

УДК 78.071.1(410)(092):780.614.331.082.4

DOI 10.34064/khnum2-2503

Лисичка Олександр Миколайович

Харківський національний університет мистецтв

імені І. П. Котляревського,

аспірант, викладач кафедри історії української

та зарубіжної музики

e-mail: aleksandr.lisichka@icloud.com

ORCID iD: 0000-0002-2083-5553

**ІНТРОСПЕКТИВНІСТЬ ЯК ОЗНАКА
ЛІРИКО-ДРАМАТИЧНОГО ЖАНРУ СКРИПКОВОГО
КОНЦЕРТУ Е. ЕЛГАРА**

*Скрипковий концерт Е. Елгара (1910), перший з двох його інструментальних концертів, є черговим кроком композитора на шляху оволодіння ним різними музичними жанрами, накопичення нових творчих ідей. За рядом параметрів твір наближується до Першої симфонії, стаючи ніби її «дублем», але зі скрипкою-солістом – інструментом, на якому грав сам композитор. Отже, вивчення Концерту є актуальним і при аналізі творчої еволюції композитора, і для розуміння його ставлення до концертного жанру, і для розкриття смислу самовираження автора. Розгляд твору саме в аспекті останнього – виявлення рис інтроспективності в музиці Скрипкового концерту як складової його жанрової структури – є метою представленого дослідження, яке є **першою спробою** такого роду.*

Встановлюється, що інтроспективність, серед іншого, зумовлює належність Концерту до лірико-драматичного різновиду жанру. Робиться **висновок**, що ця ознака максимально унаочнюється в каденції Концерту – найбільш показовому для цього жанру епізоді – завдяки ліричному способу висловлювання, ремінісценціям і похідному тематизму, відмові від чіткої метроритмічної організації, що уможливорює сприйняття каденції як моменту зупинки в часі задля ліричної рефлексії. Серед інших рис інтроспективності – переважання ліричних тем, значна кількість фрагментів з тихою динамікою та передбачуваний жанром «вихід» соліста на перший план, хоча й при дотриманні паритету сольної та оркестрової партій.

Ключові слова: інтроспективність; Е. Елгар; Скрипковий концерт; лірико-драматичний симфонізм; каденція; похідний тематизм.

Постановка проблеми. Місце інструментальних концертів Едварда Елгара в контексті європейської музики є особливим. Більшість скрипкових концертів композиторів-романтиків були написані до того, як Е. Елгар створив свій (1910); найбільш близькі цьому творові у часі концерти Я. Сібеліуса (1904) та М. Рegera (1908), і майже збігається з ним за хронологією Скрипковий концерт К. Нільсена (1911), який вже зазнав, однак, значного впливу неокласичної естетики. За п'ять років з'явиться Перший скрипковий концерт К. Шимановського (1916), де відкидається романтичний спосіб висловлювання, а згодом розпочнеться нова «ера» в розвитку цього жанру.

Скрипковий концерт Е. Елгара є черговим кроком композитора на шляху засвоєння ним різних жанрів, накопичення нових ідей та принципів побудови творів. Концерт долучається за рядом параметрів до Першої симфонії, стаючи ніби її дублем, але зі скрипкою-солістом – інструментом, на якому грав сам композитор. При цьому Скрипковий концерт – перший з двох інструментальних концертів Е. Елгара (Віолончельний буде написаний у 1919-му, майже 10 років потому), і його вивчення є важливим і для розгляду творчої еволюції композитора, і для розуміння його ставлення до концертного жанру, і для розкриття смислу елгарівського само-вираження.

Мета статті – обґрунтувати належність Скрипкового концерту Е. Елгара до лірико-драматичного різновиду жанру, виявивши риси інтроспективності в його тематичній та композиційній структурі.

Методологія дослідження. Для аналізу Скрипкового концерту Е. Елгара використовуються

жанрово-стильовий та структурно-функціональний методи дослідження. Місце твору в спадщині композитора визначається за допомогою компаративного методу та біографічного моделювання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемам інструментального (в тому числі скрипкового) концерту присвячено велику кількість робіт, що стосуються його жанрових ознак та їх вияву в певні історичні періоди (Антонова, 1989; Самойленко, 2003; Гребнева, 2011; Ракочі, 2021) та способу взаємодії партій соліста і оркестру (Бурель, 2017).

Скрипковий концерт Е. Елгара неодноразово висвітлювався в музикознавчій літературі. Це й відповідна частина монографії Д. Мак-Ві (McVeagh, 2013), й окрема стаття М. Кеннеді (Kennedy, 1993), й історіографічний нарис А. Шіла (Shiel, 2007). Разом з тим, у вказаних джерелах Концерт не розглядався з позицій інтроспективності та належності до лірико-драматичного різновиду жанру, що зумовлює актуальність обраної теми статті. Поняття інтроспективності досить широко розроблено у філософії, в межах статті залучається трактування цього терміну, запропоноване М. Спенер (Spener, 2015), а також визначення, надане Д. Розенталем (Rosenthal, 2000).

Виклад основного матеріалу. Концерт має традиційну тричастинну структуру зі звичним темповим профілем: *Allegro – Andante – Allegro molto* (Е. Елгар уникає детального роз'яснення характеру музики в позначенні темпу). Більш того, зовнішня простота дозволила дослідникам дійти висновку щодо класичності твору. І. Гребнева (2011: 15) відносить його до «традиційної композиційної моделі», а Д. Мак-Ві пише: «Цей найбільш

романтичний поміж концертів є класичним за побудовою» (McVeagh, 2013: 2537). У творі з максимальною повнотою реалізуються ключові ознаки риторичності, названі О. Антоною найважливішою характеристикою жанру, що виявлена, за твердженням О. Захарової, як «<...> прагнення до сильного емоційного впливу, образно-інформаційної-насиченості, підкресленого вираження особистісного начала в рамках типового, зрозумілого багатом» (цит. за: Антонова, 1989: 7). Концерту Е. Елгара притаманні і інші властивості жанру, на які вказує О. Антонова: емоційна піднесеність, «плакатність» виразних засобів, яскравість «подачі матеріалу».

