Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра скрипки

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»
на тему:

ЖАНР СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ В ТВОРЧОСТІ АМЕРИКАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ. ДЖОН КОРІЛЬЯНО: КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ «THE RED VIOLIN»

Виконавець: студентка 2 курсу
денної форми навчання
профілізації «Скрипка»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Магістр»
ТОКАРЄВА Анна Ярославівна

Науковий керівник: кандидат
мистецтвознавства, професор,
Doctor of philosophy in musical arts sciences
Заранський Володимир Іванович

Рецензент: доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри історії музики
Кияновська Любов Олександрівна

Львів – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП 3

РОЗДІЛ 1. Скрипковий концерт в американській музичній культурі 6

1.1. Становлення американської композиторської школи 6

1.2. Національна скрипкова концертна спадщина 11

1.3. Концерт для скрипки Самюела Барбера 16

1.4. Концерт для скрипки Вільяма Шумана 20

1.5. Концерт для скрипки Джона Адамса 25

РОЗДІЛ 2. Аналіз скрипкового концерту Джона Корільяно 28

2.1. Огляд творчості Джона Корільяно 28

2.2. Історія написання концерту 32

2.3. Новизна музичної нотації 34

2.4. Структура твору 42

2.5. Виконавські аспекти 48

ВИСНОВКИ 49

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 51

ДОДАТОК А 58

ВСТУП

Музика Сполучених Штатів Америки постала з європейської музичної традиції. Але, не зважаючи на тісний культурний зв'язок на початкових етапах розвитку, музичне мистецтво Нового світу пішло самобутнім шляхом, і в результаті було створено величезну кількість цікавих та оригінальних творів, які складають доробок американської композиторської школи.

Серед творців музики США переважають радикали та яскраві експериментатори. На думку багатьох дослідників, це стало національною традицією, основи якої заклав Чарльз Айвз. Саме він у перші роки XX ст. здійснив «…радикальний крок, у буквальному сенсі відкриття Америки. Але й надалі недоліку в новаторах не було» [13, с. 14].

Цікавим також є те, з якою швидкістю здійснювався розвиток. Лише за століття країна пройшла шлях від заснування національної композиторської школи до світового визнання та вагомих здобутків, поповнилася величезною кількістю імен та опусів. Микола Слонімський порівнює цей фантастичний прогрес зі спробою компенсувати творчу апатію минулого, коли Америка була музичною колонією Німеччини [50, с. 9]. Наслідком такого бурхливого розвитку стало різноманіття пластів, які формують національну культуру.

Перші музикознавчі дослідження почали з'являтися лише наприкінці XX ст. За досить короткий термін було створено потужний науковий корпус: загальні та спеціальні праці, монографії, довідкові видання, антології, інтерв'ю та ін. Натомість, у радянський період вивчення музичної культури Заходу значно обмежувалось, що пов'язано з ідеологічною роллю мистецтва в «холодній війні». Лише через декілька років ситуація частково змінювалася, були видані музикознавчі праці, книжки, монографії, але переважно російською мовою (за винятком монографії С. Павлишин «Чарльз Айвз»).

Окрім нестачі українських джерел з поданої теми, **актуальність дослідження** виявляється і у зверненні до скрипкових концертів сучасності. У роботі розглядаються твори XX та XXI ст., вагома її частина присвячена аналізу

Концерту для скрипки з оркестром «The Red Violin» Джона Корільяно, який був опублікований лише у 2007 році. Яскрава новизна цього твору виявляється як у сфері музичної мови, так і в сфері нотації, тож опрацювання Концерту скрипалями-виконавцями неможливе без попереднього вивчення композиторських прийомів нотного письма, які розглядаються у підрозділі 2.3. «Новизна музичної нотації».

На жаль, у навчальних програмах ВНЗ сучасній музиці надається недостатньо уваги. Причини пов'язані радше з браком вичерпного теоретичного базису, аніж з відсутністю інтересу до предмету і його неактуальності. Натомість, вивчення дисципліни сприяло би розширенню кругозору студентів, збагаченню уявлень про загальні музичні тенденції, вектори розвитку. Сприятливий аспект для виконавців – це поповнення концертного й навчального репертуару. Ми сподіваємося, що цього певною мірою вдасться досягти й завдяки нашій роботі, адже скрипкові концерти С. Барбера, В. Шумана, Дж. Адамса та Дж. Корільяно стрімко здобувають світове визнання й безперечно заслуговують на увагу.

Отже, мета й завдання наукової праці полягають у наступному:

Мета роботи – дослідження еволюції та особливостей жанру скрипкового концерту в контексті історичного та музичного середовища, огляд творчості Джона Корільяно, а також детальний аналіз Концерту для скрипки з оркестром «The Red Violin».

Завдання дослідження:

1) Розглянути становлення американської композиторської школи;
2) Дослідити національну скрипкову концертну спадщину;
3) Проаналізувати обрані концерти С. Барбера, В. Шумана та Дж. Адамса;
4) Здійснити огляд творчості Джона Корільяно;
5) Зібрати відомості про історію написання Концерту «The Red Violin»;
6) Проаналізувати Концерт «The Red Violin» на предмет структури, новизни нотації та виконавських аспектів.

Об'єктом дослідження є феномен американського скрипкового концерту.

