Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра струнно-смичкових інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»
на тему:

АЛЬТОВИЙ КОНЦЕРТ ВІЛЬЯМА ВОЛТОНА. ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ 1930-1950 РОКІВ

Виконавець: студент 2 курсу
денної форми навчання
профілізації « альт»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Магістр»
Сомик Олег Ярославович

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент
Олійник Ольга Григорівна

Рецензент: кандидат мистецтвознавства,
доцент
Лучанко Олег Михайлович

Львів - 2022

ЗМІСТ

ЗМІСТ 2

ВСТУП 2

РОЗДІЛ 1. ОГЛЯД КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ В. ВОЛТОНА. КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ 5

1.1 Творчий спадок композитора 5

1.2 Концерт для альта. Виконавський аналіз 16

РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ РАННІХ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ КОНЦЕРТА ФРЕДЕРІКОМ РЕДДЛОМ ТА ВІЛЬЯМОМ ПРІМРОУЗОМ З ПОГЛЯДУ СЬОГОДЕННЯ 33

2.1 Виконавська інтерпретація Концерту Фредеріком Реддлом (аудіозапис 1937 року) 33

2.2 Дві виконавські інтерпретації Концерту Вільямом Прімрузом (аудіо записи 1946 та 1954 років) 38

ВИСНОВКИ 46

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 50

ВСТУП

Актуальність. Вільям Волтон (1902–1983) є автором десятків творів, написаних у різних жанрах. Критики неоднозначно ставились до його музики. Вони схвально відгукувались про його творчість раннього періоду і не сприймали твори пізнього. Але в цих критичних оцінках ігнорувалась виразова різноманітність його музики та здатність асимілювати вражаючу кількість розрізнених і явно суперечливих впливів, таких як англіканські гімни, джаз та музика Стравінського, Сібеліуса, Равеля, Елгара, Гіндеміта.

Хоча він не був новатором, таким як Стравінський або Шенберг і не досяг статусу свого співвітчизника Бенджаміна Бріттена, але був визнаний, як талановитий композитор вже з моменту виконання свого першого і найвідомішого твору – п’єси-речитації «Фасад» (1923). Його ідіоматика спочатку вражала і обурювала «ортодоксів», але зрештою він завоював широке визнання. Його Концерт для альта (1929), ораторія «Бенкет Валтасара» (1931), Перша симфонія (1935) та Концерт для скрипки (1939) мали надзвичайний успіх.

Концерт для альта входить до «золотого фонду» альтової музики XX століття. Існує безліч виконавських інтерпретацій цього твору. Ранні інтерпретації Концерту, які відомі з поодиноких записів що збереглися, є унікальними з огляду на виконавський стиль, який сягає корінням епохи романтизму і який насамперед підкреслював індивідуальність самого виконавця, його доволі вільний, суб'єктивний підхід, який допускав корегування авторського тексту, що містив певні технічні незручності. Сучасні інтерпретації також характеризується індивідуальним сприйняттям твору, але чітким дотриманням авторського тексту, демонструючи при цьому безпрецедентний рівень технічної досконалості.

Об’єктом дослідження є жанр альтового концерту XX століття, а **предметом** – Концерт для альта Вільяма Волтона.

Мета дослідження здійснити виконавський аналіз Концерту Вільяма Волтона та порівняльний аналіз його ранніх інтерпретацій.

Відповідно до мети, в роботі поставлено наступні **завдання**:

1. Розглянути творчу спадщину Вільяма Волтона;
2. здійснити виконавський аналіз Концерта;
3. проаналізувати ранні виконавські інтерпретації Концерта Ф. Реддлом та В. Примроузом за аудіо записами 1930–1950-х рр.

Матеріал дослідження складають: нотне видання Концерту та аудіо записи 1930–1950-х років.

Методологія дослідження базується на комплексному поєднанні наступних методів дослідження:

1. історико-теоретичний – для опрацювання джерел обраної тематики;
2. аналітичний – для здійснення виконавського аналізу твору;
3. порівняльний – для проведення порівняння трьох різних інтерпретацій Ф. Реддла (1937) та В. Прімроуза (1946, 1954)

РОЗДІЛ 1. ОГЛЯД КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ В. ВОЛТОНА. КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ

1.1 Творчий спадок композитора

Вільям Волтон народився в 1902 році в м. Олдхем графства Ланкашир, що в Англії, в музичній сім'ї. Батько Чарльз Олександр Волтон був вчителем співу, органістом та хормейтером. Мати Луїза Марія Тернер – співачкою (контральто). В дитинстві хлопець вивчав гру на фортепіано, органі та скрипці, але на жодному з них успіху не мав. В 10 років його прийняли в хорову школу Оксфорда, щоправда більше для блага і недорогої освіти яку вона забезпечувала, ніж для музичного навчання Волтона. Батько Вільяма не мав наміру, щоб син став музикантом і в той час не розпізнав його справжнього таланту.

Волтон був на межі того, щоб в юнацькі роки відмовитись від навчання, оскільки сім'я перебувала у важкій фінансовій скруті. Це було в 1914 р. коли почалась Перша Світова Війна і його батько втратив заробіток, а мати тяжко хворіла. На щастя Томас Бенкс Стронг, декан школи, побачив потенціал хлопця і допоміг йому зі стипендією. Волтон наполегливо вчився і навіть намагався самотужки вивчати композицію. Пізніше композитор згадував: «Я був змушений якось зацікавити в собі, або коли мій голос пошкодиться, мене відправлять назад до Олдхему. Що я можу зробити? Писати музику. Я так і зробив» [15, с. 4].

У віці 16 років Волтон був прийнятий на магістратуру до Оксфордського університету. Оскільки багато студентів були на війні, то було достатньо коштів на стипендію для навчання композиції. Однак він не склав іспитів по певних предметах не пов'язаних з музикою, так як, не приділяв їм значної уваги. Як результат – не отримав наукового ступеня. В цей період Волтон знайомиться з сім'єю Сітвелл, які пізніше роками підтримували його фінансово, надавали житло, а також брали з собою в поїздки і знайомили з впливовими людьми у світі музики.

У 1916 – 1920 роки з’являються його перші твори – «Літанія» для мішаного хору без супроводу (1916) та фортепіанний квартет (1918), а також пісні «The Winds», «The Tritons» і «The Passionate Shepherd» для тенора та десяти інструментів (1920).

«Літанія» є раннім прикладом його романтизму, який згодом отримає втілення в альтовому концерті, в якому відчутні впливи музики Едварда Елгара. Натомість у фортепіанному квартеті – Моріса Равеля. У цьому творі використовується техніка, яка пізніше буде використана в Концерті для альта з оркестром. А саме, тема скрипкового вступу, яка повторюється протягом усього твору в різних образах.

На початку 1920-х років існувало багато музичних течій, які вплинули на англійську музичну естетику, зокрема й Волтона. Російські балетні сезони Сергія Дяґілєва стали популярними та викликали потрясіння у Волтона, а після них знайомство з музикою Ігоря Стравінського. У той час композитор знайомиться з творчістю Равеля, Дебюсі і членів французької шістки, а також цікавиться джазом. Натомість музика композиторів Нової Віденської школи, яка в Англії до 1930-х років не часто виконувалась на концертах, спочатку не сприймалась Волтоном. Його друзі згадували, що він розсміявся, коли вперше почув «Шість Маленьких п'єс» для фортепіано (op.19) Арнольда Шенберга. З іншого боку ранній атональний квартет Волтона, виконаний на конференції сучасних композиторів в 1921 році настільки вразив Альбана Берга, що той познайомив його з Шенбергом. Весь цей музичний досвід допоміг сформувати Волтона як композитора.

Вільям Волтон. Світлина 1937 року.

Наступні твори Волтона, «Фасад» та увертюра «Портсмут-Пойнт», були результатом цих нових впливів. «Фасад» був написаний для супроводу однойменних віршів Едіт Сітвелл, які були безглуздою збіркою слів, що використовуються для викликання емоцій; на основі ритмів слова і ономатопеї. [14, с. 12] Його перше виконання відбулось в 1922 році в приватній аудиторії для художників, коли твір був визнаний дивним, але отримав великий успіх у публіки вже після наступного виконання у 1926 році. «Фасад» демонструє характерну кмітливість та ритмічну розмаїтість Волтона, і разом з тим насиченість мелодій і романтичний стиль.

«Портсмут Пойнт» був написаний, у період перебування Волтона в Іспанії разом зі Сітвеллами. В цьому творі в музичній формі зображено бурхливе життя британських моряків XVIII століття. В цій музиці об’єдналися впливи Стравінського, джазу що проявляється в ритмах партитури та каталонського танцю сарабанди. Перебуваючи в Іспанії Волтон також пише «Сієсту», короткий твір для оркестру, в мелодиці якого яскраво проявляються притаманний йому ліризм та романтизм [15, с. 77].

Концертна симфонія для фортепіано (1927) стала останнім значним твором перед його Концертом для альта. В ній відчутний вплив російських композиторів – Бородіна і Римського Корсакова та Равеля. Ліризм та гармонічні модуляції, знайдуть відображення в Концерті для альта з оркестром.

Концерт для альта з оркестром Волтон написав у 26 років, проявивши себе в цьому творі як в повній мірі зрілого композитора. В 1928-му році перебуваючи в процесі створення концерту, він писав: «…безумовно, це найкращі мої зусилля на сьогоднішній день» [14, с. 47]. Згодом, коли концерт вже був завершений, він зауважив, «…мій стиль змінився. Він стає більш мелодійним і зрілим» [14, с. 48]. Ідея створення Концерту належить диригенту Томасу Бічаму. На той час було мало замовлень нової музики в сучасному розумінні, зазвичай твори писали для людини, або певної події.

Концерт був присвячений Крістабель Макларен, пізніше леді Аберконвей, в яку був закоханий композитор. Вона все життя залишалась його другом [23, с. 14]. Бічам вже мав на прикметі виконавця – Ліонела Тертіса, який був на той час відомим солістом. Зазначимо, що спочатку Волтон скептично ставився до альта, вважаючи його меншовартісним інструментом, що мав доволі жахливий на його думку, звук. У той час музика для альта звучала рідко, тому Волтон не мав нагоди чути, наприклад Концертну симфонію Моцарта та основні класичні твори Франца Антона Хофмейстера і Карла Стаміца. Однак, послухавши Симфонію для альта соло «Гарольд в Італії» Г. Берліоза і Камерну музику П. Гіндеміта (№ 5, ор. 36, №. 4) він докорінно змінив своє ставлення до інструмента. Він зрозумів, що альт ідеально відповідає його особистому стилю з рисами лірики і меланхолії [10, с. 135]. Створення Концерту стало надзвичайно важливою подією, оскільки вперше за більш ніж сто років, такий визнаний у світі музики композитор спрямував свої творчі сили на написання концерту для альта.

Зазначимо, що Волтон досягав своєї зрілості як композитор в той час, коли альт тільки почали визнавати як сольний інструмент. Велика заслуга, у

становленні альта як концертного інструмента належить Лайонелу Тертісу. Його виконавська діяльність, а також співпраця з майстрами музичних інструментів, спрямована на удосконалення альта та активна співпраця з композиторами з метою розширення репертуару сприяли тому, що альт зайняв чільне місце на концертній естраді.

Тертіс активно займався викладацькою роботою, розробив власну методику. Його внесок у розвиток інструмента можна порівняти з тим, що зробив для віолончелістів Пабло Казальс.

Лайонел Тертіс

Тертіс народився в місті Вест Хартлпул, Англія, у 1876 році, батьки були польсько-єврейсьми емігрантами. Почав грати на фортепіано в трирічному віці, а до шести років вже виступав [24, с. 1]. Тим не менше, його справжньою пристрастю була скрипка. Проте, ніколи не було достатньо коштів, щоб продовжувати цю мрію. У віці тринадцяти років з благословення батьків, Тертіс покинув дім, щоб заробляти на життя як піаніст, сподіваючись, що одного дня зможе навчатись гри на скрипці. Він це зробив у шістнадцять років, коли поступив до коледжу в Лондоні, навчаючись з перервами, наскільки дозволяли гроші.