Виключна експресивність Концерту привертала увагу майже всіх його дослідників. М. Кеннеді відводив йому особливу роль в доробку композитора: «Цей Концерт – найбільш особистий твір Елгара, самоспілкування виключно особистісної природи <...>, він приховує душу скрипки і композитора» (Kennedy, 1968: 209). Д. Мак-Ві підкреслює виняткову емоційність і активність твору: «...гаряча, розкішна, але сповідальна музика бере слухача за горло» (McVeagh, 2013: 2536). Про домінування лірики в Концерті свідчить і характер тематизму – щонайменше, за трьома параметрами. По-перше, це відкрита експресивність всіх без винятку тем. По-друге, композитор уникає тем із пісенно-танцювальною жанровою основою, звертаючись до інструментально-узагальненого матеріалу. По-третє, віртуозність, передбачена жанром, не відтісняє ліричності – ані в фіналі, трактованому в звичайному жанрово-моторному ключі, ані навіть в каденції.

На більшості рівнів організації Скрипковий концерт демонструє спадкоємність із симфонічним стилем

композитора. Звичними стають значна протяжність Концерту¹; використання інтонаційної фабули та мотивних перетворень тем; складність організації форми; багатотемність; віртуозність (складність сольної партії відповідає складності оркестрових партій в цьому та інших симфонічних творах). Принципово новим є трактування тем і методів їх розвитку: якщо в попередніх симфонічних творах переважали їх цілісні проведення, то в Концерті теми стиснено в короткі інтонаційні формули (що обумовлює більшу роль розробковості).

Перша частина Концерту (*Allegro, h-moll*) написана в елгарівському варіанті сонатної форми. В оркестровій експозиції представлені всі ключові теми частини, а також позначені співвідношення між ними. Головна партія складається з двох тем, контрастних за образним наповненням. Зазначимо, що в даному випадку Е. Елгар використовує не тему-супутник², як у Першій симфонії, а саме другу тему в рамках головної партії (спосіб, застосований в увертюрі «Коккейн»). Початкова тема Концерту має яскраво виражений ліричний характер, що виявляється в акцентуванні ходів на малі секунди, сильнішій ритмічній позиції спадного руху та поверненні до вихідного звуку після нетривалого підйому. Загальне наростання звучності підводить до суттєвої зміни – появи нової теми, другої в головній партії. Її можна віднести до найбільш «брамсівських» тем композитора,

¹ 50 хвилин в запису І. Менухіна – серед зіставних з ним можна назвати концерти для скрипки Л. ван Бетховена (1803) – до 50 хвилин – та М. Рegera (1908) – близько 55 хвилин.

² Е. Елгар застосовує характерний прийом співвідношення тем, коли один тематичний елемент («супутник») не з'являється без іншого («провідного») – в той час як «провідний» може звучати і самостійно.

внаслідок численних терцієво-секстових дублювань, поєднання чіткої повторюваності ритмічних фігур та ритмічної мінливості, адже тема набуває синкопованого характеру. Після викладу обох тем головної партії з'являється мотивна розробка першої з них, що привносить драматизм вже в експозицію.

Сполучна партія також лірична, в ній використано прийом теми-супутника: її друга тема не з'являється без першої. Основна тема – наспівна, що підкреслено поєднанням повторення звуку та ламентозної низхідної секунди, а також трьома ланками секвенції, заснованої на синкопованому мотиві з оспівуванням. Завдяки більш чіткому ритму та тембровому оформленню (валторни, фаготи) її «тема-супутник» сприймається як більш імперативна, тому вона з'являється в найнапруженіших моментах. Побічна тема в оркестровому варіанті не має того емоційно індивідуалізованого вигляду, який буде притаманний її проведенню солістом. Згідно зі звичною для Е. Елгара композиційною схемою, після побічної партії відбувається драматургічний зсув: друга тема головної партії в потужному викладі (мале *tutti*, *ff*) обрамляє синтезуючий розробковий розділ в кінці оркестрової експозиції, де в активному драматичному вигляді почергово лунають усі теми, що були представлені до цього (окрім побічної).

Експозиція соліста справляє враження одночасно і скорочення, і розширення форми. Перше викликане коротким, «конспективним» викладом обох головних і сполучної тем; друге – значним розширенням розробкового розділу (з 6 тактів до трьох цифр: [12–14]), в якому значно зростає роль мотивно-розвиваючих прийомів.

Трактування тематизму також зазнає змін. Перш за все, головна партія набуває трагічних рис: звучання нижнього регістру скрипки, «знесилене» розв'язання кадансу із завмиранням всього оркестру і гуркотом литавр *ppp*, дезальтерації в гармонічному супроводі, сам факт початку-перехоплення теми в оркестрі не в більш високому регістрі, а квартою нижче. Швидкі пасажі солюючої скрипки призводять до згаданого вище розробкового розділу, в якому головна тема скорочена до однотактового мотиву, що проводиться 10 разів в повному вигляді (в обсязі септими і октави, обумовлюючи додаткову варіативність). Це створює враження інтенсивного обмірковування однієї думки чи поступового розгортання подій. Характерним є те, що жодного разу протягом 24 тактів соліст не проводить теми в цілісному вигляді – йому доручено лише фігурації, що виростають з секундової інтонації. Тональний план виявляється настільки ускладненим, що встановити точку гармонічної опори стає неможливим.

Побічна партія в другому своєму викладі більш схожа на особистісне ліричне висловлювання. Це зумовлено рельєфністю проведення мелодії, ясним тональним планом з виразним відхиленням в мінорну тональність (*h-moll*), експресивними підголосками (в яких використаний притаманний композиторові прийом окреслення ліричних образів – домінанта з секстою в середніх голосах). Розподіл артикуляційних позначень також сприяє підвищеній виразності: поєднуються *tenuto*, *legato* та *staccato*. Темповий профіль побічної партії виключно нестабільний: у 13 тактах середини і репризи зустрічається вісім позначень зміни руху.

Завдяки багатству тематичного розвитку, показаного в експозиції, композитор мав можливість обмежити розробку в масштабах: вона досить компактна і за часом звучання, і за структурою – містить три етапи. Перший розділ – недовгий, за своєю функцією – вступний. Головна та сполучна теми проводяться оркестром, у соліста розгортається власна лінія-контрапункт з окремими зворотами цих двох тем. Другий розділ практично весь присвячений розвитку початкової теми³, що з'являється в трьох модифікаціях (чергування головного мотиву у збільшенні та в звичайному вигляді, скорботне за характером; повторення головного мотиву на тлі фігурацій соліста; в ритмічному збільшенні). Як і в оркестровій експозиції, ця тема призводить до сполучної, з функцією нагнітання напруги, фактура партії соліста звільняється від подвійних нот і перетворюється в спадну хроматичну гаму. Останній етап розробки – масштабна, виключно оркестрова, кульмінація тривалістю в 37 тактів, динамічно найяскравіший епізод всього Концерту. Тут з'являються майже всі теми першої частини, але в драматизованому вигляді, серед них – сполучна тема та перша тема головної партії – з передачею лінії від мідних іншим групам. Це інструментувальне рішення підсилює відчуття дрібності, нестійкості, що доповнюється гармонічною нестабільністю та поліритмією. Дробленню піддається і побічна тема, з якої виокремлюється однотактовий мотив, що проводиться чотири рази, щоразу з підвищенням теситури. Перехід до репризи здійснюється шляхом

³ Друга тема головної партії з'являється лише двічі, вперше у вигляді однотактового мотиву, вдруге – багаторазово повтореного задля створення додаткового напруження.

