Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра струнно-смичкових інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»
на тему:

ВИКОНАВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ ЛЯ МІНОР САМУЛЯ БАРБЕРА

Виконавець: студентка 2 курсу
денної форми навчання
профілізації «Оркестрові струнні інструменти: віолончель»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Магістр»
Сінотова Олена Сергіївна

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Олійник Ольга Григорівна**

Рецензент: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Лучанко Олег Михайлович**

Львів – 2022

ЗМІСТ

Вступ 3

Розділ 1 Творча постать Самуеля Барбера 5

1.1 Огляд життєвого та творчого шляху 5

1.2 Історія створення Концерту для віолончелі з оркестром a-moll (op. 22). 10

Розділ 2 Аналіз виконавських інтерпретацій концерта Зарою Нільсовою та Венді Ворнер 18

2.1 Огляд виконавської діяльності Зари Нільсової та Венді Ворнер 18

2.2 Порівняльний аналіз інтерпретацій першої частини Концерту З. Нільсовою та В. Ворнер 20

Висновки 26

Список використаних джерел 28

Список аудіоджерел 30

Додаток 1 31

Додаток 2 32

ВСТУП

Актуальність. Семюел Осборн Барбер (1910–1981) є одним із видатних американських композиторів XX століття. У його творчому доробку три опери, три концерти, два балети, дві симфонії, численні оркестрові, камерно-інструментальні та хорові твори і понад 100 пісень. Серед його найзнаменитіших творів – «Ноксвіл: літо 1915 року» для сопрано з оркестром, надзвичайно ліричний Концерт для скрипки, емоційно потужна Соната для фортепіано (першим виконавцем якої був Володимир Горовиць), опера «Ванесса», що отримала Пулітцерівську премію і, звичайно ж, всесвітньо відоме Адажіо для струнних.

Стиль композитора можна охарактеризувати як неоромантичний. Він творив через призму модернізму, використовуючи деякі прийоми XX століття, але черпав своє основне натхнення з періоду романтизму, надаючи нове життя та життєву силу формам та тональній мові минулого. Подібно до Брамса, чиї класичні структури і схильність до бароко зручно сусідять з його палким романтизмом, Барбера надихала багата спадщина Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена і Брамса, але він завжди шукав новий сенс, створюючи індивідуальний і безпомилковий голос для свого власного глибоко чуттєвого поетизму.

Концерт для віолончелі з оркестром a-moll (op. 22, 1945) є другим з трьох його концертів (перший для скрипки, а третій для фортепіано). Віолончельний спадок композитора залишається ще малодослідженим. Зокрема концерт для віолончелі нечасто входить до репертуару сучасних концертуючих віолончелістів, тож виконується рідко. Якщо, наприклад концерти Сен-Санса чи Дворжака можна почути у десятках виконавських версій, порівнюючи які можна створити власний образ, своє бачення, то з концертом Барбера ситуація інакша. На сьогодні існує лише декілька записів, серед яких найбільш яскравими з огляду на трактування та інтерпретацію (з

часовою різницею у півстоліття) є виконання двох видатних віолончелісток – Зари Нільсової та Венді Ворнер.

Мета роботи – здійснити огляд віолончельної спадщини С. Барбера і проаналізувати виконавські інтерпретації першої частини Концерту для віолончелі з оркестром a-moll.

Завдання роботи:

- охарактеризувати творчий шлях та композиторську спадщину С. Барбера;
- розглянути історію створення Концерту для віолончелі з оркестром a-moll;
- здійснити порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій Концерту З. Нільсовою та В. Ворнер.

Об'єкт дослідження – творчість Самуеля Барбера.

Предмет дослідження – Виконавські інтерпретації Концерту для віолончелі з оркестром a-moll .

Матерілом для дослідження є партитура віолончельного концерту a-moll С.Барбера та аудіозаписи його виконання З. Нільсовою та В. Уорнер.

Методологічна база дослідження: аналітичний – при вивченні наукової літератури з теми роботи, компаративний – при порівнянні різних версій виконання твору, історико-культурологічний – при дослідженні творчості Самуеля Барбера, а також біографій Зари Нільсової та Верді Ворнер.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, нотного додатку та списку використаних джерел. Список використаних джерел налічує двадцять п'ять позицій та два аудіо джерела.

РОЗДІЛ 1
ТВОРЧА ПОСТАТЬ САМУЕЛЯ БАРБЕРА

1.1 Огляд життєвого та творчого шляху

Самуель Барбер народився в 1910 р. у м. Вест-Честер (штат Пенсільванія). У дуже ранньому віці він захопився музикою і виявив великі здібності, підбираючи знайомі мелодії та створюючи власні. У віці шести років хлопчик почав вивчати фортепіано, а вже наступного року написав перший твір «Смуток». У віці 12-ти років він став органістом місцевої церкви. Закінчивши Західну Честерську середню школу (тепер Середня школа Західного Честера Хендерсона), Барбер вступив до Інституту музики Кертіса у Філадельфії, де вивчав фортепіано у Ізабелли Венгерової, композицію з Росаріо Скалеро та Джорджа Фредеріка Бойля та вокал у Еміліо де Гогорзи. У той же час разом з Барбером здобували освіту Леонард Бернстайн, а також Джан Карло Менотті, який згодом став другом, лібретистом та партнером композитора. Згодом в інституті Кертіса Барбер викладав інструментування і хорове диригування. Деякий час виступав як співак-баритон і диригент власних творів в містах Європи, в тому числі на фестивалях.

У 1928 році Барбер отримав премію Джозефа Х. Бернса від Колумбійського університету за свою Сонату для скрипки (нині втрачену чи знищену композитором), а в 1931 році – премію Беарнса за свою першу великомасштабну оркестрову роботу – увертюру до «Школи злослів'я». Її прем'єра відбулася через два роки у виконанні Філадельфійського оркестру під керівництвом диригента Олександра Смолленса.

Під час подорожі Європою у 1932 році, ще в період навчання в Інституті Кертіса, композитор написав Сонату для віолончелі та фортепіано до мінор, яку присвятив своєму викладачеві з композиції Барбера Росаріо

Скалеро. Прем’єра твору відбулася 5 березня 1933 року. Партію віолончелі виконав Орландо Коул, а партію фортепіано – автор .

Під час навчання Барбер захоплювався музикою Й. Брамса, знав його віолончельні сонати та виконував фортепіанні твори. Недивно, що в Сонаті Барбера присутні риси музики німецького композитора. Споріднені бурхливі початки сонати Барбера та сонати Брамса для віолончелі Фа мажор, тематичний матеріал першої частини, особливо лірична друга тема, видають цей вплив, проте й індивідуальні риси стилю Барбера не ховаються за захопленням музикою Брамса. Хоча соната сповнена романтизму, прослідковуються й сучасні риси, особливо у ритмічній складовій та у динамічному балансі в останній частині. Через складні ритмічні структури соната займає визначне місце серед віолончельної літератури двадцятого століття. Частина presto з другої частини є викликом для виконавця через зміну дводольного та тридольного метрів, так само як протистояння ритму між піаністом та віолончелістом, що відбувається в дуже швидких темпах.

