена розробка, де композитор уміло демонструє всю силу симфонічної майстерності: інтенсивна робота з елементами теми – їх розщеплення, варіаційний розвиток, контрапунктне переплетіння. Часті модуляції та фактурна щільність досягають свого піку, підготовлюючи слухача до кульмінації.

Реприза позначена образною трансформацією – головна тема набуває більшого об'єму, її трактування стає ширшим, навіть урочистішим, відчутно більш драматизованим. Побічна тема знову проводиться у м'якому оркестровому обрамленні, проте з відтінками скорботи, що знаходять своє відображення у “загострених” нюансах.

Емоційним підсумком та завершенням частини виступає кода – висхідні поспівки струнних, “сплески” мідних, поступове згасання оркестрового масштабу створюють образ завершення не як зупинки, а як переходу у щось невідоме. Це завершення частини носить образ не розв'язки, а запитання.

Стилістично ця частина поєднує риси пізнього романтизму з тонкими елементами імпресіонізму. Митець застосовує багат шарове оркестрування, широко використовує діалоги між групами інструментів. Усе це надає першій частині особливого багатовимірного простору, в якому звук стає не лише носієм драматургії, а й інструментом філософського осмислення дійсності.

Друга частина – Larghetto – симфонії укладена у тричастинну форму (A–B–A1, C-moll → As-dur → Es-dur) з кодою, образно емоційне навантаження якої нагадує вишукану елегію – внутрішньо зосереджену, глибоко інтимну й поетичну. Характер частини покликаний ніби уповільнити рух часу, запрошуючи слухача до медитативного заглиблення в простір спогаду.

Сам композитор асоціював цю частину з особистими переживаннями, що наклалися на національні потрясіння – смерть короля Едварда VII, трагічні наслідки війни, а також смерть друзів. Це музика скорботи, яка не кричить, а дихає – тонко, тремтливо, з внутрішнім благородством [1].

Приклад 3. Друга симфонія Едварда Елгара, ч. 2, Larghetto

Початковий тематизм розгортається у струнних, його мелодична лінія відзначається плавністю, м'якою кантиленою, що розвивається без поспіху, наче у “сповідальній” інтонації. Поступово до неї приєднуються дерев'яні духові – флейта, гобой, кларнет – створюючи ефект камерного діалогу, в якому кожен інструмент демонструє образ діалогу між інструментами як особистостями, зберігаючи цілісність єдиного смислового простору. Цей діалог носить молитовний характер.

У серединному розділі частини (B) відбувається легке просвітлення: змінюється гармонічний контекст, з'являються м'які модуляції в сторону As-dur, виникає відчуття емоційного піднесення, хоча й без розриву з загальним жалобним наративом. У цей момент звучання оркестрової фактури створює ілюзію спокою, як тимчасове полегшення переживань.

70 **76** *Nobilmente e semplice.*

Приклад 4. Друга симфонія Едварда Елгара, ч. 2, *Nobilmente e semplice*, серединна побудова

Повернення початкової теми в репризі трансформоване, та сприймається вже не так, як на початку – вона не стільки повторюється, скільки постає в більш просвітленому вигляді. Гармонія яснішає, оркестровка стає прозорішою, а сама лінія звучить, ніби з відстані – як ремінісценція, яка логічно підсумовує попередні образні сфери та звучить як згадка про душевну тугу.

Завершення частини – умиротворене розчинення фактури. Симфонічна мова Е. Елгара тут досягає виняткової виразності через відмову від зовнішньої ефектності. Його скорбота – шляхетна, відсторонена від пафосу, і саме в цьому зашифрована її глибока внутрішня сила. У частині *Larghetto*, без гучних кульмінацій, закладено одну із найзворушливіших музичних медитацій.

Третя частина симфонії – *Rondo (Presto)* відкриває новий вимір драматургії твору – іронічно-саркастичний, неспокійний, дещо нервовий. Це зовсім інший регістр емоційного висловлювання: якщо попередні частини були орієнтовані в ракурсі образу величі, жалоби та внутрішнього катарсису, то *Rondo (Presto)* – це конфлікт, неспокій і загострення. Е. Елгар

звертається до рондо-подібної форми (ABACADA + кода), яка, однак, вільно трактована та підпорядкована ідеї емоційного циклічного нагнітання. Від самого початку ця частина звучить агресивно, вольовим жорстким імпульсом, майже скерцозно – проте скерцо тут позбавлене гумору, натомість наповнене тривожним образними сплесками.