вторгнення початкової інтонації головної теми, що зупиняє цей звуковий потік, надає можливість передати тему через групу струнних солістові. Отже, момент початку репризи виявляється дещо розмитим – настільки тісно вона пов'язана з розробкою.

Головна партія у викладенні солістом у репризи подібна до свого експозиційного вигляду: в обох випадках вона звучала після *tutti* і ставала «відповіддю». В репризи масштабність кульмінації вимагала посилення лірико-трагічної складової образу, яке забезпечує триразове проведення мотиву з низхідним стрибком на септиму в кінці⁴. Третій зі стрибків охоплює найнижчий звук скрипки, «g», що стає межею для низхідної секвенції, і соліст перериває її.

У репризи можна виявити структурну основу, що відповідає класичним правилам формотворення, в тому числі, в частковому дотриманні вимоги тональної централізації головної та побічної тем (Кюрегян, 1998: 102). Разом з тим, цю основу приховано за винятково складною логікою: реприза вбирає в себе риси обох експозицій та розробки, а активна мотивна робота композитора не припиняється і в коді. Також тут проявляється конструктивний принцип спіралі, що розширюється. Так, можна побачити лаконічну «модель» репризи в самому її початку (всього в 15 тактах); її розгорнуте втілення (безпосередньо репризу), а також репризу уявної сонатної

⁴ Цей хід, типовий для композиторів-романтиків, набув особливого значення в творчості Е. Елгара: в найбільш показовому вигляді він був використаний в варіаціях «Енігма»: двічі зустрічаючись в темі, він особливо декларативно показаний в XI, «віолончельній», варіації і став основою секвенційного розвитку в IX, «Німроді» – ліричному центрі всього твору.

форми більш високого порядку (в парі реприза-кода): поява в кодї в основній тональності матеріалу, що про-водився в розробці в доміантовій, дає можливість зіста-вити ці розділи з побічними партіями в експозиції і репризі більш масштабної сонатної форми⁵ (таблиця 1).

Така побудова схожа на логіку концентричних кіл, названу Л. Мазелем (1971: 80) закономірністю сонатних форм композиторів-класиків (зокрема, Л. ван Бетховена).

Таблиця 1

		ГП+ПП			
Основна форма	Експозиція	Розробка	Реприза	Кода	
«Макро-форма»	ГП	ПП експозиції (fis-moll)	ГП репризи	ПП репризи (h-moll)	

Появу початкових інтонацій головної теми необхідно визнати її надзвичайно скороченою репризою, хоча в ній і випущена друга тема. В такому оформленні це радше спогад про тему, ніж її реальне звучання – подібного роду ремінісценції виявляються основою для розкриття концепції твору. Від сполучної теми тут – ритм контрапункту в партіях валторн. Відразу після цього оркестром на тлі тематизованих пасажів соліста проводиться побічна тема (*H-dur* – *B-dur*). Поява трьох ключових тем твору залишає враження «моделі репризи». Однак така лаконічність була б невідповідною і розмаху, і ідеї

⁵ Тональні співвідношення між матеріалом розробки та коди (*fis-moll* – *h-moll*) дозволяють трактувати в цьому випадку коду як структурний аналог побічної партії (хоча в ній і переважає матеріал головної) в «макро-моделі» всієї частини, що в цьому випадку набуває рис сонатної форми без розробки.

Концерту, і симфонічному стилю композитора, що тяжів до «романтичного гігантизму». Тому в рамках репризи її 15-тактову «модель», розміщену на початку, можливо розглядати як головну партію, точніше – її заміну епізодом, що містить ліричну реакцію на події в розробці.

Сполучна партія перебудована за структурою: замість двох речень 4+2+2 представлено безперервне просування музичної думки за схемою 2+2+4+2+2. Розробковий епізод на матеріалі першої теми головної партії близький, з незначними відмінностями, своєму прообразу в сольній експозиції. Виклад тематизму побічної партії має риси подібності з обома своїми експозиційними варіантами. До оркестрового його уподібнює гармонізація, використання групетто, поява «всередині» оркестрової фактури, пунктирний ритм. Від сольного проведення зберігаються окремі гармонічні звороти, підвищена емоційність, плавне перетікання в наступний розділ на матеріалі головної партії.

З останньої, затриманої, ноти побічної партії починається перший з двох розділів масштабної коди, «другої розробки», – в дусі бетховенського симфонізму. Розробковість виявляється і в методах розвитку матеріалу, і у використанні більшості тем твору, і в повторі окремих фрагментів власне розробки. Функціональним призначенням другого розділу коди стає максимальне збереження напруженості: домінантовий органний пункт тривалістю в 17 тактів розв'язується в тоніку лише на дві чверті. Тонічний тризвук виконує роль не устою, а підходу до нового проведення ключового звороту, на цей раз – з «неаполітанським» другим ступенем. Його особливість полягає в ритмічній організації – зворот в рівномірному русі

проводиться чотири рази поспіль, що створює відчуття «закільцьованого» часу, замкненості.

Друга частина Концерту (*Andante, B-dur*) виконує функцію ліричного відсторонення, виступаючи безконфліктною опозицією до активного розвитку подій в першій. Вона також написана в сонатній формі, але трактованій досить вільно. Всі три ключові теми мають явно виражену ліричну природу, а різноманітність забезпечується їх різним жанровим походженням: хорал, інструментальна кантілена, пісня. Хоральність початкової теми відображена і в її структурі (чіткий поділ на двотакти-«рядки» із зупинками в кінці кожного), і у фактурі (класичне чотириголосся струнних з єдиним ритмом), і в підкреслено простому інтонаційному наповненні. Побічна партія тонально нестійка, із застосуванням терцієвих співвідношень *C-dur – A-dur – Des-dur*. Тема містить два елементи: першому у струнних «відповідає» другий у соліста (ремарки «*Lento quasi Recit.*», «*Espressivo*»). Наступні тональні відхилення в партії соліста звучать на фоні валторн, тромбонів і туби (*ppp*). Д. Мак-Ві описує цей фрагмент як «тональні мандри другої теми, підтримуваної сумно-урочистими тромбонами» (McVeagh, 2013: 2556). Розв'язання домінантсептакорду з секстою накладається на початок заключної партії, яка закріплює *Des-dur*. Вона поєднує риси вокальної та інструментальної кантілени, гармонізована досить просто, але вишукано, з домінантою з секстою в середніх голосах.