Коли Тертісу виповнилося дев’ятнадцять років, сталася подія, яка змінила його життя назавжди. Однокурсники попросили його пограти на альті у складі струнного квартету, оскільки у коледжі зовсім не було студентів

альтистів. На той час, гра на альті загалом була на низькому рівні. Згодом Тертіс згадував: «Коли я вперше почав грати на альті, як на сольному інструменті, несправедливість та непорозуміння були моєю долею. Консенсус думок тоді був таким, що альт не має права бути сольним інструментом, і справді, якщо враховувати його місце в сім'ї струнних, як найубогішого. Це був не лише інструмент, який зневажали, але й який був далеким від того, щоб підтримувати скрипалів, які грали на ньому. Жалісно низький стандарт гри на альті був, фактично, прийнятий тільки через те, що не було жодної альтернативи» [20, с. 34].

Тертіс сам вчився грати на альті, оскільки серед його оточення не було викладачів. Також існувало обмаль репертуару, а все написане, рідко сягало вище другої додаткової лінійки в скрипковому ключі. Тертіс вчив і виконував скрипкові концерти Фелікса Мендельсона та Генріка Венявського, граючи їх на квінту нижче ніж було написано, щоб продемонструвати, що альт може добре звучати у верхньому регістрі.

Він зустрів і протистояння, зокрема від Альфреда Гібсона, альтиста у квартеті «Joachim Quartet», який казав: «Я сподіваюсь наступного разу ти гратимеш за підставкою! Альт не призначений для гри високо вгорі – це по-свинячому» [20, с. 18]. Інші також звертали увагу, але відгукувались позитивніше. Тертіс швидко став альтистом у квартеті «Wessely String Quartet», і першим альтистом в оркестрі «The Henry Wood's Queen's Hall Orchestra», де він вперше у 20 ст.виконав Концертну симфонію Моцарта для скрипки і альта з оркестром [24, с. 71].

В 1904 році Тертіс залишив оркестр на користь сольного виконавства і почав створювати записи альтового репертуару і, починаючи з 1920 року, робити транскрипції. Деякі з цих записів це: Соната фа мінор Йоганеса Брамса, записана в 1928 році, декілька творів Фріца Крейслера і Соната Арнольда Бакса написана в 1922 році.

Тертіс працював на факультеті Королівської академії музики і грав музику британських композиторів написану для нього. Також виконував

багато аранжувань, включаючи транскрипцію Концерту для віолончелі Едварда Елгара, яким диригував сам композитор, [24, с. 43] і сюїту для альта соло з оркестром і невеликим хором Ральфа Воана Вільямса. Також він замовив написання альтових концертів, зокрема Баксу, Бенджаміну Дейлу та Йорку Боуену.

Як не дивно, випробування часом витримав лише концерт Вільяма Волтона. Від самого початку концерт не сподобався Тертісу. Коли композитор надіслав йому закінчену партитуру, той відправив її назад без будь яких пояснень [14, с. 92]. Пізніше він казав, що спочатку твір видався йому занадто сучасним. Про це він писав: «Я нездужав в той час; але правду кажучи було те, що я спочатку не оцінив стиль Волтона. Нововведення в його музичній мові, які зараз здаються такими логічними і справжніми в мейнстрімі музики, вразили мене тоді своєю дивакуватістю і штучністю. І лише через певний проміжок часу, я усвідомив яким джерелом сили в альтовій літературі являється цей концерт, і яку глибоку вдячність до композитора повинні відчувати всі ті, хто грають на альті.» [20, с. 63]

Можливо більш прямо висловила пояснення вдова Тертіса, Ліліан: «Лайонел не міг уявити, що акорд, який містить звуки «до» і «до-дієз» може добре звучати» [23, с. 6]. Відмова Тертіса дуже вплинула на Волтона, але його друг, продюсер BBC придумав рішення і запропонував П. Гіндеміту виконати цей твір. Той люб’язно погодився. Прем’єра відбулася 3 жовтня 1929 року. Диригував оркестром «Henry Wood Symphony Orchestra» сам В. Волтон. Вони стали друзями на конференції композиторів ще декілька років перед тим, але з невідомих причин це було єдине виконання Хіндемітом цього твору [10, с. 54].

Тертіс відвідав концерт і критично поставився до виконання Гіндеміта, зазначивши, що: «Безумовно, всі ноти були зіграні, але тон був холодний і невсипучий, а інструмент, на якому він грав – не заслуговує називатися альтом, через надто малий розмір». Щодо виконуваної музики, то Тертіс зрозумів, що він помилявся у своїй оцінці цього твору. Мабуть саме тому він

негайно взявся за нього і згодом виконував його досить часто, зокрема на своїх Американських гастролях на початку 1930-х років з такими оркестрами як «Chicago Symphony», «The BBC Symphony» і «The Tonhalle Orchestra» в Цюриху.

Реакція Лондонської публіки після прем'єри викликала захоплення і концерт уважали успіхом композитора. Зазначимо, що перед прем'єрою відбулася лише одна репетиція і це було катастрофою. Гіндеміт в день репетиції писав своїй дружині, що концерт не матиме успіху. Відомо, що Волтон провів цілу ніч перед концертом, виправляючи численні помилки в оркестрових партіях. На цій єдиній репетиції вдалося програти лише один раз першу частину. Оркестр також був не досить хорошого рівня [23, с. 6].

Однак, критики були в захопленні від концерту. Генрі Коуп Коллс з газети «The Times» писав: «Низька гама звуків, безперечно, зумовлена природою сольного інструменту, створювала невеликий ефект сірості. Але як тільки вухо пристосувалось до нових значень, його тонкощі, ритмічна життєздатність і ліричний шарм ставали досить очевидними. Майстерність та поводження з обраним матеріалом, стриманість, яка була накладена на його об'єкт – являють собою реальний і дивовижний прогрес у розвитку композитора.» [23, с.5]

Ерік Блум у «The Musical Times» писав: «Це один з найвизначніших останніх композицій не лише Британії, а й усього світу, тим більше що вона не привертає увагу ні до чого іншого, крім чистої якості.» [23, с.5]

Натомість були й негативні відгуки, зокрема деякі критики, наводили висловлювання Едварда Елгара, який «вважав негожим факт, що таку музику слід вважати придатною для струнного інструмента» [13, с. 52]. Негативно про композитора та Концерт висловлювався також менеджер Гіндеміта Віллі Стрекер,який після прем'єри у листі до його дружини писав, що Волтон був другосортним, як і його твір.

Однак, виконання Лайонела Тертіса Концерту на конференції композиторів у Льєжі 1930-го року продовжило ряд схвальних відгуків.

Волтон писав другові, що його рука «втомилася писати автографи після концерту», і що «ходьба за сцену і назад на неї (через овації) втомила нас більше ніж сама гра». [20, с. 71] У радіопередачі концерту з Едінбурга 1932 року з Лайонелом Тертісом як солістом, було стільки овацій, що це довелося повторити в прямому ефірі у другій половині програми. Крім Тертіса, інші альтисти, які виконували цей твір у концерті в перші роки, були Бернард Шор, Фредерік Реддл і Вільям Прімроуз. Це, безсумнівно, сприяло популярності Концерту серед альтистів і стабільно продовжується до сьогодні.

Щодо творів Волтона раннього періоду творчості, то багато хто припускав, що це була одна з найкращих його композицій, і все ще найбільш виконувана. Крім альтового концерту композитор написав ще віолончельний і скрипковий. Останній написаний для Яші Хейфеца, який замовив його за переконаннями Вільяма Прімроуза.

Яша Хейфец.

Пізніше, як зізнавався Волтон, в скрипковому концерті він намагався висловити свою любов до Аліс Вімборн. Його сильний романтичний стиль змусив деяких критиків позначити його ретрогресивним, і Волтон сказав в

інтерв'ю газеті «Таймс»: «Сьогодні біла надія – це чорна вівця завтра. У ці дні композитору дуже сумно старіти ... Я серйозно раджу усім чутливим композиторам помирати у віці 37-ми років. Я знаю: я пережив перший період халциону і я вже майже дозрів для свого критичного прокляття» [11, с. 10]

Волтон також написав дві симфонії, кантату «Бенкет Бальтазара», сонату для скрипки і фортепіано, та ще один струнний квартет. Його музика до фільмів та опер не мала такого успіху. Волтон не багато писав, і в останні роки більшість його робіт – це аранжування. Загальна траєкторія його кар'єри була для нього гіркою таблеткою, яку він був змушений ковтати. Розпочавши, як успішний, сучасний композитор в молодості, у 1950-х і 60-х роках його музика почала вважатись старомодною через виражені романтичні тенденції, тому репутація так і не відновилась за його життя. Однак, більш врівноважений погляд на його музику в даний час, забезпечив стійку популярність ряду його творів і до нині.

1.2 Концерт для альта. Виконавський аналіз

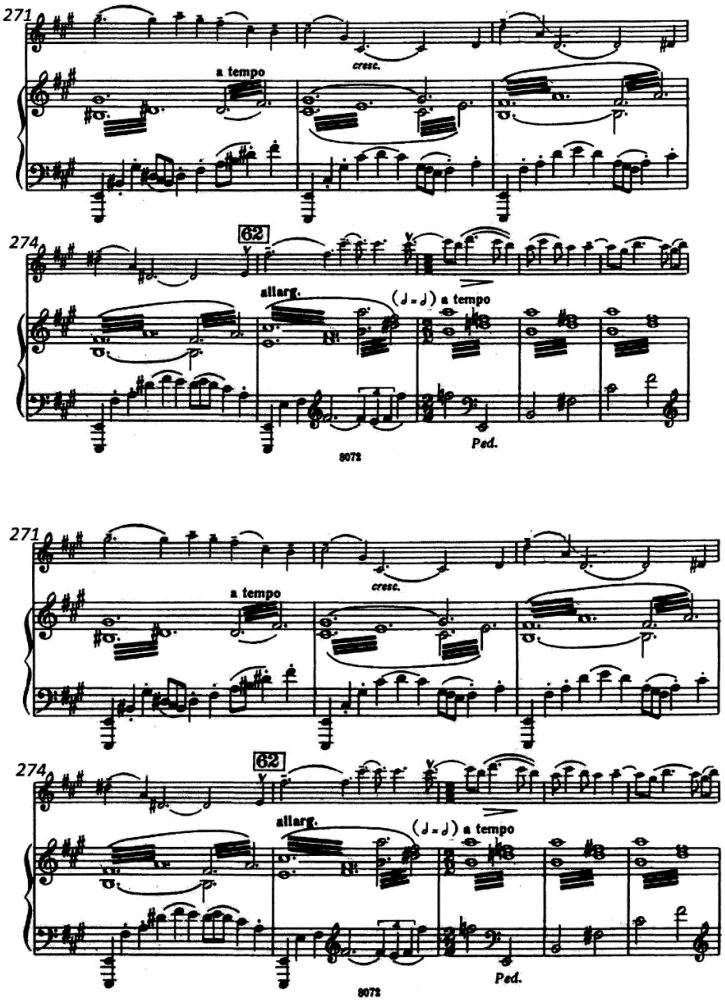
Концерт для альта Вільяма Волтона є одним із найкращих зразків жанру альтового концерту. Британська публіка прагнула чогось величного і нового в класичній музиці. Розчарування відсутності композиторського генія на Британських островах порівняно з незрівнянною силою держави не вщухало з часів Генрі Персела. Модерністська пікантність «Фасаду» Волтона була доповнена в цьому творі новим романтизмом і знайшла індивідуальну зрілість у поєднанні цих різноманітних елементів. Цей твір показав більш зрілого Волтона, та його розвинений особистий стиль, його характерне використання сполученого руху в мелодичних лініях, а також широкі інтервали, такі як септіми і нони. Інші прийоми, які можна знайти в альтовому концерті Волтона – це діатонічна гармонія з доданою нотою, що надає музиці гірко-солодкого смаку, а також синкоповані, неправильні музичні візерунки, які штовхають музику вперед. В Концерті Волтон виклав найхарактерніші вирази своїх думок. Кожна з трьох частин чітко визначена, і

вони містять між собою багато ідіом, стилістичні хитрощі мовлення, своєрідний динамізм та гостре оркестрування, що є поверхнево впізнаваними рисами його творчості.