Разом із музикою до сцени з Шеллі, Op. 7, ця соната здобула перемогу в Пулітцері та отримала Римську премію Американської академії в Римі 1935-го року. Твір увійшов до репертуару таких визначних віолончелістів як Квірін Вірсен, Рая Гарбузова, Ральф Киршбаум, Григорій Пятигорський, Рональд Леонард та Крістіан Полтера

У 1942 році, після вступу США до Другої світової війни, Барбер приєднався до армійського авіаційного корпусу, де залишався на службі до 1945 року. Перебуваючи там, йому було доручено написати кілька творів для Бостонського симфонічного оркестру (BSO), у тому числі Концерт для віолончелі для Раї Гарбоусової та свою Другу симфонію.

Симфонія була написана в 1943 році і спочатку називалася «Симфонія, присвячена військово-повітряним силам». Її прем'єра відбулася на початку 1944 року у виконанні Сержа Кусевицького та BSO. У 1947 р. Барбер

переробив симфонію, і згодом вона була опублікована Г. Ширмером 1950 р. та записана наступного року Новим симфонічним оркестром Лондона під керівництвом самого Барбера. Згідно з деякими джерелам, Барбер у 1964 році знищив партитуру. [18, с.8] Пізніше в 1988 році партитура була реконструйована за інструментальними партіями і цей твір було записано фірмою Vox Box «Stradivari Classics» у виконанні Новозеландського симфонічного оркестру під керівництвом Ендрю Шенка.

В 1943 Барбер придбав будинок «Козеріг», розташований на північ від Манхеттена в передмісті Маунт-Кіско, штат Нью-Йорк, в якому прожив до 1972 року. Саме в цьому будинку Барбер провів свої найпродуктивніші роки як композитор у 1940-х, 1950-х та на початку 1960-х років.

Тут він написав балетну сюїту «Медея» (1946) для Марти Грем та симфонічний твір «Ноксвіл: літо 1915 року» для сопрано та оркестру для оперної співачки Елеонори Стебер, прем'єра якої відбулася з BSO у 1948 році. У 1946 році він був обраний Державним департаментом США як член американської делегації на першому Міжнародному музичному фестивалі «Празька весна», на якому його музика була представлена поряд з іншими видатними американськими композиторами, такими як Леонард Бернстайн.

У 1949 році на замовлення Ірвінга Берліна та Річарда Роджерса на честь урочистостей з нагоди 25-річчя Ліги композиторів Барбер написав Сонату для фортепіано, яка мала великий успіх. Її прем'єру виконував Володимир Горовіц. Твір, популяризований Горовицем та іншими визначними піаністами зайняв чільне міцне у концертному репертуарі.

У 1950-х роках Барбер диригував виконання власних творів у виконанні кількох симфонічних оркестрів по всьому світу і здійснив з ними ряд записів, зокрема з оркестрами BSO, Берлінської філармонії та Симфонічного оркестру Франкфуртського радіо.

Для підготовки до запису Другої симфонії, Концерту для віолончелі та балетної сюїти «Медея» він у 1951 році брав уроки диригування у М. Малько У 1952 році він був обраний віце-президентом Міжнародної музичної ради.

У 1958 році Барбер отримав Пулітцерівську премію в галузі музики за свою першу оперу «Ванесса», прем'єра якої відбулася в Метрополітен-опера в січні 1958 року з акторським складом, до якого входили оперні зірки Елеонора Стебер, Розалінда Еліас, Регіна Резнік і Регіна. Джорджіо Тоцці. Пізніше того ж року Метрополітен представив постановку на Зальцбурзькому фестивалі, що стало першою американською оперою, представленою на цьому фестивалі.

У 1962 році Барбер став першим американським композитором, який відвідав Конгрес радянських композиторів, що проходив раз на два роки в Москві. [3] У тому ж році він вдруге отримав Пулітцерівську премію за свій фортепіанний концерт, який був одним із трьох творів, замовлених ним для відкриття Лінкольн-центру, і був виконаний на відкритті філармонічної зали з піаністом Джоном Браунінгом у вересні 1962 року.

У 1967 році він успішно адаптував своє Адажіо для струнних (1936) до хорового твору Agnus Dei, поставленого на латинський текст літургійної меси про Агнця Божого. Твір став широко виконуватись і записуватися хорами по всьому світу.

У 1971 році його кантата «Коханці» була добре прийнята публікою та критиками, коли вона вперше виконувалася з Філадельфійським оркестром, фінським баритоном Томом Краузе та хором Університету Темпл під керівництвом Роберта Пейджа. «Третє есе для оркестру» (1978) було його останньою великою роботою.

Його останньою роботою стала Canzone для гобою та струнного оркестру (1981), яка була опублікована вже після його смерті. Спочатку

задуманий як повністю опрацьований концерт для гобою, Барбер завершив лише другу частину цього твору.

У ранніх фортепіанних творах Барбера проявляється вплив романтиків, зокрема Сергія Рахманінова, в оркестрових – Ріхарда Штрауса. Пізніше перейняв елементи новаторського стилю молодого Бели Бартока, раннього Ігоря Стравінського і Сергія Прокоф'єва. Зрілий стиль Барбера характеризується поєднанням романтичних тенденцій з рисами неокласицизму. Зокрема, індивідуальні риси стилю проявилися у скрипковому концерті (1939), потім отримали розвиток у «Кепрікорнському концерті» («*Capricorn Concerto*» для флейти, гобоя, труби та струнного оркестру, 1944 року), де найбільш помітний прямий вплив художніх течій сучасності, а саме неокласицизму Стравінського; концерті для віолончелі (1945), концерті для фортепіано, сюїті «Медея» (1947), сонаті для фортепіано (1949). Також визначними творами Самуеля Барбера є симфонічна поема «Музика до сцени з Шеллі» (1933), «Есе для оркестру» (1937), балет «Медея» (1946), опери «Ванесса» та «Антоній і Клеопатра», камерна опера «Рука Брідж» (1959), а також «Літня музика для духового квінтету» (1956).

Експресивна природа музичного обдарування Барбера в основному романтична, лірична. Саме тому він не був явним представником ні однієї з «систем», що виникли в музиці XX століття, – ні неокласицизму Стравінського, ні атональності та додекафонії Шенберга. Самуеля Барбера неможна віднести до певної школи, він не належав до жодного напрямку, а являв собою синтез цих течій, тому зазнав слави суперечливого композитора. Барбер знаменитий перш за все як мелодист, його мелодії запам’ятовуються, однак разом з тим у його творах нема нічого такого, що миттєво впізнається та видає стиль композитора, як наприклад його сучасників Аарона Копленда, Ральфа Воан-Вільямса чи Сергія Прокоф’єва. Мелодійний акцент Барбера дав привід деяким критикам назвати його «неоромантиком», проте гармонії

композитора занадто складні, часом надзвичайно дисонансні, підхід до форми також сучасний, а оркестровки, як правило, доволі експериментальні.

Притаманні композитору індивідуальні риси стилю найбільш яскраво проявилися в скрипковому концерті (1939), згодом набули розвитку в «Концерті Козерога» (інакше «Кеприкорнський концерт», «Capricorn Concerto») для флейти, гобою, труби та струнного оркестру, 1944) , концерті для фортепіано, сюїті «Медея» (1947), Сонаті для фортепіано (1949) та Концерті для віолончелі з оркестром (1945).

1.2 Історія створення Концерту для віолончелі з оркестром a-moll (op. 22).