У розробці головна і побічна теми розвиваються в тому порядку, в якому були експоновані. Розділ починається в *Des-dur* тривалим хроматичним пасажем соліста. Відображено і середину теми, змінену завдяки інтенсивному

тональному і мотивному розвитку. Побічна виникає на хвилі кульмінації і подана в двох варіантах: другий, позначений «*Nobilmente*», є результатом тематичної роботи, що триває протягом всього циклу⁶.

Особливістю репризи є її тональний план: побічна партія лунає в *Des-dur*, що співвідноситься з тональністю заключної в експозиції і з *b-moll*, тональністю, що з'являлася в середині головної партії. Приведення репризи до єдиного тонального центру здійснено раптовим розв'язанням домінанти в однойменний мажор. Заключна партія не містить значних змін, окрім того, що вона завершується появою другого елемента побічної партії з розробки.

У невеликій кодї до тональної єдності приведені всі теми частини. Початковий зворот головної теми проводиться у духових, чиє звучання нагадує орган. Можливість умиротвореного завершення проведенням всіх тем поспіль обумовлена неконфліктною природою їх співвідношення. Сам композитор охарактеризував коду таким чином: «<...> тут дві душі зливаються і перетікають одна в одну» (цит. за: McVeagh, 2013: 2556). У кодї партію соліста трактовано як свого роду *obligato*: жодна з чотирьох тем ним не проводиться.

Друга частина Концерту позначена рисами епічності, що виявляються в неквапливому розгортанні подій, відсутності напруженого розвитку і детальної мотивної роботи. Та головна прикмета епічного висловлювання – характер тематизму, адже Е. Елгар уникає відкритої емоційності, властивій іншим частинам.

⁶ Ця звуковисотна послідовність вже звучала до того (на початку сольної експозиції I частини).

Найбільш специфічно організованою частиною Концерту можна вважати його **Фінал**. Визначити навіть базові контури його форми проблематично, оскільки можливі щонайменше два трактування. Частина складається з трьох досить великих розділів, перший з яких найбільш чітко окреслений – це сонатна експозиція. Другий розділ ззовні дуже схожий на перший: в ньому проводяться всі теми експозиції, що разом із тональними співвідношеннями дозволяє трактувати його як репризу, а форму частини – як сонатну без розробки з розгорнутою кодою. Однак характер викладу тем в цій «репризі» ускладнює таке її визначення. Нестійкістю позначено тональний план, розгортання і розвиток тем, що дозволяє трактувати розділ як розробку, нехай вона й досить буквально повторює експозицію. На перший погляд, таке розуміння призводить до руйнування структури, оскільки передбачає сонатну форму без репризи. Однак в цьому випадку роль репризи цілком може взяти на себе середній розділ коди, каденція, де підсумовується тематичний матеріал всього концерту.

І все ж, в подальшому розгляді, форма буде трактована як сонатна без розробки, з кодою як самостійним за значенням розділом, що є типовою рисою формотворення у Е. Елгара.

Експозиція як така також має ряд специфічних рис. Перш за все, тема головної партії (*h-moll*) кристалізується поступово, в три етапи. Така її побудова свідчить про асиміляцію досвіду австро-німецьких симфоністів: А. Брукнера, по відношенню до творів якого застосовують вираз «виращування теми» (Филимонова, 2003: 366), і Л. ван Бетховена. Другий пасаж у соліста завершується

стрибком на кварту, головний інтервал теми, що можна визначити як перший з трьох етапів. Далі в оркестровій партії накопичуються кварткові стрибки, аж до 11 поспіль – вимальовується контур головної теми – це другий етап її становлення. Після невеликої зв'язки-інтермедії головна тема проводиться вже в остаточному варіанті (третьій етап): кварткові стрибки заповнюються, ритм індивідуалізується. Хоча сполучна партія (*h-moll*) не має чіткої структури, її можна розділити на дві фрази з коротким завершенням. Перша являє собою стретне проведення мотиву в обсязі октави і з опорою на спадні секунди і септими⁷. Між нею та побічною вміщено ще одну невелику зв'язку, в якій звучать пасажі соліста, потім – звороти заключної партії, а згодом в контрапункті – сполучної та побічної.

Найбільшою мірою серед тем фіналу розробковість притаманна побічній партії (*E-dur*). Трактування ролі соліста дозволяє поділити її на дві стадії: в першій переважає кантилена, у другій – фігурації (які можуть спиратися на звуки теми). Проведення двох речень спочатку в мажорі, а потім в мінорі розкриває тему з різних сторін: ладове перефарбування із заміною малої септими великою робить її ще більш «тужливою». Далі до кінця побічної партії у соліста немає жодної зупинки – настільки детально «розробленою» є його лінія, де використовуються і можливості тонального розвитку: поступово тема модулює з *E-dur* в *e-moll*, в якому і викладено заключну партію. Вона – найактивніша серед усіх

⁷ Цілісність теми досягається значною мірою тим, що мелодичні верхини складаються в безперервну спадну лінію (цей прийом композитор до того вже застосовував – в увертюрі до ораторії «Сон Геронтія», в обох випадках використано секвенціювання).

в фіналі (її початок позначений ремаркою *con forza*), будується виключно на пунктирних ритмах і передбачає передачу ліній від соліста до оркестру та навпаки.

Найбільш очевидна зміна в репризі – проведення побічної партії в *h-moll*; до числа інших ладогармонічних нововведень можна віднести короткий *Es-dur* 'ний відривок в головній партії. Варіантність також позначається в повторенні початкового пасажу репризи перед сполучною темою і у видозміні фігурації соліста в побічній (що стали більш складними, «арабесковими»).