Тема рефрену з'являється у струнних – коротка, уривчаста, з характерною ритмічною формулою. Драматургія закладений композитором створює картину не просто тематичного експонування, скерцозний образ немовби кидається в музичний простір. У цій музиці відчутний гротеск, ірраціональність, надрив. Оркестрова фактура містить яскраві динамічні спалахи: один інструментальний розділ відповідає іншому з контрастним матеріалом, підтримуючи образ неспокійної свідомості. Це музика коливань, нестабільності, інколи – брутальної інтервенції.

Приклад 5. Друга симфонія Едварда Елгара, ч. 3, Presto

Епізоди контрастного характеру образним навантаженням наче намагаються “зупинити” рух закладений рефреном, запропонувати новий горизонт розвитку, але щоразу повернення теми рефрену діє як деструктивна стримуюча сила. Особливо виразною є середина частини, де оркестрова фактура досягає граничної щільності та напруги – композитор у цьому розділі образно немовби ставить слухача перед “обличчям безодні”.

Гармонічні сполучення стають більш експресивними, домінують діатонічно-алюзійні контексти, але з підкресленою ритмічною жорсткістю.

Головною рушійною силою цієї частини є ритм. Е. Елгар часто використовує у музичному полотні синкоповані тривалості, “рвані” ритмічні малюнки, дисонанси в межах метричної періодичності. Усе це створює враження бурхливого і водночас організованого хаосу.

Кода – не зняття напруги, а її своєрідна нейтралізація. Тематизм фрагментується, ритм втрачає опору, гармонія – твердий ґрунт. Музика немовби розщеплюється зсередини, і саме в цьому – кульмінаційний сенс частини. Rondo. Presto – це не просто контрастна частина симфонії, це – образ внутрішнього колапсу, спротиву й хаосу, який готує образну драматургію для відновлення в фіналі.

Фінальна частина симфонії – Moderato e maestoso, це вершина і підсумок усієї драматургії твору, в якій митець намагається віднайти гармонію після емоційного “хаосу” попередніх частин. Позначена як Moderato e maestoso, ця частина постає не як апофеоз, а як виважене, логічне філософське завершення. Її форма тяжіє до рамок складної сонатної з розширеним вступом, деталізованою розробковою серединою та поетичною кодою, що дає змогу виявити найтонші нюанси оркестрового мислення Едварда Елгара.

Moderato e maestoso. (♩ = 72)

Violino I

Violino II *div. ten. ten. simile*

Viola *pp*

Violoncello *pp con dignità*

Contrabasso *pp*

Приклад 6. Друга симфонія Едварда Елгара, ч. 4, Moderato e maestoso

У вступі формуються перші образні штрихи, які визначають характер емоційного забарвлення частини: м'які акорди струнних та дерев'яних духових створюють атмосферу споглядання. Головна тема виникає не з імпульсу, а ніби органічно виростає з попередніх частин. Вона велична, проте не фанфарна. Це музика зрілого примирення, у якій образ сили проявляється через стриманість.

Центральне місце у формі займає розвиток тем, де Елгар не лише розгортає тематичні ідеї, але й трансформує їх образність. У цьому розробковому розділі головна тема звучить в іншому світлі – набуває ліричного забарвлення, а побічна тема, що спочатку мала просвітлену, мажорну характеристику, тут звучить більш інтимно, камерно, що підкреслює загальну тенденцію до філософсько синтезуючого симфонічного мислення.

Більшість тем, що з'являються в фіналі, носять алюзії на попередні розділи симфонії: це своєрідне повернення, згадка попереднього що водночас будує логічну об'єднуючу арку в структурі симфонія та виступає переосмисленням образного матеріалу. Композитор у даній частині використовує світлу тональність Es-dur, але часто вплітає нестійкі, дисонуючі акорди, які свідчать про емоційну напругу навіть у моменти рівноваги.