Перебуваючи на службі в армії США, композитор отримав від Сергія Кусевицького замовлення на написання віолончельного концерту для російської віолончелістки Раї Гарбузової. Фінансував це замовлення Джон Ніколас Браун, віолончеліст-аматор і повірений Бостонського симфонічного оркестру. Сам Джон Браун закінчив Сент-Данстанський коледж, де вивчав духовну музику, а згодом разом зі своєю дружиною Анною проводив щорічні фестивалі камерної музики у місті Провіденс, на північному сході США. Часто подружжя запрошувало музикантів до себе у Фішер-Айленд. Кусевицький, Гарбузова, Менотті та Ростропович були їхніми постійними гостями. Джону та Анні Браун зрештою композитор присвятив партитуру свого віолончельного концерту.

Ідея замовлення концерту належала самому Сергію Кусевицькому, який із цікавістю слідкував за кар’єрою Раї Гарбузової ще з часів її дебюту в Америці у 1935 році. З початку 1940х вона майже щорічно виступала з Бостонським симфонічним оркестром, та коли її зобов’язання зменшилися, Кусевицький запропонував Гарбузовій працювати незалежно, уклавши угоду

з чеським композитором Богуславом Мартіну. На час підписання попереднього договору з Мартіну, Гарбузова отримала листа від Барбера, у якому композитор сповістив, що вже пише для неї концерт на замовлення Сергія Кусевицього для майбутнього сезону в Бостоні. У січні 1945 року Барбер написав Кусевіцькому: «Я розпочав роботу над концертом для віолончелі та обговорюю технічні можливості з Гарбузовою» [13, с.249]. Як і пізніше з Володимиром Горовцем, перед тим, як написати для нього Сонату для фортепіано, та з Джоном Браунінг перед тим, як приступити до Концерту для фортепіано з оркестром, Барбер оцінив технічні можливості та потенціал віолончелі через її репертуар. Зустріч з Гарбузовою тривала декілька годин, за цей час вона зіграла для нього концерт Давидова, етюди Дюпорта і Поппера, а також дванадцять капризів Піатті, в яких використовується весь діапазон грифу, а окрім того дала композитору багато творів для самостійного опрацювання вдома. Гарбузова була відомим віртуозом верхнього регістру, вона відступила від традиційного уявлення про те, що єдиний спосіб розчулити - це вібрувати на до струні. Барбер отримав свободу написати все, що він хоче виразити, адже можливості інструмента та виконавиці дозволяли це. Але робота йшла повільно. Тієї зими 1945 року він слухав небагато музики, проте читав чимало французької літератури та відвідував щотижневі філософські лекції в Нью-Йорку та слідкував за подіями Другої Світової війни. Рая Гарбузова залишалася в тісному контакті з композитором. Коли були готові певні уривки музики - навіть якщо лише декілька тактів – то Барбер надсилав їх до виконавиці для того, щоб перевірити, чи зручно їй. Вона ставила відповідні пальці та штрихи, час від часу пропонуючи інші варіанти музики, щоб забезпечити кращу артикуляцію та більш ідіоматичну техніку, тож постійно відбувалися зміни для покращення звучання та усунення незручностей. Часто, коли Гарбузова вже опановувала певну частину, Барбер надсилав їй нову версію, яку називав остаточною.

Рая Гарбузова пізніше зазначала, що ця креативна співпраця була однією з найщасливіших у її житті, однак були і непорозуміння та сварки. Друзі критикували Барбера за його значні поступки виконавиці, на що Гарбузова переконливо протистояла тим, що Стравінський не написав ні однієї ноти для скрипки, не проконсультувавшись зі скрипалем Душкіним. Ефективність роботи Барбера і Гарбузової підтверджує оцінка концерту американським композитором та педагогом Росса Лі Фінні як «одного з найкращих концертів для інструменту, написаного протягом цього століття... написано з повним розумінням техніки інструменту» [13, с. 250].

За сприяння Кусевицького, Барбер достроково демобілізувався зі служби в армії США, щоб продовжувати роботу над концертом. Ще до того, як Барбер закінчив оркестрування твору, він написав Джону Брауну: «Можливо, вам і місіс Браун може бути цікаво дізнатись, що концерт для віолончелі майже готовий і за тиждень потрапить до переписувача. Я, звичайно, надішлю вам партитуру, але вже після першого виконання, на той випадок, якщо будуть якісь зміни. Гарбузова вже грає насправді дуже добре, також вона повертається до Нью-Йорку сьомого грудня і, якщо ви та ваш чоловік будете там, ми залюбки зіграємо концерт для вас. Буду вдячний за грошову винагороду найближчим часом. Мені шкода, що я турбую вас цим, але я присвятив себе виключно роботі над концертом протягом останніх восьми місяців, тож перебуваю у скрутному становищі. Я дуже сподіваюся, що вам сподобається концерт" [13, с. 251]. Якщо у Барбера і були побоювання, що повториться неприємна історія з оплатою концерту для скрипки, то хвилювання композитора були розвіяні швидкою та теплою відповіддю замовника: "Дійсно приємно отримати ваш лист на адресу місіс Браун (...) і дізнатися, що чудовий концерт майже завершений. Рая Гарбузова була з нами тут минулого тижня і трохи розповіла про цей твір. Звичайно, я більше ніж прагну почути концерт і прийняти його безпосередньо. З часу мого повернення з Європи я глибоко зацікавлений в цьому. Майже рік тому я

мав натхнення попросити вас виконати це замовлення і тепер з нетерпінням чекаю на результат. З усіх композиторів, яких я розглядав на це замовлення, я був впевнений у тому, що саме ви здатні на це найбільше. Я із задоволенням надсилаю вам чек на тисячу доларів. Грошова компенсація - завжди невідповідна плата для великого художнього творіння, але винагорода має бути" [13, с.251]

Оркестрування концерту відбувалося повільно; дві поїздки до Бостона та одна - у Філадельфію, щоб почути виконання своїх творів, переривали роботу композитора. В той час у листах до своїх друзів Барбер описував новий концерт як «ліричну і романтичну роботу, але зі жвавістю і ритмічною напругою «Кепрікорнського концерту» [13, .с 252]. Браун почув читання концерту в січні в Нью-Йорку в будинку Анни Бенкард, а через місяць Барбер і Гарбусова зіграли його для Кусевіцького у своєму номері в готелі Савой Плаза. Диригент і колишній віолончеліст Сергій Кусевицький помітив, що солістці не вистачає часу, щоб досконало вивчити концерт, тож для дотримання терміну, він залучив піаніста Фредеріка Волдмана на допомогу солістці. За тиждень роботи з ним, Гарбузова вивчила як складну частину своєї партії, так і партитуру, тож була впевненою у матеріалі до початку репетицій у Бостоні.

5-го квітня 1946 року Бостонський симфонічний оркестр виконав прем'єру концерту в симфонічному залі, після чого 12-го та 13-го квітня відбулися інші виступи в Бруклінській академії музики. Подаючи свій твір у склад програми вечірнього концерту, Барбер побажав не використовувати словесні описи та аналіз під час його оголошення. Аналогічно, через п’ять років, коли концерт був записаний на диск у Лондоні, компанія звукозапису також дослухалась до побажання композитора не друкувати ніякого музичного аналізу.