Кода складається з трьох розділів, спільною рисою яких стає часта зміна тематичного матеріалу (до того ж, з різних частин Концерту). Перший розділ починається тривалим розвитком теми «*Nobilmente*». Проте її початковий зворот проводиться секвенційно не чотири рази, а дев'ять, поступово трансформуючись у головну тему I частини; кульмінаційна зона також розширена. Тональний план сходження реалізує неодноразово використану в Концерті логіку дуги: і початок, і завершення спираються на домінанту до *h-moll*, але по мірі розвитку з'являються віддалені тональності *Es-dur*, *g-moll*. На тлі звучання головної теми фіналу у соліста використаний незвичайний оркестровий прийом: швидкі унісонні пасажі всієї струнної групи (крім контрабасів) в чотирьох октавах *ppp*. Роль місцевої кульмінації виконує проведення сполучної теми, що переривається токатними фігураціями соліста. Перший розділ завершує розв'язання зменшеної кватири на тлі початкової інтонації всього Концерту у валторни *ppp*.

Другий розділ коди позначений як *Cadenza* (*accompagnata*) та присвячений переважно темам

I частини. Його особливістю стає унікальне відчуття часу: відхід від його динамічного трактування, властивого фіналу, і створення ефекту «стоп-кадру», моменту рефлексії, ремінісценції. Можливість розглядати каденцію як «альтернативну репризу» підтверджується її характером: точно такий же «спогад» відкривав репризу першої частини, замінюючи собою власне репризне проведення головної партії. Специфічний характер надають звучанню деталі оркестровки. Струнні грають спочатку звичайним *tremolo* (*pp*), а потім спеціально винайденим Е. Елгаром штрихом *pizzicato tremolando*, який ремарка пояснює так: «звуки потрібно “вищипувати” подушками трьох або чотирьох пальців зі струни». Крім того, переважають проведення саме початкових зворотів тем. Тон висловлювання – підкреслено індивідуалізований та ліричний, зі значною кількістю вказівок на зміну характеру виконання (*quasi-rubato*, *espressivo*, *mesto*). Б. Адамс характеризує каденцію як таку, що знаходиться в «перехідному стані між сном і дійсністю», в контексті порівняння методів Е. Елгара та М. Пруста, згадуючи Скрипковий концерт і програмні твори композитора на підтвердження того, що тема снів і мрій цікавила Е. Елгара тією ж мірою, як і М. Пруста (Adams, 2007).

В каденції тематичний матеріал з'являється і в оркестрі: альтами та віолончелями проводиться побічна тема I частини, а відразу після цього – зворот теми «*Nobilmente*». Перехід до останнього розділу коди відтворює початок сольної експозиції та репризи *Allegro*, але після двох початкових мотивів головної партії вміщено тему фіналу. Особливу виразність цьому моменту надають динамічні вказівки: всього за один такт оркестр

має від *p* прийти до *ff*, і так само швидко відступити. Така лірична каденція не суперечить канонам жанру⁸. Це стає поясненням трансформації каденції з віртуозного фрагмента в лірико-рефлексивний, віртуозність в даному випадку замінюється самовираженням. Використання «стоп-кадру» пов'язане з попереднім досвідом Е. Елгара: явною стає паралель з «ескапістським» розділом розробки увертюри «На Півдні».

Каденція Скрипкового концерту стає і ключовим моментом для вияву інтроспективності твору. Це поняття визначається дослідниками по-різному. Звернемося до узагальнюючого погляду М. Спенер: «Інтроспекція – підкреслено особистісний спосіб формування суджень – “зсередини себе” <...>. Інтроспекція контрастує з іншими способами формування суджень, такими як формування апіорних суджень чи формування суджень шляхом використання або відкидання емпірично отриманої інформації» (Spener, 2015: 300). Таке визначення пояснює спосіб, яким композитор оперує темами – в цьому розділі вони не з'являються в цілості, не вступають у взаємодію зі звичними типами фактури, як думка, що формується всередині свідомості. А фокусування уваги саме на ліричних темах повністю відповідає іншому визначенню інтроспекції, наданому Д. Розенталем: «Інтроспекція – процес, в якому люди фокусують увагу на власному ментальному стані» (Rosenthal, 2000: 201).

⁸ О. Самойленко (2003: 11) зазначає: «Нерідко прагнення зробити що-небудь краще за іншого підміняється спробою виразити себе, вилити душу, знайти рівновагу не в зовнішньому, а у внутрішньому просторі. У музиці прагнення зробити щось “краще за іншого” неминує пов'язуватися з явищем “віртуозності”».

Заключний розділ коди характеризується невласливими Концерту однорідністю темпу та тональною стійкістю. Набір тем, що постають тут, дещо інший в порівнянні з першими її розділами: головні теми крайніх частин, тема «*Nobilmente*» та побічна тема фіналу. Винахідливість в поєднанні партій оркестру та соліста підкреслена тим, що протягнутий звук «*h*» скрипаля перебирає на себе роль басового голосу. Завершується Концерт триразовим проведенням головних тем (всі три в *H-dur*): спочатку варіанту головної теми фіналу *tutti* без соліста, потім у нього звучить основний вид цієї теми в акордовому викладі, і перший зворот всього Концерту у валторн в чотирикратному збільшенні. З огляду на стиль композитора це завершення є типовим апофеозом, в чому дослідники вбачають риси ескапізму (Riley, 2007). Отже, якщо початкове *Allegro* стає, попри всю ліричність та сповідальність, кульмінацією і центром тяжіння «зовнішньої драматургії», то фінал (особливо – каденція) виконує роль центру інтроспективної драматургії – завдяки трактуванню часу та ремінісценціям, оскільки II частина Концерту не є зразком експресивної самозаглибленої лірики.

В організації Концерту виключно важливу роль відіграє семантика кругового руху, що виявляється на тематичному, тональному та структурному рівнях. Перш за все, круговий характер лінії притаманний багатьом темам Концерту. Для тонального розвитку характерним стає рух в споріднену тональність через ланцюг віддалених. Нарешті, конструкція цілого виявляється пронизаною повторами. Це і «передчуття» тематизму, в яких окремі звороти тем з'являються набагато раніше їх самих, і

«напливи» матеріалу, що вже звучав до того, і наскрізний тематизм, і замикання, і спіральна побудова I частини.

У Скрипковому концерті Е. Елгар послідовно застосовує формотворчі принципи, апробовані ним у Першій симфонії та попередніх творах. Перш за все, це настільки ж розвинена інтонаційна фабула. Інший типовий формотворчий прийом Е. Елгара, використання наскрізного тематизму, втілюється через тематичні арки та похідні тематичні елементи; повтор тематичних утворень в повному вигляді практично не зустрічається. Похідний тематизм знаходимо в головній темі I частини і темі «*Nobilmente*». Перша з них вже в сонатному *Allegro* породжує три своїх варіанти, а також з неї виокремлюється секундова інтонація, що проектується на різні рівні будови циклу в якості основи і багатьох тем, і тональних співвідношень між ними.

