

Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів
Кафедра струнно-смічкових інструментів

Дипломна робота на

тему

«Особливості виконавської інтерпретації

Концерту для віолончелі з оркестром мі мінор, ор. 85 Е. Елгара»

Виконала: студентка IV курсу
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
з профілізації «Віолончель»
Денної форми навчання
Халілова Ніаль Енверівна

Науковий керівник –
Доцент кафедри струнно-смічкових
інструментів
Менцінський Т.М.

Львів – 2021

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ЕДВАРДА ЕЛГАРА (1857-1934) | 4 |
| 1.1 Біографічні відомості та творча спадщина композитора | 4 |
| 1.2 Концерт для віолончелі з оркестром мі мінор, ор. 85 Е. Елгара: історія створення та виконання | 10 |
| РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ МІ МІНОР, ор. 85 Е. ЕЛГАРА | 14 |
| 2.1 Загальна характеристика Концерту | 14 |
| 2.2 Виконавський аналіз першої частини | 16 |
| 2.3 Виконавський аналіз другої частини | 22 |
| 2.4 Виконавський аналіз третьої частини | 25 |
| 2.5 Виконавський аналіз четвертої частини | 28 |
| ВИСНОВКИ | 33 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 35 |

ВСТУП

Актуальність дослідження. Жанр інструментального концерту є одним із найбільш вагомих в творчості видатного англійського композитора, представника пізнього романтизму в музиці початку ХХ століття Едварда Елгара. Одним із найважливіших та найвідоміших творів цього жанру в творчості композитора є Концерт для віолончелі з оркестром мі мінор, ор. 85, який був написаний у 1919-му році. Дуже довго після свого створення цей концерт залишався поза увагою видатних віолончелістів-виконавців. Так само оминали увагою його і дослідники музичного мистецтва. Навіть досі ми можемо спостерігати брак ґрунтовних україномовних досліджень творчості

композитора, відсутність цілісного аналізу віолончельного концерту. На наш погляд, це обумовлює актуальність обраної нами теми.

Метою дослідження є висвітлення особливостей музичної мови концерту, аналіз форми, гармонічних, тональних та фактурних засобів. Важливим моментом також є виконавський аналіз твору.

Об'єктом дослідження є особливості виконавської інтерпретації Концерту для віолончелі з оркестром мі мінор, ор. 85 Е. Елгара

Предметом дослідження став Концерт для віолончелі з оркестром мі мінор, ор. 85 Е. Елгара

Методологічною базою дослідження стали роботи із дослідження творчості Е. Елгара, аудіозаписи та відеозаписи Концерту для віолончелі у виконанні Жаклін Дю Пре, Йо-Йо-Ма та інших відомих віолончелістів, відеозаписи майстер класів сучасних виконавців цього твору (А. Рамм).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше було зроблено виконавський аналіз Концерт для віолончелі з оркестром мі мінор, ор. 85 Е. Елгара

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, семи підрозділів, висновків та списку літератури.

РОЗДІЛ 1

Творчість Едварда Елгара (1857-1934)

1.1 Біографічні відомості та творча спадщина композитора

Едвард Елгар (Sir Edward William Elgar) – найбільший англійський композитор кінця XIX – першої третини XX століть. Становлення і розквіт

Його творчої діяльності були тісно пов'язані з періодом найвищої економічної та політичної могутності Англії в часи правління королеви Вікторії. Технічні, економічні та наукові здобутки англійського суспільства того часу плідно впливали на розвиток літератури і мистецтва [5, с 54]. Саме в цей час англійська композиторська школа почала відроджуватися після майже двовікового мовчання. Серед нового покоління композиторів найбільш видатна роль належить саме Елгару, чия творчість яскраво відображає оптимізм і стійкість вікторіанської епохи. В Англії Едвард Елгар шанується як національний герой наряду з Генрі Перселлом, Вільямом Шекспіром, Чарльзом Діккенсом і Бернардом Шоу.

Так історично склалось, що Англія завжди славилася своїми чудовими симфонічними оркестрами та музикантами-солістами, проте після Перселла та Генделя не було жодного потужного композитора. Саме з цієї причини поява Елгара в Британії було схоже явищу Месії. «Істинний джентльмен у житті, Елгар озвучив ту “англійськість”, яка відрізняє британців від усіх інших націй. Духовну ментальність, архетип культури своїх співвітчизників композитор переніс на нотний стан. Його музика озвучила притаманні англійцям сентиментальність і вікторіанську меланхолійність, якусь особливу, зажурену елегантність (про музику свого віолончельного концерту Елгар говорив як про “сум співчуття”) і глибинну простоту, багатство уяви і суто англійське почуття гумору та іронії.» [7].

Едвард Вільям Елгар народився 2 червня 1857 року в невеликому селищі Нижній Бродхіт у Вустерширі в сім'ї Вільяма Елгара, фортепіанного майстра та продавця музичних товарів, і його дружини Енн. Елгар був четвертим з семи дітей подружжя. Батько майбутнього композитора служив органістом католицького храму св. Георгія у Вустері та грав на скрипці в оркестрі на щорічних хорових фестивалях. Своїх дітей подружжя також знайомило з

музикою. У вісім років Едвард почав брати уроки гри на фортепіано та скрипці. Багато часу хлопець проводив у музичні крамниці свого батька в оточенні музичних інструментів, нот, партитур і підручників з теорії музики. Тож паралельно з навчанням скрипкової гри юнак самостійно вивчав теорію музики.

Пізніше Едвард також спробував свої сили і в композиторській творчості. Так як основний інтерес для юного музиканта представляла гра на скрипці, то ж свою першу музичну композицію Елгар створив саме для цього інструменту. У 1867 році в десятилітньому віці він написав музику для шкільної дитячої вистави, яку через сорок років з невеликими змінами заново аранжував як сюїту для оркестру під назвою «Жезл молодості» («The Wand of Youth», 1907)

У віці 15-ти років Елгар задумався про серйозну музичну освіту. Він сподівався на те, що в нього вийде виїхати на навчання в Лейпциг (Німеччина), проте не маючи коштів, після завершення загальної шкільної освіти влаштувався працювати у місцеву адвокатську контору. Проте через рік він звідти пішов і почав заробляти гроші уроками гри на скрипці і фортепіано. Зароблені гроші він витрачав на щотижневі поїздки в Лондон, де вдосконалював гру на скрипці і вивчав композицію у відомого британського скрипаля та педагога Адольфа Полліцера.

Варто зауважити, що Елгар як музикант та композитор був більшою мірою самоучка. Його смак виховувався в основному на творах К. Ф. Е. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Дж. Мейєрбера і на старовинній англійській церковній музиці. Протягом своїх перших закордонних подорожей в 1880-1882 роках Елгар відвідав Париж та Лейпциг, де вперше почув музику Антоніна Дворжака, Ріхарда Штрауса та Ріхарда Вагнера. Довгий час після того Елгар відчував на собі сильний вплив вагнерівських творчих ідей. Молодий

композитор поступово шукає свою власну музичну мову і утверджується на позиціях пізнього романтизму.