Перша частина, Andante comodo – це повільна частина, на відміну від інших концертів, де повільна – знаходиться в середині твору. З точки зору музичної форми – це стисла сонатна форма, яка починається з ліричної мелодії в альта і вміщає мажорну і мінорну гармонію. Друга тема, також альта над супроводом піццікато – неспокійна, але споглядальна призводить до кульмінації підкресленою групою мідних духових. В репризі ми знаходимо початкову тему, яку грають гобой та флейта, з альтом в контрапункті; закінчується частина приглушеними тонами. Друга частина, Vivo con molto preciso – коротке захоплююче скерцо. Це форма рондо, хоча його епізоди іноді трапляються поруч одни з одним, не маючи основної теми між ними. В альта з оркесром змінюються швидкі ритмічні фігурації, допоки мідні духові знову не введуть в енергійну тему. Протягом усього руху Волтон розриває мелодії раптовими непересічними акцентами, і зміною метру, який підримує плин руху до кінця. Соло фагота представляє трохи кумедну першу тему фінальної частини, Allegro moderato, що у дуже вільній сонатній формі. На відміну від більшості класичних концертів, у фіналі яких викладена віртуозність соліста, Волтон узагальнює тут емоції та матеріали попередніх частин, а також розкриває їх більш глибоке емоційне призначення. Альт соло як і певні оркестрові групи переймають мотиви початку, допоки альт не представить нову, більш тужливу тему. Розкішна фуга, що належить лише оркестру включає частини всіх трьох тем, закінчується трагічним епілогом, в якому соліст повертається до мелодії з першої частини, в той час як бас кларнет грає початкову тему фіналу як ostinato. Закінчується твір тихо, знову з контрастами мажору і мінору, фокусуючись на багатому тембрі альта.

Форма Концерту Волтона нагадує віолончельний концерт ор.85 Елгара, в тому, що він також починається з повільної, романтичної першої частини, за якою слідує скерцо, при цьому найбільша вага припадає на фінал, в кінці

якого – елегійні та споглядальні спогади про головну тему першої частини. Ще більш очевидним є зв’язок з Концертом для скрипки №1, op.19 Сергія Прокоф’єва. Реприза першої частини концерту Волтона, як у Прокоф'єва, якій передують подвійні ноти соліста - починається мелодією духових інструментів на яку накладається імпровізаційна лінія соло тріолями. Початкова тема Волтона перегукується з першою темою Прокоф’єва. Так само, до кінця останньої частини обох творів найперша тема повертається, тоді як частина основної теми фіналу виступає у ролі акомпанементу.



Приклад 1. Епілог фіналу концерту – альт проводить ремінісценцією тему першої частини у фа-дієз мінорі а супроводом до неї стає остінато контрфагота на основі теми фіналу.

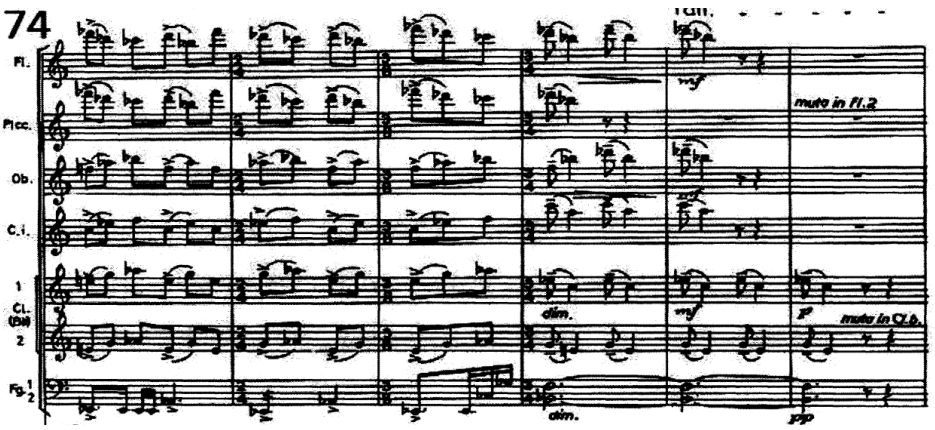
Волтон мінімізує кількість струнних інструментів кожного разу, коли грає соліст, а також знаходив ефективні способи зменшити контраст між тутті і сольними частинами, наприклад: із специфічною динамікою, ефективними комбінаціями текстур, регістрів, ритмів, а також контрастні напрямки мелодичних ліній альта проти супроводу. І все для того, щоб не «накрити» соліста насиченою звуковою масою. Оркестрування вимагає великого оркестру, що рідко трапляється для струнного концерту, особливо цього, який написаний для інструменту, тон якого насичений, але не проникливий, не кажучи вже про його акустичні недоліки. І все ж таки повний оркестр в оркеструванні Волтона охоплює широкий спектр кольорів та емоцій, таким чином, що соло альта завжди відкрите.

Композитор оркестрував концерт двічі, вдруге у 1962-му році. Версія 1929-го року вміщає пікколо, дві флейти, два гобої, англійський ріжок, два кларнети, бас-кларнет, два фаготи, контрфагот, чотири валторни, три труби, три тромбони, тубу, литаври, а також струнні. Скрипки, альти, віолончелі і контрабаси зменшуються в складі, відповідно до: 4 пульти перших скрипок, три пульти других, два альтів, два віолончелей і один пуль контрабасів, коли грає соліст. Версія 1962 року включає одну флейту, один гобой, один кларнет, контрфагот, одну трубу і додається арфа. Тут струнна група зменшується відповідно до: перші скрипки – чотири пульти, другі – три пульти, альти – три, віолончелі – два і баси – два пульти. Волтон писав до «Oxford University Press» в 1961 році, «Це покращення старої версії особливо стосується прозорості і виразності.» [23, с. 8]. Однак ці зміни не завжди служать для полегшення фактури; деякі з них змінюють колір. Пікколо, англійський ріжок і бас кларнет все ще присутні, додаючи маси, а під час соло є додатковий пульт віолончелей і басів, а зменшенні мідних духових не сильно впливає на сольну лінію. Арфа, яку Волтон рідко використовував до написання концерту, показує розвинену концепцію оркестрового звучання Волтона в його пізніші роки.

Однак, нове оркестрування не було повністю критичним успіхом. Критик Рональд Кріхтон написав, «Хтось хотів, щоб цього разу повернулись до старої партитури з потрійним вітром і без арфи – без сумніву переробка полегшує життя соло, але вигладжування та впорядкування звуку знижувало тугу, яка була великою частиною музики, в той час як арфа наближає її до Теннісонівської милозвучності Іск'я та пізнішого періоду, дуже красивого, але різного.» [23, с. 9] Ознайомитись з оригінальним оркеструванням можна лише через записи, проте, є лише один запис за останні п'ятдесят років, це запис Лоуренса Пауера. Волтон заплутано сказав, що новий варіант є кращим, проте старий все ще можна виконувати. Однак майже завжди виконується новіша версія. На щастя обидві версії мають глибоке розуміння проблем в поєднанні альта з оркестром, і будь-які питання до останньої версії є суто естетичними.

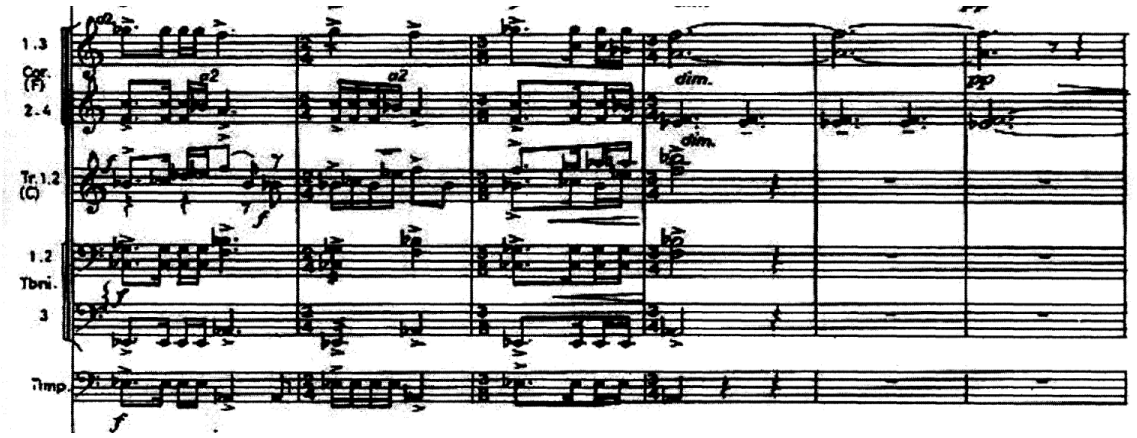
Скорочення струнного складу під час соло дозволяє сольному інструменту залишатися домінуючим. По суті робота оцінюється для двох оркестрів: камерного оркестру під час соло і повного оркестру під час тутті. Крім цього, композитор визнав, те що приховує солюючий інструмент – це не так мідні духові, як струнні. Можна подумати, що тромбони і труби занадто важкі в акомпанементі для самотнього альта, і поки їх динаміка на фортіссімо може перемогти будь-кого, при більш помірній динаміці вони настільки різні у відтінку, що альтове соло може чітко виділятись проти них.

Протиставлення повних оркестрових tutti і сольних частин є безшовними та природними, і в порівнянні сольних розділів не бракує. Ідеальним прикладом оркестрового tutti є такт 74 (приклад № 2) Тут використовується сила всього оркестру, що створює грандіозну кульмінацію. Грає кожен інструмент за винятком соліста, у всіх є форте з акцентами на певних нотах:



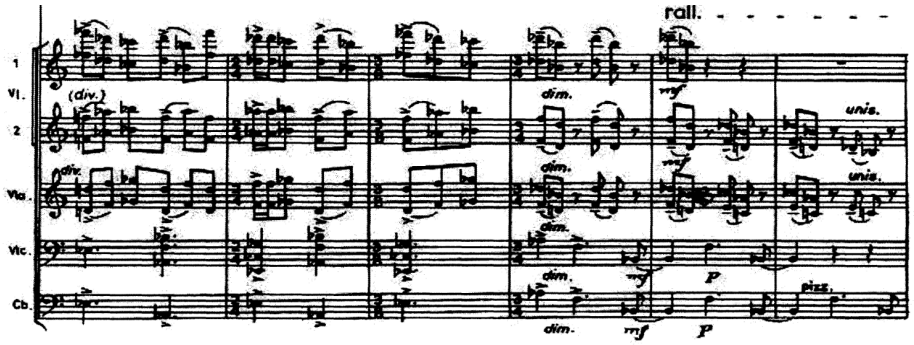
Приклад №2. Такти 74-77, дерев’яні духові.

Оркестр згасає загальним дімінуендо, спочатку вибувають мідні духові:



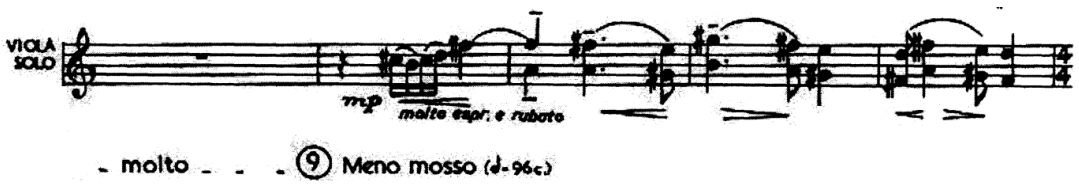
Приклад №3. Такти 74-77, мідні духові.