Процес становлення теми «*Nobilmente*» ще складніший. Її зерно – дві висхідних секунди і стрибок на сексту – вперше з'являється в головній партії I частини. У репризі саме на ній побудовані пасажі соліста, які супроводжують побічну тему в «моделі» репризи (цифра [27]). В *Andante* ця ідея виявляє себе двічі. Найбільш яскраво – в темі з ремаркою «*Nobilmente*», що з'являється в розробці, але як видозмінений варіант побічної. По-своєму вона відбивається в заключній партії, де початок з низхідних терції та сексти в інверсії відтворюють її початкові інтервали (дві секунди «об'єднані» в терцію). У фіналі роль теми «*Nobilmente*» ще значніша, адже вона обрамлює його каденцію та з'являється в ній. Отже, можна простежити шлях від зародження інтонаційного зерна в I частині, через його оформлення в самостійну тему в II-й, до її

використання для створення структурної арки і в якості матеріалу для місцевої кульмінації в фіналі – таким чином реалізовано логіку похідного тематизму.

Спорідненість між двома розглянутими темами виявляється щонайменше на двох рівнях: інтервальної структури та мотивних перетворень. Ініціальна тема концерту відкривається секундою, квінтою та секундою, а тема «*Nobilmente*» ніби отримана з неї розширенням секундами⁹. Нарешті, в послідовному викладі обидві вони починаються з одного й того ж звуку *fis*. Але ще очевидніше зв'язок тем виявляється в їх взаємному переході у II частині, коли ключовий мотив теми «*Nobilmente*» поступово породжує варіант, що одночасно належить обом темам і локальному інтонаційному матеріалу (заміні другого елемента головної партії).

Велика кількість випадків, коли тематичний матеріал або його ключові звороти з'являються або раніше свого зумовленого місця в структурі (як передбачення-передчуття), або після нього, як ремінісценція або драматургічний зсув, дозволяє провести паралель з такою найважливішою якістю інтонаційних фабул симфоній Г. Малера, як «епізодичні теми-зв'язки, що виникають <...> в розділах форми, з точки зору класичних уявлень нехарактерних для експозиції нового матеріалу» (Барсова, 1975: 436). Повторюються і більш нейтральні утворення: пасажі зі зв'язки головної партії фіналу в трансформованому вигляді лунають в першому розділі коди. Щодо початкового мотиву, що і породжує тематизм, і

⁹ Спочатку шляхом вставки ще однієї, а потім збільшенням квінтового стрибка на секунду до сексти. Наступна спадна септима відтворює другу із секунд головної теми в інверсії. Тобто, структура 1+4+1 модифікується в 1(+1)+(4+1)+(6=1). Використано систему обчислення інтервалів, запропоновану С. Танєєвим.

з'являється в ключових моментах, можна застосувати спостереження Л. Мазеля (1971: 100) над мотивом Сонати Л. ван Бетховена № 23, *f-moll*: «Мотив цей оголює сутність драматичного конфлікту» – в умовах ліричного конфлікту.

Різноманіття форм, яке обіймає жанр скрипкового концерту на початку ХХ століття, змушує звернутися до класифікації його жанрових різновидів для розуміння місця досліджуваного твору в загальноісторичному контексті. На сьогодні в музикознавстві існує значна кількість різних класифікацій, заснованих на різних критеріях; «...відсутність універсальної класифікації інструментальних концертів», «множинність підходів до неї» (Ракочі, 2021: 13) спонукає вчених до подальших розробок в цьому напрямі. Найчастіше за основу класифікації береться або тип взаємодії соліста з оркестром, або способи розвитку, що переважають (Бурель, 2017: 56). В першому випадку мова йде про підхід Ю. Хохлова, далі розроблений І. Кузнецовим: виділяються такі типи концерту, як домінантно-сольний, паритетний, домінантно-оркестровий. Альтернативою є погляд Л. Раабена, що виокремлює віртуозний та симфонізований різновиди концертів. Скрипковий концерт Е. Елгара можна розглянути з обох вказаних позицій.

В цілому, незважаючи на значну складність сольної партії, що іноді викладена в абстрактних фігураціях, Скрипковий концерт належить до симфонізованого типу, що можна підтвердити, застосувавши до нього всі чотири критерії, зазначені в якості маркерів симфонізації концерту О. Бурелем (2017: 63–68)¹⁰.

¹⁰ Ці критерії зібрані дослідником зі спостережень Л. Раабена, І. Кузнецова, Я. Торгана, Л. Кириліної.

1. «*Семантика та концептуальність симфонії*». Про значущість ідей Концерту говорить вже один його епіграф, що перекладається як «Тут схована душа¹¹» (Kennedy, 1993). Крім того, оркестрова експозиція задає загальний патетичний тон, характерний для драматичного типу симфоній. Тричастинна структура Концерту включає в себе всі чотири ключові амплуа симфонії, визначені М. Арановським, отже, ідея людської душі, позначена в епіграфі, реалізується в музичному тексті твору.

2. «*Драматургічні і формотворчі принципи*». Конфліктність ансамблю яскравіше виявляється не в тематичному «зіткненні» соліста з оркестром, а в образно-емоційному переосмисленні матеріалу при його передачі партії соло. Стислість сольної експозиції, що поєднується з частими зупинками на ферматах, протиставлена розгорнутості та безперервності викладу матеріалу оркестром. При поверхневому розгляді Концерт не відповідає «вимозі» симфонічної чотиричастинності, однак в творі втілені всі чотири амплуа симфонії, а каденція, розташована всього на п'яти сторінках партитури, за тривалістю та контрастністю іншим розділам фіналу («застиглий час», ремінісценції попередніх частин) сприймається майже як самостійна частина.

3. «*Монументалізація форм структури та засобів вираження*». Концерт дуже розгорнутий за часом звучання. Крім того, виняткова технічна складність робить його справжнім *tour de force*: постійне чергування різних видів віртуозної фактури вимагає розвиненої витримки. У Концерті Е. Елгара солістові доручені численні подвійні ноти, а також акордові виклади тем. Віртуозність сольної партії

¹¹ Крапок саме п'ять, а не три.