Поступово Елгар стає відомим у Вустерширі музикантом. У 1883 його Інтермецо для скрипки було виконано в Бірмінгемі. У 1885 році Елгар змінив батька на посаді церковного органіста, а також час від часу працював у сімейній музичній крамниці. Разом з батьком вони були активними членами Вустерського чоловічого хору «Глі-клуб». Саме тут у 1873 році Елгар почав свою професійну діяльність як скрипаль. Молодий музикант писав музику для хору, робив аранжування і навіть вперше виступив як диригент. Багато в чому роки, проведені в якості скрипаля в Вустерширі, були для Елгара найщасливішими. Він грав першу скрипку на щорічних фестивалях у Вустерсі та Бірмінгемі. Безцінним досвідом для молодого музиканта стало виконання Шостої симфонії та «Stabat Mater» Антоніна Дворжака під керуванням автора. Як сучасник квінтету духових інструментів, а також на замовлення своїх друзів-музикантів, Елгар зробив безліч аранжувань творів Моцарта, Бетховена, Гайдна та інших видатних майстрів. Це допомогло йому відточити навички композиції та аранжування, які він застосовував у своїх ранніх творах. У 1896 році Елгара запросили на посаду капельмейстера в Вустерську психіатричну лікарню для бідних в Павіке – прогресивну установу, де вірили в цілющу силу музики. Посада музичного керівника оркестру лікарні дала можливість молодому композитору одразу виконувати свої перші композиторські оркестрові партитури.

Творчість молодого Елгара довго не була відома широким колам британських слухачів. Професія композитора в той час в Англії мала свої плюси і мінуси. Елгару протягом усього його творчого шляху доводилось боротися з безліччю англійських забобонів, в тому числі із давньою ворожістю до католиків (в родині Елгара сповідували католицизм) і глибоко вкоріненою

станової упередженістю. Але Елгар вистояв: він одружився на Кароліні Алісі Робертс, яка стояла вище нього на соціальних сходах, був вхожий в королівські палаци і домогся міжнародного визнання. Життя та творчість Елгара – це класична історія людини, яка «зробила себе сама».

Кінець XIX століття був тим часом, коли Елгар увійшов у період своєї творчої зрілості. «В цей час його музиці були властиві ліризм, поетичність, барвистість, відтінок містицизму. Також їй притаманне святкове начало... як відображення патріотичних настроїв, характерних для мистецтва Англії цієї епохи» [5, с 64]. Твором, який прославив композитора в ці часи, стали «Енігма-варіації», написані в 1898-1899 рр. Це – 14 варіацій для оркестру на власну тему. Інша назва – «Варіації на загадкову тему». «Загадка» цього твору полягає в тому, що в кожній з варіацій зашифровані імена друзів композитора, а їх характер втілений в музичних образах кожної з варіацій. «"Енігма-варіації" свідчать, що в особі Елгара країна здобула оркестрового композитора першої величини», – писав один з англійських дослідників [цит. по 3].

Дійсно, «Енігма-варіації» заклали перший камінь у фундамент національного симфонізму, який до Елгара був найбільш вразливою областю англійської музичної культури. Власне, Елгару належить і перша англійська симфонія, написана у 1908 році. Окрім цього, він є автором ще двох симфоній, а також численних інших симфонічних творів різних жанрів (найвідоміший з них – «Серенада» для струнних).

Свій композиторський успіх Елгар закріпив ораторією «Сон Геронтія». Ораторія підводить підсумок не тільки тривалого розвитку кантатноораторіальних жанрів в творчості самого Елгара (4 ораторії, 4 кантати, 2 оди), але багато в чому і всього попереднього шляху англійської хорової музики. Відбилася в ораторії і інша найважливіша риса національного

мистецтва того часу - інтерес до фольклору. Не випадково, прослухавши «Сон Геронтія»,

Р. Штраус проголосив тост «за процвітання і успіх першого англійського прогресиста Едварда Елгара, майстра молоді прогресивної школи англійських композиторів» [цит. по 3]. У 1902 році Елгар пише «Коронаційну оду» на слова поета А. К. Бенсона, приурочену до коронації короля Едуарда VII. Фінал оди («Країна надії і слави») настільки сподобався англійцям, що дуже швидко перетворився на неофіційний державний гімн. Окрім ораторій, Елгар є автором інших вокально-симфонічних та вокально-хорових творів різних жанрів.

Щедро представлений в творчості композитора і камерноінструментальний жанр. В доробку Елгара близько 10-ти фортепіанних творів, багато ансамблів для різного інструментального складу, а також струнний квартет та фортепіанний квінтет. Не оминув своєю увагою композитор і жанр інструментального концерту. В його доробку найвідомішими є Скрипковий концерт сі мінор (1909-1910 рр.) та Концерт для віолончелі мі мінор (1918-1919 рр.).

У роки Першої світової війни Елгаром був написаний ряд творів у камерно-інструментальних жанрах і трагічний за змістом віолончельний концерт. Після війни композитор, як і багато його сучасників-митців, зіткнувся з абсолютно новим для нього світом. Самим тяжким ударом стала смерть дружини у 1920 році. Композитор впав у глибоку депресію. Душевний спокій повернувся до нього лише в 1923 році, після того як він повернувся в рідний Вустершир. Там він прожив до своєї смерті у 1934 році, продовжуючи займатись композиторською творчістю, викладанням та концертною практикою. [6, с. 33]

Едвард Елгар був посвячений у лицарі у 1904 році. В цьому ж році Елгара обрали також в члени престижного літературного клубу «Атений». У 1925 році композитор був призначений Майстром королівської музики. Наступного року отримав золоту медаль Королівського філармонічного товариства. У 1928 році він став кавалером Ордену королеви Вікторії II ступеня. Між 1900 і 1931 роками Елгар отримав почесні звання від кількох університетів Англії та США. У 1931 році він був піднесений у баронети Бродхіта графства Вустершир. У 1933 році Орден королеви Вікторії підвищив його до Лицаря Великого Хреста. Щорічно в Ковент-Гардені проводиться Елгарівський фестиваль, який уперше відбувся за життя композитора 1904 року [9].

Творчість Елгара належить до числа видатних явищ пізнього музичного романтизму. Синтезуючи національні і західноєвропейські впливи, вона несе в собі риси лірико-психологічного та епічного напрямків. Музика Елгара має насичену образність, в його симфонічних творах привертає увагу оркестрова майстерність, витонченість інструментовки та яскрава характерність.