тоді дерев’яні духові, опісля перші і другі скрипки до піаніссімо в альтах та інших струнних:



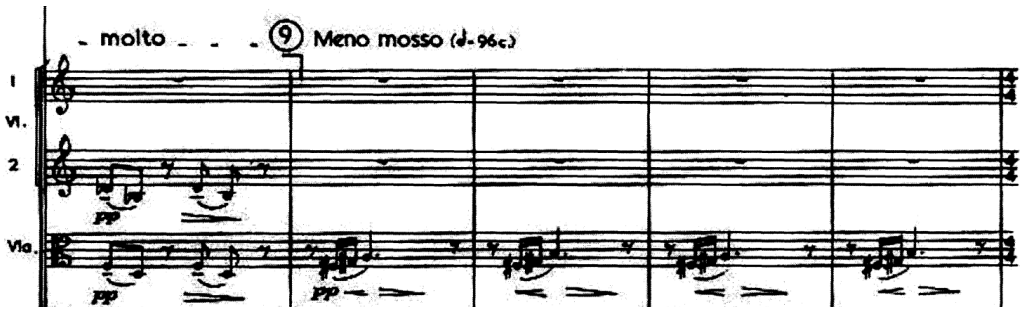
Приклад №4. Такти 74-77, струнні.

В такті номер «80» це налаштовує альт на наступний вступ де він відтворює мелодію у високому регістрі в каноні з валторною і флейтою. Альт залишається на передньому плані через додавання подвійних нот секстами, але мелодія стає цікавішою з канонічними голосами, що рухаються проти нього, лінії рухаються в різних ритмах і напрямках.



Приклад №5. Мелодія соліста, збагачена секстами.

Крім цього деякі з альтів грають коментар під вступом соліста (такт «80») додаючи колір та фактуру, на якій тримається соло:

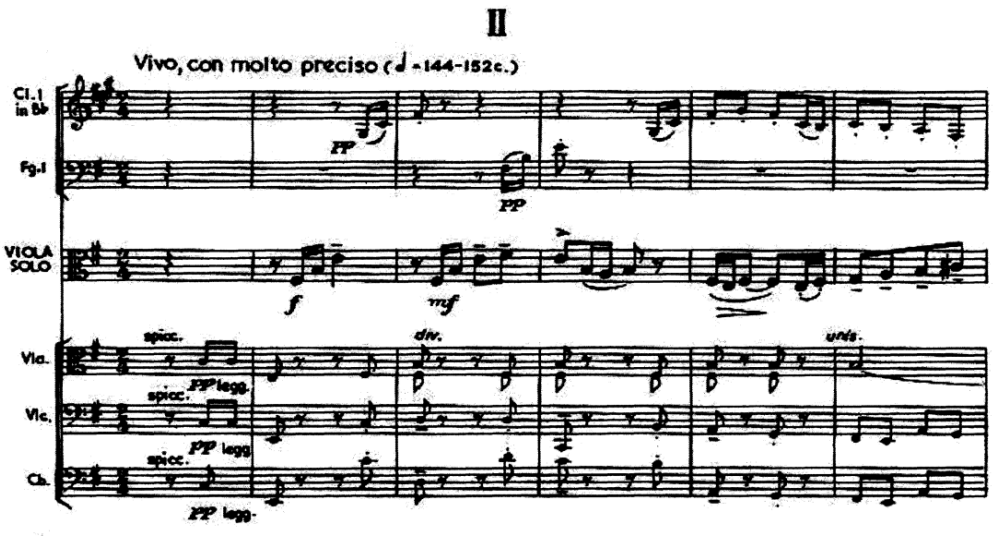


Приклад №6. «Коментар» альтів до теми соліста, такт №80.

Навіть незважаючи на таку кількість ліній, мелодія альта залишається головною, що дає деяке полегшення вуху після попередньої складності тутті.

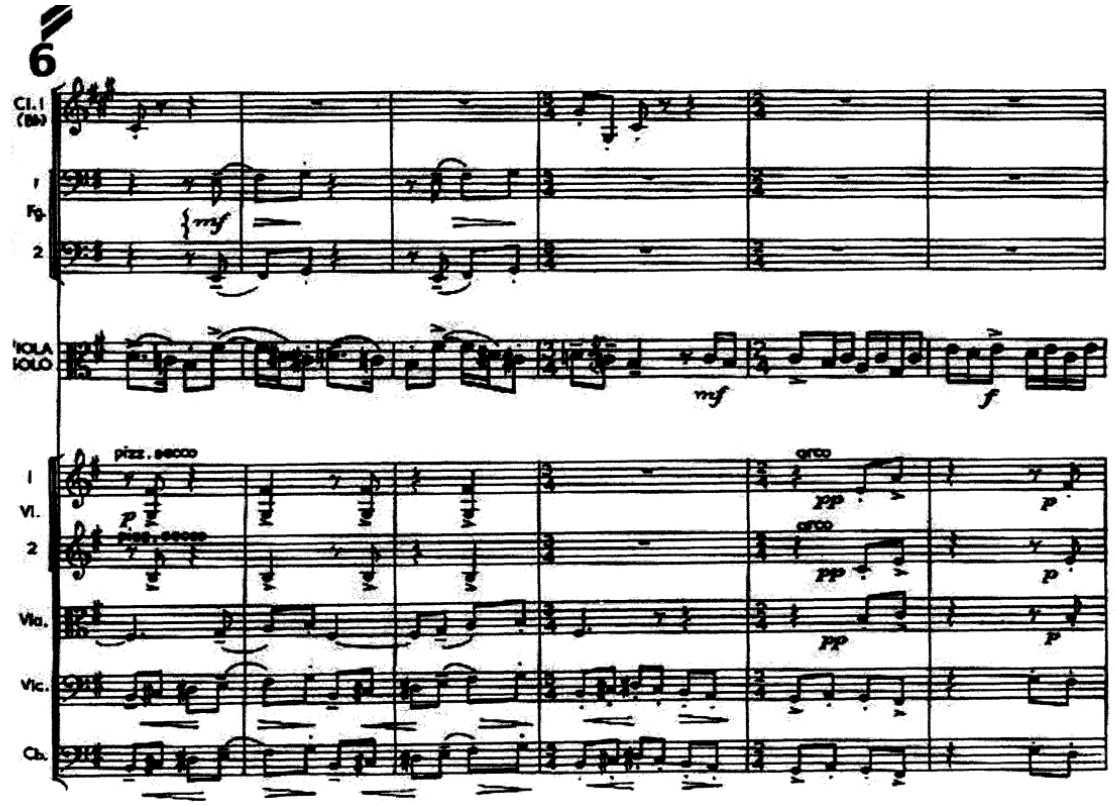
Динамічні позначки Волтона також відіграють велику роль в тому, щоб дозволити солюючому інструменту бути почутим протягом всього часу. Часто, як очікується лінія альта позначена голосніше, ніж інші лінії, особливо струнних. Адже, як зазначено вище, саме струнні групи мають потенціал маскування лінії альта соло, завдяки схожим тембровим забарвленням. Друга

частина починається лише з одного удару альтів перед тим, як альт соло почне тему цього неортодоксального рондо (приклад №7):



Приклад №7. Початкова тема другої частини (початок).

Перевага цієї початкової теми очевидна; акомпанемент на піаніссімо, в той час, як соло на *mf* і *f*. У такті 7 фаготи дублюють альтів, однак у фаготів динаміка на меццофорте, а у альтів піаніссімо. Фаготи виправдано позначені голоснішою динамікою, не ризикуючи прикрити соліста через різницю в діапазоні та тембрі. Волтон показує свою майстерність зберігаючи м’якість альтів, додаючи кольору та глибини в їх мелодичну лінію не конкуруючись із солістом.

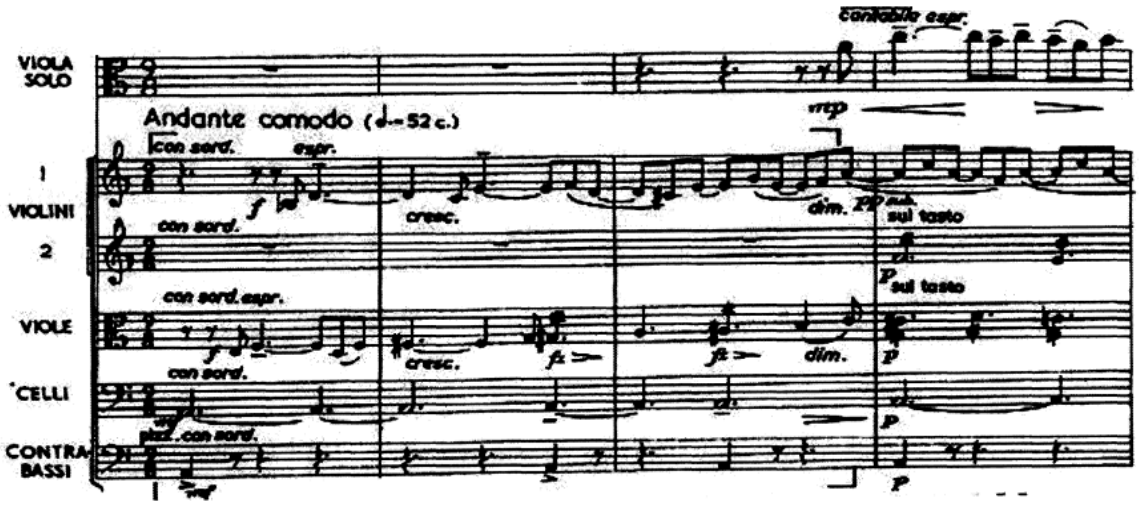


Приклад №8. Початкова тема другої частини (продовження).

Фактурно, композитор виводить сольну лінію альта на контрасті з акомпанементом – тобто альт соло має мелодію на легато з піццікато під нею. Починаючи з цифри «4» у першій частині, альт використовує свій багатий низький регістр, який легко може бути знищений іншими інструментами, але в даному випадку сольну партію супроводжує піццікато струнних у нюансі піано. Таким чином використовується весь спектр альта, особливо його унікальний низький регістр, що дозволяє Волтону використовувати більш широку кольорову палітру для створення багатьох різних емоцій.

У сольній частині Волтон розумно використав переваги верхнього регістру альта, який був недовикористаним у свій час, а також максимально використав унікальний нижній регістр, який Прімроуз недооцінював. Крім цього, використання протилежних регістрів між солістом і оркестром дозволяє солюючому альту бути почутим, особливо над інструментами з більшою звуковою потужністю. Яскравий приклад цьому – початок концерту

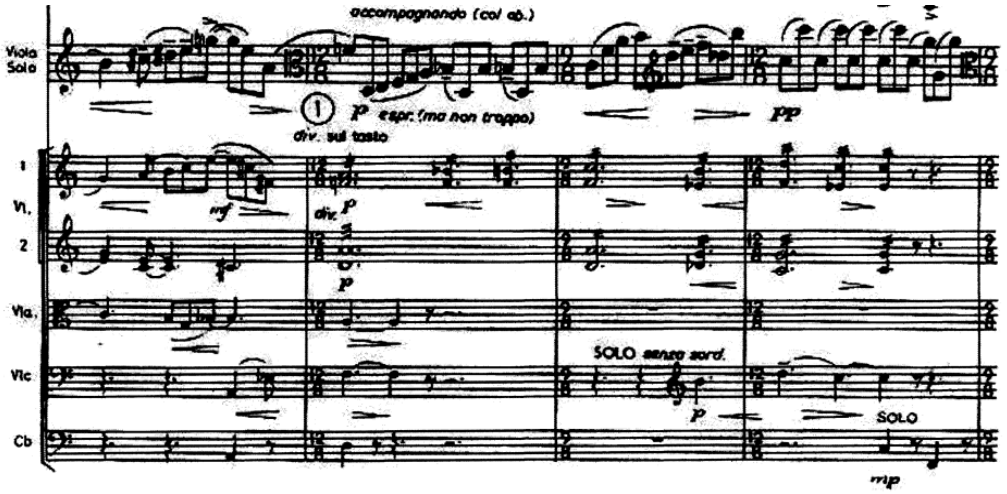
(приклад №9). Він починається коротким вступом у засурдинених струнних і і кларнета в низьких регістрах створюючи фон для багатого альтового забарвлення. Мелодія піднімається, ведучи до ступу альта, який грає у вищому регістрі і робить цей вступ порівняно блискучим:



Приклад №9. Перша частина, вступ і тема соліста.