як така не дає підстав віднести Концерт до віртуозного різновиду жанру, оскільки є найважливішою рисою самого жанру. Однією з подробиць роботи композитора над сольною партією є те, що, будучи досвідченим скрипалем, він консультувався у У. Х. Ріда щодо технічних прийомів (Kennedy, 1968: 193). Композитор активно використовує виражальні можливості нижнього регістру (в першому вступі соліста) і вершини діапазону скрипки: партія соліста рясніє нотами четвертої октави, найвища з яких – *gis*⁴.

4. «Активна роль оркестру» в даному Концерті не підлягає сумніву. Тільки в деяких фрагментах фіналу партія оркестру зводиться до підтримки соліста; як правило, вона несе тематичне навантаження, а кульмінації можуть досягатися і без участі соліста. Про значущість оркестрової партії говорить і те, що в II частині основна тема жодного разу не з'являється у соліста, й те, що в оркестрі лунають всі без винятку теми твору, й «передбачення» оркестром тематичного матеріалу, що в цілісному вигляді буде викладатися концертантом, й більша образна амплітуда тем в оркестровому викладі. Оркестр не залишає концертанта навіть в каденції – саме тут композитор застосував незвичайний прийом, *pizzicato tremolando*.

Співвідношення оркестрової та сольної партій дозволяє визнати, що в Концерті використаний принцип діалогу (як «чергування реплік партнерів») – до того ж, за класифікацією О. Антонової (1989: 12), це ««діалог згоди» модусного типу, в якому репліки не суперечать одна одній ані за тематизмом, ані за вираженими емоціями». Е. Елгар застосовує майже всі типи взаємодії соліста з оркестром, названі вченою: «тематичний дует» в рамках функціональної тотожності голосів; «тема-фон»

і «тема-протискладення» як види ієрархічності голо-сів – ігноруючи тільки «нетематичний дуєт», пов'язаний з домінуванням фігураційного матеріалу. Взаємодія партій в Концерті Е. Елгара відбувається згідно зі спостереженням О. Самойленко (2003: 11) над природою жанру: «<...> жанр концерту, з одного боку, <...> покликаний розкрити можливості одного інструменту в порівнянні з оркестром, з іншого – вимагає повного і досконалого ансамблю». Під ансамблем можна розуміти єдність, що змушує переосмислити широко відому етимологію жанру як «змагання», адже в словнику *Merriam-Webster* наводиться таке значення слова «концерт»: «узгодженість структури або плану; єдність, сформована обговоренням думок»; що ж до «публічного виступу», хоча це значення і наводиться першим, однак не стосується концерту як твору (*Merriam-Webster, n. d.*).

Висновки. Скрипковий концерт Е. Елгара продовжує традицію лірико-драматичного симфонізму, до якої композитор звернувся в незадовго до того написаній Першій симфонії. Це виявляється і в тематично-інтонаційному плані, і в драматургічно-композиційних особливостях (наскрізний тематизм, похідний тематизм, значна тривалість, конфліктність драматургії). Звернення до жанру інструментального концерту передбачає ще один вимір твору – співвідношення партій соліста і оркестру, і в даному випадку Е. Елгар дотримується балансу і в розподілі тематизму та його розвитку, і в трактуванні партії соліста – в різних фрагментах скрипка є або носієм тематизму, або їй доручаються віртуозні фігурації чи своєрідне *obligato* (II частина).

Інтроспективність Концерту найяскравіше втілено в його каденції: вона досить тривала, в ній домінує ліричний

спосіб висловлювання, «збирається» тематизм крайніх частин, велика роль належить оркестровому супроводу. Крім того, відмова композитора від чіткої метроритмічної організації уможливорює сприйняття каденції як моменту зупинки перебігу часу задля ліричної рефлексії. Власне метод роботи з тематизмом – «гра» його окремими фрагментами, що з'являються немов у свідомості людини – відповідає науковому визначенню інтроспекції як формуванню судження зсередини себе; доцільно в цьому відношенні згадати й активне використання похідного тематизму.

Серед інших ознак інтроспективності концепції твору – переважання в Концерті ліричних тем, значна кількість фрагментів з тихою динамікою та передбачуваний жанром «вихід» соліста на перший план, – хоча і при дотриманні паритетного співвідношення сольної та оркестрової партій.

Перспективи подальших досліджень вбачаються щонайменше в двох головних напрямках. По-перше, отримані висновки уможливають продовження дослідницької роботи з вивчення творів Е. Елгара, зокрема, розцінюючи Скрипковий концерт як своєрідну «точку повороту» від надмірної експресивності до переважання інших способів висловлювання вже у його композиціях наступних кількох років. По-друге – плідним видається компаративне дослідження скрипкових концертів Е. Елгара та сучасних йому композиторів, що працювали в цьому жанрі.

ЛІТЕРАТУРА

- Антонова, Е. (1989). *Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период*. (Автореф дис. ... канд. искусствоведения). Киевская консерватория имени П. И. Чайковского. Киев.
- Барсова, И. (1975). *Симфонии Густава Малера*. Москва: Советский композитор.

- Бурель, А. (2017). *Инструментальные концерты К. Сен-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX века*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. Харьков.
- Гребнева, И. (2011). *Скрипичный концерт в европейской музыке XX века*. (Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения). Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва.
- Кюрегян, Т. (1998). *Форма в музыке XVII–XX веков*. Москва: Сфера.
- Мазель, Л. (1971). Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества. В сб. Фишман Н. Л. (Ред.). *Бетховен*, вып. 1, сс. 36–160. Москва: Музыка.
- Ракочі, В. О. (2021). Інструментальний концерт: проблеми класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 7–35.
- Самойленко, Е. (2003). *Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва.
- Филимонова, М. (2003). Антон Брукнер. В кн. *Музыка Австрии и Германии XIX века*, кн. 3, сс. 332–447. Москва: Композитор.
- Adams, B. (2007). *A Far Country: Elgar, Proust and Modernity at the fin de siècle*. (Transcript). Retrieved from <http://www.gresham.ac.uk/lecture/transcript/download/part-three-a-far-country-elgar-proust-and-modernity-at-the-fin-de-siecle/>
- Concert (n.d.). [Def. 1, Def. 2]. In *Merriam-Webster Dictionary*. Retrieved from: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/concert>
- Kennedy, M. (1968). *Portrait of Elgar*. London: Oxford University Press.
- Kennedy, M. (1993). The Soul Enshrined: Elgar and his Violin Concerto. In R. Monk (Ed.), *Edward Elgar: Music and Literature*, pp. 72–82. Aldershot: Scholars Press.
- McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Boydell & Brewer Group Ltd. Kindle Edition.
- Parrot, I. (1971). *Elgar*. London: J. M. Dent and Sons.
- Riley, M. (2007). Elgar the Escapist? In B. Adams (Ed), *Edward Elgar and His World*, 39–58. Princeton University Press.
- Rosenthal, D. (2000). Introspection and Self-Interpretation. *Philosophical Topics*, 28(2), 201–233, <http://www.jstor.org/stable/43154687>
- Shiel, A. I. (2007). Charles Sanford Terry and Elgar's Violin Concerto. In B. Adams (Ed.), *Edward Elgar and His World*, 173–192. Princeton University Press.
- Spener, M. (2015). Calibrating introspection. *Philosophical Issues*, 25, 300–321, <https://www.jstor.org/stable/26611133>