В середині XX століття музика Елгара вийшла з моди, в кращому випадку її характеризували як «ностальгічну». Однак в 1970-ті роки інтерес до його творів відродився, і перш за все в Англії. В наші дні Елгар вельми популярний на своїй батьківщині, де його творчість вважають національним надбанням. У будинку в рідному місті Елгара нині знаходиться музей, присвячений творчому життю останнього і найвидатнішого англійського композитора-романтика.

1.2 Концерт для віолончелі з оркестром мі мінор, ор. 85 Е. Елгара: історія створення та виконання

Концерт для віолончелі з оркестром мі мінор, ор. 85, був написаний Едвардом Елгаром у 1919-му році. Концерт вважається одним із найважливіших творів композитора, а також одним з найбільш відомих творів цього жанру. Це - один із найтрагічніших творів не тільки віолончельного репертуару, а й в цілому в жанрі інструментального концерту. На наш погляд, цей концерт є дуже особистим і персональним для кожного віолончеліста, який звертається до його інтерпретації.

Сам Концерт також має свою власну трагічну історію. Він був написаний у важкі для Англії та усїєї Європи часи емоційного подавлення від реакції на події Першої світової війни. Багато в чому ці драматичні події відобразились у музиці цього твору. Вражений і розчарований стражданнями, спричиненими війною, композитор зрозумів, що життя в Європі ніколи не буде таким же після таких жахливих людських втрат та руйнувань. Його першою реакцією на події тієї війни було бажання повністю відмовитись від творчості. І дійсно, він написав дуже мало музики протягом перших чотирьох років війни. В цей же час композитор мав проблеми із здоров'ям та у 1918 році переніс важку операцію з видалення запалених мигдалин. Сучасники розповідають, що «прийшовши до тями після наркозу, він попросив папір і олівець, і відразу став писати музику» [11]. Це була перша тема майбутнього Віолончельного концерту. Проте, до роботи над самим концертом він повернувся тільки через рік.

Композитор задумав свій концерт у час, коли «повністю розчарувався у всіх своїх творах, що були написані раніше» [10]. До початку війни Елгар досить довго писав «пафосну музику, що вихваляла британську імперію». Але події Першої світової війни «змусили композитора засумніватися у всіх своїх колишніх переконаннях» [10].

Прем'єра концерту відбулась 27 жовтня 1919 року в лондонському залі «Queen's Hall» у виконанні віолончеліста Фелікса Салмонда в супроводі Лондонського симфонічного оркестру під керівництвом автора. На жаль, перше виконання віолончельного концерту було провальним. Однією з причин цього став брак репетицій і як наслідок - невпевнена гра оркестру, з яким до того ж соліст взагалі кілька разів розійшовся. На репетиції Елгар навіть мав ідею скасувати виступ, але все ж таки виконав твір з поваги до Салмонда, який старанно працював над концертом кілька місяців. Відгуки преси також були жахливими. Тож твір було практично поховано для світового визнання майже на 40 років.

Незабаром після катастрофічного першого виконання Елгар познайомився з талановитою англійською віолончелісткою Беатріс Гаррісон. Вона була першою жінкою-віолончелісткою, яка грала в Карнегі-Холі і яка виступала як солістка з симфонічними оркестрами Бостона та Чикаго. Вона «славилася як одна з кращих європейських віолончелісток першої половини століття» [1, с. 277]. Вражений її талантом, композитор запропонував Гаррісон записати його концерт для віолончелі. Незабаром після їхньої зустрічі вона записала скорочену версію твору, а у 1928 році зробила повний запис під керівництвом самого Елгара. Приблизно в цей час Беатріс Гаррісон дала першу американську прем'єру Концерту для віолончелі.

Відоме також виконання Концерту для віолончелі 1934-го року україно-американським віолончелістом Григорієм П'ятигорським у супроводі Чиказького симфонічного оркестру. П'ятигорський кілька років виконував також його в Англії та Європі. А у 1936 році з'явився запис Концерту у виконанні британського віолончеліста Вільяма Генрі Сквайра. Його запис вважався найкращим із наявних на той час [12].

Але всесвітньо відомим віолончельний концерт Елгара став тільки в 1960 році, коли його триумфально зіграла видатна віолончелістка ХХ століття Жаклін Дю Пре (1945-1987), цей концерт увійшов до репертуару всіх віолончелістів світу. Вважається, що саме цей концерт зробив молоду талановиту Жаклін Дю Пре знаменитою на весь світ. З концертом Ельгара її познайомив у віці 13 років її вчитель Вільям Пліт. Вона запам'ятала концерт за чотири дні, і, за словами Пліта, вона вже виконувала його «майже бездоганно» [12]. Вперше Жаклін Дю Пре виконала Концерт 21 березня 1962 року в Королівському фестивальному залі в Лондоні, коли їй було всього 17 років. Наступного ранку в своїй статті, опублікованій в газеті The Guardian, один з найавторитетніших критиків Англії Невілл Кардус дуже високо оцінив її виступ та порівняв віолончелістку з «лебедем рідкісної й ефемерної краси». В деякій мірі увага публіки до молодої виконавиці пояснюється її особливим виконанням концерту для віолончелі Елгара. І критики, і публіка бачили в її інтерпретації нове розуміння натхненності, властивою сумного шедевр Елгара, і емоційну складову, якої не було ні в кого з колишніх інтерпретаторів.

У наступні роки Віолончельний концерт Елгара у виконанні Жаклін дю Пре здобув безліч шанувальників не тільки у Великобританії, але і в усьому світі. В останній раз віолончелістка зіграла цей твір у 1973 році, після чого вона була змушена перервати свою блискучу артистичну кар'єру в зв'язку з хворобою. Перший стереофонічний запис Концерту, зроблений Жаклін дю Пре у супроводі Лондонського симфонічного оркестру під керівництвом сера Джона Барбіролі, досі багатьма віолончелістами використовується як взірць. Про виконання цього концерту Жаклін Дю Пре в супроводі оркестру New Philharmonia під керуванням Д. Баренбойма у 1989 році був знятий документальний фільм [2].

Окрім Жаклін Дю Пре, аудіозаписи Концерту для віолончелі Елгара робили багато відомих віолончелістів, в тому числі М. Л. Ростропович (1958, 1964), П'єр Фурньє (1967), Лінн Харрелл (1979), Джуліан Ллойд Веббер (1985), Йо-Йо-Ма (1985), Стівен Іссерліс (1988); Фелікс Шмідт (1988), Міша Майський (1990), Трулс Мьорк (1999), Антоніо Менезес (2012) та інші. У 2020 році свою інтерпретацію представив молодий британський віолончеліст Шеку Каннех-Мейсон. Він був першим чорношкірим музикантом, який виграв конкурс «BBC Young Musician» з моменту його запуску в 1978 році. Шеку Каннех-Мейсон відомий також тим, що був запрошений грати на весіллі принца Гаррі та Меган Маркл.