Розробка втілює кульмінаційну точку частини: оркестр досягає широкого відкритого звучання, вичленування, розробка тематичного матеріалу приводить до появи драматичного образу, проте він відразу ж врівноважується тонким, споглядальним відступом. Таким чином, динаміка і форма тут постають як дзеркало душевного шляху – від емоційних поривів, хвилювання до стану примирення та прийняття.

Кода драматургічно не підсумовує підсумовує, а й “розчиняє тематизм у тиші”. Поступове згасання оркестру, поява витонченої гармонії в

Основний виконавський виклик – знайти баланс між масштабністю й інтимністю, між симфонічним пафосом і поетичною меланхолією. Головна тема, попри свою енергетичну зарядженість, не повинна звучати надто брутально – диригент має уміти передати її внутрішню напругу через еластичний темпоритм у жесті і плавне та плинне фразоведення. Все це можливо досягнути плавністю та лігатністю стримано широкого диригентського жесту. Артикуляційно важливо уникати жорстких акцентів у струнних, натомість досягати лінійної, плинної виразності, чітко організованого звукового полотна.

Побічна тема вимагає контратсної диригентської уваги – це образ сповільнення, зосередження, камерної інтимності. Тут особливо важлива координація дерев'яних духових та струнних: діалог має звучати злитно та монолітно, а як єдине фразове “дихання”. В даному плані слušним буде використання лаконічного жесту, з перевагою ауфтактів згідно драматургії фрази. Велику роль відіграє динаміка – не лише глобальні перепади та контрасти, а мікродинаміка всередині кожної фрази та навіть такту, що вимагає чіткого узгодженості нюансування лівою рукою диригента.

У розробці необхідно не лише контролювати складну поліфонічну структуру, а й орієнтувати слухача в драматургічному розвитку. Заради досягнення відповідного ефекту все ж у жестах диригента повинна переважати раціональність над емоцією. Тут диригент працює з контрастами: відверті оркестрові виходи змінюються прозорими текстурами, які вимагають іншої техніки жесту – м'якішої, але наповненої змістом та звуком.

Кульмінація частини носить драматичний характер, але не слід емоційно перевантажувати звучання фактури. Енергетичним імпульсом для слугує попередня емоційна хвиля, що тривало готується і не виникає раптово. Диригент повинен уникати різких, театралізованих рухів,

натомість досягати психологічної глибини через концентрацію та внутрішній імпульс ауфтактами.

Кода – момент особливої диригентської уваги. Вона повинна прозвучати як філософська репліка, в якій акумулюється все попереднє. Тут важливими є моменти “тиші” між фразами, “звучання” пауз, резонанс – усе це диригент має контролювати не стільки зовнішніми раціональними жестами, скільки зсередини, завдяки емоційному впливу на оркестр глибокими та водночас лаконічними жестами.

Друга частина симфонії (Larghetto) є квінтесенцією елегантності й ліризму. Від диригента вона вимагає не лише технічної витонченості, а передусім – глибокого психологічного співпереживання музикою. Поряд з важливістю вивіреної драматургії архітектоніки полотна, домінуючим є емоційне наповнення та інтонування кожної фрази.

Виконавська складність Larghetto полягає у створенні образу “часу”, що немов сповільнюється або навіть зупиняється. Темп має бути гнучким і «дихаючим», позбавленим метричної жорсткості. Кожну фразу необхідно розвивати, вести зсередини, даючи можливість досягнути піку свого розвитку.

Тематизм у струнних повинен прозвучати винятково кантиленно, із застосуванням мінімальних, але надзвичайно точних жестів. У діалозі з дерев’яними духовими диригент має орієнтуватися не лише на ритмічну координацію, а передусім – на звучання ансамблю у “спільному диханні”. Відтак динаміка жестів повинна радше не керувати, а надихати оркестрові групи прислухатись один до одного. Важливо уникати надмірної пристрасної швидкої вібрації струнних або будь-якої патетичності: у цій музиці фактура має бути прозорою, і водночас наповненою глибоким змістом.

