

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ імені
І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра оркестрових струнних інструментів

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ E-MOLL
Е. ЕЛГАРА ОР. 85: ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ**

Магістерська робота

Альохіної Анастасії Ігорівни

Науковий керівник –

Кандидат мистецтвознавства, професор

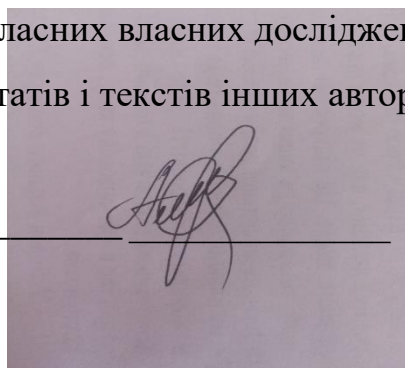
Лебедєв Євгеній Семенович

Текст містить результати власних власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



Альохіна А. І.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ БІОГРАФІЇ Е. ЕЛГАРА ТА ФАКТИ ЩОДО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ ОР. 85	7
1.1. Авторський стиль Е. Елгара: основні риси	7
1.2. Концерт для віолончелі з оркестром: історія написання	15
1.3. Сутність та основи виконавського аналізу	20
Висновки за розділом 1	22
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ Е-МОЛЛ Е. ЕЛГАРА	24
2.1. Композиція та драматургія у Концерті для віолончелі з оркестром e-moll Е. Елгара	24
2.2. Виконавські задачі в Концерті для віолончелі з оркестром e-moll Е. Елгара	42
2.3. Виконавські інтерпретації Ж. дю Пре, Б. Харрісон, С. Ісерліса	47
Висновки за розділом 2	49
ВИСНОВКИ	51
ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	55

ВСТУП

Актуальність теми

Творчість Едварда Елгара, одного з визнаних композиторів музики межі XIX-XX сторіччя і, водночас, найвідомішого з диригентів світу, відрізняється широким спектром та різноманітням естетичних вподобань. Майже немає такого музичного жанру, який би не був присутній в скарбниці його творів. Е. Елгар є автором багатьох творів для різного складу оркестру (як симфонічного так і камерного), кантат і ораторій, музики для театру, також камерної музики і декількох концертів для сольного інструменту з оркестром, серед яких чималий інтерес викликає Концерт для віолончелі з оркестром е- moll. Цей твір є одним із показників художньої та технічної майстерності віолончельного виконавства, він входить до репертуару виданих віолончелістів світу, міжнародних конкурсів, проте не дивлячись на це, він досить рідко стає об'єктом дослідження музикознавців, і тому аналіз його драматургічної, композиційної та виконавської специфіки в сучасній науковій літературі є недостатнім. Треба зазначити, що це останній написаний композитором твір і єдиний, написаний для віолончелі.

Концерт для віолончелі Едварда Елгара Op.85 став перлиною у виконавському репертуарі кожного віолончеліста для виконання у концертних залах та колекціях запису XX та XXI століття – його виконують такі видатні музиканти, як Жаклін дю Пре (Франція), Стівен Ісерліс (Англія), Аліса Валерстейн (Германія), Пабло Казальс (Іспанія) та багато інших. І многие другие. Разом з тим, особливості композиції та образного змісту концерту фактично не освітлені в сучасному українському та російському музикознавстві, що покликає звернутися до аналізу цього твору, який зможе стати основою для впевненої виконавської інтерпретації.

При цьому, більшість віолончелістів не знають, що Елгар проводив свій концерт виконанням концерту для віолончелі двічі в студії звукозапису, обидва рази, у 1919 р. та 1928, з солісткою Беатріс Гаррісон. Ці записи розкривають світ стилю виконання поза партитурою, якою безпосередньо

керує сам творець. Гаррісон була відомим міжнародним солістом, і, крім найпершого виконання концерту, Елгар завжди вирішив виступати з нею, в якості солістки на публічних концертах і звукозаписних сесіях.

Вона часто репетирувала з ним як приватно, так і з оркестром, зробивши багато словесних та символічних відміток у своїй особистій копії сольної партії, багато з яких є дуже імовірними оглядами композитора. Цей тип розуміння зустрічається рідко, оскільки жоден з інших відомих сольних інструменталістів, з якими Елгар працював, не мав з ним такої тривалої та послідовної музичної співпраці, як Гаррісон.

Випадок Елгара є унікальним в історії музики, оскільки він був першим головним композитором, який провів практично всі свої оркестрові твори в студії звукозапису між 1914 і 1933 роками, щоб майбутні покоління могли самі почути, як він їх виконує.

Аналіз запису музики приносить багато нових проблем традиційному документальному вивченню стилю поза рамками. Записані виступи Елгара сповнені чітких і яскравих стилістичних рис, які не знайдені в партитурі, хоча багато з них є досить детальними джерелами первинних свідчень, вони не завжди представляють ідеал композитора.

Метою роботи є вивчення композиційних, драматургічних та виконавських особливостей Концерту для віолончелі з оркестром мі мінор Е. Елгара, а також дослідження та аналіз виконання найперших записів та більш пізніших у виконанні Ж. дю Пре, С. Ісерліса.

Відповідно з поставленою метою в роботі висунуті наступні **задачі**:

- встановити історію написання концерту по свідомостям в автобіографічних і музикознавчих джерелах;
- розкрити структурно-композиційні особливості концерту для віолончелі Е. Елгара
- визначити специфіку виконавських задач та складностей в концерті;

- розглянути та проаналізувати виконавські версії концерту для віолончелі
- підсумувати аналітичні спостереження о Концерті для віолончелі з оркестром мі мінор Е. Елгара.

Об'єктом дослідження є авторський стиль композитора на прикладі концерту для віолончелі з оркестром Е. Елгара.

Предметом дослідження є концерт для віолончелі з оркестром e-moll Д. Елгара та порівняльний аналіз виконавських інтепретацій.

Методи дослідження:

- *історичний*, що передбачає розгляд того или иного стилевого рішення в соответствии того времени и его развития.
- *цілісного аналізу*, що передбачає розкриття змісту музичного твору.
- *компаративний або метод порівняльного аналізу*, що передбачає порівняння виконань декількох відомих виконавців-віолончелістів.
- *біографічний* – передбачає з'ясування обставин написання твору, особливостей творчого процесу.
- *структурного та інтонаційного аналізу*, що передбачає дослідження особливостей музичної мови, розвиток музичного матеріалу, принципів організації цілого.
- *інтерпретаційний* – досліджує механізми зародження та реалізації композиторського/виконавського музичного твору.

Теоретична база. Теоретичною основою дослідження складають музикознавчі роботи вітчизняних та зарубіжних авторів, присвячені проблемі стилю та жанру: Катрич О. [24]; Лобанова М. [29]; Медушевський В. [31]; Назайкинський Е. [41]; Орлов Г. А. [45]; Рабинович Д. [47]; Скребков С. [51]; Холопова В. [62]. Також роботи присвячені віолончельному мистецтву: Гинзбург Л [19, 20, 21], Раабен Л. [46], Струве Б. [56]. Роботи присвячені виконавським інтепретаціям: Алексеев А. [1], Корыхалова Н. [25], Мильштейн

Я. [35], Москаленко В. [36, 37], Раппопорт С [48], Цуккерман В. [63]. Питанню біографічних та історичних даних: Adams В. [65]; Anderson R. [66]; Jerrold N. Moore. [75, 74]; McVeagh Diana [77]; Mundy Simon [80]; Reed W. [81].

Матеріалом дослідження є клавір та сольна партія віолончелі, партитура, аудио- та відеозаписи.

Наукова новизна роботи складається з того, що в ній вперше детально досліджується Концерт для віолончелі з оркестром e-moll Е. Елгара, деякі його біографічні данні, пов'язані безпосередньо с історією написання концерту, а також його співпраці з музикантами-виконавцями.

Практичне значення. Матеріал даної роботи може бути використаний в курсі теорії музики, також може представляти інтерес для виконавців концерту для віолончелі з оркестром Е. Елгара в класі по спеціальності або педагогічної практики; при формуванні репертуару для студентів середніх та вищих навчальних закладів у класі віолончелі; як основа для подальших досліджень.

Структура роботи. Робота складається із Вступу, двох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи та короткі висновки, загальних Висновків, Списку використаних джерел (85 позицій, 20 з них – іноземними мовами). Загальний обсяг роботи становить 59 сторінок, у тому числі основного тексту – 51 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ БІОГРАФІЇ Е. ЕЛГАРА ТА ФАКТИ ЩОДО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ ОР. 85

1.1. Авторський стиль Е. Елгара: основні риси

Едвард Елгар в Англії вшановується як національний герой поряд з Генрі Пьорселом, Вільямом Шекспіром, Чарльзом Діккенсом та Бернардом Шоу. Яскравий представник англійської композиторської школи у своїй творчості розвивав художні принципи познього західно-європейського романтизму. Англія завжди славилась своїми чудовими симфонічними оркестрами, квартетами та солістами на роялі, скрипці або віолончелі. З цієї причини поява Елгара в Британії було ніби поява Месії. В Україні та Росії ім'я цього композитора маловідоме, незважаючи на просвітницькі зусилля деяких музикантів. В своїй молодості Елгар відчував на собі сильний вплив творчості Вагнера, Дворжака та Ріхарда Штрауса. Пізніше, коли він знайшов свою власну музичну мову і утвердився на позиціях пізнього романтизму, його стали називати «англійським Бетховеном» [31].

Сер Едвард Елгар, повністю сер Едвард Вільям Елгар народився 2 червня 1857 року Бродхіт, Вустершир, Англія. Англійський композитор, чий твори в оркестровій ідіомі романтизму кінця 19-го століття - характеризується сміливими мелодіями, яскравими колірними ефектами і майстерністю великих форм - стимулював ренесанс англійської музики.

Як і більшість великих художників, Елгар був середнього класу. Його батько володів музичним магазином в Вустері, відносній культурній глушині в порівнянні з Лондоном. Його повільне сходження до слави здається майже неможливою ідеальною реалізацією ідеалів романтизму, до яких приєднався сам Елгар.

В дитинстві Елгар записував мелодії, деякі з яких він вважав досить гідними в зрілому віці, щоб стати джерелом його твору «*Жезлу молодості*». Він складав ансамблі духового мистецтва для своєї сім'ї; Елгар, очевидно,

навчався грі на фаготі для цих випадків, хоча його основними інструментами були фортепіано, скрипка і орган. Він хотів навчатись в консерваторії, але фінансове становище його сім'ї не дозволило б цього, тому, крім деяких ранніх уроків по грі на скрипці, людина, яка стане найзнаменитішим композитором Англії, був самоучком. У нього було досить практичного досвіду, щоб вивчити його мистецтво. В молодості Елгар грав на скрипці в місцевих оркестрах і керував оркестром у божевільні, пишучи танці для цих виступів. Він був церковним органістом, і тому, його першою зрілою розширеною інструментальною композицією була Соната для органу, написана в 1895 році. Часто Елгар ходив на прогулянки по країні, звертаючись до природи за натхненням. Дійсно, він стверджував: «У повітрі є музика»[86].

У віці п'ятнадцяти років фінансові потреби його сім'ї вимагали від нього повної зайнятості в якості помічника адвоката. Рік по тому він подав у відставку, щоб підтримати себе як незалежний музикант. Елгар ніколи більше не буде працювати на постійній основі. Незважаючи на те, що багато композиторів того часу вважали за необхідне займати викладацькі посади на постійній основі, Елгар порівняв викладання з тим, що його принизили жорна. Він викладав неповний робочий день протягом багатьох років, навіть після досягнення слави, але отримував від цього мало задоволення. Більш того, привид фінансової неадекватності буде переслідувати його протягом більшої частини його життя.

У 1886 році, він зустрів Керолайн Еліс Робертс, вона була однією з його учнів по фортепіано, і виявив партнера, якого шукав. Керолайн була досвідченою жінкою, яка опублікувала роман, написала вірш, говорила по-німецьки і співала в хорі. Для зовнішнього світу їх шлюб повинен був бути не ідеальним. На вісім років старша за нього, вона була дочкою покійного генерал-майора, а Елгар, син крамаря, знаходився далеко від її соціального становища. Навіть в своєму рідному місті Вустер на Елгара дивилися зверхньо через його скромне походження, і його шлюб з жінкою набагато вище його, фактично погіршив його соціальний статус. Що стосується Еліс Робертс, її

сім'я загрозувала відректися від неї на деякий час. Проте, Аліса поділилася вірою Елгара в його творчість і побачила під його нервовістю, невпевненістю в собі - зовнішність людини з характером, який міг би здійснити свої мрії. Ризикуючи соціальним остракізмом, вона вийшла за нього заміж в 1889 році і стала його внутрішньої підтримкою і творчим натхненням на все життя.