Хоча солюючий альт починає в унісон з першими скрипками і залишається та продовжує у тому ж регістрі, часто дублюючи їх, його можливо прослухати завдяки динамічній різниці, як-от: ***mp*** *cantabile espressivo* у соліста і ***piano*** *sul tasto* у засурдинених струнних, а також зменшеній кількості активних виконавців у цій секції, коли соліст грає. Таким чином, струнні додають мерехтливе тло для альта, не заважаючи.

У такті №13 Волтон також використовує регістри для того щоб вивести лінію альта. Тут, альт грає фігуру ostinato на ***pp*** у верхньому регістрі, в той час, як дерев'яні духові і струнні мають мелодію в нюансі ***f, mf***:



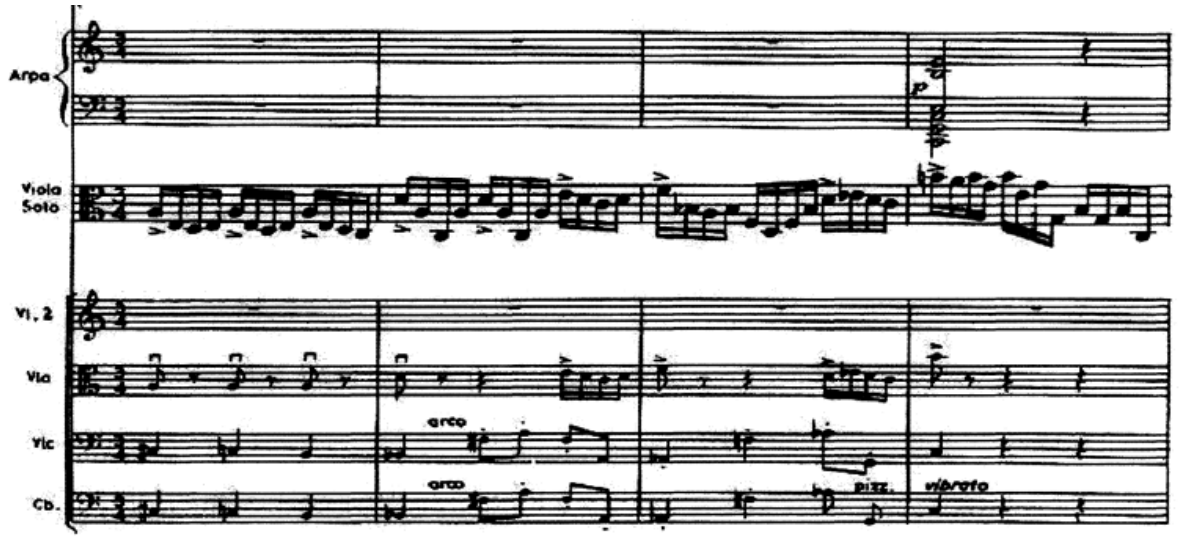
Приклад №10. Регістровий контраст між солістом і оркестром.

Це ефективно тому що струнні і дерев'яні духові мають основну мелодію, або її фрагмент, проте партія альта розміщена в такому блискучому діапазоні, який дозволяє йому бути почутим. Коли гобой грає вступну тему альта у такті №15, альт збільшує об'єм і опускається в нижній регістр, в той час, як струнні грають ***piano*** *sul tasto tremolo* допоки альт знову підніметься до *ostinato*, коли гобой закінчує мелодію:

Приклад №11. Завершення мелодії гобоя.

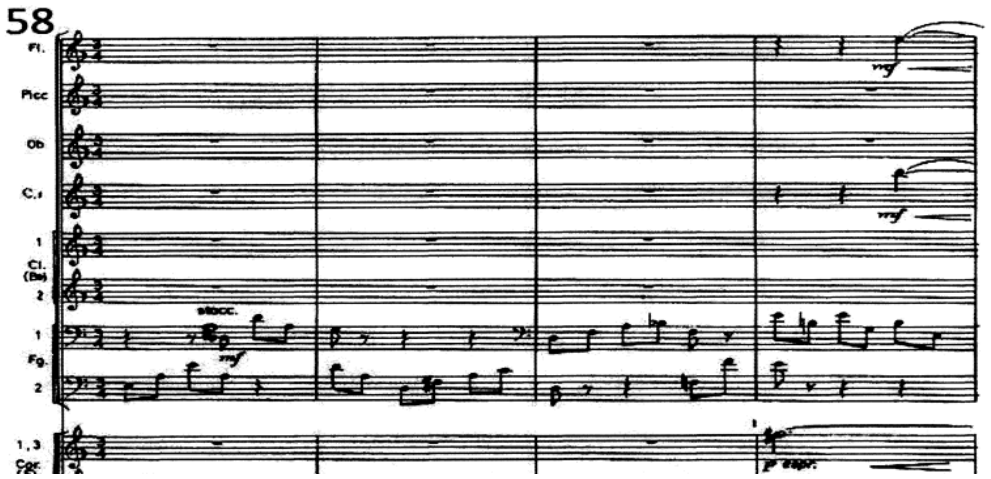
Під час цієї взаємодії увага слухача постійно привертається від однієї фокусної точки до іншої.

Волтон використовує різний ритмічний контрапункт, щоб дозволити чітко чути декілька ліній. У такті №58 у першій частині, альт соло починає уривок шістнадцятими нотами на fortissimo, які рухаються у всьому діапазоні у супроводі все більш густого оркестру (приклад №12):



Приклад №12. Збільшення густоти оркестру, такт №58.

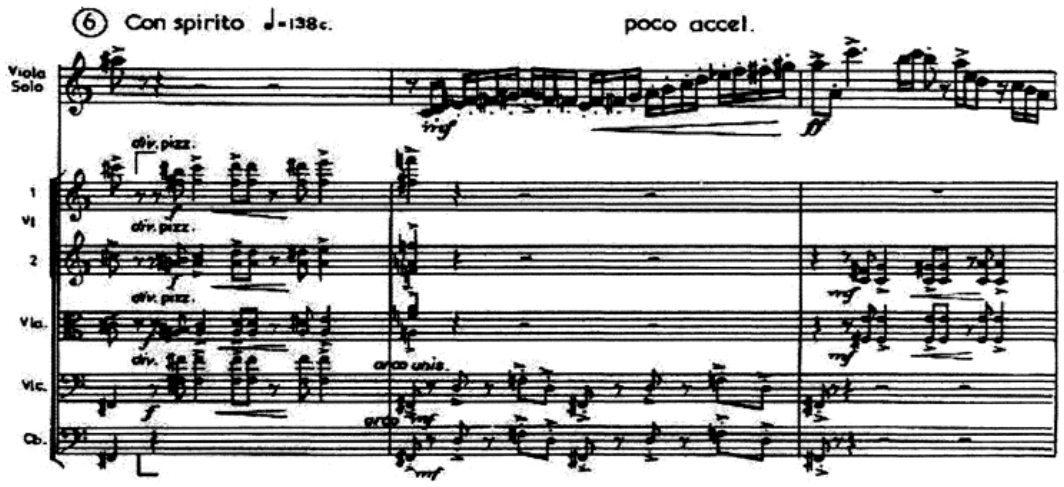
Струнні не заважають, а під повільні мелодії гобоя, кларнета і валторни – фаготи і віолончелі накопичують бас ostinato. Поряд із мелодіями дерев'яних духових, альт виділяється через свою ритмічну напруженість та нерівним контурам ліній, додаючи цьому уривку драматизму:



Приклад №13. Поступовий вступ духових інструментів.

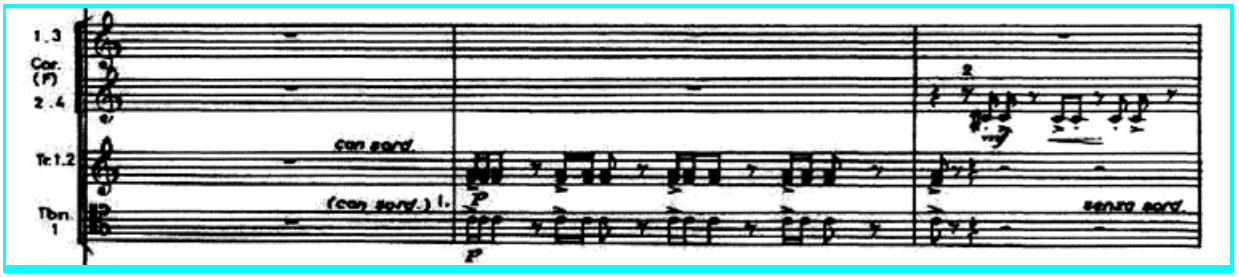
Оскільки Волтон в своєму концерті використовує стільки різних інструментів, відображається широка палітра тембрових кольорів. А через різницю цих кольорів, альт може бути легко почутим, додаючи різноманітності. У цифрі №6 у першій частині дерев'яні духові мають

високий унісон, ***f*** і Малерівське тутті, а потім ***mf*** шістнадцятими тривалостями у альта:



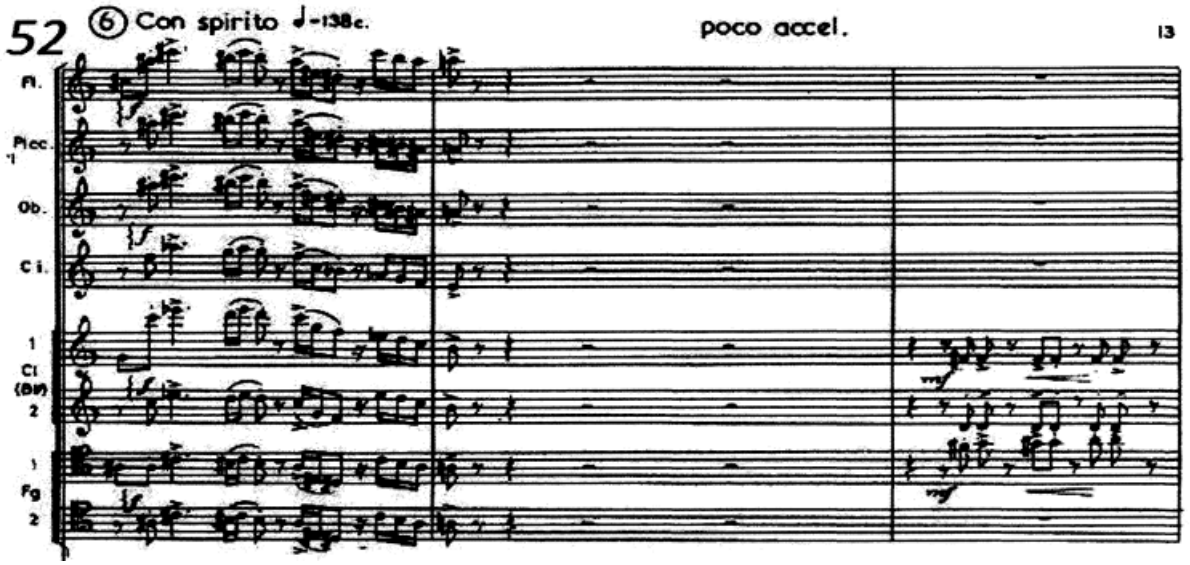
Приклад №14. Новий фактурний епізод, Con spirito.

Цей кольоровий контраст підкреслює вступ альта чітким контрастом тембру. Крім того, альт грає на противагу ритму труб, у схожому регістрі:



Приклад №15. Ритмічний малюнок труб.