У середньому розділі частини, де музичне полотно набуває образу просвітлення, особливої уваги потребує баланс дерев'яних духових інструментів, а динамічний напрямок повинен зростати органічно, без нарочитої кульмінаційності. Саме тут виникає ілюзія піднесення – мить надії, яку треба підкреслити та підтримати, зберігаючи цілісність загального настрою скорботного умиротворення.

У завершальних тактах диригенту необхідно вміти відпускати з надмірного контролю оркестр. Завершення не потребує чітко окресленого жесту – воно повинне поступово розчинитися, немов продовжує звучати в “тиші”. Це одне з найтонших завдань диригента – витримати паузу після останньої ноти для дотримання драматургічної довершеності.

Третя частина симфонії (Rondo. Presto) Елгара є справжнім випробуванням для диригента в аспекті темпової організації, ритмічної точності та загальної структурної єдності. Це музика активної енергії, гротеску і майже неконтрольованої внутрішньої напруги, яка потребує виняткової керованості, лаконічності та артикульованості жесту з боку диригента як виконавця.

Найперше – темп. Позначка Presto спокушає до поспіху, однак Елгар вимагає не просто швидкості, а моторики – тобто внутрішнього імпульсу, який має органічно керувати всією частиною. Диригент повинен забезпечити гнучкість, але не втратити архітектоніки: навіть найхаотичніші ділянки повинні мати чітко вивірену логіку розгортання. Важливо тримати пульсацію у «внутрішньому темпі» оркестру, уникати надто широкого жесту, зберігаючи напругу і точність.

Ритм у цій частині – головний носій драматизму. Синкопи, імпульсивні переривання, ледь не “джазові” зміщення акцентів – усе це потребує чіткого й детального диригентського контролю. Водночас диригент не

повинен напружувати та стримувати оркестр – навпаки, треба знайти спосіб надати свободи у жесті.

Тематизм рефрену потребує чіткої атаки, але не різкості: ідеальним є зосереджене, концентроване звучання без зайвої агресії та акцентів. Тут важливо працювати з артикуляцією струнних – точні початки, компактна подача фрази, синхронність витриманої пульсації та мови рук.

У контрастних епізодах диригент повинен створити яскраву зміну образності – не просто грати тихіше або повільніше, а трансформувати характер жесту, відповідно якості звуку та психологічну атмосферу. Це розділи частини, які потребують простору, який не порушує драматургії, але дає слухачеві змогу їх усвідомити.

Кульмінаційні ділянки, зокрема кода, не мають бути навмисне “перевантаженими” у динаміці та відповідно в інтенсивності емоційної подачі. Це момент, коли диригент повинен контролювати енергію оркестру не вагою жесту, а авторитетом: досягти емоційного максимуму й водночас втримати зв’язність структури.

Загалом, третя частина – це своєрідне музичне випробування на “керування хаосом”, в якому диригент має бути і точним архітектором, і тонким психологом.

Фінальна частина симфонії вимагає від диригента філософського осмислення музичного матеріалу. Це не просто завершення форми, а своєрідна кульмінація духовного шляху, яку необхідно інтерпретувати з максимальною глибиною. Одне з найважливіших завдань диригента – відчувати темп та аффакти як дихання, а не як механічний рух. Позначка «Moderato e maestoso» не повинна зумовлювати повільного темпу чи статичності; навпаки, це образ величі у русі, велич, що народжується з внутрішньої зосередженості.

Початкові такти потребують особливої уваги: фрази мають бути органічними, наче вони постають одна з одною, а не просто розгортаються чергуванням. Диригент повинен створити у виконавців відчуття поступового розкриття образу, який дозріває разом із розвитком теми. Робота з динамікою тут надзвичайно важлива – від м'якого *pianissimo* до піднесеного *forte* – з обов'язковим збереженням внутрішньої напруги.

Оркестровий баланс – критичний елемент інтерпретації: побічна тема, що експонується у діалозі струнних та дерев'яними духовими, потребує особливої прозорості, чистоти інтонацій, чуттєвого підлаштування оркестрових груп, аби дотримати драматургію її “тендітної” фактури. У розробковому розділі диригент мусить втримати форму у цілості – численні тематичні вкраплення слід не просто звести, а сплести у вивірений архітектонічний малюнок.