В якості подарунка для шлюбу Елгар склав в салоні п'єсу під назвою «*Salut d'amour*», - чарівну мелодію для струнних, що стала його першим хітом. Через багато років після продажу прав на публікацію, Елгар зауважив, що скрипаль, розігруючи монети на вулиці, заробив на «*Salut d'amour*» більше грошей, ніж будь-коли [86].

Мати Елгара прийняла католицизм, а дружина Елгара приєдналася до релігії ще до її весілля. У протестантській Англії католицизм Елгара був також соціальною стигмою та перешкодою для його кар'єри. Його почуття неповноцінності як сина провінційного крамаря і його статус стороннього римсько-католика поранили Елгара так, що він ніколи не був вилікуваний, навіть після того, як він досяг слави. Після того, як в 1897 році Елгар написав «*Імператорський марш*» до діамантового ювілею королеви Вікторії, королева запросила його на прийом. Елгар відмовився, сказавши, що присутність сина крамаря призведе до безчестя цієї події.

Першим твором Елгара, виконаним в Лондоні, була «*Севільяна*» на концерті в «*Crystal Palace*» в 1886 році. Однак ні його популярність, ні «*Salut d'amour*» не притягнули його уваги в міських культурних центрах Англії. Тому, коли в Вустере щорічно проходив популярний фестиваль трьох хорів, Елгар, у 1990 році написав свою увертюру до цієї події «*Фруассар*». Хоча критики не вважають її шедевом, він показує його зрілий стиль в контрастних настроях енергійного оптимізму і ліричної ніжності і був першим знайомством Елгара з широкою аудиторією і культурною елітою Англії. Елгар і його дружина переїхали в Лондон, щоб домогтися успіху в якості композитора, але надії на комісійні не було, і незабаром їм довелося повернутися в провінції.

Хорові фестивалі викликали попит на кантати і ораторії, і композитор мудро зауважив, що це може стати потенційним шляхом до його успіху. У 1890-х роках з пера Елгара випливає ряд таких хорових творів: «*Чорний лицар*» (1893), «*Сцени з Баварського нагір'я*» (1896), «*Світло життя*» (1896), «*Сцени з саги короля Олафа*» (1896) і «*Caractacus*» (1898), за що королева Вікторія прийняла рішення про присвячення Елгара. Вони практично невідомі за межами Англії, де їх виконання все ще є досить рідкісними. настільки, що, як Елгар, здавалося б, міг почати свою кар'єру з повністю сформованих шедеврів, таких як «*Варіанти загадок*» і «*Мрія Геронтія*», але в даний час критична думка полягає в тому, що ці роботи нерівномірні, містять спалаху блиску серед великої кількості бомб і посередності. Проте, вони допомогли зробити кар'єру Елгара, як в підготовці до його пізніших шедеврів, так і в підвищенні його статусу до рівня шанованого британського композитора. Підготовка до його різних виступів часто приводила його в Лондон, де він зустрічався і працював з кращими англійськими композиторами і музикантами свого часу, в тому числі з Гюбертом Перрі, Чарльзом Стенфордом, Гранвіллом Бантоком і Артуром Салліваном [87].

В 1897 році Еліс Елгар почула, як її чоловік грає з різними варіаціями мелодії за роялем. Коли його запитали, що це таке, Елгар відповів, що різні версії мелодії нагадують йому про різних друзів, і, можливо, це буде щось значити. Це не було рідкістю в композиційному процесі Елгара. Він часто брав фрагменти, написані навіть роками раніше, і комбінував їх по-новому, щоб створити велику композицію. Наприклад, його прекрасна «*Серенада для струнних*» (1892) була заснована на кількох ранніх коротких п'єсах, які зараз втрачені. Проте, тема і варіанти варіацій були новою проблемою для Елгара, який ніколи формально не вивчав композицію. Вимушений зосередитися на своїх музичних ідеях, геній Елгара нарешті з'явився в його першому шедеві – «*Зміни Загадки*» (фактично названому - «*Варіації на оригінальну тему*»; його видавець і друг А. Єгер написав «*Enigma*» під заголовком перед першим виступом) [89]. У складі цього твору 14 варіацій, написаних на оригінальну

тему, і кожна варіація, окрім останньої, що є автопортеретом автора, присвячена друзям композитора. Відомий німецький диригент Г Ріхтер вперше представив твір в Лондоні в червні 1899 року, і Елгар несподівано став всесвітньо відомим. У віці 42 років він мав успіх відразу. Коли Римський-Корсаков почув це, він назвав це кращими оркестровими варіаціями з часів варіацій Брамса- Гайдна , твір, яке Елгар, мабуть, навіть не чув до вересня 1898, коли його власні варіації були близькі до завершення [92].

У наступному році Елгар написав ораторію на основі відповідної поеми «Сон Геронтія» кардинала Джона Ньюмена. Ця високо оцінена англійська католицька поема того часу мала глибоке особисте значення для Елгара і його дружини, у яких були копії до того, як вони зайнялися закладками важливих уривків. Він розповідає історію вмираючого лицаря, який кається у своїх гріхах, проводить час в чистилище і, нарешті, з'єднується з Богом. Робота написана для солістів, в тому числі для тенора в головній ролі, хору і оркестру. Майже оперний в концепції, він обходився без традиційної суміші речитативів, арій та хорів, використовуючи замість цього безперервну музичну текстуру, як в музичних драмах Р. Вагнера. «Геронтій» рідко дотримується серії сценічних композицій, покладаючись натомість на наскрізне складене зіставлення солістів і хору. Робота містить в собі емоційно емоційні соло для тенора, надихаючі і споглядальні хорові секції і драматичні зіткнення між демонами і ангелами. Елгар наполіг, щоб співаки не виступали занадто шанобливо, але підкреслювали драму музики. «Геронтій» був названий кращою ораторією, коли-небудь написаної англійським композитором по народженню, і багато хто вважає його найбільшим шедевром Елгара.

Перший виступ «Геронтія» у місті Бірмінгем був катастрофою. І Елгар, і диригент недооцінили складність роботи, і хор був погано підготовлений. Проте, видавець Елгара Єгер, розуміючи важливість музики, переконав кількох важливих німецьких музикантів присутнім на прем'єрі, і, незважаючи на подання, вони були належним чином вражені. Незабаром після цього «Мрія

Геронтія» була виконана в Дюссельдорфі, Німеччина, і була проголошена шедевром. Якщо через *варіації «Загадка»* зробив Елгара всесвітньо відомим, *«Геронтія»* забезпечив собі репутацію одного з найбільших живих композиторів. Річард Штраус назвав Елгара «першим англійським модерністом» [87].

Стиль Елгара привертав всі основні музичні впливи його часу, в той же час створюючи з них дуже особистий і чітко британський стиль. Твердо закоренившись в німецькому романтизмі Шумана і Брамса, Елгар, проте, ввібрав в себе уроки революційних хроматичних гармоній Вагнера, які він застосував зі смаком і музикальністю, створивши гармонійний мову, який міг існувати тільки в музичній культурі його часу. Він дуже добре знав симфонічні вірші Річарда Штрауса, які були написані за десятиліття до *«Загадки»*, і він зробив розтягнутий симфонічний пейзаж Штрауса своїм власним. Деякі спостерігали вплив французьких композиторів, таких як Гуно і Бізе, в їх елегантності і безтурботності. Також можна додати вплив британської музики на Елгара, такий як Хьюберт Перрі, Чарльз Стенфорд і Артур Салліван, і в їх величності, і в випадковому поклоні, щоб висвітлити англійську музику салону і зал музики, особливо в оперетах Гілберта і Саллівана.

Елгар написав значну кількість легкої музики: салонні мініатюри для струнних або сольного фортепіано, сентиментальні, але елегантні вікторіанські пісні для салонів, випадкова музика, балети і твори, натхненні дитинством. Він міг створити моменти глибини в багатьох своїх легких роботах, таких як гарна *«Серенада для струнних»* і, в свою чергу, без зусиль переходить від моментів великої драми і глибини до легкості і чарівності пасажів в його найсерйозніших роботах, таких як Симфонія № 1 (1908), не просто створюючи драматичний контраст між двома станами розуму, але випадково повертаючись від одного до іншого, потім назад, відкриваючи їх як невід'ємні частини один одного в складній тканині людського існування. Наприклад, в останній частині Симфонії № 1 головна тема в мінорі - неспокійна і зловісна, вона проходить через різні стадії розвитку і загадково

поєднується з головною темою першої частини. Раптово головна тема швидко переходить в основну тональність. Ефект не героїчний і захоплюючий, як фінальна сцена з балету «*Лебединне озеро*» П. Чайковського, коли тема Чорного лебедя звучить в головній тональності, але майже примиряється, як якщо б тема Елгара прогулювалася по одному з його улюблених провулків країни весь час, коли в його голові бушувала філософська битва, тільки щоб раптово стати усвідомлювати спокій свого оточення.

Елгар написав «*Геронтія*», як частину із запланованої трилогії ораторій, що зображують життя дванадцяти учнів Христа. Хоча він закінчив тільки перші дві ораторії, вони залишаються серед його найбільших творів: «*Апостоли*» (1903 р) і «*Царство*» (1906 г.), в яких власні лібрето Елгара засновані на біблійних текстах, є навіть більш амбітними творами, ніж «*Геронтія*», але менш успішні. Розвертаючись в серії драматичних сцен, в яких Елгар часто музично зображує кожен сцену перед тим, як заспівати слово, дві ораторії призначають лейтмотиви кожному персонажу, який повторюється в обох роботах. Репрезентативні теми зплітаються в дусі притаманним лейтмотивам Вагнера. Відбувається складна взаємодія між численними персонажами. Іноді музичний потік переривається хоровими або сольними вигуками, що представляють коментарі натовпу або перехожого, в стилі, що нагадує «массові» сцени в Страстях Баха. За словами вченого Діани Маквеаг, «*Апостоли*» так само прогресивні, як і всі твори, що складав Елгар: паралельні тріади, цілетонові і помилкові звороти, а також екзотика «*Ранкового псалма*» - не мають аналогів в інших творах його музики [95]. Інші вокальні твори включають в себе хорові кантати, «*Caractacus*» (1898), а також вокальний цикл для контральто – «*Морські картини*» (1900)

У 1901 році Елгар склав свої перші два марша «*Помпезно*» і «*Обставини*». Тріо першого маршу стало найпопулярнішою роботою Елгара після «*Salut d'amour*» і зробило Елгара ім'ям прозивним. Через рік після того, як Елгар склав п'єсу, він поставив її в тексті патріотичного фіналу до своєї «*Оди коронації*» для короля Едуарда VII - «*Країна надії і слави*». Вона стала

такою популярною, що ти самим зробило її «Другим державним гімном Великобританії». Незважаючи на те, що в молодості Елгар був дуже патріотичний, з віком він перестав любити оцтову лірику до пісні, знаходячи її недоречною під час різанини Першої світової війни. Автор благав своїх співвітчизників змінити текст, але прохання Елгара були проігноровані. На жаль, марш «*Помпа і Обставини № 1*» з духом британського імперіалізму, ймовірно, відповідальна за неправильне уявлення про Елгара як про пихатого композитора в роки після розпаду Британської імперії. Його репутації були потрібні десятиліття, щоб оговтатися від цього поняття в роки після його смерті.

Після того, як Елгар утвердився на позиції британського національного надбаня, незабаром пішли почесні. У 1904 році він був посвячений у лицарі і став Сером, а також удостоївся високого звання Королівського музиканта й титула баронета. Почесні докторські ступені були численні в усьому світі. В кінцевому підсумку Елгара попросили стати професором музики і тому з 1905 по 1908 роки він був першим професором музики в Бірмінгемському університеті. Не маючи можливості вчитися в університеті в молодості, він був тепер членом факультету.

Часто скаржачись на те, що він не може знайти час для написання симфоній і камерної музики, Елгар, закінчив свою Симфонію № 1 в 1908 році. До цього часу його міжнародна репутація була настільки велика, що робота отримала майже сотню спектаклів по всьому світу протягом першого року після його прем'єри.

Проте, його невпевненість ніколи не припинялася. Композиції Елгара ніколи не приносили стільки грошей, скільки він хотів. У якийсь момент він сказав, що йому доведеться освоїти професію, і він навіть подумував про закінчення свого життя. Все більше і більше він брав позу англійського сільського зброєносця майже як маску. Пізніше він стверджував, що не цікавиться музикою, вважаючи за краще гольф або коней. В роки Першої Світової війни, час від часу писав патріотичні твори.

У 1919 році Елгар написав свій Концерт для віолончелі, твір щирого романтизму, яке деякі навіть вважають трагічним. Леді Аліса Елгар була присутня на прем'єрі, і це буде останній концерт музики її чоловіка, який вона відвідає. У 1920 році померла дружина композитора, і разом з нею померла творча душа Елгара. Він різко скоротив написання музики, а в 1929 році повернувся в Вустершир. Дружба с Д. Б. Шоу, в кінцевому висновку стимулювала Елгара до подальшого написання творів, і тому після його смерті залишились незакінченими Симфонія №3, Концерт для фортепіано і опера. Звичайно, були й інші причини відставки Елгара. Опинившись на передньому краї сучасної музики, Елгар став пасивним після війни. Новий стиль британської музики під впливом імпресіонізму з'явився разом з Вогану.