Існує відома транскрипція концерту для альту відомого альтиста ХХ століття Ліонеля Тертіса. Цю транскрипцію блискуче виконав також і сучасний альтист Девід Аарон Карпентер у 2018 році [4].

Концерт сприймається надзвичайно цілісно. Поділ на частини тут є умовний, переходи і стики завуальовані так, що немає явних контрастів. Все підпорядковано єдиному процесу розгортання музичного матеріалу. Музика концерту відчувається нами як дуже сучасна і актуальна. Проте відчуття сучасності тут не є в сенсі радикального вживання дисонансів і різних композиторських технік, а в сенсі особливого тону оповідальності, особливого емоційного напруження. Музиці концерту притаманний особливий нерв, якого немає в інших творах Елгара. Він відображає стан людини, яка спостерігала жахіття Першої світової війни. На нашу думку, подібні відчуття страху та невпевненості, загальної подавленості та безвиході ми переживаємо зараз в наш складний час. Перед нашим суспільством зараз постали такі ж самі виклики, перед якими опинився світ більше ніж 100 років тому. Мабуть тому емоційний стан концерту є таким близьким нашим сучасникам.

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ МІ МІНОР, ор. 85 Е. ЕЛГАРА

2.1 Загальна характеристика Концерту

Концерт для віолончелі з оркестром мі мінор займає особливе місце в творчості композитора. Це – «один із найвідоміших творів автора, який передає світовідчуття горя війни» [10]. Сам композитор казав про концерт, що у ньому виражена «неможливість вже коли-небудь повернути все добре, прекрасне, світле, чисте та кохане» [цит. по 10]

Концерт для віолончелі з оркестром мі мінор Едварда Елгара складається з чотирьох частин. Загальна тривалість виконання музичного твору становить приблизно 30 хвилин. Склад симфонічного оркестру – подвійний: 2 флейти, 2 гобоя, 2 кларнети, 2 фаготи, 4 валторни, 2 труби, 3 тромбони, туба, литаври та струнна група.

У порівнянні із традиційною тричастинною формою романтичного інструментального концерту цей твір являється виключенням. Тут – чотири частини, темпи яких також нестандартні. Перша частина написана в повільному темпі (Adagio — Moderato), друга – швидка (Allegro molto), третя частина – Adagio, а четверта частина в основному швидка, проте має кілька темпових змін (Allegro — Moderato — Allegro, ma non-troppo — Poco più lento — Adagio). В кожній частині темповими позначеннями виділяються основні розділи. Усі частини йдуть без перерви, переходи між частинами максимально завуальовані.

Слід зауважити, що жодна з частин не написана у класичній сонатній формі, що також підкреслює незвичайність цього Концерту. Форма першої частини концерту – складна тричастинна з інтродукцією та контрастною серединою. Форма другої наближена до форми рондо. Третя частина написана у простій тричастинній формі, де середина розвиває основну тему. Тільки композиція четвертої частини основана на формі рондо-сонати, проте наявність вступу та відкритим за структурою заключним епізодом, де звучать теми з попередніх частин, нівелюють стрункість, притаманну класичній сонатній формі.

Серйозний творчий задум цього твору змусив композитора до пошуку незвичних рішень в побудові циклу. Хоча концерт є чотиричастинним, в ньому можна спостерігати скоріше сюїтне начало (у вигляді чергування розділів по образно-темповому контрасту), аніж симфонічне. Подібна композиційна будова циклу цілком характерна для композиторів епох зрілого та пізнього романтизму. Так само романтична стилістика стала основою музичної мови цього твору. Партія соліста часто нагадує монолог головного героя, також вона в багатьох епізодах носить імпровізаційно-декламаційний характер. Елгар використовує в Концерті і характерний для романтизму прийом лейт-тематизму: тема віолончелі соло, яка звучить на початку, також з'являється і в інших частинах, у зміненому характері.

Для того, щоб повністю зрозуміти авторський задум і засоби його інтерпретації, розберемо кожну з частин Концерту окремо і зробимо виконавський аналіз партії соліста в кожній з них.

2.2 Виконавський аналіз першої частини

Концерт починається одразу з соло віолончелі. Це – три акорди на *fortissimo* в темпі *adagio*, після яких звучить проникливий епізод декламаційного характеру. За словами відомого дослідника віолончельного мистецтва Л. Гінзбурга, це – «виразний, проте не позбавлений патетики речитатив віолончелі» [1, с 376]:



За характером музика речитативу – лірико-трагічна. Важко переоцінити те, як впливають на слухача перші акорди цього збудженого соло. На відміну від інших подібних творів, у цьому Концерті немає традиційного оркестрового вступу. Тож найголовніше завдання віолончеліста в цей момент заключається в тому, щоб одразу прикувати до себе слухача, моментально захопити його максимальну увагу. Для цього соліст має вийти на сцену вже налаштований на настрій перших акордів, адже розповідь починається одразу з розлогого віолончельного висловлювання.

Виконання кожного акорду перших тактів має бути різноманітним. Починати слід разом з оркестром в долю, таким чином виходить більш цілісний акорд. Далі можливе використання різного «зламу» кожного акорду (можна його зламати жорстко, можна трохи по м'якше). Це допоможе динамізувати та персоналізувати звучання речитативу. Автором зазначено грати кожен акорд вниз смичком. Проте тут виникає ще одна складність: так як віолончеліст має кожен акорд грати вниз з перенесенням, вести лінію мелодії тут досить важко. Для того, що б це зробити, треба використовувати вібрато і крещендо до кінця смичка. Так само можна максимально швидко перенести смичок між першими двома акордами, другий акорд зламати трохи

швидше, а у третьому використати майже арпеджіато. Другий акорд у другому такті (на третю долю) так само має свою технічну особливість. Щоб логічно продовжити мелодію, верхня його нота (ля на відкритій струні) має бути поєднана з подальшою тією ж самою нотою (ля «закритою»). Виконавець має підібрати таку аплікатуру, щоб цей перехід був максимально плавний.

Після першої фрази соло віолончелі слідує коротка «відповідь» оркестру (кларнетів, фаготів і валторни). У початковій фразі одним із складних ансамблевих завдань для соліста є «передавання» мелодії речитативу кларнету, який грає цю ж фразу на піано. Для цього треба в п'ятому такті трохи філірувати останнє мі, навіть незважаючи на відсутність авторської позначки *diminuendo*.

Після «відповіді» оркестру на першу фразу речитативу віолончелі, звучить друга фраза соліста – дуже експресивне, практично людське висловлювання. Це – рух вгору, поступовий підйом:



Композитор тут позначив темп як *ad libitum*, тобто – вільний. Умовно цю фразу можна розділити на три мотиви: перші два короткі, третій – продовжений, що закінчується *ritenuto*. Незважаючи на те, що пауз у автора немає, тут здається природним взяти дихання між кожним мотивом. Також їх краще виділити темброво (наприклад, перший з них можна зіграти тільки на струні «соль»).