Кульмінацію частини становить момент накопичення внутрішньої енергії. Тут важливо не лише керувати звуковим фразоведенням, а й спрямовувати його, образно розкриваючи сенс попередніх трьох частин. Кожен штрих та жест повинен носити в собі вагу, а кожна “тиша – звучати”. У коді диригент стикається з феноменом “тиші в русі”: поступове згасання потребує надзвичайно витонченого жесту, внутрішньої концентрації, здатності “стримати” звук не згасивши його надміру, проводити нюансування немов зсередини оркестру, вживаючи вивірену амплітуду та лаконічні жести рук.

ВИСНОВКИ

У даному дослідженні було комплексно проаналізовано Другу симфонію Es-dur, op. 63 Едварда Елгара крізь призму історико-культурного контексту, образно-драматургічної будови, музично-виражальних засобів та виконавсько-інтерпретаційних аспектів. Поставлені завдання дозволили сформулювати такі підсумки:

- Історичний контекст створення Другої симфонії

Друга симфонія Едварда Елгара постала в період глибоких особистих і суспільно-культурних змін початку XX століття. Твір відбиває кризу едуардіанської епохи, злам вікторіанських ідеалів та передчуття глобальних потрясінь. У музичній тканині симфонії знайшли відображення переживання композитора, спричинені втратою близьких людей, політичними зрушеннями та загальною тривожністю часу. Створення симфонії, присвяченої пам'яті короля Едуарда VII, поєднує особисте відображення пережиття Е. Елгара з колективною скорботою британської нації. Таким чином, історичний контекст зумовив багатовимірність емоційної палітри та філософську глибину твору.

Аналіз образно-драматургічної концепції дозволяє стверджувати, що симфонія побудована на основі контрастного, але водночас єдиного драматургічного розвитку. Кожна частина віддзеркалює окремий етап емоційного шляху:

Перша частина (*Allegro vivace e nobilmente*) утверджує піднесений, але неоднозначний героїчний пафос, який поступово виявляє внутрішню напругу і тривогу.

Друга частина (*Larghetto*) перетворює симфонічну тканину на елегійний реквієм, де домінують мотиви скорботи й медитативної рефлексії.

Третя частина (Rondo, Presto) вносить переносить слухача стихію тривоги, сарказму й та загальної напруги, створюючи ілюзію хаотичності світу, що немов розпадається.

Фінальна частина (Moderato e maestoso) узагальнює попередні емоційні контрасти, виводячи слухача до сфери образів стриманого прийняття, філософської примиреності із втратою.

Таким чином, драматургія симфонії нагадує шлях від зовнішнього піднесення через трагедію й хаос до внутрішньої рівноваги та осмислення неминучих змін.

У процесі аналізу музичної мови виявлено характерні риси стилю Елгара, які визначають художню цінність Другої симфонії:

Гармонічна мова поєднує традиційні елементи пізнього романтизму (широке використання діатоніки, експресивні модуляції) з інноваційними пошуками: несподівані тональні відхилення, розмиті гармонічні межі створюють ефект психологічної невизначеності.

Оркестрова палітра відзначається витонченістю, багатошаровістю й тонкою тембральною роботою композитора. Елгар широко використовує діалоги між групами інструментів, комбінуючи густу оркестрову фактуру з камерною прозорістю, що слугує посиленням контрастності та загостренням емоційного драматургічного ефекту.

Отже, музична мова Другої симфонії поєднує риси пізнього романтизму, імпресіонізму, що забезпечує складну образно-сміслову тканину твору.

Виконавський аспект симфонії вимагає від диригента особливої інтерпретаційної майстерності. Основними викликами є:

- побудова великої драматургічної арки, що об'єднує всі частини твору в єдиний емоційний наратив;

- контроль над темповими і динамічними планами, що мають витончені градації і потребують глибокого відчуття стилю;
- робота з оркестровою палітрою: необхідність зберігати баланс між густими фактурними шарами та прозорими “епізодами”, чітко артикулювати діалоги інструментальних груп;
- психологічна чутливість до багатогранності образів: диригент має вловлювати і передавати оркестру зміни настроїв – від піднесеної героїки до внутрішньої скорботи, іронії чи спокійного прийняття;
- детальна робота з агогікою і нюансами, особливо в повільних розділах, де важливо підтримувати протяжність фрази й уникати статичності;