Основними роботами Елгара, маючими програмний характер, є: увертюра «Шларaffenланд, або в «В місті Лондон» (1901), і «симфонічне дослідження» *Фальстафа* (1913). З п'яти його маршей, «*Помпезность и Обстоятельства*» (1901–07; 1930), перший став особливо відомим. Також високо цінуються його дві симфонії (1908 и 1911), «*Інтродукція і АLEGRO*» для струних (1905) та його *Концерт для скрипки* (1910) і *Концерт для віолончелі* (1919).

1.2. Концерт для віолончелі з оркестром: історія написання

Концерт для віолончелі з оркестром Едварда Елгара Ор. 85 привернув до себе увагу в концертному залі і в колекціях звукозаписів ХХ - ХХІ століть. Але це сталось не одразу. У 1960 році, коли його тріумфально зіграла Жаклін Дю Пре, він увійшов до репертуару всіх віолончелістів світу. Відомі виконавці всього світу люблять та цінують цю музику, а також виконують у концертах, фестивалях та конкурсах.

У віолончельного концерту Елгара - своя історія, і доволі похмура. Він був написаний у роки Першої світової війни. В цей же час композитор переніс важку операцію по видаленню мигдалин. Після наркозу, прийшовши до тями, він взяв папір і олівець, й одразу став писати музику. Це була перша тема

Віолончельного концерту. Можливо, саме тому музиці концерту притаманний особливий нерв, якого нема в інших творах Елгара.

Концерт для віолончелі з оркестром – останній великий твір Едуарда Елгара. Прем'єра його відбулася 27 жовтня 1919 року в Лондоні під керівництвом автора, солірував Фелікс Салмонд. По аналогії з відомим твором Бенджаміна Брітена концерт часто називають «воєнним реквіємом» Елгара [95]. Він відрізняється від творів попередніх років суворістю тону та незмінній серйозністю. Композитор наче повертається до музичного стилю часів своєї молодості – к традиціям Чайковського, Дворжака, Гріга.

Після прем'єри твір було "поховано" на 40 років. Однією з причин стала нестача репетицій і як наслідок - невпевнена гра оркестру, з яким до того ж соліст взагалі кілька разів розійшовся. Соліст віолончеліст Фелікс Салмонд, зіграв перший виступ концерту 27 жовтня 1919 року, а також працював із композитором у попередні місяці з червня по жовтень. Багато з рекомендацій Салмонда стали частиною першого опублікованого видання, хоча їх не можна відрізнити від інших нот Елгара, за винятком аплікатури і штрихів. Композитор дуже мало писав про розвиток концерту для віолончелі, окрім декількох словесних підказок в його рукописах. Перше видання композиції для віолончелі та фортепіано композитора було опубліковано в листопаді того ж року, що містить сольну частину, яка повністю відповідає частині партії соло для віолончелі [70]. Аліси Елгар розповідає про співпрацю Елгара та Салмонда в одних цитатах: «...через три дні Фелікс Салмонд прийшов після обіду, щоб спробувати концерт віолончелі, звучало красиво. FS найбільше в захваті та захопленні» [78].

Перший виступ 27 жовтня було розчаруванням. У концертній програмі Елгар поділився диригентським подіумом з А. Коутсом, новим директором Лондонського симфонічного оркестру, який монополізував більшу частину репетиційного часу Елгара на концерт, щоб зробити гарне перше враження. Це сталося під час обох, і лише двох, репетицій концерту. І, хоча це розлютило

Еліс Елгар, яка хотіла, щоб композитор вийшов з концерту з програми, проте він вирішив продовжити виступ заради Фелікса Салмонда [77].

Після найпершого невдалого виконання із Ф. Салмондом, Елгар двічі записував концерт для віолончелі в студії звукозапису, обидва рази в 1919 і 1928 роках з солісткою Беатріс Харрісон. Ці записи показують світ мислення та стиль виконання у партитурі по задуму творця. Б. Харрісон була відомою міжнародною солісткою, і за винятком першого запису концерту, Елгар завжди вважав за краще виступати з нею. На публічних концертах і сесіях запису вона репетирувала з ним як в приватному порядку, так і з оркестрами, робила багато словесних і символічних відміток в її особистій копії сольній партії, багато з яких дуже ймовірно – то були ідеї, повідомлені самим композитором особисто. Таке порозуміння траплялось досить рідко, так як ніхто з інших знаменитих інструменталістів, з якими Елгар записувався, не мав таке тривалу і послідовну музичну співпрацю як Харрісон.

Випадок Елгара унікальний в історії музики тому що він був першим композитором, який записав практично всі свої оркестрові твори в студії звукозапису між 1914 і 1933 роках, щоб майбутні покоління могли самі почути як автор мислив, проте сьогодні віолончелісти майже завжди цікавляться записами популярних виконавців, такі як Дж. Ролстон або П. Віспелвей, С. Ісерліс та багато ін. Записи, а також маркування Харрісон, може виявити істотний вплив на інтерпретаторське рішення віолончелістів, які виконують концерт. Аналіз запису музики носить багато нових проблем в традиційне документальне дослідження стилю. Записаний виступ Елгара сповнений чіткими яскравими стилістичними рисами. В той час, вони є дуже детальними джерелами, первинними доказами, записи не завжди уявляють ідеал композитора.

Існує головна причина по якій Елгар може бути спотворений, за темою музики він був людиною декількох слів. Його дорога подруга - один з портретів в «Варіації Енігма» згадує: - "...в одному випадку, як не дивно, Він був дуже послідовний. Він не любив говорити про музику. У результаті чого,

випадкові відвідувачі які природно очікували, що розмова буде про музику часто виходили розчаровані або навіть роздратовані...» [55].

Едвард Елгар дуже мало писав на тему стилю виконання. Оскільки всі докази, представлені в цьому розділі, походять із цитат самого Елгара, а не з будь-яких свідчень свідків чи вторинних джерел. Тема стилю виконання відсутня у всіх його творах, окрім похвали аудіозаписів та їх великої виховної цінності. І розмова про стиль виконання також відсутня практично в усіх листах Елгара. Коментарі можна знайти лише в кількох коментарях до ефективності та інших посилань. У деяких випадках коментар показує приклад його знання техніки струнного смичка, показує приклад того, як він позитивно чи негативно говорив про виступ, або показує своє схвалення оркестру, який був ритмічно гнучким порівняно з більш технічно уніфікованим. Але разом вони не дають чіткої картини виконавського стилю Елгара, лише огляд тут і там.

Коли вчені описують як Елгар виконував свою музику, вони часто цитують ту ж букву або принаймні витягують з неї описові слова, щоб підкріпити їх точку зору. Влітку в серпні 1903 року Елгар написав листа А. Єгеру- представнику його музичного видавництва. А. Єгер також був його дорогим другом, якого композитор зобразив у своїх варіаціях «Енігма» як персонажа Німрод. У цьому листі Елгар висловлював свій поганий настрій щодо його кар'єри і пише про своє вподобання щодо стилю виконання: *«Ви хороший хлопець щоб поговорити про мою кар'єру! Я нічого не знаю про безліч речей, я тільки знаю, що мої твори виконуються коли вони йдуть так як мені подобається - дружно і містично; люди бурчать коли їм диригують прямо і звучать як дерев'яний ящик, ці люди із задоволенням кажуть, що це краще. Цікаво, що вистави, які я ненавиджу і ненавиджу, як карикатури моїх думок, - це ті самі, що є зразками!...»* [86]

Вчені часто цитують описові слова Елгара з цього листа, тому що всі інші його коментарі до стилю виконання є більш обґрунтованими, але в іншому посиланні він показує, як він особливо ставився до стилістичних

деталей, маючи великий досвід диригування, включаючи головне диригентство Лондонського симфонічного оркестру протягом двох років. Він був успішним піаністом, завжди супроводжував сольних інструменталістів, коли тренував їх в інтерпретації своєї музики, а також був досвідченим скрипалем у молодші роки.

Коментарів щодо виконання його творів від Елгара дуже мало, що можливо, він був прихильний до більшості трактування, або принаймні байдужий до них; все ж, в іншому листі Елгар показує, що іноді висловлював незгоду з деякими інтерпретаціями своєї музики. Він написав наступний саркастичний і саме зневажливий лист К. Маккензі, в редакцію журналу «*Gramophone*» у 1928 році, у відповідь на запит Маккензі про його думку на твір Елгара «Інтродукція і АLEGRO» для струнних. Відповідь Елгара зосереджена головним чином на диригенті запису Джона Барбіроллі. У ньому Елгар пише: «...На додаток до цього я повинен сказати, що темп (не забудьте поставити *tempo* курсивом, як це засвідчує навчання, - про музику ми знаємо річ чи дві), як правило, правильні; Містер Барбіролі тут і там робить паузу дещо довше, ніж композитор (композитор був шість футів, коли написано композицію), але, оскільки він, завдяки віку та загальній депривації (не думаю) став коротшим, повинен бути різновид зворотного співвідношення - складне (поставимо це, тому що воно показує, що ми читаємо речі). Я не знаю, скільки триває пауза, але я знаю, що пан Барбіроллі є надзвичайно працездатним юнаком і має дуже правильні власні ідеї, в додаток до яких він є ще й дивовижним диригентом...» [86]

Варто відзначити, що Барбіроллі також виступав у групі віолончелей Лондонського симфонічного оркестру під час першого виступу з виконанням концерту у 1919 р. Пізніше в 1965 році Барбіроллі продиригував відомий записаний концерт з виконанням цього концерту Жаклін дю Пре і Лондонським симфонічним оркестром.

Одне з швидкоплинних посилок Елгара в іншому листі передає очевидне байдужість до контрастних стилем виконання, але після більш

пильного погляду він здається показує своє опалення певного стилю виконання. В цьому листі грамофонна звукозаписна компанія в 1933 році, композитор відповідає на пропозицію перезаписати свою увертюру «Шлараффенланд» з британської мовної корпорації і симфонічний оркестр обов'язково зробіть знову. Попереднього разу коли Елгар записував в 1926 році з Королевським оркестром «Albert Hall», який був утворений в 1930 році і був безумовно не самим технічно єдиним британським оркестром міста.

Елгар схвалив і Салмонда, і Гаррісона, їх маркування є надзвичайно особистим і тому вважається частиною зовнішнього погляду. Аплікатура Селмонда знаходяться в автографній частині соло для віолончелі, яка зараз зберігається в Британській бібліотеці. Відбитки та мітки Харрісон - це її перше видання - примірник друкованої копії партитури соло для віолончелі, що зараз зберігається у Королівській бібліотеці музичного коледжу, довіряючий кредит "Сестри Гаррісон". Кожен, хто бажає переглянути копію її партитури, повинен отримати дозвіл від сім'ї Гаррісон.

1.3. Сутність та основи виконавського аналізу

Найчастіше використовується аналіз музичних творів, що полягає в дослідженні та інтерпретації стилістики, форми, мовних особливостей, тексту та контексту, взаємозв'язків цих складників та їх ролі у втіленні автор, задуму і змісту. Важливе місце в аналізі музичних творів займає вивчення їх спільних властивостей та відношень між творами, групами творів, жанрами тощо. Нерідко той чи інший музичний твір аналізується різними дослідниками, і результати аналізу виявляються розбіжними.

В українському музикознавстві практикування музичного аналізу почало утверджуватися в останній третині XIX століття. Вагомим внеском у теорію і практику музичного аналізу цього часу стали праці українських учених у царині музичної фольклористики (М. Лисенко, П. Сокольський, Ф. Колесса, К. Квітка). Згодом проблеми музичного аналізу розроблялися у

працях С. Людкевича, Б. Яворського, М. Грінченка, А. Ольховського, Л. К. Осадча та ін.

Особливу увагу варто приділити різниці способів пізнання музичного твору, а саме: музичному аналізу та музичній інтерпретації. «Музична інтерпретація» є більш загальним поняттям, «аналіз» – однією з її складових. В «аналізі» переважно досліджується форма музичного твору. В «музичній інтерпретації» пізнається музичний твір у повному обсязі. В «аналізі» переважно досліджується «відстояний» результат композиторського творення, що фіксується у нотному запису. Музикант-інтерпретатор, спираючись на формотворчі ресурси твору, переходить до пошуку та апробації його виразових можливостей [28].

У полі зору музикантів зазвичай знаходяться інтонації, що виражаються у звучанні слова або музики. Але для інтонаційного спілкування не менш важливою є сфера інтонаційності, в якій сприйняття інтонації не визначається її звучанням. Визначальне значення для музичної творчості має розумовий процес, котрий базується тільки на уявленнях музичного звучання, а також на уявленнях можливих способів його виконання. У творчій діяльності професійного музиканта використовуються три форми представництва музичного твору. Це, відповідно, нотний запис, музичне звучання і закріплені пам'яттю музичні слухові уявлення. Дані форми набувають значення тексту у тому випадку, якщо вони сприймаються як джерело інформації про музичний твір.