Тим часом кларнети і фаготи грають ***f*** у низькому регістрі, додаючи контрасту. І знову ж таки, через різницю в тембрі альт легко прорізається, а пасаж створює ефектний колір, який раніше не чули (приклад №16).



Приклад №16. Контрастуючий малюнок дерев'яних духових.

Концерт В. Волтона – це щирий виклад душі самого композитора, тої чуттєвої невпевненості і туги розчарування, що так типово для нього. Ми відчуваємо боротьбу з болем його дитинства, його відчуження і тугу і, зрештою неминучу тінь нещасного середовища в якому він виріс [14, с. 4] Його музика не була продуктом абстрактного натхнення, але від вродженої потреби виразити себе. Епілог альтового концерту – один з найкрасивіших уривків у всій його музиці, який створює настрій відходу в забуття. Процес накопичення того, що відбувалось раніше, розширює емоційний діапазон фіналу від химерного початку до трансцендентного висновку. Саме такий натхненний твір приваблює до себе альтистів і продовжуватиме це робити ще далеко в майбутньому.

Концерт для альта з оркестром Вільяма Волтона, залишився одним з небагатьох альтових концертів, які займають високий рейтинг, поруч з незавершеним концертом Бели Бартока і концертом «Der Schwanendreher» Пауля Хіндеміта. Те, що Волтон так надзвичайно добре зробив у цьому творі – так це дозволив загальному фону концерту вільно зростати разом із природною звуковою фарбою альта, і це, чи не найважливіша частина трактування композитором цього інструменту. Ряд інших останніх концертів для альта також мають таку якість, написані такими композиторами як,

Кшиштоф Пендерецький – твір з глибокою інтимною ностальгією, і Альфреда Шнітке, з його мелодраматикою нарікання, яке закінчується трагедією та безмовністю. Концерт Волтона зробив можливим розширення альтового репертуару, оскільки жодного альтового твору не було написано до того часу, і це залишить його унікальним.

РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ РАННІХ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ КОНЦЕРТА ФРЕДЕРІКОМ РЕДДЛОМ ТА ВІЛЬЯМОМ ПРІМРОУЗОМ З ПОГЛЯДУ СЬОГОДЕННЯ

2.1 Виконавська інтерпретація Концерту Фредеріком Реддлом (аудіозапис 1937 року)

Альтовий Концерт Вільяма Волтона з'явився саме в потрібний час, як для композиторів так і для альтистів по всьому світі. Зусиллями Лайонела Тертіса, які все ж дали свої плоди, почали зв'являтися твори для альта і про цей інструмент починали говорити. І нарешті, з'явився альтовий твір, який, без жодного сумніву можна називати шедевром. З перших десятиліть існування Концерту залишилось небагато записів, але ті, які є – вражають індивідуальністю, незважаючи, на деякі «неакуратні моменти», якщо дивитись на них поглядом сьогодення.

У виконавській практиці цього періоду спостерігається тісний зв'язок з ідеалами епохи Романтизму. І свідчать про це, саме ті записи. Але, що саме цю виконавську практику зробило такою особливою і як вона проявляється у записах?

В свій час, Пімроуз дуже вдало висловився про те, що альт був інструментом, який не має традицій [6, 13]. Не варто приховувати той факт, що альтисти 20 ст., все ж, змушені були починати з певних традицій, навіть якщо ці традиції не були альтовими. А оскільки, і технічно і за звучання, скрипка і альт найбільш споріднені, то і не дивно, що саме скрипкова виконавська практика мала такий великий вплив на ранні інтепретації Концерту Волтона.

Скрипка була доволі популярним і затребуваним інструментом на Заході, відколи вона набула сучасного вигляду. В нетривалий період Епохи Романтизму, коли фортепіано було основним інструментом, інтерес композиторів до скрипкових можливостей був дещо зменшений. Переважна більшість визначних композиторів в той час були піаністами, які писали

більше для фортепіано ніж для скрипки. З часом завершення епохи Романтизму, ослабло і місце фортепіано у музичному світі. Натомість скрипка знову відновила свою популярність і почав збагачуватись її репертуар. Лише в 1930 році було написано щонайменше шість скрипкових концертів, які до сьогодні займають перші місця в скрипковому репертуарі. Це твори таких композиторів як: Арам Хачатурян, Альбан Берг, Стравінський, Барток, Прокоф'єв, а також Волтон.

Щодо ранніх інтепретацій Концерту Волтона в такому романтичному стилі, ми розглянемо три записи. Це записи Вільяма Прімроуза та Фредеріка Реддла. Прімроуз записав Концерт двічі. Лайонел Тертіс незадовго до створення першого запису (1937р.) пішов на пенсію. Він планував записати твір, але за 10 днів по початку запису попросив Редла його замінити. І за цих 10 днів Реддл вивчив цей твір, що не може не свідчити про його, неабиякі, здібності. На той момент Реддл уже був видатним альтистом, грав сольні концерти, а також з Лондонським симфонічним оркестром. А згодом, його призначили концертмейстером групи альтів того ж оркестру. Варто зазначити, що яким би прихильником не був Волтон до виконавців свого твору, найбільшу перевагу надавав інтепретації саме Реддла. І це захоплення призвело до того, що Волтон включив деякі зміни Реддла до партії альта в офіційне видання Oxford University Press. Це була партія альта, яка до 1962 року входила до фортепіанного супроводу, до моменту коли була опублікована перероблена оркестровка.

Запис Реддла є першим з трьох, яким диригував Волтон. І в цьому записі спостерігається гостра інтонація, легкість та майстерність виконавця, незважаючи, на обмеження технологій запису того часу. Він постійно ніби “хитрує”, призупиняючи смичок, щоб знайти ноти на грифі, коли робить великі стрибки в інші позицію, чи перед подвійними нотами. Вірогідно, що це було наслідком технічної недосконалості, але це надає його фразуванням приємного ефекту і пізніше впроваджувалось як виразовий засіб.

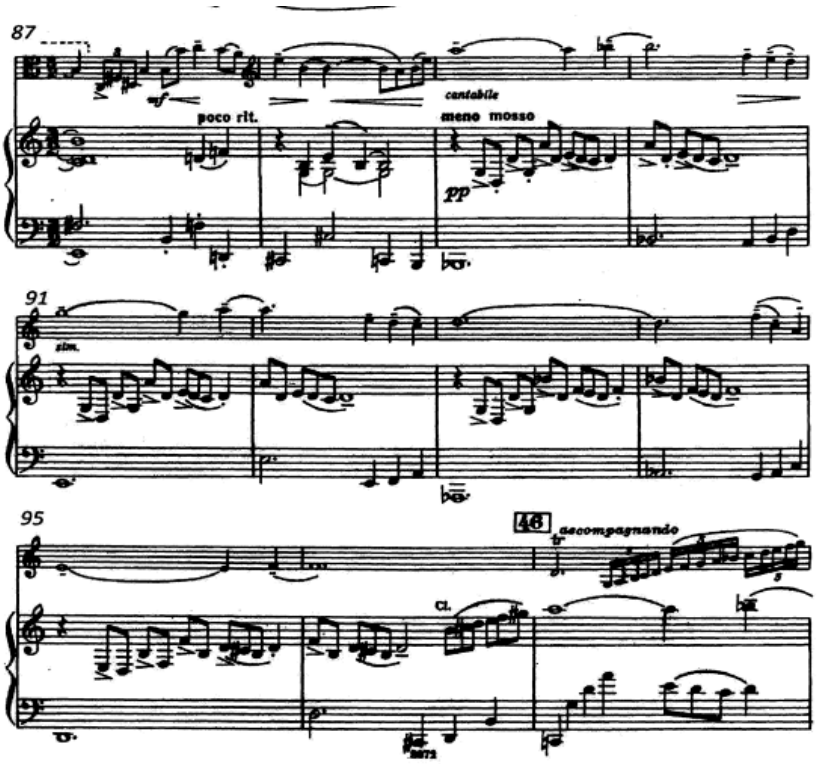
Звук Реддла, жорсткий, металевий, стриманий, але красивий. Використовує вузьке, але безперервне вібрато, яким підкреслює ніжне мерехтіння нот. [7] В цьому плані Реддл завдячує першій половині 20 ст., бо сучасний виконавець так би не вібрував. Можливо його звучанню не вистачає різноманітності барв, але компенсує це - його чітке фразування та витончене бачення твору. Можливо його грі бракувало тієї розкішності, якою володіли деякі інші солісти в той час, проте, виконавець володів тим, що запам'ятовується назавжди — це великодушність та унікальність. Предметом дискусій став його чутливий гліс між двома нотами на відстані, який він використав з виразовою метою, так як методична література гри на скрипці не рекомендувала використовувати глісандо випадково. На відміну від сучасних, Реддл використовує це доволі часто. У сучасному світі схожі глісандо вийшли з моди в такій музиці, і вважаються більш доречними для музикування у ресторанах чи кафе [4, с.64] Але в Реддла є аж дванадцять видів портаменто, і це лише в першій частині в межах перших двадцяти тактів. Робить він це з тонким відчуттям часу, дуже ніжно, інколи затримуючи праву руку для того, щоб лівою попасти точно в ноту при стрибку в іншу позицію. Таким чином, його портаменто стає не таке помітне, а навіть додає індивідуальної виразовості в це виконання.

Протягом всієї частини його темп залишається повільним. У цифрі 9, сексти сольного альта приглушені дерев'яними духовими інструментами, проте, Реддл добре справляється з труднощами в цьому місці. Inquietamente звучить доволі сухо, але попри те, йому вдається виразити тривогу цих глибоких рядків.

Другу частину Реддл виконує відносно в швидкому темпі. І це доволі помітно, якщо зважати на те, що в першій редакції Концерту темпове позначення було четверть =116. А це значно повільніше в порівнянні з редакцією в 1962 році, де темп становить в межах 144-153. Звучання його досить комфортне, хоча звук доволі жорсткий, металевий, а інтонація не настільки точна, як у першій частині. Виконавець добре виконує всі

артикуляційні позначення Волтона і чудово справляється зі всіма технічними перешкодами у цій частині. Третя частина — найшвидша в цьому записі, згідного пропозицій композитора половинна нота = 86. Вступ соліста темпово нестійкий. Дивовижним моментом є вступ кларнетів у 49 такті. Тут можна спостерігати їхні агогічні відхилення від написаного ритму. З такту №50, кожна восьма нота третьої і четвертої долей мають різну тривалість у звучанні. І це додає, свого роду, розмовного ефекту. В будь якому разі, це не вливає на їх основний рух, фразування чи жестикуляцію. На сьогоднішній день важко уявити таке спотворення ритму, навіть з метою виразовості певних моментів. Можливо тому, що такі агогічні наголоси залишились у виконаннях в романтичному стилі.

Шість видів портаменто в тактах 89-95, додають музиці стану споглядання. А сила натиску лівою рукою на струну, свідчить про розумне її використання. Незважаючи на його вишуканий смак, сьогодні важко уявити, щоб сучасний альтист використовував стільки різновидів портаменто в межах семи тактів.



Приклад 17. 3 частина, такти 87-97.