Тим не менш, концерт для віолончелі з оркестру складається з трьох частин:

1. Allegro moderato (ре мінор)
2. Andante sostenuto (до-дієз мінор)
3. Molto allegro e appassionato (тональність концентрується навколо ля мінору)

Перша частина - це слабо структурована сонатна форма з подвійною експозицією, з безперервним розвитком. З лаконічністю, характерною для Барбера, протягом перших двадцяти п’яти тактів оркестр виконує весь матеріал, що складає основу всієї частини. Після вступного ритмічного вигуку подається лірична основна тема. З’вязуюча партія, заснована на хитромудрому синкопованому мотиві труби (тт. 13-17) веде до експансивно мелодійної побічної партії (тт. 18-22). Віолончель розпочинає свій вступ з каденціеподібного сольного відрізку-монологу, що спирається на мотив труби з попереднього оркестрового вступу. Ця каденція, що з’являється так рано, може здатися не в стилі Барбера, відомого своєю нелюбов’ю до каденцій, але тут вона виконує музично-драматургічну функцію, а не просто являє собою місце для прояву віртуозності соліста. В цьому сенсі вона передвіщує вступ до фортепіанного концерту Барбера, який з'явиться двома десятками років пізніше.

Друга частина концерту зображує образ сумної та романтично-ніжної сициліани в каноні віолончелі та оркестру у численних вільних варіаціях. Довга, низхідна кантилена суперечить темі сициліани, але обидві теми мають імітаційний розвиток.

Третя частина, своєрідне рондо-фантазія, являє собою неспокійну тему, що характеризується наполегливим повторним низхідним півтоном та арпеджійним септакордом. Багато уривків в партії віолончелі засновані на

тематичному або, в деяких випадках, новому матеріалі. Двічі настрій перебивається вкрапленням похмурої, скорбної теми в до мінорі з басо остинато. Драматична напруженість фіналу підкреслюється конфліктним діалогом між солістом та оркестром. Бостонські критики, які були присутніми на прем'єрі, висловлювали неоднозначні думки щодо концерту. Наприклад, Уоррен Сторі Сміт стверджував, що перша частина була «нервовою та лякливою», Сайрус Дургін назвав концерт «суворою, сучасною і дуже нервовою музикою" та оцінив заслугу Барбера в «блискучому і, ймовірно, ідіоматичному поводженні з сольним інструментом», де він надав Гарбузовій «видовищну, але вимогливу роль» [13, с.256].

Виступ Гарбузової одностайно було оголошено блискучим.

Л. А. Слопер висловив високу оцінку її стилю, «версія П'ятигорського, з емоційною виразовістю, чистим тоном, чудовою технікою», але й назвав концерт "плямистим", його теми фрагментарними, а їх структуру невиразною". Слопер поцікавився, чи саме «російський темперамент солістки змусив музику Барбера звучати російською мовою, чи його партитура сприйняла російський аромат, тому що вона мала її грати?" У Нью-Йорку Вергілій Томсон позитивно оцінив концерт як «сповнений геніальних оркестрових знахідок для супроводу інструменту, не заглушуючи його, також багатий досить гарними мелодіями. Надзвичайно романтична, витриману структура - майстерно продумана і не без певної Брамсовської величі. І зважаючи на всю інколи сучасну текстуру, вона має формальну урочистість пізнього романтизму та значну меланхолійсть» [13, с. 257]

Згодом Барбер вніс деякі корективи у партитуру концерту, з метою покращення балансу між солістом та оркестром. Партитура 1950-го року дещо відрізняється від рукопису. Наприклад, композитор скоротив проведення деяких партій для більшої єдності форми, переписав подвоєння оркестрових груп та зменшив акомпанемент оркестру, отримавши прозору

структуру та пом'якшивши конфлікт між оркестром та віолончеллю. Також були внесені мелодраматичні зміни, наприклад, через сім тактів після цифри 15, де значне спрощення фігурацій струнних та дерев’яних духових дозволяє соло віолончелі звучати більш ясно. Подібна зміна покликана також зменшити насиченість текстури: наприклад, у шостій цифрі несамовиті фігурації в партіях фагота та флейти були замінені на кларнет, що грає рівномірно пульсуючими вісімками на стаккато. Також у виданні 1950-го року на початку розробки (т.168) Барбер додав дванадцять тактів, що відтворюють матеріал експозиції частини. Це повторення створює більшу єдність форми. Змінилося і закінчення третьої частини, яке, за словами Гарбузової, було проблематичним у його початковій версії, оскільки на величних завершальних акордах відбувалося швидке чергування віолончелі та оркестру. Нова версія фіналу має нових тринадцять тактів оркестру, в той час як віолончель відповідає в останніх чотирьох тактах. Переглянута композитором партитура була опублікована 1950-го року і записана віолончелісткою Зарою Нільсовою в Лондоні того ж року.

Після запису Барбер зауважив, що нарешті оркестровка його задовольнила, концерт став «зовсім іншим твором» і досить швидкий темп першої частини також дуже сподобався композитору.

Прагнучи цілісності композиції, Барбер всі частини концерту насичує інтонаційно спорідненим матеріалом. Композитор використав подвійний склад оркестру, виключив тромбони. Оркестр складається з двох флейт, гобоя, англійського ріжка, двох кларнетів, двох фаготів, двох валторн, трьох труб, литаврів, малого барабана та струнних. Традиційно віолончель виступає як мелодичний, співучий інструмент. Барбер використовує цю співучість, особливо у верхніх регістрах, але разом з тим додає «гостроту» пунктирним ритмом, акцентами на слабкому часі та подвійними нотами, якими особливо рясніє партія соліста, що спричинює технічну складність.

Концерт визнаний одним із найскладніших творів сучасної літератури для віолончелі. Дивовижні підйоми до крайніх регістрів інструменту, раптові стрибки, довгі пасажі та арпеджіо, переплетені з піцикато та акордами, численні зупинки та складні ритмічні візерунки вимагають значної технічної підготовки. Пізніші спроби Барбера усунути деякі незручні моменти концерту, здавалося, не сприяли більш частому виконанню його на сцені. Рая Гарбузова протягом першого десятиліття після написання концерту виступила з ним багато разів, після чого записала в 1966 році. Навіть після запису Зари Нільсової і виступу Леонарда Роуза та Нью-Йоркської філармонії (під орудою Леонарда Бернштейна) 1959-го року, виконання концерту були нечастими до 1980-х рр. У 1970-х Орландо Коул поцікавився у Барбера, чи не може він спростити деякі технічні труднощі концерту для одного зі своїх учнів, а саме замінити деякі тріолі в першій частині на легше виконувані шістнадцяті, а також частину agitato змінити на більш повільний темп. Барберу сподобалась ідея щодо незначного спрощення партії для більш частого виконання концерту, але композитор захворів на рак, так що не зміг виконати свій план.

Однак не зважаючи на складність, концерт викликав до себе інтерес нового покоління віолончелістів, серед яких Йо-Йо Ма, Анна Гастінель, Стівен Іссерліс, Ральф Кіршбаум, Зара Нільсова, Венді Уорнер, Крістіан Полтера, Віктор Сімон та Пол Тобіаш. 1988-го року концерт став обов’язковим твором для щорічного конкурсу серед віолончелістів у Джуліардській Музичній Школі. Це підтверджує пророчі слова Кусевицього про те, що Концерт для віолончелі Барбера буде у 20-му столітті тим самим, чим був Концерт для скрипки Брамса у 19-му.

За Концерт для віолончелі з оркестром Барбер отримав премію New York Music Critics' Circle 1947-го року.