Таким чином, диригентська інтерпретація Другої симфонії Елгара є надзвичайно тонким мистецтвом балансування між драматизмом і філософською зосередженістю, між розмаїттям тембрів і єдністю концепції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лисичка, О. (2019). Оркестрові твори Е. Елгара 10-х років XX сторіччя як спроба оновлення композиторського стилю. Аспекти історичного музикознавства, 16, 225–241.
2. Лисичка, О. (2021). «Несподівано британське»: акцентуація національно англійського в «Фальстафі» Едварда Елгара. Аспекти історичного музикознавства, 24, 37–53.
3. Лисичка, О. (2021). Особистісне та міжособистісне у скрипковому концерті Едварда Елгара. Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, с. 175–181.
4. Лисичка, О. (2021). Ранні твори Едварда Елгара: використані та відкинуті принципи композиторського стилю. І Всеукраїнський Форум молодих вчених "Наукова весна 2021". Культура і мистецтво в сучасному світі. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, с. 51–53.
5. Лисичка, О. (2021). Інтроепективність як ознака лірико-драматичного жанру Скрипкового концерту Е. Елгара. Аспекти історичного музикознавства, 25, 55–86.
6. Лисичка, О. (2023). Едвард Елгар: репутація “найбільш німецького” англійського композитора в Першу світову війну. Мистецтво і митці в часи криз та катастроф: II Черкашинські читання, 101–109.
7. Лисичка, О. (2023). Увертюра Е. Елгара «На Півдні (Алассіо)»: узагальнення власного досвіду і передбачення подальших творчих відкриттів. Аспекти історичного музикознавства, 32, 93–112.
8. Adams, B. Edward Elgar and His World. – Princeton: Princeton University Press, 2007. – 408 p.
9. Adams, B. The "Dark Saying" of the Enigma: Homoeroticism and the Elgarian Paradox // 19th-Century Music. – 2000. – Vol. 23, No. 3. – P. 218–235.

10. Bashford C. British musical biography and identity: the national impulse. In: Samson J., ed. *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 448–472.
11. Botstein, L. Transcending the Enigmas of Biography: The Cultural Context of Sir Edward Elgar's Career // *Edward Elgar and His World* / ed. by B. Adams. – Princeton: Princeton University Press, 2007. – P. 365–406.
12. Butt, J. Roman Catholicism and Being Musically English: Elgar's Church and Organ Music // *The Cambridge Companion to Elgar* / eds. D. M. Grimley, J. Rushton. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – P. 106–119.
13. Caldwell J. *The Oxford History of English Music. Volume 2: c.1715 to the Present Day*. Oxford: Oxford University Press, 1991. 960 p.
14. Cowgill, R. Elgar's War Requiem // *Edward Elgar and His World* / ed. by B. Adams. – Princeton: Princeton University Press, 2007. – P. 317–362.
15. Dibble J. *British Symphonic Music in the Twentieth Century*. London: Routledge, 2007. 408 p.
16. Elgar, E. *A Future for English Music, and Other Lectures*. – London: Dobson Books Ltd., 1968. – 291 p.
17. Elgar, E. *Symphony No. 2 in E-flat*. – London: Novello, 1911. – 150 p.
18. Foreman L., ed. *Oh, My Horses!: Elgar and the Great War*. Rickmansworth: Elgar Editions, 2001. 305 p.
19. Fuller Maitland, J. A. Elgar, Edward // *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. – London: Macmillan, 1904. – Vol. 2. – P. 123–125.
20. Fuller, S. Elgar and the Salons: The Significance of a Private Musical World // *Edward Elgar and His World* / ed. by B. Adams. – Princeton: Princeton University Press, 2007. – P. 223–248.
21. Gimbel, Allen (Spring 1989). "Elgar's Prize Song: Quotation and Allusion in the Second Symphony". *19th-Century Music*. 12 (3): 231–240. doi:10.2307/746504. JSTOR 746504.