Порівняно з іншими видами художньої творчості музичний твір зберігає, вже після свого першо-творення, найбільший потенціал для художнього оновлення. Для інтерпретатора нотний запис твору – це не сама музика, а деяке смислове русло, яке знову і знову вимагає свого наповнення потоком живої музичної думки. Інтерпретатор також звертається до досвіду виконавських, музично-критичних, наукових та інших трактувань цього ж твору іншими музикантами. Крім того, у його мисленні акумулюється власний досвід експериментальної слухової та моторно-рухової роботи з даним

музичним матеріалом. Так формуються еталонні слухові уявлення музичного твору.

У музичному творі реалізація продуктивного потенціалу музичного задуму та музичної ідеї втілюється у послідовності музичних подій. Аналіз музичних подій в їх послідовності дозволяє у предметному плані оцінити взаємодію інформаційних планів «твору композитора» і «твору виконавця», а отже – особливості стилю музичної творчості композитора або виконавця. У виконавців є можливість обрати у «творі композитора» ту музичну подію, яка виявиться найбільш спорідненою з їх виконавським стилем і може послугувати засадою для пошуку власної виконавської трактовки.

Трактування музичних подій та динаміки їх розгортання є одним з надійних показників індивідуального стилю композитора та музиканта-виконавця. У виконавців з'являється можливість обрати у «творі композитора» ту музичну подію, яка виявиться найбільш спорідненою з їх виконавським стилем і може послугувати засадою для пошуку власної виконавської трактовки.

Висновок за Розділом 1

В Розділі 1 дається коротка характеристика творчості Е. Елгара, його стильові риси та розглядається історія написання Концерту для віолончелі з оркестром e-moll. Е. Елгар - перший англійський композитор міжнародного рівня з часів Г. Пьорсела (1659–95), композитор визволив музику своєї країни від її замкнутості. Він залишив молодим композиторам багаті гармоничні ресурси пізнього романтизму та стимулював подальшу національну школу англійської музики. Його власна ідіома була космополітичною, але його зацікавленість до ораторії заснован на англійській музичній традиції. Особливо в Англії, Елгара поважають як за його власну музику, так і за його роль у відродженні англійської музичної культури ХХ сторіччя.

Доля Елгара - це доля бідного хлопчика з провінції, який пробився до вершин слави тільки завдяки власній праці. Він отримав всі звання та всі

нагороди, він став Сером й майстром. Слава прийшла до нього у віці 40-45 років. У Елгара було багато зривів та невдач, але він все подолав, і зміг вийти на такий рівень, де його не помітити вже було неможливо.

У творчому здобутку Елгара багато творів різних жанрів, але Концерт для віолончелі з оркестром став одним із найвідоміших творів композитора. Шлях до його слави був довгим і важким.

У сфері уваги інтерпретатора знаходяться також варіанти художніх, аналітичних, критичних чи будь-яких інших «прочитань» музичного твору. Серед них особлива увага приділяється його виконавським трактуванням. Одним з головних завдань музичної інтерпретації є формування художньо самостійної виконавської версії музичного твору. Виконавець повинен володіти практичними навичками аналізу музичних творів в єдності форми та змісту і створювати виконавську концепцію музичного твору, спираючись на основи методології історичного і теоретичного музикознавства. Він має вміти аналізувати сучасний стан музичної практики та нові досягнення в галузі теоретичного, історичного музикознавства, виконавської та педагогічної практики. Необхідно володіти теоретичним багажем з обраної галузі музикознавства, відповідним науковим апаратом та логікою мислення, формувати власний репертуар, засвоювати нові знання, самовдосконалюватися, здійснювати ефективну комунікаційну взаємодію у подальшій виконавській, педагогічній, науково-дослідницькій діяльності.

РОЗДІЛ 2.

КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ Е-MOLL Е. ЕЛГАРА

2.1. Композиція та драматургія у Концерті для віолончелі з оркестром е-moll Е. Елгара

Концерт складається з чотирьох частин: котрі дуже контрастні одна одній та відносно короткі з короткими головними темами.

1. Adagio – Moderato
2. Lento – Allegro molto
3. Adagio
4. Allegro – Moderato – Allegro ma non-troppo – Poco piu lento – Adagio

Чотири частини добре контрастують та відносно короткі, з дуже лаконічними ведучими темами. Одним із факторів, що поєднує роботу, є зворотність головної теми концерту. Концерт у цьому відношенні є дещо циклічним, навіть якщо головна тема не з'являється у третій частині.

Хоча цей концерт би звучав добре, якщо його написали б для камерного оркестру, Елгар вирішує оркеструвати партитуру на повний склад оркестру і тому він виглядає так: 2 флейти, 2 гобоя, 2 кларнета in A, 2 фагота, 4 валторни in F, 2 труби in C, 3 тромбона, туба, літаври та струнна група.

Перша частина Концерту написана в е-moll, в темпі Moderato з вступом у темпі Adagio. Форма частини – тричастинна - А В А зі вступом. Це не класичне сонатне аллегро, але її можна класифікувати як розширену тричастинну форму і також це є не дуже характерним для форми першої частини притаманній класичному концерту.

Перші чотири такти вступу проголошують тему лейтмотиву який збирається в різних образах протягом усього концерту, крім третьої частини. Тема лейтмотиву виконана в стилі супроводу речитатива і носить напрямок *noblimente* - термін, який добре відповідає широкому і благородному характеру теми. У цьому концерті Елгар вживає термін *noblimente* 3 рази. Вона

знову з'являється у вступі до останньої частини фразою, яка дуже схожа на вступне твердження і знову пізніше в четвертій частині.

Adagio. ♩ = 56 I Edward Elgar, Op. 85.

SOLO

ff nobilmente sf sf sf dim. p ff

Прикл. 2.1. 1 частина, вступ.

Слідом за цим чотирьохтактовим твердженням, яке в значній мірі складається з поступової низхідної послідовності нот, кларнет повторює мелодію перших двох тактів з дещо різною гармонією, закінчуючи в е-moll на домінанті. Далі сольна віолончель відіграє висхідний пасаж *ad libitum* в наступних двох тактах та також закінчує на домінанті в е-moll. Ці такти є зв'язуючим мостом зі Вступом та подальшою головною темою Першого розділу.

Головна тема Першого розділу дуже обмежена та лаконічна. Вона складається всього з шести основних тактів та побудована з трьох двохтактових послідовностей в тональності е-moll.

2 SOLO

p

Прикл. 2.2. частина 1, тема першого розділу.

Тема повторюється п'ять разів протягом всього Першого розділу. Третій та четвертий такти на велику сексту нижче за перший та другий такти і також п'ятий та шостий такти на сексту нижче третього та четвертого. Вперше вона з'являється в оркестрі альтів соло і потім передається до сольної віолончелі, а оптім знову до оркестру, витворюючи нескінченну безпервну лінію. За характером тема сумна, це підкреслюється ще більше тональністю е-moll, секундіві інтонації створюють образ плачу, стогнів або можна представити свист вітру між могилами. Тема незмінюючись розвивається за рахунок зміни динаміки від *p* за першим проведенням до *ff* в центрі, який є кульмінацією

розділу, і знову до *mf* з подальшим *diminuendo*, ніби все затихло та закінчилось, але це оманливе почуття.

Перший та Другий розділ поєднує Зв'язуючий епізод. Це є абсолютно новий матеріал, ніяк не пов'язаний з Першим розділом та Вступом. Цей епізод модулює з e-moll у тональність E-dur.

Прикл. 2.3., частина 1, зв'язуючий епізод

Перша доля першого такту Епізоду запропонує тему майбутнього розділу, тоді як три останні долі є ретроспективними. У другому такті оркестр тихо окреслює ритмічний малюнок, а сольний інструмент грає на контрастну їй мелодію з секундовими інтонаціями плачу. Композитор продовжує використовувати матеріал теми перших двох тактів, передає її від оркестра до соліста, де вона звучить жалісно у високому регістрі, поступово його розгортає та модулює з e-moll у тональність домінанти h-moll.

Другий розділ в E-dur, на відміну від Першого, має веселий та позитивний настрій. Також цей розділ є поліфонічним за складом з усіх в першій частині концерту. В ньому відбуваються постійні змінення та метаморфози теми, в ритмічному, динамічному плані, швидкі модуляції.

Прикл.2.4. частина 1, тема другого розділу

З'являється нова тема, яка виростає з теми другого розділу, змінюючись виростає у кульмінацію всієї частини. Вона має рішучий, впевнений та закличний характер. Віртуозні визхідні гамоподібні пасажі підкреслюють цей настрій руху вперед.

10 *poco string.*

The musical score consists of three staves. The first staff is a single melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The second and third staves provide harmonic support with chords and moving lines. The score includes dynamics such as *f*, *poco string.*, *sf*, *dim.*, and *rit.* The key signature is E major (two sharps) and the time signature is 2/4. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Прикл. 2.5. частина 1, розробка теми другого розділу.

Після кульмінації проходить спад напруги, знову з'являється тема Епізоду між Першим та Другим розділом і таким чином вона допомагає плавно увійти в Репризу.

Реприза дуже схожа на Перший розділ. Однак, у цьому розділі Головна тема проходить лише чотири рази. На третьому проведенні теми у віолончелі звучить визхідний гамоподібний пасаж у тональності E-dur, як і в Першому розділі, але воно вирізняється закличним висловом в верхньому регістрі, автор підкреслює додатково написом *molto largamente*, наче останній крик надії, але це все примаара і проходить останнє проведення теми яке повністю повторюється з Першого розділу і завершує першу частину концерту.

В оркестровці цієї частини, Елгар ретельно утримувався від затьмарювання партії соло, що, в цілому, далеко не яскраво. Через те, що соло віолончелі можна було легко перекрити оркестром, він використовував дерев'яні духові та струнні майже винятково, і навіть ці інструменти звучать

обережно. Повний склад оркестру в *tutti* використовуються двічі під час першої частини, загалом дев'ять тактів.

На відміну від Першого роділу, у Другому оркестрація набагато більш яскрава. Оркестровий супровід був розроблений, більш масштабно, як у першому проведенні теми Другого розділу, так і в другому викладі теми зі зміною на основі ритмічної фігури. Елгар досяг рівноваги між оркестром і сольним інструментом при виділенні головного тематичного матеріалу та м'якому оздобленні оркестрової фактури.

Друга частина концерту починається **attaca** зі Вступу, який є речитативом і каденцією віолончелі. Форма частини – рондо з динамізованою Кодою. Графічно її можна представити так – А-В-А-В-А-Coda.

Чотири фрагменти, які складають першу тему, тісно пов'язані і можуть трактуватися як подвійний період. Тема 2 - це фраза з двох тактів завдовжки, повторених три рази. Розмір частини - 4/4, лише за одним винятком - три такти на 3/4, що з'являються у кодї.

Вступ до Другої частини концерту для віолончелі написано дуже вільним стилем. Жодна позначка темпу не може бути використана для позначення всього речитативу, оскільки кожен такт написаний в іншому стилі, що вимагає різноманітних змін темпу. Дві теми, які виникають тут, - це тема лейтмотиву зі вступу з першої частини та фрагмент основної теми другої частини.

The musical score shows the beginning of the second part of the concerto. It consists of two staves: a cello part (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with various dynamics and tempo changes. The cello part starts with a *Lento* tempo, marked *Recit.* and *pizz.*, with dynamics *p*, *f*, and *ff*. It then accelerates (*accel.*) and reaches *sf* before transitioning to *Allegro molto* with *arco* and *pp* dynamics. The piano accompaniment starts with *Lento* tempo and *p* dynamics, marked *colla parte*. It then accelerates (*accel.*) and reaches *f* and *sf* dynamics. The score concludes with *Allegro molto* tempo and *pp* dynamics, with a tempo marking of $\text{♩} = 138$.

Прикл.2.6. частина 2, вступ

Поки педаль E утримується від завершення першої частини, віолончель починає речитатив другої з акордами *pizzicato* в двох тактів на тему лейтмотиву. Ця коротка пропозиція теми лейтмотиву концерту приводить до несподіваного завершення в рамках другого такту. Третій такт, позначений *Allegro molto*, є фрагментом головної теми другої частини (прикл. 2.6.)