Як бачимо, вже в перших тактах Концерту є досить складні технічні завдання. Солісту треба намагатись максимально нівелювати і приховати всі технічні складності при взятті початкових акордів. Технічна недосконалість завадить створенню цілісного образу, формулюванню думки, закладеної композитором в цій музиці.

Наступний епізод – Moderato (ц.1). Тут альти грають головну тему першої частини. Вона має ліричний, проте дещо відсторонений характер.

Елгар був дуже пригнічений тими подіями, що відбувались в його житті та навколо нього, зокрема безглуздою і нещадною війною. Ця тема - символ порожнечі і самотності. Характер цієї теми, її образ дуже точно визначається цими думками. Багато оркестрів намагаються грати цю тему максимально беземоційно, non vibrato, в одній динаміці (*piano*) без значних *diminuendo* або *crescendo*, ніби створюючи картину «вітру над могилами»:



В цифрі 2 цю тему підхоплює соліст.



Тут тема проводиться вже в динаміці *pianissimo*, у супроводі витриманої ноти у віолончелей та тихих акордів духових (валторна, кларнет).

В цьому епізоді можуть виникнути деякі ансамблеві складнощі для соліста. Одна з них – максимально плавно передати ініціативу альтам на початку ц. 1, а потім – навпаки, взяти ініціативу від віолончелей на початку ц. 2. Ще одна складність тут стосується темпу. Так як у другій цифрі віолончель продовжує думку, яку починає оркестр, треба домовитись заздалегідь про один темп, штрихи та єдиний рух. Адже навіть мінімальна темпова різниця у викладі теми оркестром та солістом може завадити сприйняттю музики слухачем.

Серед технічних моментів в роботі над першим проведенням теми треба звернути увагу на одну розповсюджену помилку. Дуже часто молоді музиканти забувають про суцільне вібрато: вібрують четвертні ноти, а восьмі забувають. Це призводить до того, що ця безкінечна за задумом композитора

мелодична лінія рветься. Тут вібрато не повинно закінчуватися між нотами, потрібно передавати його між зміною пальців, слід вібрувати тут кожен ноту.

Головна тема після першого проведення повторюється три рази по чергово у оркестру та соліста. З кожним разом образ змінюється, поглиблюється. Динаміка стає все більш активною, в оркестрове звучання додаються все нові інструменти, фактура ущільнюється.

В третій раз соло віолончелі проводить тему вже в динаміці *fortissimo*:



Тут через емоційне напруження часто виникає намір ніби «побігти вперед». Проте цього робити не варто, навіть навпаки, максимально бути стриманим в темповому відношенні. Завдання соліста тут логічно довести тему до кульмінації розділу – останнього проведення теми оркестром *tutti* (ц. 5).

Перед вступом оркестру є ще одне складне в ансамблевому та технічному плані місце. Це – висхідний пасаж на кресцендо з *poco allargando*. Тут не слід забувати про *tenuto* на останніх шістнадцятках. А остання нота пасажу незважаючи на щільну фактуру оркестрового *tutti*, повинна бути над оркестром. Для цього слід уважно підібрати аплікатуру.

Після оркестрового проведення теми на *fortissimo* слідує відповідь віолончелі у більш спокійній динаміці з подальшим *diminuendo* та загальним спадом емоційного напруження (ц. 6). Тут є ансамблева складність: гра одночасно з віолончельною групою в унісон. Такі моменти ще будуть відбуватися в цьому концерті в інших частинах. Тут і надалі в подібних унісонних місцях слід заздалегідь домовитися про штрихи й аплікатуру, уніфікувати їх. А також тримати зоровий контакт під час концерту з групою.

Після короткого переходу (ц. 7) звучить середній розділ (ц. 8). Він є контрастним за характером і звучить в однойменній тональності - мі мажорі:



Тема середнього розділу інтонаційно пов'язана з темою попереднього розділу, проте за допомогою виражальних засобів вона змінена. Переважає тут світла лірика. Музика цього епізоду справляє враження, як ніби «раптово вийшло сонце».

Солісту при роботі над середнім розділом слід пам'ятати про одне з найважливіших завдань віолончелі як співучого інструменту – «співати» довгими мелодичними фразами. Усі мотиви мелодії теми середнього розділу слід об'єднати та вести однією безперервною лінією з логічним динамічним розвитком. Так само цю «безперервність» мелодії слід передавати оркестру та «забирати» в нього. В подібних за музикою епізодах середнього розділу слід використовувати різну аплікатуру що б підкреслити варіативність розвитку основної музичної думки. В ц. 10 є кілька досить технічних пасажів, при виконанні яких не бажано поспішати, адже тут оркестр може дочекатись, орієнтуючись на соліста:



В ц. 13 звучить перехід до репризи першої частини. Тут для соліста є дуже важливий контакт з диригентом. Реприза трохи скорочена у порівнянні з першим розділом. Через це загальний образ тут інакший, більш експресивний. Соліст має грати основну тему одразу трохи більш експресивно, можливо навіть на іншій струні, для того, щоб зміною тембру показати зміну характеру:



Проте у соліста *crescendo* до ц. 16 має бути не таким активним, як це було спочатку в аналогічному епізоді. Тут автор навіть в дужки взяв позначення *in tempo* в цьому пасажі:



Важливий за емоційним змістом епізод звучить перед 17-ю цифрою. В першому розділі в аналогічному місті звучало чергове проведення теми солістом. Проте тут у соліста інша тема, викладена довгими тривалостями на *fortissimo* з позначкою *molto sostenuto*:



Цей епізод створює емоційне враження ніби відчайдушного крику людини, який ніби зненацька швидко стримується різким (буквально на двох нотах) *diminuendo* до *pianissimo*. Деякі виконавці грають тут практично майже *subito*.

Перша частина завершується поступовим динамічним спадом до трьох *piano*. Останні ноти соліст грає в унісон з групами віолончелей та контрабасів. В кінці першої частини звучить продовжена нота мі в нижньому регістрі цих двох оркестрових груп. Саме вона зв'язує першу частину з другою:



Отже, ми бачимо, що перша частина Концерту для віолончелі з оркестром мі мінор Е. Елгара являється емоційно та технічно складною для інтерпретації. Музика цієї частин ставить перед солістом-віолончелістом багато завдань, творче виконання яких сприяє точному відтворенню змісту, який заклав в цю музику композитор.