РОЗДІЛ 2
АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ КОНЦЕРТА ЗАРОЮ НІЛЬСОВОЮ ТА ВЕНДІ ВОРНЕР

Інтерпретація (лат. interpretatio – відтворення, трактовка) – це художнє тлумачення музичного твору музикантом-виконавцем. Вона включає визначення головної ідеї, художнього замислу твору, цілісність виконання, безперервність розвитку музичної думки, увагу виконавця до деталей. Також це характер інтонування, динаміка, тембр. Ці фактори складають художню єдність трактовки. На відміну від просторових мистецтв – живопису, скульптури, архітектури, – музика, у вигляді нотного запису, потребує свого відтворення, тобто посередництва виконавця. Таким чином своє реальне звучання музичний твір знаходить тільки в процесі виконання. Нотний запис фіксує лише поєднання висотних і ритмічних співвідношень звуків, а інтонування нотного тексту, розкриття художнього змісту твору є завданнями виконавця.

2.1 Огляд виконавської діяльності Зари Нільсової та Венді Ворнер

Зара Нільсова (1918–2001) – канадійська та американська віолончелістка російського походження. Навчалася у таких музикантів як Деже Махалек, Герберт Уоленн, пізніше у Пабло Казальса, Емануеля Фойєрмана та Григорія Пятигорського. Була першою віолончеллю Торонтського симфонічного оркестру та учасницею Канадського тріо разом з Ернестом Макміланном та Кетлін Парлоу. Викладала у Торонтській консерваторії та Джульярдській школі. Зарі Нільсовій також належить честь виконання прем’єр творів Хіндеміта («Побачення жаби», 1948), Олександра Бротто («Арабески» 1958), Алекса Гаєва (Соната для віолончелі, 1963) і Х'ю Вуда (Концерт для віолончелі, 1969). 1954-го року вона два місяці гастролює

в Ізраїлі, після чого здійснює двомісячне турне по Алясці і Північно-Західним територіям Канади, а наступного ріку в Лондоні і Нью-Йорку дає серію сольних віолончельних концертів. 1966-го року Нільсова стала першою північноамериканською віолончелісткою, яка здійснила турне по Радянському Союзу. Наступного року взяла участь у Всесвітній виставці в Монреалі. Вона також виступала в Білому домі перед президентом США Ніксоном.

У 1950 році Зара Нільсова вперше в Європі виконала концерт Барбера з Лондонським Новим Симфонічним Оркестром під орудою самого автора, після внесення автором численних змін у партитуру 1945-го року.

Венді Уорнер (1972) – Чиказька віолончелістка, яка звернула на себе увагу музичного товариства 1990-го року, отримавши головний приз на четвертому Міжнародному конкурсі Мстислава Ростроповича в Парижі у віці вісімнадцяти років. Згодом уклала угоду з Національним та Бамберзьким симфонічним оркестрами, дебютувала у Карнегі Холл 1991-го року. Уорнер регулярно виступає на знаменитих сценах у всьому світі, включаючи симфонічний зал у Бостоні, зал Уолта Діснея в Лос-Анджелесі, паризький Сал Плейель, франкфуртський Альтер Опер та берлінську філармонію. Уорнер співпрацювала з провідними диригентами, серед яких Володимир Співаков, Крістоф Ешенбах, Андре Превін, Хесус Лопес Кобос, Джоел Смірнофф, Карлос Мігель Пріето, Чарльз Дутуа, Еіджі Оуе, Неєм Ярві та Майкл Тільсон Тома.

2001-го року Венді Уорнер записала концерт С. Барбера з Королівським Національним симфонічним оркестром Шотландії, диригент – Марін Альсоп.

2.2 Порівняльний аналіз інтерпретацій першої частини Концерту З. Нільсовою та В. Ворнер

Часова різниця між записами концерту Нільсової та Ворнер складає 51 рік, що дає змогу зіставити ці два виконавства та зробити висновки щодо технічної, емоційної складових та художньої інтерпретації.

Перша частина концерту (Allegro moderato) написана у складній тричастинній формі. У партитурі є виписані цифри, якими ми будемо користуватися у даній роботі для зручності. Соліст своїм вступом підхоплює зв'язуючу партію оркестру у п'ятій цифрі (див. додаток 1). Музичний матеріал насичений хроматизмами та примхливим ритмом з акцентами на слабкому часі, тож від виконавця вимагається інтонаційна та ритмічна точність. Зара Нільсова, одна з перших виконавиць концерту, агогічно відтягує першу шістнадцяту після паузи, що є на слабкому часі, чим дещо зміщує метроритм. У ритмічному малюнку, де чергуються восьмі, шістнадцяті та тріолі шістнадцятими, виконавиця прискорює тріолі, роблячи з них майже мелізми. Венді Ворнер, беручи, що важливо, стриманіший темп, мислить більш мелодично, більш розспівує тріольні шістнадцяті та виконує виписані композитором акценти здебільшого лівою рукою. В епізоді, де соліст сольно виконує восьмі тріолі у високому регістрі, Ворнер демонструє чітке фразування до верхніх нот, досягаючи його завдяки рубато та динаміці. Цікавими для мене є чотири такти перед шістнадцятою цифрою, з пунктирним малюнком перед головною партією соліста, де Ворнер, щоб уникнути одноманітності повтору, динамікою пропонує крещендо від піанісимо, а також виспівує виписане автором аллярґандо дещо пізніше, на двох останніх нотах і органічно вливається в головну партію з оркестровим тутті. Зара Нільсова виконує цей малюнок більш монотонно, навіть дещо прискорюючи. Аллярґандо настає раніше, ніж в Ворнер, що, на нашу думку, звучить не так переконливо.

У головній партії, з виписаним cantando - співуче, розспівуючи, - важливе фразування, яке досягається плавними змінами позицій та лінійним зв'язуванням нот. Ритмічна складова тут напрочуд важлива, це можна почути у виконанні Нільсової, яка у ритмічному малюнку чвертка - шістнадцята - восьма з крапкою переносить відносно сильний час на восьму з крапкою, а не на шістнадцяту. Це спричинює розходження з оркестром та темпові коливання. Початок розробки перед дев'ятою цифрою, побудований на матеріалі з'язуючої партії, є показовим місцем: сім тактів подвійних нот у верхньому регістрі шістнадцятими, що вимагає інтонаційної точності та чіткої артикуляції. Техніка обох виконавиць є безсумнівно високого рівня, однак Ворнер підкреслює характерну гостроту партії, грає відривисто та яскраво, коли Нільсова навпаки грає більш легато, а у другому такті замість тріолі звучить восьма і дві шістнадцяті. Також слід зазначити, що Зара Нільсова не передала останню восьму оркестру, недотримавши її, чим зумовила паузу між кінцем своєї фрази та початком оркестрового тутті. Венді Ворнер вийшла наверх з великим крещендо і трималась на верхній сексті, поки її не заглушив оркестр.