Цей самий фрагмент зустрічається неодноразово впродовж каденції віолончелі – всього п'ять разів. У такті між цими фрагментами *Allegro molto*, настрої відкриваючих другу частину двох тактів *Lento* повертається, коли віолончель грає акорди *pizzicato* на другу та третю долі. Ці раптові зміни темпу вказують на своєрідний конфлікт між цими двома темами так як вони є контрастними одна одній. Ця суперечка тем продовжується поки в дев'ятому такті, соло віолончелі та струнних починається прискореним висхідним пасажом. З прискоренням темпу та збільшенням динаміки соло віолончелі раптово починає каденцію в рапсодичному стилі. *Cadenza* в широкому та вільному стилі, надстроюється та піднімається до найвищої точки, а потім починає повільний спуск та *decrescendo*, як під час підготовки до головної теми для вступу. Однак основний розділ затримується на декілька тактів, тоді як композитор повертається до своєї попередньої ідеї конфлікту між старою та новою темами. Ці три такти між каденцією та основним розділом є ніби ваганнями та сумнівами, в кінці яких тема А в основному розділі виступає як висновок і прийняте рішення.

Каденція у ролі Вступу в один захід, дає солісту можливість підготуватися до майбутніх труднощів які починаються в Тема А. Штрих легкого повітряного сотиве, який використовується у другій частині в *Allegro molto* - блискучий, легкий та веселий. Ця тема в стилі *Perpetuo-moto* – неперервного руху.

Тема А другої частини містить чотири фрагменти, кожен з яких має трохи інший характер. Фрагмент А довжиною в чотири такти, містить невеликі кроки, здебільшого в терцію. Другий та четвертий такти є точними імітаціями відповідних попередніх тактів.

20 *Allegro molto.* ♩ = 160

Wind.
Timp. VI. *pp* *leggierissimo*

Прикл. 2.7. частина 2, Такти 17; 19.

Фрагмент В представляє виконавцю набагато більше труднощів. Перший такт, побудований на зламаному головному акорді Es-dur, піднімає виконавця до E в третій октаві. Потім ця фраза повторюється на октаву нижче.

Прикл. 2.8. частина 2

Зв'язкою у темі А виступає хроматичний пасаж, що грається паралельно терціям кларнета.

Другий період Теми А характеризується віртуозним пасажем, зокрема, у фрагменті С. Цей фрагмент складається з двотактової фрази, повтореної двічі, вдруге на октаву нижче. Перший такт повторюється в другому такті оркестром, коли соло-віолончель грає низхідну контрмелодію.

21 *brillante*

mf *f* *p*

Прикл. 2.9., частина 2, Такти 29-30

З такту 35 починається останній фрагмент цієї теми. Це низхідний пасаж, причому четверта доля другого такту піднімається в арпеджію, після чого фраза повторюється (прикл. 2.10).

Це призводить до другої зв'язки, яка є одним тактом в довжину і яка за конструкцією схожа на першу, але довжина, штрихи та темп досить різні, на відміну від першої. Можна назвати її модифікацією першої зв'язки.



Прикл. 2.10, частина 2, такти 35-36.

Тема В має найсміливіше написання, досі знайдене в концерті. Тема широка та співуча, складається із двох тактів, викладених спочатку віолончелью та повтореною оркестром. Віолончель знову грає на велику терцію вище, і це в свою чергу повторюється оркестром. Автор знов використовує діалог-суперечку. Ця дуже коротка фраза типова для Елгара не тільки через стрибок септими у вступній фразі, але й через безліч великих інтервалів, знайдених у першому такті та чверті. Коли віолончель заявляє про тему вдруге, стрибок на септиму змінюється на терцію. Автор також підкреслює зміну руху та характеру темповими позначками *a tempo cantabile* та ще більш *largamente*.



Прикл. 2.11. частина 2, Такти 40 - 41:

Тема А повертається в такті 48 з варіаціями. Тема 2 повертається в точній імітації її першого програшу. Ключові відносини такі ж: проте цього разу все на секунду нижче.

Третє повторення теми А - це модифікована версія другого фрагмента теми. Весь цей розділ побудований з послідовностей, що мають дві такти.

Coda – динамізована, побудована другому фрагменті теми А, який значно змінений і розширений. Пристрій послідовного написання використовується для розширення цього розділу на вісімнадцять тактів. У цифрі 30 тема В ритмічно змінилася – з широкого *largamente* вона стала ритмічно зібраною та викладається шістнадцятими. Віолончель грає тут

високо технічний та блискучий уривок, поки оркестр грає послідовний малюнок на основі теми В:

Прикл. 2.12. частина 2

Закінчується блискуча та віртуозна Coda поверненням першого такту теми А у вигляді кодетти. Він повторюється шість разів, перш ніж завершитися акордом G-dur pizz лівою рукою, що є достатньо складним та віртуозним прийомом, який ставить блискучу крапку в кінці частини.

Оркестровка всієї другої частини є дуже легкою. Через характер партії віолончелі, оркестрація змушена бути надзвичайно тонкою, оскільки жоден струнний інструмент не здатний створити великий тон під час швидкої та делікатної роботи. Струнна група, грають стаккато четвертями, коли духовна група тримає м'яку педаль на акорді. Починаючи з теми В, оркестровка стає трохи більш наповненою та важчою, бо віолончель грає у високому блискучому регістрі. Загалом, супровід цієї частини прозорий та легкий.

Третя частина концерту віолончелі позначена **Adagio** і написаний у стилі бельканто. Бельканто від італійського *bel canto*, де *bello* - гарний, а *cantare* – співати - стиль вокального виконання, особливо поширений в італійському оперному мистецтві XVII—XIX століть. Стиль бельканто вимагає від співака досконалої техніки володіння голосом, бездоганної кантилени, віртуозної колоратури, майстерного філірування, тривалого дихання, виняткової мелодійної зв'язності, легкості та вишуканості голосоутворення, емоційної насиченості співу[8]. Недарма композитор звертається до цього стилю у своєму концерті. Як бельканто в італійській опері був показником

професіоналізма співака, так і Елгар вирішив продемонструвати співочі можливості віолончелі, її багатий тембр та звук, та здатність виконавців розмалювати та надати яскравих фарб у дуже малесеньку та компактну, але найбільш чутливу частину концерту. Доменіко Коррі називав бельканто «душею музики»[112], а третя частина є душею всього концерту, її ліричним центром.

Незважаючи на те, що частина дуже маленька, лише шістдесят тактів і на її виконання потрібні три хвилини, вона сповнена лірики кохання. Склад оркестру максимально камерний, щоб підкреслити м'якість та підтримати співочість сольної партії.

Форму можна назвати прелюдією або односкладовою формою пісні. Він складається із вступу з подальшим довгим і тривалим періодом, який повторюється у повному обсязі на секунду. Можна зробити таку схему:

Вступ (1-6 такти) – у тональності B-dur;

Тема А (8-26 такти) – у тональності B-dur;

Тема А₁ (26-44 такти) – у тональності A-dur;

Фрагмент Теми А (45-52 такти) - у тональності B-dur;

Coda, яка повністю повторює Вступ (53-60 такти) - у тональності B-dur.

Adagio складається лише з двох мелодій. Вступна фраза із семи тактів повторюється в кінці частини. Основна тема набагато довша. Цю тему можна розділити на розділ і тому технічно класифікувати як період.

Перший період характеризується висхідними стрибками октави в сольній частині. Другий період - низхідними стрибками на велику сексту, поки оркестр грає в тихому синкопованому ритмі. Цю тему одразу повторюють цілим тоном нижче, коли оркестрове тутті грає перші два такти. Після завершення цього періоду тема починається знову, на цей раз фрагментарно, перші чотири такти теми з розширенням.

Елгар використовував пристрої послідовності, повторення та перерваних каденцій, щоб розширити фразу на дев'ятнадцять тактів. У першому періоді використовується повторення основної теми, такти 11 та 12

є тотожними тактам 9 та 10. Послідовність, знайдена у другому періоді, такти 17 та 18 є ідеальним повторенням тактів 15 та 16, на цілий тон нижче. Автор використовує перервану каденцію, щоб зробити модуляцію у з основної тональності B-dur в тональність субдомінанти C-dur.

Також ця частина є типовою «елгарською» мелодією, що характеризується широкими інтервалами, особливо стрибки на інтервали септими та октави, які він часто застосовував у своїй творчості. Як наприклад в його Серенаді для струнних.

Елгар організував цю частину переважно з урахуванням кольору струнного відділу. Кларнети, фаготи та труби, є єдиними іншими інструментами, що тут використовуються, вони дуже тонко втручаються в ансамбль струнних, на надають інший колір у певних точках.

Ельгар хоче досягти ефекту шістнадцятих між нотами за рахунок прийому *pizz* у контрабасів та *arco* для віолончелі в оркестрі для надання цікавого тембру та м'якої подушки. Він досяг ідеального балансу між тембром контрабасу та віолончелі. Це завжди є дуже ефективним в сольній роботі з оркестровим супроводом, тому що секція в оркестрі, яка має тембр сольного інструменту, поєднується з солом у мелодійно цікавій лінії.

Власне третя частина закінчується у тональності B-dur на домінантовому акорді, який залишає питання, і відповідь на яке є четвертою частиною.

Фінал концерту для віолончелі *Allegro ma non-troppo* із вступом у темпі *Allegro – Moderato* та кодою, написаний у адаптованій та розширеній формі сонатного алегро.

Тональний план частини виглядає так:

Вступ:

Тема Головної партії в оркестрі – b-moll;

Каденція віолончелі на основі теми Головної партії – e-moll;

В Експозиції Головна партія проходить у тональності e-moll, Побічна партія – із G-dur модулюється у e-moll.

Розробка частин побудована на темі Головної партії, яка постійно варіюється та змінюється.

В Репризі Головна партія звучить у e-moll, Побічна партія у тональностях VI ступені та субдомінанти C-dur - A-dur , і потім повертається тема головної партії у e-moll.

Завершує Фінал Coda, в якій сконцентровані онайголовніші теми концерту з усіх частин, і які образують скрізну арку, поєднуючу весь концерт однією темою.

Вступ четвертої частини відкривається 8-тактовою фразою, що базується на Головній темі. Це ще один приклад прихильності Елгара до завчасного передбачення тем. Ми це вжемогли бачити у другій частині, де головна тема з'явилася у Вступі. Розділ *Moderato quasi Recitativo*, у такті 9, є модифікованою версією теми лейтмотиву *nobilmente* в першій частині концерту. У перших чотирьох тактах тема викладена у партії віолончелі. 5-й, 6-й та 7-ми такти - це повторення перших двох тактів, які грає оркестр, 6 та 7 такти починають посилення 2-го такту, а віолончель грає розроблену контр-мелодію. 3 та 4 такти повторюються в модифікованій формі в тактах 8 і 9.

Каденція, яка завершує вступ, базується на частині вступної теми лейтмотиву, яка була детально розроблена та розширена.

Експозиція побудована на двох темах. Головна партія - це тема танцю, яка побудована на двох тактах *Moderato* зі Вступу частини в зжатому варіанті. Ця тема – це два такти в довжину, які були розширені до восьми і більше тактів, незалежно від конкретного випадку, шляхом використання послідовності. Рядок висхідного кінця в кінці фрази знаходиться в ритмі другого такту.



Прикл.2.13. частина 4, Експозиція. тема Г.п.. Такти 20-23.

Головна партія експозиції викладена у віолончелі з оркестром, що грає супровідну фігуру. Оркестр повторює перше висловлювання, а віолончель набирає тему у п'ятому такті, розширюючи фразу на два такти за допомогою послідовності. Потім оркестр грає 18-тактову інтермедію, засновану на модифікованій версії теми головної партії. Ця інтермедія тихо закривається, останні шість тактів складаються з двотактової схеми, повтореної три рази.

У такті №47, або 56, з'являється тема побічної партії. Вона входить до акорда Es. Ця тема має лише чотири такти в довжину і повторюється один раз з невеликою варіацією. Повторення цієї теми починається в тій самій тональності, що й перша фраза (G-dur), але раптом змінюється на e-moll у третьому такті. З раптовим завершенням цієї фрази починається модифікована версія другого такту побічної партії. Цей зменшений тріадний зразок формується за послідовною схемою, заснованою на чотирьох тактових фразах. Зустрічаються дві коротких мелодійних кульмінації.

Побічна партія - це незначне повернення до попередніх тем у концерті. Перші два такти - це віолончель, яка грає дуже м'яко, композитор додатково підкреслює відміткою *dolce* та *allargando*. Після цього раптово з'являється темп, який повертає характер танцю цієї частини.



Прикл. 2.14. 4 частина, тема П.п.. такти 56-59

Весь розділ Розробки має в сумі 113 тактів. Він відкривається епізодом на основі Головної теми експозиції. Це нотний уривок віртуозного характеру шістнадцятими, побудований на основі послідовностей.



Прикл. 2.15, частина 4, розробка

Міжінтервальний зв'язок не є точним. Ідеальною квартою у першому такті може бути повернення до інтервалу, знайденого в першому такті теми лейтмотиву в першій частині.