2.3 Виконавський аналіз другої частини

Друга частина віолончельного концерту Елгара є набагато світліша за інші, оскільки вона символізує спокійне сільське довоєнне життя. На її написання композитора надихнуло перебування на відпочинку в своєму котеджі у Вустерширі. Л. Гінзбург характеризує цю частину як «скерцоподібне Allegro molto, яке нагадує *perpetuum mobile* (тут використаний штрих *sautille*), правда, з короткими епізодами речитативного і кантабільного характеру» [1, с. 376]

Між першою та другою частинами свого Концерту Елгар не робить перерви. Їх об'єднує витримана на ферматі октава «мі контроктави – мі великої октави» у груп віолончелей та контрабасів. На її фоні звучать перші звуки

другої частини, а саме – тематична арка з початком першої частини, акордова початкова речитативна тема у темпі Lento:



Проте тут віолончель грає *pizzicato*. Тут композитор під кожним акордом дає точні позначення: *piano*, *forte*, *fortissimo*. Так само розкласти кожен з акордів слід трохи по різному. Ліву руку рекомендується тут залишити на місці, тому що, незважаючи на подальшу паузу, відгомін акорду повинен продовжувати звучати. Дуже важливо тут також чітко грати разом із оркестровими акордами.

В третьому такті в партії віолончелі звучить мотив з шістнадцятих тривалостей в темпі *Allegro molto*, який в подальшому ляже в основу основній темі другої частини:



Цей мотив проводиться тричі. Кожен раз після нього є уповільнення, щоразу більш виражене. Елгар знову тут використовує прийом «передавання» звуку від соліста в оркестр. Наприклад, закінчуючи мелодичну фразу в четвертому такті віолончель грає ноту сі малої октави, яку потрібно практично непомітно передати валторні:



Тут можна вибрати таку фарбу, щоб було майже не помітно, що змінився інструмент: валторновий тембр має ніби «вирости» з віолончельного. Подібні ансамблеві тонкощі, які зустрічались у першій частині, є тут та будуть в подальшому розвитку музики Концерту, є тими «родзинками», що надають цій музиці вишуканості.

Окрім цього, тут також є складність і у ансамблевій комунікації з оркестром. Тут потрібен постійний контакт з диригентом, контроль вступів після фермат, робота над діалогами соліста та різних інструментів оркестру, контроль уповільнень та інших темпових зсувів. Проте не варто занадто тримати фермати, які виписані композитором в цьому епізоді. Ця своєрідна інтермедія між першою та другою частинами має готувати активний характер музики, яка звучатиме далі. А перебір звучання фермат буде сповільнювати загальний рух.

Власне, основна тема другої частини звучить в цифрі 20, після останньої генеральної фермати інтермедії. Темп, вказаний композитором – *Allegro molto* (чверть = 160). На початку характер музики скерцозний, світлий. Основна тема звучить на *pianissimo* у віолончелі соло у супроводі коротких *staccato* струнних:



Головне технічне завдання соліста тут – це чіткість артикуляції. Штрих *sautillé* повинен бути максимально чітким. Позиція смичка віолончеліста на струнах при грі цього епізоду має бути в тому місті, де він найбільше «стрибає». Таким чином буде досягнута саме та жорсткість та пружність, потрібна для атаки кожної нотки. Так само потрібно постійно контролювати відчуття смичка мізинцем.

Головна тема другої частини чергується з двома контрастними епізодами. Основний контраст тут полягає у темпі: в епізодах він більш стриманий та одночасно більш вільний, із частими заповільненнями. В епізодах музика звучить як діалог соліста та оркестру, в той час як в основній темі вся увага прикута до теми у солюючої віолончелі.

Варто зауважити, що при виконанні цієї частини надзвичайно важливо скрізь контролювати темп. Штрих *sautillé* на однакових швидких тривалостях може підштовхнути соліста до поступового прискорення, що є неприпустимим.

Отже, музика другої частини концерту вимагає доброї технічної підготовки від соліста. Проте, не зважаючи на технічність, музика другої частини не сприйматись як віртуозна. Це більше – скерцо, картина з минулого життя, спогад про що щось світле та радісне.

2.4 Виконавський аналіз третьої частини

Третя частина «Adagio» віолончельного концерту Елгара – це дійсно геніальна частина, дуже світла і добра. За характером музика частини нагадує споглядальний ноктюрн. За твердженням Л. Гінзбурга «наспівне Adagio, що відрізняється щирістю і безпосередністю, утворює ліричний центр концерту» [1, с. 376]. Музика третьої частини справляє враження камерності, навіть інтимності. Кожна нота тут ніби пропущена через душу, серце.

Ця повільна третина починається та закінчується ліричною світлою мелодією, а одна тема проходить через всю частину. Це – своєрідне занурення людини у свій внутрішній світ, у свої власні спогади. Проте закінчується третя

частина дуже раптово, немов швидкоплинне видіння, коротка ремінісценція з минулого, довоєнного життя.

Тут тільки одна тема, яка розвивається в середній частині. Перший раз вона звучить у віолончелей в супроводі груп струнних інструментів:

The image shows a musical score for a cello solo and a string ensemble. The top staff is for the Violoncello Solo, with the tempo marking 'Adagio. ♩ = 60.' and performance instructions 'arco', 'molto espressivo ten.', and 'ten.'. The bottom staves are for the string ensemble: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The string parts are marked 'senza sord.' and 'arco', with dynamics including 'pp', 'ppp', and 'cresc.'. The score is in 3/4 time and features a melodic line for the solo cello and a rhythmic accompaniment for the strings.

Розвиток протягом розгортання музичного матеріалу частини трохи змінює характер теми. Невеликі прискорення темпу надають їй схвильованості, емоційності. Проте загалом характер залишається світлоліричним. Оркестрова фактура протягом усієї частини є максимально прозорою. На його фоні тема соліста, що повільно розгортається протягом частини, має бути надзвичайно тонко проробленою і не створювати відчуття метушіння.

Одне з головних завдань соліста в цій частині є уважний контроль темпу. В подібних повільних частинах інтимно-прозорого характеру виконавцю надзвичайно важливо правильно сприймати час на сцені. Адже в реальності через адреналін час під час виконання на сцені тече по іншому як з боку слухача, так і з боку виконавця. Важливо передчувати те, що станеться зараз, в наступному такті, в наступній долі.

Надзвичайно важливим для соліста при виконанні цієї частини також є правильна атака першої ноти. Для досягнення максимальної м'якості віолончеліст має почати тему *sul tasto* практично біля грифа й майже одразу перевести смичок до центру відносно грифу та підставки. Обов'язково також намагатися емоційно виконувати паузи, якими розділені окремі мотиви кожної фрази цієї теми:



В наступній цифрі (ц. 35) в музиці поступово змінюються динаміка. Тобто якщо в першому випадку *crescendo* та *diminuendo* солісту слід робити максимально опукло, то в другій фразі – трохи менш яскраво, а в третій – взагалі практично без нього:



Так само в цій частині важливим завданням для соліста є намагатись уніфікувати з оркестром штрихи та артикуляцію. Особливо це стосується тих епізодів, де партія солюючої віолончелі являється верхнім голосом акордової фактури оркестрової струнної групи, а також тих епізодів, де автор робить «передавання» мелодій від соліста оркестру і навпаки.