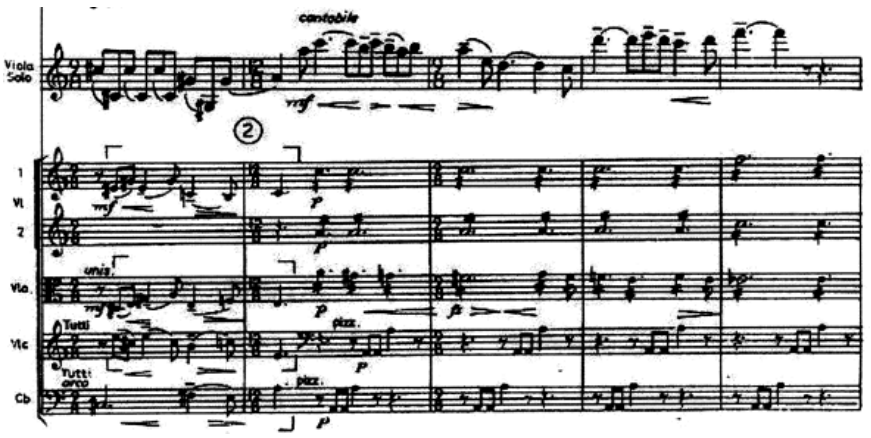
Як для альтової виконавської практики в 1930-х роках – це був неймовірний початок. Адже, редагувати записи в той час було неможливо. І зрештою, ми маємо надзвичайно талановитого і майстерного соліста, який тримав себе в неабиякій формі, в той час, як неочевидні факти говорили про те, що тоді, альтист середнього рівня був ще слабкішим за середнього рівня скрипаля. Авторитет Реддла – безсумнівний, і його фундаментальність беззаперечна у всіх відношення. Можливо його інтерпретація дещо суворіша, ніж ті, які з'явились опісля, але відображає нам його індивідуальний слід в музиці, а про це свідчить як і його портаменто, так і особливий звук, який рідко змінювався, незважаючи, на зміни характеру в самому творі.

2.2 Дві виконавські інтерпретації Концерту Вільямом Прімрузом (аудіо записи 1946 та 1954 років)

Наступні два записи, які ми розглянемо це найвидатнішого альтиста всіх часів - Вільяма Прімроуза. І навіть сьогодні, Прімроуз вважається неперевершеним в плані його звучання і технічної майстерності. Народився в 1904 році, навчався у Ежена Ізаї, під впливом якого, Прімроуз перейшов на альт [14]. Після завершення його кар'єри в складі квартету, він почав грати з NBC Symphony Orchestra в 1937 році під орудою Артуро Тосканіні. А на початку 1940-х років, після того як Прімроуз залишив оркестр, почала набирати обертів його сольна кар'єра. Він виконував музику зі всіма легендарними солістами того часу, а саме Грегором П'ятигорським, Артуром Рубінштейном, Хейфецом та багатьма іншими. Безліч композиторів писали для нього музику. Окрім Бартока, це були Даріус Мійо, Беджамін Бріттен, Едмунд Руббра. Неможливо не згадати про його блискучу техніку. Після його виконання капрису Паганіні, Міша Ельман пожартував: «Мабуть це легше виконувати на альті» [6, с.185] Переоцінити вплив Прімроуза на альтовий світ

неможливо, мабуть, як і вплив Хейфеца на скрипалів. Він підняв інструментальну техніку, до такого рівня, якого не було раніше, власним прикладом, як широко відомий артист, а також викладанням.

Із двох записів Прімроуза, в першому він грав з філармонійним оркестром, яким диригував композитор. Це було в 1946 році, також в цей же рік був записаний «Гарольд в Італії» Берліоза, який був першим записом. Початковий темп дещо швидший, четвертна нота з крапкою = 55. Не можна сказати, що це призвело до чогось хорошого, оскільки з'являється враження, ніби оркестр і соліст грають наввипередки. Як наприклад, у такті 19 спостерігаємо, як віолончелі і контрабаси граючи pizzicato, тягнуться позаду (приклад 18). На противагу записам сьогодення, які є еталоном досконалості, такі недоліки минулої епохи свідчать про те, що тоді було зовсім інше ставлення до таких записів, а саме до точності і акуратності в них. Повернемось до звучання Прімроуза. Його звук — насправді вражаючий. Надзвичайно виразний, благородний, насичений і витончений – це саме ті слова, якими можна описати це звучання. Низхідні сексти, які входять в такт №30 просто захоплюють переконливістю артиста. А його привабливе портаменто яке піднімається вгору по струні соль, являється зразком періоду, до якого належав Пімроуз. Періоду, в якому цінували унікальність над якістю, послідовність та вірне наслідування тексту, а також індивідуальність.



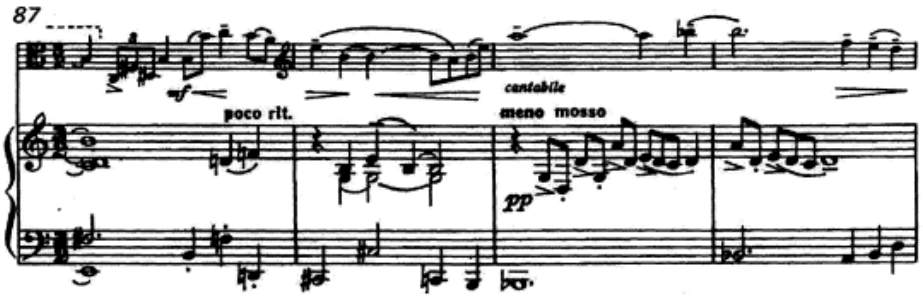
Приклад 18. 1ч. такти 18-22

В коді, Прімроуз лише частково дотримується ритмічного малюнку, шляхом скорочення деяких нот, та подовження інших. Але, такі речі дозволяє традиція гри на струнних інструментах епохи Романтизму. І навіть якщо, деякі його ефекти відрізнялись від того, що мав на увазі Волтон, він зробив те, що всі так очікували від видатного соліста - вніс неабиякий індивідуальний слід в цей твір.

Друга частина — найшвидша в записі. Четвертна нота = 154. Можливо, звучить дещо метушливо, але дуже захопливо. Тут спостерігаєтся наближення в минулу епоху, і це дуже вдало послуговує музиці, показуючи віртуозність і індивідуальність виконавця. Замість жартівливих взаємодій тих музичних ідей, які створив Волтон, на початку частини створюється ілюзія гонки, просто заради швидкості. Виконавець демонструє нам ставлення до віртуозної техніки вище будь яких інших міркувань. І це було духом тієї епохи.

Третя частина розпочинається з темпу, де половинна нота = 86. Нетерпіння Прімроуза до певних меланхолійних моментів в цій частині компенсує його поважний, привабливий звук. А от в тактах 41-58, його діалог з гобоями та кларнетами схожий на те, як раніше грав Реддл. В нього також наближене виконання ритмічного малюнку, одні восьмі ноти скорочує, інші подовжує. І вражає його інтуїтивне формулювання фраз, яке сьогодні важко зустріти. Хоча, якщо порівнювати з Реддлом, то в діалозі з дерев'яними духовими гра Прімроуза більш чутлива. Виконавець робить одну помилку, яка б наш час не пройшла повз редакторів звукозапису. Він пізно переходить з ноти “ля” на “сі бемоль”.(приклад 19) А в такті 275 він грає нечисто “до дієз”, яке звучить майже як “до бекар” і тримає цю ноту аж до 276 такту. (приклад 1, стор.16) І це дуже неприємно шокує, враховуючи чудову майстерність виконавця гри на альті. Кажуть, що саме в цей період в Прімроуза почалися проблеми зі слухом. Варто зазначити, що в той час, робився значно менший акцент на створенні таких технічно-досконалих записів. Такі речі неприйнятні сьогодні, але такі перепади не є значними,

якщо дивитися на них зі сторони Романтичної традиції, в час якої — індивідуальність цінували вище над будь якою технікою. В часи створення запису, вирізання та накладання певних фрагментів при редагуванні було неможливим, а отже додаткові дублі цілої частини, а то і всього твору були б надзвичайно напруженими і важкими:



Приклад 19.

Другий запис Концерту Волтона, записаний Прімроузом з Королівським симфонічним оркестром, яким диригував Малкольм Сарджент - вийшов 1954 року. Незважаючи на серйозні проблеми Прімроуза зі слухом – в загальному вважається кращим записом. Попри недоліки, індивідуальність і краса звуку виконавця сяють, як в нікого іншого. Сам композитор не диригував, але, як кажуть, був присутній на записі. Як і в записі 1946 року, Прімроуз грає соло з великими змінами. Деякі пасажі він грав на октаву вище, нібито для того щоб уникнути непристойного шипіння на нижніх струнах, а також дублював мелодію октавами. І такі віртуозні тенденції були так прийнятні в той час. Він навіть намагався переконати Волтона, щоб той вніс зміни, але композитор не погоджувався. Ну і пізніше з'ясувалось, що він надавав перевагу партії альта, як і сам її створив [6, с. 197] Можна припустити, що Прімроуз менше вірив в особливість та звучність альта ніж Волтон. І це мабуть ознака того, що видатний соліст, захотів зробити альт найбільш схожим на скрипку. Схожі зміни Прмімроуз вніс і в низку інших творів, які він виконував.

Не єдиний Пімроуз вніс такі зміни до сольної парії альта в Концерті. У 1930 році Oxford University Press випустили видання альтової партії Лайонела Тертіса. В якому він також подвоїв мелодію октавами, або переніс ряд

пасажів на октаву вверх. А особиста версія Тертіса вміщає ще більше змін. Натомість, на сьогодішній день, навряд чи хтось з виконавців насмілиться внести такі корективи без згоди композитора. Давно покинута думка про те, що соліст знає краще, свідчить про те, що в ту епоху було неформальне, і навіть, доволі поверхневе ставлення до партитури. Реддл не вносив жодних змін. Але варто пригадати, що час за який він вивчив твір перед записом, не собливо дозволяв вносити індивідуальні корективи в партитуру.

Розпочинає Прімроуз першу частину в неквапливому темпі, де четвертна з крапкою = 54. В багатьох випадках страждає інтонація, коли соліст піднімається на струні “ля”. Як приклад, в тактах 19-22. Але знову ж таки, епоха, в якій це створювалось прощала таку недосконалість у записах. Його не дуже турбують різного роду фарби чи варіації, на відміну, від особливого звуку. Сексти набувають прекрасної зміни тембру. І це наче гра з тембрами, яка була рідкістю в той час. В загальному темп швидкий, а драйв Прімроуза робить звучання частини поривчастим, особливо в каденції та в коді, де таке швидке і невиправдане проходження є ефективним лише в тому випадку, якщо не дотримуватись партитури. У такті 149 він грає так, ніби там вказано тремоло. У тактах 150-157 рветься вперед, хоча подовжує виділені шістнадцяті ноти, щоб зберегти пульс з акомпанементом.

Друга частина пролітає в захоплюючому темпі де четверть =148. Окрім інтонаційної прогалини, Прімроуз вражає своєю майстерністю. Тут не посперечаєшся, що зміни темпів Прімроуза не працюють, і це суперечить вказівкам композитора. Так, як він і робив в записі в 1946 році, тут також ігнорує більшість артикуляційних позначень композитора в цій частині і в більшості випадків грає спіккато. Третя частина Концерту розпочинається в темпі, де половинна нота = 82. Прімроуз надзвичайно чутливий до змін настрою у музиці та тематичного матеріалу. Як наприклад у вступі другої теми, та її повторенні пізніше.

А от вібрато Прімроуза, вважається і сьогодні ідеальним, оскільки найменш відрізняється від сучасних виконавців, а саме насиченістю і

безперервністю. Портаменто в обох його записах використовується схоже, зі смаком, але певною мірою сьогодні вважається старомодним. Останні дванадцять тактів Концерту в записі 1946 року є яскравим прикладом, де воно дуже виразне і насичене. Сучасні альтисти не грають ці такти в такій манері, незважаючи, на вишуканий смак Прімроуза. Його портаменто розкішніше ніж у Реддла. І тут з'являється думка, чи вібрато в сучасному вигляді якось усуває значне використання портаменто? [15, с.75]. Мабуть так, адже, використання одного і другого може бути ознакою поганого смаку виконавця. І Реддл і Прімроуз використовують портаменто не для того, щоб привернути увагу до привабливості їхнього звучання, а як засіб, щоб виділити певні емоційні якості в музиці. Схожим чином вони роблять з агогікою, показуючи рух фраз, але зберігають їхню цілісність.