Решта цього епізоду ґрунтується на шаблоні перших двох тактів, або є його модифікацією. Цей епізод складається з 42 тактів і приблизно його можна розділити на три розділи:

1 розділ:

4 такти	4 такти	4 такти	4 такти
As-dur	Es-dur	B-dur	F-dur

2 розділ: 8 тактів – модуляція

3 розділ:

4 такти	10 тактів	4 такти
Es-dur	модуляція	перехід

Кожна чотиритактова фраза у перших 16 тактах складається з двох повторних. Іншими словами, третій та четвертий такти - це точне повторення першого та другого такту. Кожна фраза сама будується на послідовному повторенні перших двох тактів, кожна з яких починається на чисту квінту вище. Другий розділ практично не містить послідовності та повторення. Третій розділ - це повернення до першого розділу за чотири такти. Потім починається сильно модифікована версія, і розділ закривається переходом чотирьох тактів на основі зменшеного сьомого патерну.

Цей епізод завершується в тональності F-dur. Поки віолончель соло, грає фразу з половинних нот, оркестр грає модифіковану версію теми Головної партії в тональності F-dur.

Такт № 55 - це початок нового розділу Розробки. Оркестр грає тематичний матеріал, який є видозміненою версією теми Г.п., в той час як віолончель має супровідну фігуру арпеджіо і виконує роль акомпанементу. Триpletні арпеджіо в соло приходять до каденції у тональності Es у такті 177, і дуже короткий міст із чотирьох тактів є основою остаточної частини

розробки. Це знову послідовна розробка оригінального двотактової фрази із чергуванням соло оркестру та соло-віолончелі. Останні два такти Розробки передбачають Репризу, повернувшись до мінору і закінчуючи на домінанті з великим *ritardando* та *crescendo*.

Реприза суперечить звичайній формі сонатного алегро, оскільки перша тема з'являється двічі.

У Репризі, тема Г.п. написано без пропусків матеріалу, але з незначними змінами в довжині другого та третього розділів.

У цифрі 62, тема Побічної партії повертається і трактується так само, як і в експозиції. Перша фраза знаходиться в тональності C-dur, і повторення цієї фази змінюється на незначн проходження. Масштаб в кінці його зростає замість спадання, як це було у звичайній структурі концерту. Змінена версія теми Побічної партії починається так само, але є варіативною та скороченою.

Тема Головної партії повертається у цифрі 64 в оркестрі, коли віолончель грає акорди піщикато. У тактах 270-280 разово повторюється тему танцю, яка повільно згасає з *ritard* і *diminuendo*.

Coda починається у такті 281, відзначається *Roco piu lento*. Цей розділ дуже співучій, щоб найяскравіше передати весь характер, її треба грати з дуже виразно. Цей високо хроматичний і поліфонічний відрізок закінчується на акорді домінанти так само, як це було в повільній частині. Останні сім тактів є точною імітацією перших чотирьох тактів головної теми третьої частини.

Тема лейтмотиву концерту з першої частини, знову з'являється у своєму первісному вигляді. Цифра 72 – є заключним розділом коди - повернення до танцювального мотиву останньої частини концерту. Coda можна розділити на три розділи:

- 1) *Roco piu lento*, заснований на темі третьої частини;
- 2) Тема лейтмотиву з першої частини;
- 3) Тема Головної партії четвертої варіативної частини;

Четверта частина, на сьогодні має найважчу та наповнену оркестрацію в концерті. Перша частина має досить стриманий характер; друга частина

оцінюється дуже легко. Третя частина підкреслює супроводження тембрового забарвлення струнної групи. Четверта частина використовує повний склад оркестру. Оркестрація ніколи не буває надто важкою, коли грає соліст, але є часті уривки *tutti*, в яких оркестр набуває симфонічного стилю.

На партії соло віолончелі часто є важливі контрмелодії, коли оркестр грає на тему, але відображаються лише теми.

У четвертій частині Елгар створює настрій веселості та блиску. Коли віолончель має швидкий або складний пасаж, оркестрація надзвичайно легка, а в більш широких фрагментах матеріалу, оркестрація трохи важча, але ніколи не приховується соло, якщо ефект насправді не бажаний.

Через те, що детальне вивчення оркестрації цього руху було б занадто тривалим, загальне обговорення різних розділів чи тем простежується у такому порядку:

- 1) Moderato (Вступ);
- 2) Тема Головної партії (тема танцю);
- 3) тема Побічної партії;
- 4) Кода.

У Moderato (Вступ) - блискучий реєстр віолончелі в цьому розділі різко протиставляється похмурому настрою, створеному стійкими нотами нижнього реєстру струнних та духових. Вступ доводить до кульмінації у віртуозному висхідному пасажі у віолончелі, що закінчується четвертим ритмом акордом стакато, який грає у всьому оркестрі форте.

Тема Головної партії (тема танцю) четвертої частини є основою для всього фіналу. Ця тема багато разів з'являється в різних формах, кожна з них оркестрована дещо по-різному.

Тема танцю, як би там не було, зазвичай грається в динаміці форте. У всіх розділах *tutti*, окрім першого у Вступі, який в динаміці *p*, оркестрація дуже наповнена. Під час відкриття четвертої частини темою на *p* і грається у струнних, із дерев'яними духовими та літаврами, весь оркестр робить велике *crescendo*, щоб створити *ff*.

Тема танцю експозиції - все форте, але оркестрація дуже легка, коли соло віолончель грає мелодію. Партія віолончелі написана в блискучому високому регістрі, щоб супровідні інструменти також могли грати на форте, але не приховували соло-віолончель. З довгим оркестровим інтермедією в №46 ритм змінюється від картини після ритму до акордів в такт з духом, що додає цим акордам основну вагу. Ця зміна ритмічної схеми призводить до більш сильного звучання оркестру. Блиск настрою зберігається такими приладами, як гра в унісон-висхідний віртуозний пасаж дерев'яними духовими протягом півтора такту. Після кульмінації на вершині цього масштабного уривка оркестрація швидко зменшується, аж до *p*, готуючись до появи теми Побічної партії.

Реприза сильно відрізняється від попереднього матеріалу в взаємодії сольного інструменту та оркестру. Реприза позначена *nobilmente*. Цей термін уже згадувався, і хоча він використовується для переваги в його перших двох виступах, композитор не може не погодитися на його використання тут. Позначення темпу вказує на те, що темп *Allegro non troppo* повинен бути поновлений, і хоча це не надто швидкий темп, термін *nobilmente* видається доречним додатково вказуючи на характер.

Якщо в експозиції не має ансамблю віолончелі та оркестру в цій темі, реприза партії віолончелі збільшується вдвічі. Частина партії віолончелі написана здебільшого на октаву нижче, ніж в Експозиції, що вводить її до регістру, який не дуже добре відповідає. Оркестрові віолончелі спочатку подвоюють віолончель, і в міру продовженні розділу обсяг збільшується, коли подвоєння стає все важчим. Оркестрова інтермедія у цифрі 61, яка схожа на цифру 46, оркестрована набагато сильніше і блискучіше. Повернення до танцювальної тематики в репризі досить легке, коли віолончель грає акорди піщикато, а дерев'яні духові мелодію. Коли віолончель приймає мелодію, оркестрація дуже тонка і відзначається *pp*.

Заключна поява танцювальної теми - на завершення частини. Оркестрація починається дуже тихо, коли віолончель грає важливу

контрмелодію. Коли соло підхоплює ведучу тему, оркестр звучить у повному складі і йде до раптового завершення.

Розділ розробки також базується на танцювальній темі. Перший епізод цього розділу є дуже складним розділом для соліста. Оркестр був виконаний надзвичайно легким та ритмічним, акомпанемент, що складається з дуже коротких нот на ударах різними інструментами. Де б не було соло-частині віолончелі технічно складніше, акомпанемент стає досить витриманим у стилі, особливо в секціях *allargando* та *ritardando*. Струнні та духові використовуються майже виключно протягом усього фрагменту розробки. Тільки до останньої стрічки розвитку весь оркестр грає *tutti*.

Оркестрування теми Побічної партії також дуже легка для віолончелі, що несе мелодію на всьому її протязі. Цей розділ ґрунтується на чотиритактових фразах. У четвертому такті кожної фрази, де соло віолончелі має миттєву паузу, фрази з'єднуються однодолевою низхідною фігурою шістнадцятими нотами, яку відіграють духові. Знову мідними духовими нехтують і використовуються струнні та дерев'яні духові максимально акуратно. Повторюючи цю тему в репризі, вся розробка дуже схожа, однак, з меншою кількістю духових, ніж у перший раз.

За кодi ми бачимо частину соло віолончелі вдвічі. Для перших 22 тактів соло віолончелі супроводжується та подвоюється струнною групою, як правило, лише струнним квіртетом, з нечастими входами контрабасів, флейт, кларнети та валторн.

На *stringendo* такти розділу до цифри №69 - струнні, духові та валторни грають з зазначенням теми. Коли партія віолончелі визодить на перший план, оркестрація одразу згасає. Частина віолончелі подвоюється в розділі дуже спритно (прикл. 2.16).

Є два інші короткі уривки *tutti*, в яких оркестр грає подвійний форте, опускаючись одразу до *p* з входом у соло віолончелі. Через два такти після цифри 70, віолончель грає соло одна, і оркестрація дуже тонка, з струнами тремоландо і піццикато, за якими слідує *sostenuto* у дерев'яних духових, що

дублює сольну партію. В останніх семи тактах коди, що є прямою цитатою теми третьої частини, струнні супроводжують соло віолончелі.

The image shows a musical score for a cello solo. The top staff is the melody, starting with the instruction 'con passione' and 'molto allargando'. It features dynamic markings 'ff', 'sf', and 'ten.' (tension). The bottom two staves show the piano accompaniment, starting with 'sf' and 'p' (piano), and including the instruction 'con Ped.' (con Pedal). The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

Прикл. 2.16. частина 4.

2.2. Виконавські задачі в Концерті для віолончелі з оркестром e-moll

Е. Елгара

Якщо говорити про концерт взагалі, то він сам по собі є дуже віолончельним. Під цим мається на увазі, що хоча концерт і важкий, в усьому творі практично немає уривків, які не можна граціозно грати на віолончелі. Концерт Е. Елгара ставить перед виконавцем декілька проблем. Один рівень проблем визначається необхідністю виявити художню глибину музики, багату образність. Другий рівень виникає перед виконавцем у зв'язку з тим, що автор, максимально використовує яскраві засоби музичної виразності та віолончельної техніки (поряд із з широким використанням засобів і прийомів, які є традиційними). Все це вимагає від виконавця, як високого інтелектуального розуміння музики, так і віртуозної технічної майстерності. Поєднання цих якостей бажано при виконанні будь-яких творів, але для виконання цього концерту це є головною вимогою. Тільки віртуозний стиль гри неможливий для їх інтепретації (хоча у багатьох епізодах композитором використовується багаті віртуозні можливості віолончелі). Солююча віолончель часто знаходиться в рівноансамблевій взаємодії і з окремими інструментами, і з усією масою оркестра, що збільшує необхідність детального вивчення партитури виконавцем. Елгар дуже тонко ставиться до оркестрування, що можна пояснити тим, що як скрипаль, він розуміє природу

струних інструментів. Він ураховує специфіку слухацького сприйняття, в якому склався відповідний звуковий образ інструмента, порушення якого може призвести до комунікаційного дисбалансу. Композитор також гнучко обходить обмеженість віолончелі в тому плані, що вона одна не в змозі створити велику фізичну потужність звучання (в порівнянні з tutti симфонічного оркестру). Але завдяки завчасній підготовці поступовим розвитком, сольні епізоди Концерту виглядають сповненими енергії та художнього смислу. Виконавський секрет рівноцінної для слухача взаємодії з оркестром, почуття якого треба передати, виявляється не в фізичній гучності (реальна сила гучності віолончелі залишається відносно невеликою), а в збереженні та примноженні психологічної та емоційної напруги. Це є ще більш важливим ще й тому, що віолончель в концерті виконує функцію другого диригента в деяких епізодах – на ній лежить задача постійного регулювання темпо-ритмічними процесами в його частинах.

Для виконавця Коцерта також бажано у процесі попередньої підготовки, познайомитись з творами іншого жанрів, в яких відображена музична та художня ідея композитора, яка займала його увагу на той час. Щодо цього можна знайти деякі спільні риси між «Серенадою для струних» та першою частиною концерта. Це стосується подоби і тем, і художніх прийомів.

Властивий Е. Елгару поступовий скрізний розвиток мелодичної лінії підвищує в інтепретації значення співучо-декламаційної кантилени, відтворює образи людського початку. Від виконавця вимагається в цих епізодах знаходження органічних переходів тембрів звучання, застосування різнохарактерних варіантів вібрації (як на протязі великого кантилено-декламаційного епізоду, так всередині однієї фрази).

Специфіка гармонії в Концерті і її поступові зміни, не дає широкого простору для інтепретації, бо вона максимально прозора та проста. Але при цьому саме це вимагає від виконавця більш ширше продумати варіанти тембральної забарвленості. Виконавець досягне великої виразності, якщо зміни тембрів звучання гармоній і тем будуть підпорядковані виявленню

характеру гармоній та художнього замислу. В деяких епізодах окремі звуки або фразу можна виконувати і без вібрації, але слід уникати різких протиставлень вібруючих (маловібруючих) звуків та художньо невиправдених всплесків вібрації, що неминуче розірве єдину смислову лінію фрази, епізоду.