В середній частині в оркестрі з'являється синкопований супровід. Це створює ефект певного нетерпіння, невеликого хвилювання. На цьому фоні тема соліста сприймається як більш динамізована:



Також певній динамізації характеру теми сприяють динаміка та темпові зрушення (*stringendo molto* перед ц. 38, *largamente* та *ritenuto* перед ц.39):



У кінці репризи, коли повертається тема у майже первинному вигляді, соліст може темброво змінити її. Наприклад, можна заграти її на струні ре:



Важливим моментом тут є те, що в проведенні теми на початку частини після кожної фрази є пауза, а в репризи її немає. На це варто звернути увагу та продумати, як краще цю деталь показати у виконанні. Так само тембр соліста має звучати тут максимально інтимно на фоні прозорого оркестру (струнні *con sordini*). Соліст також має намагатися максимально філірувати останню ноту. Динаміка в кінці третьої частини поступово зменшується до трьох *piano*. Кінцеві акорди переходять одразу в фінал (знову ж таки без пауз, є тільки фермата).

Таким чином, повільна третя частина є ліричним центром усього Концерту. Це - прекрасний спогад про щастя, який завершується занадто швидко і занадто несподівано.

2.5 Виконавський аналіз четвертої частини

Фінал віолончельного концерту Елгара є логічним завершенням циклу [1, с. 376] і одночасно його основним змістовним центром. Композиційна структура концерту є досить складною. В її основі – форма «рондо-сонати», проте велика кількість розділів, речитативно-імпровізаційних епізодів, темпових змін та тематичних арок дуже ускладнюють форму цієї частини. Існують також дуже різні трактування фіналу Концерту, аж до оптимістичних. Проте пронизливий повільний епізод, після якого повертається речитатив з першої частини, розвіює у слухача усі оптимістичні ілюзії. Четверта частина являється змістовним центром усього Концерту. Тут звучать також теми з інших частин. Ці тематичні арки об'єднують тут усі частини концерту в одне філософське ціле. Остання частина – це своєрідний висновок, узагальнення, остаточний авторський вислів.

Четверта частина починається вступом. Це - швидке оркестрове крещендо, яке закінчується *fortissimo* (1 такт до ц. 42) та генеральною ферматою, після чого слідує соло та речитатив віолончелі:



Далі звучить невелика експресивна каденція соліста:



Тут так само, як і в другій частині, звучить пронизливий крик відчаю, який закінчується раптовою осічкою (ц. 43). При виконанні каденції солісту треба максимально передати емоцію відчаю, створити образний контраст світлій ліриці попередньої частини. В технічному плані в каденції складним

завданням є виконанні усіх виписаних композитором штрихів, а також ансамблева складність: обов'язково потрібно зірвати останню ноту каденції разом з оркестром.

Незважаючи на досить швидкий темп (*Allegro, ma non troppo*) основна тема (головна партія, ц. 44) четвертої частини благородна і велична за характером. Проте протягом розвитку вона буде постійно трансформуватись, змінюючи характер та образність. Для більш чіткого інтонування теми соліст має робити невеликий акцент на першу ноту з опорою на другу:



Для виконавця в цьому епізоді важливим є із самого початку експозиції вибрати не занадто швидкий темп. Знову ж таки - це не віртуозна музика, а філософське осмислення емоційних наслідків війни через призму музичного образу. Це не змагання, це – авторське оповідання, що виражене у діалозі віолончелі та оркестру.

Побічна партія (ц. 47) контрастна за характером:



Перш за все контраст полягає у тому, що цьому епізоду притаманна більша діалогічність між оркестром та солістом. Тут є більше темпових зрушень, що веде за собою додаткові ансамблеві складнощі для соліста. Невеликі уповільнення, які виписані автором, проте тут не слід дуже затягувати.

Заключна партія експозиції (ц. 50) повертає темп початку експозиції.



Тут основною складністю для соліста є уникнути зайвої суєти, «біганини». В цьому епізоді не є обов'язковим давати занадто потужний звук. І особливо важливо тут для соліста є не втрачати ансамбль з оркестром, адже велика кількість виписаних композитором штрихів, раптових темпових зрушень та агогічних позначок спонукає до зловживання сценічним часом в цьому епізоді.

Розробка починається із проведення теми головної партії в оркестрі (у дерев'яних духових) (ц. 53). Музика партії соліста в цьому епізоді має бути схожа за характером на «морську хвилю»: стрибки з довгих нот у соліста тут повинні бути максимально обережними, з плавною зміною струн:

The image shows a musical score for page 53. It begins with the tempo marking 'a tempo' and a dynamic marking 'p' (piano). The score is written for a first violin part (1^o) and includes a cello part. The violin part features a series of long notes with a 'cresc.' (crescendo) marking. The cello part also has a 'cresc. molto' (crescendo molto) marking. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

В розробці отримують розвиток усі теми четвертої частини концерту. Тут є часті зміни тональностей, мотивний розвиток, темброві та ритмічні трансформації усіх тем. Сольна віолончель тут знаходиться у діалозі з оркестровими інструментами, що вимагає від соліста постійної уваги.

З цифри 59 починається реприза. Головна партія тут звучить у значно зміненому характері у порівнянні з експозицією. Це досить складний в ансамблевому відношенні епізод, де соліст грає разом з групою віолончелей, контрабасів та альтів:

Тут категорично не можна сильно «садити» темп в середині розробки та потім «розганятися» до кінця епізоду. Соліст має грати максимально потужним звуком, постійно відчуваючи підтримку струнної групи.

Побічна партія в репризі є скороченою. Відкрита за структурою, вона має елементи активного розвитку та в результаті несподівано переходить у повільну коду (ц. 66). Характер коди є повною несподіванкою, адже досі характер фіналу був досить світлий. Головне завдання соліста у цьому епізоді - не взяти занадто повільний темп, так як він буде поступово уповільнюватись аж до кінцевих акордів.

У цифрі 69 звучить найбільш розпачлива кульмінація частини. Тема, яка звучить в партії віолончелі у високому регістрі, нагадує крик відчаю:

Виконавець має тут грати максимально широко, через ля струну. В іншому випадку трохи нівелюється напруження. Також не слід забувати про *sforzando*. При цьому не варто сильно вібрувати при низхідному русі. Останнє проведення фрази тут має звучати не так потужно, тут соліст має передати відчуття повної безвиході.

Раптом звучить ремінісценція світлої теми третьої частини (5-й такт ц. 71). Тут ця світла лірика чується як спогад перед смертю. Солісту треба передати цей стан тембром (можна грати на струні ре) та не зловживати вібрато. Тема має передавати стан максимальної безвихідності.