Oleksandr Lysychka

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,

Lecturer at the Department of Ukrainian and Foreign Music History

e-mail: aleksandrlisichka@icloud.com

ORCID iD: 0000-0002-2083-5553

INTROSPECTION AS A SIGN OF LYRICALLY-DRAMATIC GENRE TYPE IN E. ELGAR'S VIOLIN CONCERTO

Statement of the problem. Edward Elgar's instrumental concertos occupy the special place in European music. Most of the violin concertos of Romantic composers were written before E. Elgar created his own (1910); the concertos by J. Sibelius (1904) and M. Reger (1908) are closest to this work in time, and Elgar's Concerto almost coincides with the chronology of K. Nielsen's Violin Concerto (1911), which has already been, however, significantly influenced by neoclassical aesthetics. In five years, K. Szymanowski's First Violin Concerto (1916) will appear, rejecting the romantic way of expression, and later a new "era" in the development of this genre will begin. Elgar's Violin Concerto (1910), the first of his two instrumental concerts, is another step of the composer on the way to mastering various musical genres, the accumulation of new creative ideas. In a number of parameters, the work is closer to the First Symphony, becoming almost a *doppelganger* of it but with a solo violin, an instrument played by the composer himself.

Thus, ***the study of the Concerto is relevant***, at least, in three aspects: in the analysis of the creative evolution of the composer, for understanding his attitude to the concert genre, and for revealing the meaning of the composer's self-expression. Consideration of the work in the aspect of the latter – identifying features of introspection in the music of the Violin Concerto as part of its genre structure – is ***the purpose of this study, which is the first attempt of its kind***.

Conclusions. Elgar's Violin concerto follows the tradition of lyrically-dramatic type of symphonism, which the composer employed in his First symphony written shortly before the Concerto. It can be seen both in thematically-intonational content and in special features of dramaturgy and composition ("throughout" themes, large duration, conflict dramaturgy). The genre of instrumental concerto suggests additional dimension of the work, relation between solo and orchestral parts, and in this case the composer maintains a balance in such things as distribution of themes and their development and interpretation of soloist's part.

The introspective character of the Violin concerto is most obvious in its Cadenza – the most significant episode for this genre – due to its significant length, the lyrical way of expression, reminiscences and

derivative themes, the rejection of a clear metrorhythmic organization that allows the perception of Cadenza as a stop in time for lyrical reflection. Other aspects of introspectiveness include the predominance of lyrical themes, a large number of fragments with quiet dynamics and the genre's predicted concentration of attention on the soloist, although the composer retains balance between solo and orchestral parts.

Key words: *introspection; E. Elgar; Violin concerto; lyrically-dramatic symphonism; cadenza; derived thematism.*

REFERENCES

- Adams, B. (2007). *A Far Country: Elgar, Proust and Modernity at the fin de siècle*. (Transcript). Retrieved from <http://www.gresham.ac.uk/lecture/transcript/download/part-three-a-far-country-elgar-proust-and-modernity-at-the-fin-de-siecle/> [in English].
- Antonova, E. (1989). *Genre traits of instrumental concerto in pre-Classical era*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kiev State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Russian].
- Barsova, I. (1975). *Gustav Mahler's Symphonies*. Moscow: Sovetskiy compozitor [in Russian].
- Burel, A. (2017). *Instrumental concertos by C. Saint-Saens in context of French genre of XIX – early XX century*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkov National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkov [in Russian].
- Concert (n.d.). [Def. 1, Def. 2]. In *Merriam-Webster Dictionary*. Retrieved from: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/concert> [in English].
- Filimonova, M. (2003). Anton Bruckner. In *Music of Austria and Germany of XIX century*, Book III, pp. 332–447. Moscow: Compozitor [in Russian].
- Grebneva, I. (2011). *Violin concerto in European music of XX century*. (Extended abstract of Doctor's thesis). Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory. Moscow [in Russian].
- Kennedy, M. (1968). *Portrait of Elgar*. London: Oxford University Press [in English].
- Kennedy, M. (1993). The Soul Enshrined: Elgar and his Violin Concerto. In R. Monk (Ed.), *Edward Elgar: Music and Literature*, pp. 72–82. Aldershot: Scholars Press [in English].
- Kuregan, T. (1998). *Form in music of XVII–XX centuries*. Moscow: Sfera [in Russian].
- Mazel, L. (1971). Notes on thematicism in L. van Beethoven's works of early and middle periods. In Fishman N. L. (Ed.). *Beethoven*, Issue 1, pp. 36–160. Moscow: Muzyka [in Russian].
- McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Boydell & Brewer Group Ltd. Kindle Edition [in English].
- Parrot, I. (1971). *Elgar*. London: J. M. Dent and Sons [in English].
- Rakochi, V. (2021). The instrumental concerto: classification problems.

- Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 60, 7–35 [in Ukrainian].
- Riley, M. (2007). Elgar the Escapist? In B. Adams (Ed), *Edward Elgar and His World*, 39–58. Princeton University Press [in English].
- Rosenthal, D. (2000). Introspection and Self-Interpretation. *Philosophical Topics*, 28(2), 201–233, <http://www.jstor.org/stable/43154687> [in English].
- Samoylenko, E. (2003). *Genre nature of instrumental concerto and concert works by A. Eshpai*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Russian Gnesins Music Academy. Moscow [in Russian].
- Shiel, A. I. (2007). Charles Sanford Terry and Elgar's Violin Concerto. In B. Adams (Ed.), *Edward Elgar and His World*, 173–192. Princeton University Press [in English].
- Spener, M. (2015). Calibrating introspection. *Philosophical Issues*, 25, 300–321, <https://www.jstor.org/stable/26611133> [in English].

Стаття надійшла до редакції 13 грудня 2021 р.