У всьому концерті є один уривок, який, можливо, можна назвати «невіолончельним». Це епізод на початку розділу розробки четвертої частини концерту. Це довгий пасаж, складений із 42 тактів і він є найбільш складним у віолончельному репертуарі взагалі. Елгар навмисно ввів у цей епізод темпові позначки у текст, разом із Ф. Салмондом, щоб трохи його полегшити.

Складності, з якими зіштовхується музикант при вивченні цього концерту:

1. Аккорди на смичок
2. Гамоподібні віртуозні пасажі
3. Арпеджировані пасажі
4. Широкі скачки та інтервали
5. Складні штрихові прийоми
6. Пициккато лівою рукою.

Використання аккордових послідовностей *arco* обмежено лише каденційними епізодами, найскладніший із яких у другій частині, але складність в тому, щоб на гарному якісному звучанні, зробити фразування, і не розірвати мелодійну лінію в акордах та подвійних нотах.



Прикл. 2.17. частина 2, вступ

Акорди *pizz* теж задача визвучити не з простих для виконавця, щоб встигнути переключитися з одного характеру матеріалу на інший, особливо яскраво це можна побачити у другій частині концерту.

Найскладнішими з точки зору технічних навичок виконавця є друга та четверта частини концерту. Вони є найбільш віртуозними, тоді коли перша та третя частині, їхні складності заключаються у фразуванні, якості звуковидубування, тембрового забарвлення та інтонування. Тому що перша частина, є дуже однотиповою, головна тема концерту повторюється багато разів в майже незмінному вигляді, і різниця між ними полягає лише в смислового та художнього наповненні. Третя частина імітацією італійського вокального прийому - бельканто і задачі до виконання тут ставляться відштовхуючись від цього поняття і також, як і в першій частині стосуються якісного звуковедення, фразування, інтонування, щоб темброво та динамічно зробити однотиповий нотний матеріал, різнотембровим та цікавим для слухачів.

Арпеджировані пасажі у четвертій частині є досить незручними. Соліст має добре володіти акордовою технікою та штриховою – баріолажем:



Прикл. 2.19. частина 4, розробка

Елгар у концерті використовує гамоподібні віртуозні пасажі. Вони вимагають від віолончеліста значної технічної підготовки та вільного володіння грифом. Такі пасажі простежуються протягом всього концерту.



Прикл. 2.18, частина 1, розділ 1



Прикл. 2.19. частина 2.



Прикл. 2.20. частина 4.

Також багато арпеджированих пасажів.

Широкий інтервал часто схильний бути досить незграбним на великому інструменті, наприклад, віолончелі. Широкі інтервали, про які йдеться, становитимуть квінту, сексту, септиму, октаву і більше. Віолончелісти дуже часто використовують для інтервальних переходів прийом глісаандо і портаменто на октавних стрибках. Багато великих інтервалів, знайдених у цьому концерті, не є складними ні через їх діапазон, ні через ритм, у якому вони граються. У четвертій частині жоден з широких інтервалів не є надзвичайно складним.

Щодо складних штрихових прийомів, показником концерту є друга частина. Вона є максимально віртуозною серед усіх. Виконавець повинен мати гарні штрихові навички та свободу у володінні смичком. Основний штриховий прийом частини – *spiccato*, щоб передати максимально легкий та рухомий характер скерцо, але при цьому вміти контролювати нажим та амплітуду самого штриха. Він повинен бути пружний та визвучений у пасажах на *p*, штрих дрібний та легкий, у пасажах на *f* – більш широкий та притертий, навіть майже *detache* в нижній частині смичка біля колодки. Треба запобігати гострих кутів між штрихами та відтворювати ці переходи більш плавно. Також у цій частині використовується штрих летючого *staccato*, який раптово втручається в матеріал:



Прикл. 2.21. частина 2, кода

І наостанок, можна сказати про прийом *pizz.* Він застосовується тут у різних варіантах. І в акордах, і в мелодійному матеріалі. Але найскладнішим у

цьому концерті прийомом *pizz* є два останні такти в другій частині. Складність заключається в тому, щоб у швидкому темпі встигнути на другій восьмій такту перехопити з *arco* на *pizz* лівою рукою не втрачаючи темп і ритмічно, але коли це відтворюється правильно, то виглядає дуже віртуозно та ефектно, особливо як фінал частини.



Прикл. 2.21. частина 2.

2.3. Інтерпретації виконання Ж. дю Пре, Б. Харрісон, С. Ісерліса

Для проникнення в стиль Концерту для віолончелі з оркестром Е. Елгара та всебічному розкритті авторського задуму, важливий не тільки аналіз самого твору, але й його інтепретації видатними віолончелістами. Адже, кожен відомий виконавець підкреслює близькі йому сторони та кордони авторського задуму. Зіставлення індивідуальних трактувань дає можливість найбільшого осягнення багатоплановості даного твору, а також зберігає від небезпеки однобічного тлумачення музики.

Розглядаючи чисельні інтепретації Концерту для віолончелі з оркестром Е. Елгара, слід зауважити важливу роль французької виконавиці **Ж. дю Пре**, котра була однією з найкращих виконавиць не тільки даного твору, а й багатьох інших. Для інтепретації Ж. дю Пре Концерту характерна велика емоційна глибина. В кожній фразі відчувається її щира пристрасна натура та високий музичний інтелект. Складності віолончельної техніки, які в наявності в концерті, долаються Ж. дю Пре с легкістю та пластичністю. Звучання володіє багатством тембрових відтінків, котрі слугують виявленню різних нюансів психологічного та емоційного стану. Досягаючи великого масштабу, звук інструмента не переходить кордон естетичного вподобання, особливо в другій та четвертій частині концерту. Однак Ж. дю Пре не обмежує

використання енергійних та пружних акцентів, навпаки часто використовує активну атаку звука, та гострі маркованні штрихи. Вони відрізняються відмінною якістю, пружністю та повноважністю, поряд із легкістю. У другій частині виникає почуття блискучої легкості, але підкреслює віртуозність частини та її художній образ. Вона майстерно виконує всі технічні задачі. Тоді коли в кантилені, Ж. дю Пре щиро та пристрасно показує всі темброві можливості, художні образи та емоційні стани концерту. Її звук сповнений різнокольорового тембрового забарвлення, об'єму та почуттів. Щоб максимально передати художній образ та наповнити барвами головну тему першої частини, яка повторюється багато разів майже не змінюючись, вона широко використовує різнохарактерну вібрацію та тембр звуку, у кульмінаційних моментах – широка та активна вібрація, в тихеньких та психологічно відповідних майже без неї. Але її пристрасний характер так просто не приховується, він все одно простежується у кожній її ноті, яку вона грає, у кожній фразі. Темпові рішення також виходять з її темпераменту. Скерцо другої частини дуже швидке, віртуозне та цілеспрямоване, третя частина, яка побудована на широких інтервальних стрибках, насичена широкою «смачною» вібрацією та частим використанням прийому портаменто.

Інтерпретація Ж. дю Пре є однією з найвідоміших та вшановуваних, тому що саме її виступ у свій час винесла музику цього концерту на світовий рівень популярності після багатьох років забуття.

Не менш важливою інтерпретацією є виконання **Б. Харрісон**, з якою довгий час співпрацював композитор. Вони разом з композитором зробили делілька аудіозаписів, що на той час було дуже прогресивне рішення. Виконавська інтерпретація Б. Харрісон є показником та прямою вказівкою на те, як само Елгар чув та відчував цю музику. Вона дуже точно виконує всі ремарки вказані в нотах, всі виписані нюанси та темпові відхилення. На відміну від більш пізнього виконання Ж. дю Пре, ритмічні малюнки вона грає більш підкреслено гостро, друга частина трохи повільнішому темпі, з чого

складається менш віртуозний образ. Щодо звуку в її виконанні є така тенденція до трохи скутого звуку на кульмінаційних моментах, і з того чутно поскрипування. Незважаючи на деякі розходження, цей запис відноситься до найважливіших серед усіх, через те що сам композитор керував процесом та мав вплив на інтерпретацію.

Остання із інтерпретацій про яку тут поїде мова, це більш нашого часу, від відомого британського віолончеліста **С. Ісерліса**. Стиль його виконання, як справжній британський джентльмен, є дуже витриманим зовні, але всередині палають багато стриманих почуттів. Віолончельна техніка його дуже блискуча та віртуозна. Звук надзвичайно м'який де це необхідно та темброво наповнений. Його зовнішні прояви дуже стримані, але головна сутність його виконання полягає в тому, що виникає почуття одномоментного дійства, повністю поглинаючого як виконавця так і слухача, котрі включаються у вир подій, що відбуваються в гранично концентрованому часі. Перша частина у його виконанні стриманно-емоційна, він дуже тонко підходить до нюансування, темпового та тембрового забарвлення. Друга – блискуча, віртуозна, дуже легка та віртуозна. Він майстерно виконує всі технічні тонкощі.

Головні риси його стилю – безмежна віртуозність, насичений звук багатого тембру, тонке почуття характеру та емоційного стану, ритмічна воля, - все це дає можливість відтворити віолончелісту яскравий, цільний образ цього твору.

Висновки за Розділом 2.

У Розділі 2 описуються композиційні та виконавські особливості концерту для віолончелі з оркестром Е. Елгара. Із всього вищесказаного можна зробити висновок, що концерт насичений різними технічними та художніми прийомами, що дають свободу виконавцю в трактуванні та підходу

щодо його виконання. Для середнього рівня виконавця буде уявляти деяку складність в музичному й технічному плані.

Концерт віолончелі звучить приблизно двадцять три хвилини. Щодо його структури, то вона відрізняється від класичного концерту, в складі якого три частини, але відповідає структурі концерту, характерній добі пізнього романтизму. Кожна частина порівняно коротка одна одній.

Музиці концерту притаманний особливий нерв, якого немає в інших творах Елгара. Ця музика сприймається нами як дуже сучасна, і не в сенсі радикального вживання дисонансів і різних технік, а в сенсі особливого тону сповідальності. Паювання тут умовне, переходи і стики завуальовані так, що немає явних контрастів. Все підпорядковано єдиному процесу.

Ельгар використовував дуже прості композиційні прийоми протягом усього концерту. Найпоширеніший мелодійний прийом - імітація. Його ритмічні візерунки також надзвичайно прості, і він їх використовує неодноразово. Перша і четверта частина, зокрема, засновані на найпростіших ритмічних малюнках. Тріольний ритм першої частини був улюбленцем Ельгара який він часто застосовував, як наприклад в його Серенаді для струнних.

Форма цього концерту унікальна тим, що форма сонатного алегро використовується в останній частині. З приводу гармонізації, то концерт дуже простий, і не є незвичайним. В цілому його будова досить проста.

Оркестрація та фактура максимально легка і прозора, за виключенням деяких туттійних місць в концерті. Композитор дуже тонко підходить до гри тембрів різних інструментів, він здебільшого використовує струнних, дерев'яних духових и трохи мідних духових.

Інтерпретація Ж. дю Пре є однією з найвідоміших та вшановуючих, тому що саме її виступ у свій час винесла музику цього концерту на світовий рівень популярності після багатьох років забуття.

ВИСНОВКИ

Проведені в роботі дослідження дозволяють зробити наступні висновки. Під час дипломної роботи була виконана головна мета дослідження - проаналізовано композиційні, драматургічні та виконавські особливості Концерту для віолончелі з оркестром e-moll Е. Елгара, а також досліджено виконання найперших записів та більш пізніших у виконанні Ж. дю Пре та С. Ісерліса.

В результаті теоретичного узагальнення й практичного дослідження, було сформовано художньо-самостійне виконавське трактування музичного твору.

На основі існуючих теоретичних положень у роботі визначено поняття бельканто, висвітлено його переваги та недоліки, проведено аналіз структури, стилю композитора музичного твору на прикладі концерту для віолончелі з оркестром Е. Елгара, досліджено умови, проблеми, історії створення даного шедевр світової музики.

Також закріплені і розширені теоретичні і практичні знання у методології історичного і теоретичного музикознавства; проаналізована постановка організаційної, аналітичної роботи з музичним твором; придбані необхідні навички системного аналізу музичного твору; придбані навички по обґрунтуванню інтерпретацій інших виконавців.

Написання дипломної роботи було доцільним та виправданим, бо були отримані необхідні результати щодо поставлених завдань. Встановлено історію написання концерту по свідомостям в автобіографічних і музикознавчих джерел; розкрито структурно-композиційні особливості концерту для віолончелі Е. Елгара; визначено специфіку виконавських задач та складностей; розглянуто та проаналізувано виконавські версії концерту для віолончелі; підсумовано аналітичні спостереження про Концерт для віолончелі з оркестром e-moll Е. Елгара.