У цифрі 72 в третій раз в концерті звучить тема вступу з першої частини:



Солісту тут треба зауважити усі відмінності, які тут є у порівнянні з проведенням цієї теми в першій частині: у виписаних композитором штрихах, динаміці, агогіці тощо. Тут трохи інші акценти, перед ферматою на ноті сі немає цезури, також відсутню сфорцандо на ноті до. Це важливо розуміти солісту і правильно інтерпретувати цю важливу тематичну арку.

Емоційний вислів віолончелі соло ніби обривається, його звучання (остання мі) переходить у останнє проведення теми головної партії (ц. 73). Цей момент є своєрідною крапкою у розвитку образу концерту. Після усіх ремінісценцій головна тема частини звучить драматично, як трагічна доля, яку не можна оминати.

Отже, четверта частина ставить перед солістом надзвичайно складне завдання передусім в інтерпретації емоційного змісту. Виконавець має володіти достатньою підготовкою для виконання цієї частини. Технічні складнощі не мають заважати інтерпретатору доносити до слухачів складний та насичений подіями зміст музичного матеріалу цієї частини

ВИСНОВКИ

Творчість видатного англійського композитора Едварда Елгара є взірцем стилю пізнього романтизму. Синтезуючи національні і західноєвропейські,

переважно австро-німецькі впливи, його творчість несе в собі риси лірико-психологічного та епічного напрямків. Власне, до лірикопсихологічної течії творчості Е. Елгара відноситься і його Концерт для віолончелі з оркестром мі мінор, ор. 85, аналізу якого і була присвячена дана робота. На основі дослідження біографії композитора, історії написання Концерту та зробленого аналізу ми можемо зробити кілька висновків

Концерт для віолончелі з оркестром мі мінор, який був написаний Е. Елгаром у 1919-му році, є одним із найбільш трагічних музичних творів не тільки у віолончельному репертуарі, а й в історії жанру інструментального концерту в цілому. Причина цього криється в передумовах його створення: композитор написав цей твір під враженням подій Першої світової війни. Ці події справили величезний емоційний вплив на усіх митців того часу, а також саме вони стали останньою крапкою в розвитку епохи романтизму.

На основі проведеного в другій частині роботи аналізу Концерту ми можемо зробити висновок, що цей твір є відображенням емоційного стану митця, який пережив велику трагедію людства. Засоби музичної виразності, які використовує композитор у цьому творі, дозволяють йому створити дійсно вражаючу своєю персоніфікованою трагічністю музичну оповідь.

В свою чергу, втілення створеного композитором емоційно складного образу ставить певні задачі перед виконавцями Концерту для віолончелі Е. Елгара. Концерт триває близько 30 хвилин і вимагає від соліста величезної емоційної напруги. Окрім цього, так як сам композитор був скрипалем за фахом, він був добре знайомий з технікою виконавства на струнно-смичкових інструментах. Це дозволило йому наситити свій віолончельний концерт різноманітними віртуозними технічними прийомами. Технічні складнощі Концерту вимагають доброї технічної підготовки від його виконавців.

Від віолончеліста при створенні виконавської інтерпретації віолончельного концерту Е. Елгара в першу чергу вимагається уважне прочитання та виконання усіх темпових, агогічних, динамічних та виконавських вказівок автора, адже кожна дрібниця є важливою у побудові цілісної інтерпретації авторського задуму. Також виконавець має творчо підходити до формування відповідного тембру у кожній частині твору, за допомогою якого втілюється передусім змістовно-емоційний задум композитора. Кожний виконавець віолончельного концерту Е. Елгара має уважно відноситись до роботи в ансамблі з оркестром, продумувати заздалегідь складні в ансамблевому плані епізоди та створювати власну інтерпретацію у тісній співпраці з диригентом.

Таким чином, Концерт для віолончелі з оркестром мі мінор Е. Елгара є знаковим твором в історії віолончельного виконавства. Емоційна та технічна складність його інтерпретації мають стати викликом кожному сучасному українському віолончелісту. Адже емоційно-образний зміст, закладений композитором в цей твір, написаний трохи більше, ніж 100 років тому, є надзвичайно актуальні і в наш час.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. . В 4-х кн. Кн. 4 : Зарубежное виолончельное искусство XIX – XX веков. Москва: «Музыка», 1978. 407 с.
2. Жаклин Дю Пре и концерт для виолончели Элгара. Документальный фильм. URL: <https://www.medic.tv/ru/documentaries/jacqueline-du-pre-andthe-elgar-cello-concerto/> (дата звернення – 15.05.2021)
3. Жданова Г. Эдуард Уильям Элгар. URL: <https://www.belcanto.ru/elgar.html>

(дата звернення – 15.05.2021)

4. Карпентер Д. А. «Я захожу с альбомом в XXI век». *Мальтийский вестник*. 2018, №4 (12) апрель. С 55-57
5. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века. Москва: «Советский композитор», 1986. 216 с.
6. Ланди Э. Тайная жизнь великих композиторов. Москва: Издательство «Книжный клуб 36.6», 2013. 62 с.
7. Олійник Л. Досьє на джентльмена. Киянам відкрили музику Едварда Елгара. «Дзеркало тижня». 2007. 09 листоп. URL: [https://zn.ua/ukr/ART/dose na dzhentlmena kiyanam vidkrili muziku edvarda_elgara.html](https://zn.ua/ukr/ART/dose_na_dzhentlmena_kiyanam_vidkrili_muziku_edvarda_elgara.html) (дата звернення – 25.05.2021)
8. Онлайн мастер-класс А. Рамма «Элгар. Виолончельный концерт». <https://peterburg2.ru/events/onlayn-masterklass-elgar-violonchelnyy-koncert-176249.html> (дата звернення – 20.04.2021)
9. Савицька О. Лицар музики. У Національній філармонії України відбувся вечір, присвячений 150 річчю з дня народження англійського композитора Едварда Елгара. *Газета «День»*. 2007. 01 листоп. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/licar-muziki> (дата звернення – 25.05.2021)
10. Солоухина Е. В. Струнный концерт в Англии: между двух мировых войн. *Ученые записки российской академии музыки им. Гнесиных*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2016. №3 (18). С. 12-24
11. Элгар Эдвард. Биография и творческий путь. URL: <http://www.muzcentrum.ru/personslibrary?layout=person&id=115&informationtype=full> (дата звернення – 15.05.2021)
12. The Elgar Cello Concerto. URL: <http://www.cello.org/heaven/bios/elgar.htm>

(дата звернення – 15.05.2021)

13. Elgar Cello Concerto discography.

URL:

https://en.wikipedia.org/wiki/Elgar_Cello_Concerto_discography

(дата

звернення – 15.05.2021)