Матеріал побічної партії є романтичним епізодом, спокій якого час від часу порушують відголоски напруженої зв'язуючої партії. Від виконавця очікується володіння кантиленою, різноманітне вібрато, осмислене фразування. Тут можна помітити, що Ворнер грає більш лірично та відтіняє одну фразу від іншої динамікою, рубато ж дозволяє собі лише в сольних місцях без супроводу оркестру. Нільсова мислить мотивно, чітко диференціюючи фразу на окремі елементи. У десятій цифрі під час перекличок з оркестром з виписаним scherzando – жартома, граючись, - обидві виконавиці трактують це місце скоріше як ламенто, не забавляючись з форшлагами, а навпаки наділяючи їх інтонаціями жалю, причому, на нашу думку, у Нільсової це виражено яскравіше, ніж в Ворнер. Далі Ворнер, на відміну від Нільсової, мислить більш довгою фразою, майже не роблячи

люфтів. У сольному каденційному відрізку, який починається з подвійних нот, Нільсова робить агогічні зміни, різко пришвидшивши темп. Ворнер же пропонує контраст на кшталт діалогу, розспівуючи сексти, а потім скерцозно відповівши на них. Початок 15-ї цифри вимагає від виконавця володіння технікою стакато по всім чотирьом струнам, при цьому з легкістю та пружністю. Обидві виконавиці віртуозно володіють цим прийомом, однак тут важливе ще вміння слухати оркестр, що виконує в цей час мотиви матеріалу каденційної звязки соліста. Зара Нільсова, демонструючи блискучу техніку, сильно пришвидшує темп, тож розходиться з диригентом, якому вдається наздогнати солістку перед 16ю цифрою. Тяжіння до контрастів Ворнер проявляється і шістнадцятій цифрі, де після molto espressivo на піано та піаніссімо виконавиця вривається подвійними нотами на форте, граючи притерто, незважаючи на авторське піано та scherzando. На мою думку, звучить напрочуд органічно та переконливо. Нільсова ж, роблячи не такий яскравий контраст, виконує відривисті шістнадцяті та нагнітанням темпу демонструє стремління до вісімнадцятої цифри. Цікавою для нас є вісімнадцята цифра, де оркестр виконує мелодичну тему, а соліст лише підтримує його ритмічними фігураціями зі стрибками. Нільсова старанно виграє всі ноти, мелодично підкреслюючи деякі з них чи виконуючи стакато, в той час як Ворнер навпаки нібито розчиняється в оркестрі, мало визвучуючи свою партію, але не зникаючи. Тим самим вона дає дорогу скрипкам, не заважаючи їм, а слухаючи те, що відбувається навколо соліста. Лише в такті перед дев’ятнадцятою цифрою Ворнер перехоплює, ніби перебиває оркестр, знову беручи роль лідера на себе, залишаючи останнє слово за собою. Далі звучить матеріал побічної партії перед каденцією, де Уорнер надзвичайно виразно проводить мелодичну лінію. У Зари Нільсової мелодична лінія соліста звучить більш виокремлено, не завжди збігаючись з оркестром у ритмічному та мелодичному плані.

Каденція (див. додаток 2) є особливо важливим пунктом порівняння, адже тут найбільше розкривається специфіка виконання та індивідуальність музиканта. У виписаній каденції Барбера (її виконують і Нільсова і Ворнер) музичний матеріал нотографічно вміщений всього лише в двох тактах. Це свідчить про цілісність, безперервність розвитку музичної думки, тож цезури виконавця не повинні порушити цей задум монолітності.

На початку каденції, де на піано можна уявити атмосферу зародження, Зара Нільсова грає максимально стисло, намагаючись не робити цезур там, де вони не зазначені композитором. Виконавиця вже з перших звуків демонструє фразування до ферматних нот. Причому починає впевнено, виконуючи рубато з першої квінтолі та вже у першій фразі вона чітко робить крещендо до форте, якого до речі нема у композитора. Наступна фраза, після фермати, має виписане меццофорте, на якому Нільсова вже попередньо закінчила фермату. Тож виконавиця уникнула контрасту на початку каденції і відтягнула пізніше його настання. Рухаючись до другої фермати, Нільсова затримується на інтервалі ля-до, подовжуючи його тривалість вдвічі, та робить димінуендо на тріольних фігураціях шістнадцятими, так що останнього акорду майже не чути. Умовна третя фраза (після фермати акорду) кантиленна, з авторським espressivo виконується на одному диханні, проте Нільсова дозволяє собі змінювати тривалості та спрощувати подвійні ноти, виписані композитором. Далі, починючи епізод stringendo e crescendo poco a poco, виконавиця вже з п’ятої групи шістнадцяток досягає прискорення тим, що грає гармонічні інтервали замість арпеджированих акордів. При цьому можна прослідкувати фразування по чотири групи шістнадцяток, та чітке членування матеріалу на епізоди, між якими відбувається невеличка затримка. Фігурації по чотири шістнадцяті виконуються з впевненим крещендо, зі швидким настанням стрінджендо, підкреслюючи кожну першу ноту в гамоподібній ламаній лінії і надалі рух ніде не зупиняється аж до самого кінця каденції.

Венді Ворнер грає більш романтизовано, дозволяючи собі рітенуто та розкладені акорди. Вона виконує рубато, але при цьому дотримується виписаних композитором тривалостей. Рухаючись до першої фермати, Ворнер розспівує фігурацію перед нею. Далі виконавиця робить контраст дещо гострими шістнадцятами, але й тут вона заспокоює кінець фрази, заокрушлює її, роблячи логічний перехід до кантиленної частини. У частині stringendo e crescendo poco a poco Ворнер пропонує не таке швидке настання прискорення, як у Нільсової, але відтіняє віртуозні епізоди від кантиленних, ще більше прискорюючи технічні місця та ще більше розспівуючи кантиленні, але при цьому веде суцільну лінію, роблячи зовсім мінімальні люфти, спричинені специфікою інтрументу. Закінчуючи каденцію, Ворнер виходить наверх з рітенуто та гліссандо, витримавши фермату на форте, задля чого міняє смичок.

У репризі соліст підхоплює головну партію оркестру у 22 цифрі. Тут головна партія звучить на меццопіано, дуже м’яко, спокійніше, ніж на початку твору. У коді (цифра 25), з виписаним автором форте agitato, виконавець повинен володіти звучністю при виконанні подвійних нот у високому регістрі, ритмічною точністю, чіткою артикуляцією, атакою у верхній половині смичка. Верді Ворнер тримається на звуці, відривисто виконуючи верхні сексти для кращої артикуляції, а далі з крещендо виходить до ноти соль другої октави, акцентуючи її та наступні до і фа. Матеріал зв’язуючої партії Ворнер виконує досить спокійно, щоб знову ж таки зробити контраст між виходом наверх сектами, а далі октавами, агогічно підкреслюючи гармонічну зміну. Зара Нільсова, як було зазначено раніше, від самого початку взяла швидший темп, ніж в Уорнер, чим ускладнила собі виконання концерту. Тож у коді здається, що солістка Нільсова та диригент-автор Барбер грають наввипередки, постійно наступаючи на п’ятки один одному та тим самим пришвидшуючи темп все більше. Особливо це чути при повторі зв’язуючої партії, де оркестр не може своїми мірними стовпами-

вісімками зійтися з ритмічним малюнком солістки. Вихід подвійними нотами наверх Зара Нільсова дещо спростила, виконуючи замість подвійних нот тільки верхній голос. Слід зазначити, що в записі 1966 року, тобто через 16 років, віолончелістка Рая Гарбузова теж дозволяє собі таке спрощення.

У 27й цифрі відчувається вплив Шостаковича. Акордова техніка соліста перегукується з піцикато струнних та короткими вигуками труби. Передбачається яскраве форте, емоційний накал, але разом з тим залізний пульс, що створює образ, наприклад, військового плацу. У виконанні Нільсовою це місце більш легке, ніби вже втомлене, в той час коли автором виписане pesante, яке розвивається до двох форте разом з тутті оркестру. Венді Ворнер навпаки дотримується авторських вказівок, грає експресивно та притерто, чим створює той самий невідворотній та агресивний образ, що продовжується і у 28-й цифрі та завершується рішучими фінальними акордами першої частини концерту.