Всі ці три записи являються яскравим прикладом індивідуального та романтичного підходу до виконання. Якщо об'єктивно порівняти їх з сучасною практикою виконання, то можна прийти до висновку, що перші, більше захоплюють наші серця. Найкращі виконавці тієї епохи, безсумніву володіли унікальними особливостями. Глибоко зворушує їх відвертий емоційний стиль, а краса їх звуку просто вражає. Виконавська практика сьогодення відображає різні ідеали, але варто визнати привабливість романтичного підходу. Їхня філософія місця виконавців у виконаннях базувалась на інших принципах. І варто зазначити, що всі стилі виконання, якими б вони не були, зрештою проходять разом з часом.

Щодо історії альтового виконавства, технічний і художній рівень цих перших записів є надзвичайним. Особливо якщо згадати те нехтування альтом, перед самим створення Концерту і цих записів. І саме ці, без перебільшення, надважливі досягнення стали таким вражаючим першим етапом, який і розпочав цю традицію альтового виконавства.

Якими б не були технічні засоби, що їх використав композитор, Концерт Волтона не міг би бути настільки потужним твором, якби він не містив

натхненної, особистої і красивої музики. Мабуть саме тому, багато альтистів після Лайонела Тертіса зверталися до нього, виконували і записували.

16 комерційно виданих записів Концерту пропонують різноманітні інтерпретаційні підходи. Його перші виконавці були зобов`язані стилю виконавської практики з корінням в епосі романтизму, що підкреслювало індивідуальність виконавця над іншими міркуваннями. Ознаками цього стилю є тональна краса, відверта емоційність та вільний суб'єктивний підхід, який включав зміни до музики. Виконавці використовували портаменто вільно, ще не трактували його як знак поганого смаку і, таким чином, мали унікально вокальний стиль фразування. Інтерпретація ранніх альтистів вражає їх хибною унікальністю, але коли ми починаємо рухатись до 1960-х років, сили набуває більш сучасний підхід. Він характеризується точністю відповідно до партитури та послідовною технічною досконалістю, а також меншим використанням портаменто на користь безперервного вібрато. Було багато музичних течій, які вплинули на англійську музичну естетику. Особистий внесок виконавця менш виражений; тепер він більше виконує наміри композитора. Таким чином сучасні альтисти мають менше свободи і звучать більш схоже один на одного, разом з тим показуючи безпрецедентний рівень технічної підготовки. Окрім згаданих альтистів, знамениті постаті сучасності виконували і продовжують виконувати Концерт Вільяма Волтона: Набуко Імаі, Пол Нойбауер, Лоуренс Пауер, Сара Феррандез, Девід Аарон Карпентер, Антуан Таместіт. Твір став настільки популярним, що заради його виконання деякі скрипалі зверталися до альта та залишили цікаві записи, а саме: Найджел Кенеді, Єгуді Мєнухін, Максим Вєнгєров.

ВИСНОВКИ

Творчий спадок Вільяма Волтона демонструє по-справжньому широке коло його музичних інтересів – від оперно-симфонічних, камерно-інструментальних жанрів до музики до художніх фільмів.

Концерт для альта з оркестром Вільяма Волтона, залишається одним з небагатьох, який займає чільне місце в репертуарі альтистів поруч з незавершеним концертом Бели Бартока і концертом «Der Schwanendreher» Пауля Хіндеміта.

У першій половині XX століття обсяг альтового репертуару, зокрема у жанрі концерту, був незначним. На момент написання твору, який згодом змінить вектор руху сольної альтової музики, Вільяму Волтону було лише двадцять шість років. Вже на той невеликий період часу, що його пройшов композитор, він накопичив напрацювання, зроблені в більшості самотужки, та взявся за ще нерозвідану ним музичну царину. У цьому творі Волтон виступає як зрілий композитор з розвиненим особистим стилем, характерним використання сполученого руху в мелодичних лініях, а також широких інтервалів, таких як септіми і нони. Інші прийоми, які можна знайти в альтовому концерті Волтона – це діатонічна гармонія з доданою нотою, що надає музиці гірко-солодкого смаку, а також синкоповані, неправильні музичні візерунки, які штовхають музику вперед.

Модерністська пікантність «Фасаду» Волтона була доповнена в цьому творі новим романтизмом і знайшла індивідуальну зрілість у поєднанні цих різноманітних елементів. Втілений в Концерті для альта яскравий ритмічний драйв, пронизливий романтизм та похмура джазова гармонія, поєднані з ліричним висловлюванням і неймовірна емоційна глибина, Волтону так і не вдалося перевершити в пізніших творах.

Ранні записи Концерта Ф. Реддлом (1937) та В. Прімроузом (1946, 1954) вражають індивідуальністю, незважаючи, на деякі «неакуратні моменти», якщо дивитись на них поглядом сьогодення. В них чітко простежується

романтичний стиль виконання з акцентом на віртуозність заради віртуозності та надто індивідуалістичний, навіть ідіосинкразійний підхід.

У записах виконання Концерту Реддлом та Прімроузом цікаво спостерігати за змінами техніки альта та інтерпретаційних підходів через студійні записи твору.

Запис Реддла (1937) є першим з трьох, яким диригував Волтон. І в цьому записі спостерігається гостра інтонація, легкість та майстерність виконавця, незважаючи, на обмеження технологій запису того часу. Він постійно ніби «хитрує», призупиняючи смичок, щоб знайти ноти на грифі, коли робить великі стрибки в інші позицію, чи перед подвійними нотами. Вірогідно, що це було наслідком технічної недосконалості, але це надає його фразуванням приємного ефекту і пізніше впроваджувалось як виразовий засіб.

Звук Реддла, жорсткий, металевий, стриманий, але красивий. Він використовує вузьке, але безперервне вібрато, яким підкреслює ніжне мерехтіння нот. Подібне вібратор було характерним для першої половини XX ст. і зараз не використовується. Його звучанню не вистачає різноманітності барв, але це компенсується чітким фразуванням та витонченим баченням твору. Загалом його грі бракувало тієї розкішності, якою володіли деякі інші солісти в той час, проте, виконавець володів тим, що запам'ятовується назавжди — це великодушність та унікальність.

Інтерпретація Реддла є дещо суворішою від пізніших інтерпретацій і в цьому плані є унікальною. Про це свідчить як його портаменто, так і особливий звук, який рідко змінювався, незважаючи, на зміни характеру в самому творі.

Два записи Вільяма Прімроуза – найвидатнішого альтиста всіх часів є неперевершеним в плані його звучання і технічної майстерності.

Першим записом 1946 року диригував сам Волтон. Звучання альта Прімроуза є насправді вражаючим. Надзвичайно виразне, благородне, насичене і витончене. Низхідні сексти, які входять в такт №30 просто

захоплюють переконливістю артиста. А його привабливе портаменто яке піднімається вгору по струні соль, є зразком періоду, до якого належав Пімроуз. Періоду, в якому цінували унікальність над якістю, послідовність та вірне наслідування тексту, а також індивідуальність.

Вібрато Прімроуза, вважається і сьогодні ідеальним, оскільки найменш відрізняється від сучасних виконавців, а саме насиченістю і безперервністю. Портаменто в обох його записах використовується схоже, зі смаком, але певною мірою сьогодні вважається старомодним. І Реддл і Прімроуз використовують портаменто не для того щоб привернути увагу до привабливості їхнього звучання, а як засіб, щоб виділити певні емоційні якості в музиці. Схожим чином вони роблять з агогікою, показуючи рух фраз, але зберігають їхню цілісність.

В коді, Прімроуз лише частково дотримується ритмічного малюнку, шляхом скорочення деяких нот, та подовження інших. Але, такі речі дозволяє традиція гри на струнних інструментах епохи Романтизму. І навіть якщо, деякі його ефекти відрізнялись від того, що мав на увазі Волтон, він зробив те, що всі так очікували від видатного соліста – вніс неабиякий індивідуальний слід в цей твір.

Другий запис Концерту (1954), незважаючи на серйозні проблеми Прімроуза зі слухом, загалом уважається кращим записом. Попри недоліки, індивідуальність і краса звуку виконавця є неперевершеними. Як і в записі 1946 року, Прімроуз грає соло з великими змінами. Деякі пасажі він виконує на октаву вище, нібито для того щоб уникнути непристойного шипіння на нижніх струнах, а також дублював мелодію октавами. І такі віртуозні тенденції були прийнятні в той час. У Третій частині діалог з гобоями та кларнетами схожий на те, як раніше грав Реддл. В нього також наближене виконання ритмічного малюнку, одні восьмі ноти скорочує, інші подовжує. І вражає його інтуїтивне формулювання фраз, яке сьогодні важко зустріти. Якщо порівнювати з Реддлом, то в діалозі з дерев'яними духовими гра Прімроуза є більш чутливою.

Отже, проаналізовані три ранні записи Концерта для альта В. Волтона є яскравим прикладом індивідуального та романтичного підходу до виконання, який був характерним для першої половини XX століття. Виконавська практика сьогодення відображає різні ідеали, але варто визнати привабливість романтичного підходу. Найкращі виконавці тієї епохи, без сумніву володіли унікальними особливостями. Якщо об'єктивно порівняти їх з сучасною практикою виконання, то можна прийти до висновку, що перші, більше захоплюють наші серця. Ці записи демонструють нам багатий мікрокосмос виконавства на альті у його прогресії і показують значні зміни в інтерпретаційних підходах з позицій сучасного виконавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит: Жизнь и творчество. Москва. 1974. 460 с.
2. Понятовский С. История альтового искусства. Москва: Музыка. 1984. 224 с.
3. Arad A. Walton as Scapino // The Strad, February 1989, pp.138–141.
4. Auer L. Violin Playing as I teach it. New York: Frederick A. Stokes, 1921. 225 p.
5. Burton H., Maureen M. William Walton: The Romantic Loner: A Centenary Portrait Album. Foreword by André Previn. Oxford: Oxford University Press, 2002. 194 p.
6. Dalton D. J. Playing the Viola: Conversations with William Primrose. Oxford: Oxford University Press, 1988. 264 p.
7. Denson A. Frederick Riddle //The Independent, February 25, 1999.URL: www.independent.co.uk/news/people/frederick-riddle-1574804.html Alan Denson. Frederick Riddle
8. Gary D. C. From Oldham to Oxford: The Formative Years of Sir William Walton. Washington: University of Washington, 2014. 240 p.
9. Harper-Scott, J.P.E. The Quilting Points of Musical Modernism: Revolution, Reaction, and William Walton. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 300 p.
10. Hindemith P. Selected letters of Paul Hindemith, ed. and translated by Geoffrey Skelton. New Haven: Yale University Press, 1995, 270 c.
11. Howes F. The music of William Walton, 2nd edition. London: Oxford University Press, 1974, 248 c.
12. Giroud V. William Walton, Composer: A Centenary Exhibition in the Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University. New Haven: Beinecke Rare Book & Manuscript Library, 2002.63 p.
13. Kennedy M. Portrait of Walton. Oxford: Oxford University Press, 1989, 348.

14. Lloyd S. William Walton: Muse of Fire. London: The Boydell Press, 2001, 352 c.
15. Milsom D. Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance: An Examination of Style in Performance, 1850-1900. Aldershot, England: Ashgate Publishing Limited, 2003. 287 p.
16. Ottaway H. William Walton. London: Novello, 1972. 125 p.
17. Primrose W. Walk on the north side: memoirs of a violist. Provo, UT: Brigham Young University Press, 1978, 237 c.
18. Rutherford M. Sir William Walton: A Data Base Discography. Melbourne: 2003. Published privately. 125 p.
19. Smith C. J. William Walton: A Bio-Bibliography. New York: Greenwood Press, 1988. 92 p.
20. Tertis L. My Viola and I. Boston: Crescendo Publishing, 1974, 184 pp.
21. Tierney N. William Walton: His Life and Music. London: R. Hale, 1984, 303 c.
22. Walton Susana. William Walton: Behind the Façade. Oxford: Oxford University Press, 1988, 270 c.
23. Wellington Ch. Introduction to William Walton Edition, Vol. 12, Concerto for Viola and Orchestra. Oxford: Oxford University Press, 2002, 320 c.
24. White J. Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the Viola. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 2006, 456 c.