22. Golding, W. Critique of Byron Adams on Elgar // *The Elgar Society Journal*. – 2008. – Vol. 15, No. 3. – P. 22–25.
23. Grimley D. M., ed. *The Cambridge Companion to Elgar*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 322 p.
24. Harper-Scott, J. P. E. (2007). "Elgar's deconstruction of the belle époque: interlace structures and the Second Symphony". In J. P. E. Harper-Scott; Julian Rushton (eds.). *Elgar Studies*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-86199-1.
25. Harper-Scott, J. P. *Edward Elgar, Modernist*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – 250 p.
26. Kennedy M. *The Life of Elgar*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 350 p.
27. Kennedy, Michael. "Symphony No. 2 in E-flat major, Op. 63." In *Elgar Orchestral Music*, 57–64. Seattle: University of Washington Press, 1970.
28. Kennedy, Michael. *Portrait of Elgar*. New York: Oxford University Press, 1987. ISBN 978-0-19-284017-2.
29. Kent, Christopher. "A View of Elgar's Methods of Composition through the Sketches of the Symphony No. 2 in Eb (Op. 63)." *Proceedings of the Royal Musical Association* 103 (1976–1977): pp 41–60
30. Lace, Ian (n.d.). "Elgar – His Music: Symphony No. 2, Extended Description". *Elgar Society*. Retrieved 3 October 2009..
31. March, Ivan (ed). *The Penguin Guide to Recorded Classical Music*, Penguin Books, London, 2007. ISBN 978-0-14-103336-5
32. Mark, Christopher. "The Later Orchestral Music." In *The Cambridge Companion to Elgar*, edited by Daniel Grimley and Julian Rushton, 154–170. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. ISBN 978-0-521-53363-8.
33. McGuire, C. E. *Elgar's Oratorios: The Creation of an Epic Narrative*. – Aldershot: Ashgate, 2002. – 220 p.

34. McNaught, W. "A Note on Elgar's Second Symphony." *The Musical Times* 92, No. 1296 (Feb 1951), pp. 57–61.
35. McVeagh D. *Elgar the Music Maker*. Woodbridge: Boydell Press, 2007. 256 p.
36. Meadows, L. A. *Elgar as Post-Wagnerian: A Study of Elgar's Assimilation of Wagner's Music and Methodology*. – Durham: Durham University, 2008. – 300 p.
37. Meikle, Robert. "'The True Foundation': The Symphonies." In *Edward Elgar: Music and Literature*, edited by Raymond Monk, 45–71. Aldershot, Hants, England: Scolar Press, 1993. ISBN 978-0-85967-937-4.
38. Moore J. N. *Edward Elgar: A Creative Life*. Oxford: Oxford University Press, 1984. 789 p.
39. Newman, Ernest. "Elgar's Second Symphony." *The Musical Times* 52, No. 819 (May 1911): pp. 295–300.
40. Parrott, I. *Elgar: An Appreciation*. – London: Barrie & Jenkins, 1971. – 224 p.
41. Parrott, I. *The Music of Edward Elgar*. – London: Barrie & Jenkins, 1971. – 224 p.
42. Payne A. *Elgar's Second Symphony: A Listener's Guide*. London: Thames Publishing, 1991. 80 p.
43. Pickard, J. *Elgar and the Symphonic Tradition // Edward Elgar and His World* / ed. by B. Adams. – Princeton: Princeton University Press, 2007. – P. 249–272.
44. Redwood, Christopher, ed. *An Elgar Companion*. Derbyshire, England: Sequoia Publishing, 1982.
45. Routley E. *Twentieth Century Music in England*. London: Herbert Jenkins, 1960. 300 p.
46. Rushton, J. *In Search of the Symphony: Elgar's Orchestral Music to 1908 // The Cambridge Companion to Elgar* / eds. D. M. Grimley, J. Rushton. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – P. 80–105.

47. Shelley, Percy Bysshe. "Song." Columbia Granger's Poetry Database. EBSCOhost. subscription access. Retrieved 29 April 2009.
48. Shore, Bernard (1949). *Sixteen Symphonies*. London: Longmans, Green and Co.
49. Tovey, Donald F. (1936). *Essays in Musical Analysis*. Vol. Two. London: Oxford University Press.
50. Young P. M. *Elgar, O.M.: A Study of a Musician*. London: Collins, 1955. 319 p.