ВИСНОВКИ

Розгляд багатогранної творчості Самуеля Барбера в контексті сучасного виконавства дозволяє зробити деякі узагальнення. Самуель Барбер був одним із найбільш відомих та найчастіше виконуваних американських композиторів у Америці та Європі в середині 20-го століття. Написання музики було справою його життя та найчастіше головним заробітком, про що свідчать сорок вісім опусів творів й більше сотні не опублікованих рукописів, що являють собою майже всі музичні жанри. Раннє виховання Барбера в європейській інтелектуальній музичній традиції обумовило творчі мотиви композитора впродовж всього його життя. Композитор, чия зворушлива ліричність часто поєднується з бурхливим динамізмом і тонким гумором, яскравий мелодист, Барбер не пішов шляхом Шенберга чи Стравінського, не створив і власної музичної системи, але працював у своєму стилі та втілював власні творчі пошуки. Композитор звертався до усіх музичних жанрів, експериментував з формою, ритмічною складовою та оркестровкою, але залишився вірним суто тональному способу мислення та намагався виражати свою думку переконливо та послідовно.

Концерт для віолончелі з оркестром ля мінор (ор. 22, 1945р.) – це новий щабель у розвитку оригінального віолончельного репертуару. Широке охоплення діапазону інструменту, його технічних можливостей, включаючи проведення жвавих фраз подвійними нотами, штучні флажолети, а також використання сучасних прийомів (піцикато лівою рукою у 14-й цифрі) складають значущу технічну складність концерту. Це спричинило малу популярність твору в середині 20-то століття, але разом з тим кинуло виклик таким талановитим віолончелістам наступних поколінь як Йо-Йо Ма та Венді Ворнер.

Визначено критерії порівняльного аналізу виконавської драматургії твору:

- адекватність виконання, тобто максимальна наближеність до композиторського задуму;
- творче переосмислення, тобто створення власної оригінальної концепції.

Структуровано зміст виконавської драматургії як предмету порівняльного аналізу, який залежить від таких настанов:

- виконавське мислення (як цілісне світобачення виконавця);
- емоційно-образні та психофізіологічні особливості, що впливають та темпоритм.

У версії Венді Ворнер дотримано майже всі авторські побажання, підкреслені контрасти та зміни образів. Зокрема це їй вдалося через більш стриманий темп, ніж того бажав композитор, що і завадило, на мою думку, Зарі Нільсовій виконати концерт більш ясно та зрозуміло. Венді Ворнер досягла повної гармонії з оркестром, тоді як у записі Нільсової відчуваються темпові непорозуміння та певна «незіграність» з музикантами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Завгородняя Г. Элементы музыкального в системе исполнительской интерпретации // Музичне мистецтво і культура. Одеса: «Друкарський двір», 2008. Вип 9. С. 218–227.
2. Карлов Д. Порівняльний аналіз виконавських редакцій музичного твору як зразок феномену множинності виконавської інтерпретації (на прикладі Концерту для скрипки з оркестром П. І. Чайковського. // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ 2014. Вип. 110. С. 96–106. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2014_110_12.
3. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації/ Навчальний посібник. Київ 2013. 134 с. URL: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf.
4. Попова С. «К вопросу о сравнительном анализе интерпретаций в фортепианной педагогике.» URL:https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-sravnitelnom-analize-interpretatsiy-v-fortepiannoy-pedagogike
5. Тищенко К. Исполнительская интерпретация как категория исполнительства (на материале второй фортепианной сонаты ор. 36 С. Рахманинова) / К. Тищенко // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали наук. конф. молодих учених / Харк. держ. акад. культури. – Х., 2006. – С. 135–136.
6. Фишер Э.О. О музыкальной интерпретации // Исполнительское искусство зарубежных стран. М: Музыка. Вып. 8. С. 159–228
7. Brévignon P. Samuel Barber: un nostalgique entre deux mondes. Paris Hermann, 201. 505 p.
8. Broder N. Samuel Barber. Greenwood Press, 1985. 111p.
9. Broder N The Music of Samuel Barber // The Musical Quarterly. : Oxford University Press. Vol. 34, No. 3 (Jul., 1948), pp. 325–335. URL: https://www.jstor.org/stable/739546

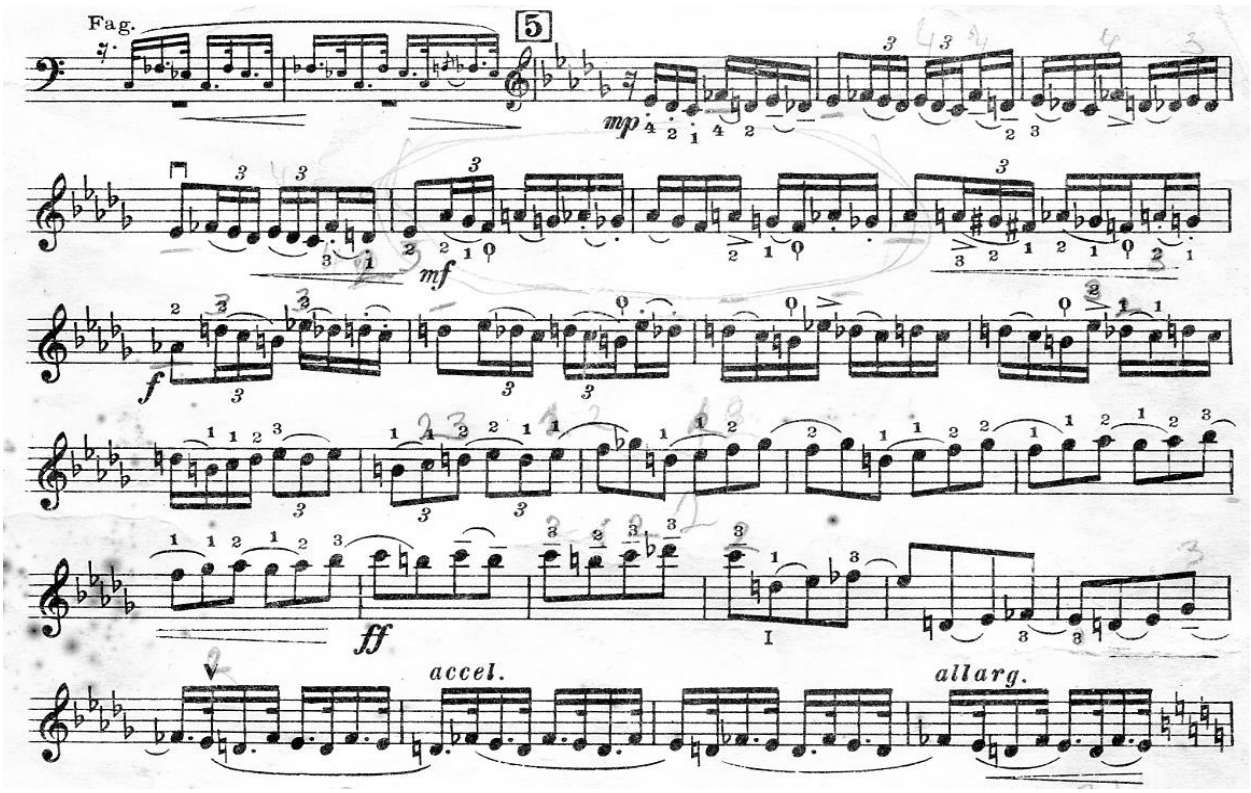
10. Brown J. C. «John Nicholas Brown and music», 1982.182 p.
11. Davies D. E. An analytical, historical, and pedagogical overview of Samuel Barber's Cello Concerto, Dmitri Shostakovich's Cello Concerto No. 1, and William Walton's Cello Concerto. Doc. ph. Diss. Evanston: Northwestern University. 1999. 192 p.
12. Heinsheimer, H. W. The Composing Composer: Samuel Barber. ASCAP Today (2): 4–7.1968.
13. Hayman B.B. Samuel Barber. The composer and his music/ Heyman B.B. Oxford University Press, New York, 1992 . 586 p.
14. Heyman, Barbara B. Barber, Samuel (Osmond). // Stanley Sadie; John Tyrrell (eds.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2nd ed.). London: Macmillan. 2001.
15. Heyman B. . Samuel Barber: A Thematic Catalogue of The Complete Works. New York: Oxford University Press. 2012. p. 513.
16. Henahan D. Samuel Barber, Composer, Dead: Twice Winner of Pulitzer Prize // The New York Times. 1981. p. 4.
17. Karolyi O. Modern American Music: From Charles Ives to the Minimalists. Cygnus Arts, 1996. 143 p.
18. Schenck, A. Booklet notes. Samuel Barber: Symphony No. 2; Music for a Scene from Shelley; Overture to The School for Scandal; First Essay; Adagio for Strings. The New Zealand Symphony Orchestra, Andrew Schenck, cond. CD recording. Stradivari Classics SCD 8012. Hackensack, New Jersey: Special Music Company. 1988.
19. Schwartz S. Samuel Barber. URL: https://forum.neformat.com.ua/classical/40038-samuel-barber-semyuel-barber.html
20. Schwob School of Music. Columbus State University. University System of Georgia. 9 December 2019. p. 3–8.