Практичне значення одержаних результатів полягає у тому, що висновки та рекомендації з досвіду виконавського аналізу, що отримані у роботі, в своїй

сукупності сприяють підвищенню кваліфікаційного рівня та значно вплинуть на подальшу діяльність виконаців.

Було виявлено, що Концерт для віолончелі з оркестром e-moll Е. Елгара є одним із показників художньої та технічної майстерності віолончельного виконавства, він входить до репертуару виданих віолончелістів світу, міжнародних конкурсів, проте не дивлячись на це, він досить рідко стає об'єктом дослідження музикознавців, і тому аналіз його драматургічної, композиційної та виконавської специфіки в сучасній науковій літературі є недостатнім. Треба зазначити, що це останній написаний композитором твір і єдиний, написаний для віолончелі.

Коментарів щодо виконання його творів від Елгара дуже мало, що можливо, він був прихильний до більшості трактовок, або принаймні байдужий до них; все ж, іноді композитор висловлював незгоду з деякими інтерпретаціями своєї музики.

Доля Елгара - це доля бідного хлопчика з провінції, який пробився до вершин слави тільки завдяки власній праці. Він отримав всі звання та всі нагороди, він став Сером й майстром. Слава прийшла до нього у віці 40-45 років. У Елгара було багато зривів та невдач, але він все подолав, і зміг вийти на такий рівень, де його не помітити вже було неможливо.

У творчому здобутку Елгара багато творів різних жанрів, але Концерт для віолончелі з оркестром став одним із найвідоміших творів композитора. Шлях до його слави був довгим і важким.

У музичному творі реалізація продуктивного потенціалу музичного задуму та музичної ідеї втілюється у послідовності музичних подій. Аналіз музичних подій в їх послідовності дозволяє у предметному плані оцінити взаємодію інформаційних планів «твору композитора» і «твору виконавця», а отже – особливості стилю музичної творчості композитора або виконавця. У виконавців є можливість обрати у «творі композитора» ту музичну подію, яка виявиться найбільш спорідненою з їх виконавським стилем і може послугувати засадою для пошуку власної виконавської трактовки.

Трактування музичних подій та динаміки їх розгортання є одним з надійних показників індивідуального стилю композитора та музиканта-виконавця. У виконавців з'являється можливість обрати у «творі композитора» ту музичну подію, яка виявиться найбільш спорідненою з їх виконавським стилем і може послугувати засадою для пошуку власної виконавської трактовки.

У другому розділі розглянуто композиційні та виконавські особливості концерту для віолончелі з оркестром Е. Елгара. Із всього вищесказаного можна зробити висновок, що концерт насичений різними технічними та художніми прийомами, що дають свободу виконавцю в трактуванні та підході щодо його виконання. Для середнього рівня виконавця буде уявляти деяку складність в музичному й технічному плані.

Музиці концерту притаманний особливий нерв, якого немає в інших творах Елгара. Ця музика сприймається нами як дуже сучасна, і не в сенсі радикального вживання дисонансів і різних технік, а в сенсі особливого тону сповідальності. Паювання тут умовне, переходи і стики завуальовані так, що немає явних контрастів. Все підпорядковано єдиному процесу.

Елгар використовував дуже прості композиційні прийоми протягом усього концерту. Найпоширеніший мелодійний прийом - імітація. Його ритмічні візерунки також надзвичайно прості, і він їх використовує неодноразово. Перша і четверта частина, зокрема, засновані на найпростіших ритмічних малюнках. Тріольний ритм першої частини був улюбленцем Ельгара який він часто застосовував, як наприклад в його Серенаді для струнних.

Форма цього концерту унікальна тим, що форма сонатного алегро використовується в останній частині. З приводу гармонізації, то концерт дуже простий, і не є незвичайним. В цілому його будова досить проста.

Оркестрування та фактура максимально легка і прозора, за виключенням деяких туттійних місць в концерті. Композитор дуже тонко підходить до гри

тембрів різних інструментів, він здебільшого використовує струнних, дерев'яних духових и трохи мідних духових.

З огляду на зазначене вище можна стверджувати, що поставлену на початку роботи мету були досягнуто, розроблені заходи мають теоретичний та практичний характер. Але навіть застосовуючи традиційні і нетрадиційні заходи щодо способів варіантів виконавського аналізу неможливо впровадити всі методи, бо завтра, їх вже буде більше, що створює додаткове підґрунтя для реалізації нових ідей музикантів та подальших досліджень у цьому напрямку.

Серед найвідоміших виконавських інтерпретацій найважливішими в історії цього концерту є запис Б. Харрісон як найперший аудіозапис та Ж. дю Пре тому що саме її виступ у свій час винесла музику концерту на світовий рівень популярності після багатьох років забуття.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. Интерпретация музыкальных произведений. ГМПИИм. Гнесиных, 1984. 103 с.
2. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Композитор, 1988. 343 с.
3. Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. Москва: Музыка, 1991. 320 с., нот., ил.
4. Асафьев Б. В. О музыке XX века. М., 1982. 200 с.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971 Кн. 1-2, 320 с.
6. Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики, Искусство, 1968. 654с.
7. Бельканто. Музыкальная энциклопедия [гл.ред Ю. В. Келдыш]. – Советская энциклопедия. – Москва, 1981. — С. 339.
8. Бернштейн Л. Музыка – всем. М., 1978. 245 с.
9. Борев Ю. Б. Основные эстетические категории Высш. школа, 1960. 446 с.
10. Борев Ю. Б. Эстетика:.. 5-е изд.,. Т. 2. 1997г. 639 с.
11. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии), Музыка, 1973. 198 с.
12. Браудо И. Артикуляция: О произношении мелодии. Л, 1961
13. Бычков Ю. Н. О природе музыкального смысла. Рукопись статьи.
14. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка, Музыка, 1985. 200 с.
15. Вальтер Б. О музыке и музицировании. Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1962
16. Ванслов В. В. Об отражении действительности в музыке. Очерки. Музгиз, 1953. 236 с.
17. Выготский Л. С. Психология искусства 5-е изд. М Лабиринт, 1998, 416с.
18. Гинзбург Л. С. О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства. Эстетические очерки. Вып. 2. М., 1967
19. Гинзбург Л. Музыкальное исполнительство. М., 1973
20. Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Том 3 М.: Музыка, 1978.
21. Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Том 4 М. Музыка, 1978.

22. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М. Музыка, 1975. 255 с.
23. Интернет ресурс <https://www.belcanto.ru/elgar.html>
24. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти), Київ, 2000. 24 с.
25. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки. Л., 1979.
26. Кулаковский Л. Музыка как искусство. М.: Музгиз, 1960. 156 с.
27. Купріяненко Е. Альт у політеμβровому камерно – інструментальному ансамблі австро – німецької традиції (пізніє бароко – Й. Брамс) автореферат. Харків. 2010, 18 с.
28. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII – XX веков. М.: ТЦ «Сфера», Москва, 1998. 344с., нот.
29. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Советский композитор, 1990. 312с.
30. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., Музыка, 1967.
31. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей, Вып. 5 Сов. композитор, 1984. С. 5-17.
32. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.
33. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
34. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: Монография. М.: Композитор, 1993. 262 с.
35. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства, М. Сов. композитор, 1983. 266 с.
36. Москаленко В. Г. *Про специфіку музичної інтерпретації*, Київське музикознавство. Вип. 2. 1999. 23-32с.
37. Москаленко В. Г. *Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації*, Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. 1994. 25с.
38. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К., 1994, 123 с.

39. Назайкинский Е. В. *Проблемы комплексного изучения музыкального произведения*. Музыкальное искусство и наука: сб. ст. ред.-сост. М., 1978. Вып. 3. С. 3—12.
40. Назайкинский Е. В. *Стиль и жанр в музыке*, Владос, 2003. 248 с.
41. Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции*, изд. Музыка. 1982. 231с.
42. Назайкинский Е. *О психологии музыкального восприятия*, монография. — М. : Музыка, 1972. 384 с.
43. Орджоникидзе Г. *К вопросу о специфике музыкального мышления* Вып. 3. М. : Музыка, 1960 с.
44. Орлов Г. А. *Структурная функция времени в музыке. (Исполнение и импровизация)* Вып. 13. Музыка, 1974. - С. 32-57.
45. Очеретовская Н. Л. *Об отражении действительности в музыке*. Музыка, 1979. 72 с.
46. Раабен Л. *Музыка XX века*. кн.. 3. М. : Музыка, 1980. – 406 с.
47. Рабинович Д. А. *Исполнитель и стиль : Избранные статьи 1979*. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. 320 с.
48. Раппопорт С. *О вариантной множественности исполнительства*, Вып. 7. Музыка, 1972. 3-46 с.
49. Рябуха Н. *Звукообраз как философско-эстетическая категория в музыке*, зб. наук. пр. ХДАДМ, 2012. № 1. Сер. Мистецтвознавство. 154–157с.
50. Рябуха Н. *Просторовість як параметр звукообразного мислення виконавця: теоретико-методологічний аспект* Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. № 1 (вип. 33). Сер. : Мистецтвознавство. 46–57с.
51. Сидельников Л. *Симфоническое исполнительство : Эстетика и теория*. 991. 286 с.
52. Скребков С. *Художественные принципы музыкальных стилей*. М., 1973 456 с.
53. Соллертинский И. И. *Исторические типы симфонической драматургии* Музгиз, 1963. 335-346 с.
54. Соллертинский И.И. *Романтизм, его общая и музыкальная эстетика* Музыка, 1963. 90- 113 с.
55. Способин И.В. *Музыкальная форма*. М.: Музыка, 1984. 400 с.
56. Струве Б. А. *Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах*. Л., 1933

57. Стучевский И. Искусство игры на виолончели. Том 1-2. М., 1934
58. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Сб. статей. Сост. и автор предисл. Л. Г. Раппопорт. М.: Музыка, 1971. - 365 с.
59. Тюлин Ю. Стрoение музыкальной речи. М., 1962.
60. Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2006. 432 с.
61. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Серия «Учебники для вузов. Специальная литература». 1999. 496 с.
62. Холопова В. Музыкальный тематизм. Научно – методический очерк. М.: Музыка, 1983 – 88с.
63. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формoобразования в музыке. Простые формы : учебник / В. Цуккерман. — М. : Музыка, 1980. — 296 с.
64. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм : Музыка, 1964. 159 с.
65. Adams Byron. *Edward Elgar and His World*. Princeton and Oxford: Princeton University Press. 2007. 212p
66. Anderson, Robert. *Elgar in Manuscript*. London: British Library. 1990. 240p
67. Baerenreiter Urtext: Critical Commentary of “Concerto in E minor for Violoncello and Orchestra, op.85” by Edward Elgar (Kassel, Germany: Baerenreiter-Verlag, 2005 catalog no. BA 9040
68. Buckley, R. J. *Sir Edward Elgar*. London: John Lane The Bodley Head. 1905. 112p
69. Cox, David. "Edward Elgar". In Simpson, Robert. *The Symphony: Elgar to the Present Day*. Harmondsworth: Pelican Books. 1967. 198p
70. Edvard Elgar. URL. <https://collegiummusicum.com.ua/elgar-cello-concerto/>
71. Howes, Frank. "Edward Elgar". In Hughes, Gervase; van Thal, Herbert. *The Music Lover's Companion*. London: Eyre and Spottiswoode. 1971. 114p
72. J. Murray Beatrice Harrison, *The Cello and the Nightingales: The Autobiography of Beatrice Harrison*, ed. Patricia Cleveland-Peck London:, 1985. 312p
73. Jerrold N. Moore, *Edward Elgar: Letters of a Lifetime*. Oxford: Clarendon Press, 1990. 331
74. Jerrold N. Moore. Edward Elgar, Letter, 1 July 1903, in, *Elgar and His Publishers: Letters of a Creative Life*, vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1987. 455p.

75. Jerrold N. Moore. Edward Elgar, Letter, 6 July 1928, in, *Elgar on Record: The Composer and the Gramophone*. New York: Oxford University Press, 1974, 84p.
76. Kennedy, Michael. *Barbirolli – Conductor Laureate*. London: MacGibbon and Kee. 1971. 165p
77. McVeagh, Diana. *Elgar the Music Maker*. London: Boydell Press. 2007. 247p
78. Moore, Jerrold N. *Music and Friends: Letters to Adrian Boult*. London: Hamish Hamilton. 1979. 139p
79. Moore, Jerrold N. *Edward Elgar: a Creative Life*. Oxford: Oxford University Press. 1984. 144p
80. Mundy, Simon. *Elgar: His life and times*. Tunbridge Wells: Modas Books. 1980. 231p
81. Reed W. H. *Elgar as I knew him*. Oxford: Oxford University Press. 1989. 148p
82. Reed W.H. *Elgar*. London: Dent. 1946. 266p
83. XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып.1. М.: Музыка, 1995.- 158 с.
84. XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып.2. М.: Музыка, 1995.-127 с.
85. Young, Percy M. *Elgar O.M.: a study of a musician*. London: Collins. 1973. 156p