21. Simmons W. Voices in the Wilderness: Six American Neo-romantic Composers Scarecrow Press, 2004. 419 p.
22. Smith, P. J. Barber, Samuel (1910–1981). // Claude J. Summers (ed.). glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture. Chicago: GLBTQ Inc. 2002. pp. 56–57.
23. Vernier D. Wendy Warner's Hearty, Hospitable Haydn // ClassicsToday.com. 11 November 2013. PP.3–4.
24. Wright, Jeffrey Marsh II (). The Enlisted Composer: Samuel Barber's Career 1942–1945 (PhD diss). University of North Carolina at Chapel Hill. 2010. 196 p.
25. Zara Nilsova Biography by Joseph Stevenson – Режим доступу до ресурсу: https://www.allmusic.com/artist/zara-nelsova-mn0001613226

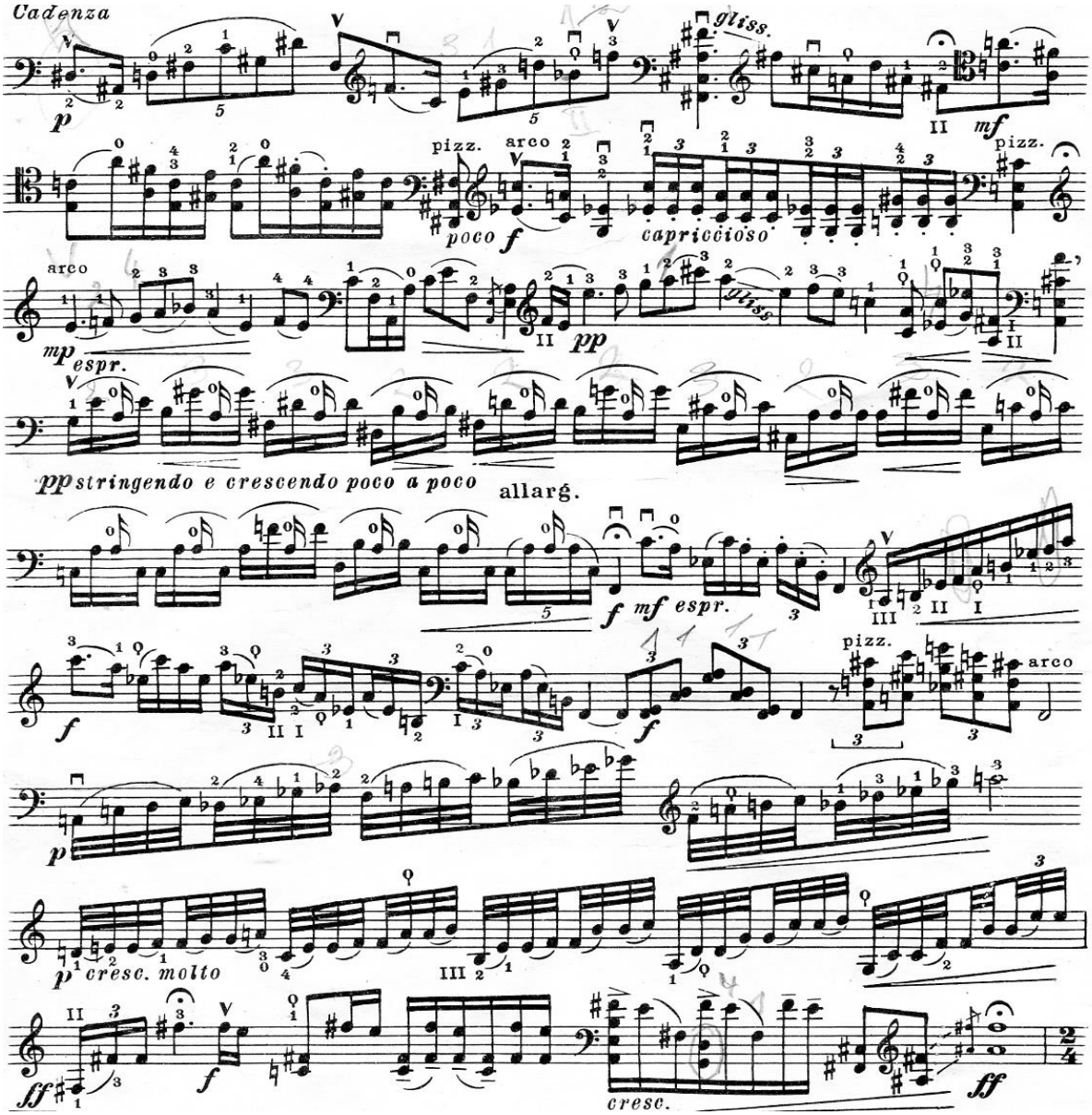
СПИСОК АУДІОДЖЕРЕЛ

1. Samuel Barber: Orchestral Works, Volume 2 with the Royal Scottish National Orchestra; Wendy Warner, Marin Alsop, conductor — Naxos American, 2001.URL: https://www.youtube.com/watch?v=Qbbl0Fs3kEE
2. Zara Nelsova, cello; Samuel Barber, conductor ;The New Symphony Orchestra Of London. URL: https://www.youtube.com/watch?v=LVx7ALPF9II

ДОДАТОК 1



ДОДАТОК 2


Cadenza
gliss.
pizz.
arco
poco
capriccioso
espr.
pp stringendo e crescendo poco a poco
allarg.
espr.
cresc. molto
cresc.