Предметом дослідження стали американський скрипковий концерт, творчість Джона Корільяно, а також аналіз його Концерту «The Red Violin».

Матеріали, використані в роботі: нотні джерела, біографічні відомості, праці з музикознавства, статті, рецензії на аудіозаписи, інтерв'ю, відео- й аудіоматеріали.

Методологія дослідження базується на використанні *теоретико-аналітичного*, *історичного* та *індукційного* методів.

Найширше використовується *теоретико-аналітичний* метод, який стосується безпосередньо аналізу музичних творів на предмет структури, жанрової основи тощо.

Історичний метод застосований під час зібрання відомостей про історичне й культурне середовище США й історію написання творів.

Індукційний метод – при виявленні специфічних рис американського скрипкового концерту на основі аналізу творів вибраних композиторів.

Теоретичне і практичне значення наукового дослідження полягає в тому, що його матеріали можуть бути використані скрипалями-виконавцями та їхніми педагогами під час опрацювання творів, проаналізованих в роботі, а також для викладання курсів історії зарубіжної, сучасної музики, історії скрипкового мистецтва та методики.

Структура: робота складається зі вступу, основного розділу, висновків, бібліографічного опису та додатку. Основна частина вміщує 2 розділи. Перший розділ формує загальні уявлення про жанр концерту в музичному мистецтві Америки. У другому розділі здійснюється огляд скрипкових творів Джона Корільяно та детальний аналіз його Концерту «The Red Violin». У додаток увійшли нотні приклади.

Список використаних джерел містить 63 позиції.

РОЗДІЛ 1
СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ В АМЕРИКАНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

1.1. Становлення американської композиторської школи

Американська музика – явище унікальне і своєрідне. Формуючись далеко від європейських музичних осередків і традицій, вона збагатила й оновила професійну культуру стильовими напрямами, композиторськими техніками, виразовими засобами, а також яскравими жанрами, серед яких джаз, спірічуелс, блюз, регтайм, менестрельний театр та ін. Останні не тільки не стикалися з музикою оперно-симфонічного плану, а й «…кидали виклик тим нормам прекрасного, які століттями затверджувались у свідомості культурного європейця» [11, с. 5].

Незважаючи на постійне бажання відмежуватися від Європи, зв'язки з нею все ж були. Вони виникають у період з кінця XVIII до кінця XIX століття, який ознаменувався активною розбудовою музичної інфраструктури та появою перших національних композиторів. Мова йде про Першу та Другу новоанглійську (бостонську) школу та окремих представників: Стівена Фостера, Луї Моро Ґоттшалька, Джона Філіпа Соуза, Ентоні Філіпа Гайнріха[1] та ін.

Головним представником та неофіційним лідером Першої школи вважається Вільям Біллінгс (1746 - 1800), у творчості якого центральне місце займає пуританський хоровий гімн[2]. Вже у нього спостерігаються риси, які стануть характерними для більшості американських композиторів: індивідуалізм, сміливий, експериментальний стиль письма і звернення до жанрів хоралу, маршу та балади як національних музичних джерел. Так, у передмові до збірника «Думки про музику», В. Біллінгс виступає проти будь-яких правил музичної композиції, стверджуючи свою незалежність і самостійність у ній, використовуючи в однаковій мірі консонанси й дисонанси. Його хорові твори

[1] Композитора, скрипаля й диригента, дослідника індіанського фольклору.
[2] З різноманітних видів фольклору лише два були перевезені до Нового Світу і сприйняті колоністами – це фольклорна англійська балада та пуританський хоровий гімн. Їхній вплив на композиторську творчість прослідковується як на ранньому етапі, так і в наш час.

часто інтонаційно наближені до англійських жанрів народної музики, які панували у XVI та XVII століттях: кетчу, маршу, балади [10, с. 600]. Окрім В. Біллінгса до Першої школи також зараховують Олівера Холдена, Джеймса Лайона, Сапплая Белчера, Деніела Ріда, Джастіна Моргана, Еймоса Дулітла, Якоба Кімбелла, Ендрю Лоу та ін. Усі вони були, радше, любителями, аніж професійними композиторами й поєднували свою творчу діяльність із професіями комерсанта, ювеліра, столяра, власника таверни, адвоката, вчителя та ін. [15, с. 52].

До складу Другої новоанглійської школи увійшли: Джон Пейн, Емі Біч, Гораціо Паркер, Артур Фут, Джордж Чедвік та Едвард Макдауелл. Майже всі композитори здобули музичну освіту в Німеччині та займали викладацькі посади в університетах і консерваторіях, тому на початку XX століття їх почали називати «Бостонськими академіками» або «Бостонськими класиками». Така назва справді є доречною, зважаючи на звернення митців до провідних жанрів європейського романтизму, особливо симфонії. Серед причин також консервативні музичні погляди «школи», але це стосується не всіх її представників. Емі Біч, наприклад, не була ні академіком, ні класиком і вирізнялася своєю прогресивністю, а Едвард Макдауелл, хоч і став першим професором музики в США, писав у вільних формах із використанням хроматичної вагнерівської гармонії [13, с. 50 - 51, 55].

Як бачимо, Бостон став центром музичного життя. У 1815 році там було засновано першу музично-просвітницьку організацію в Америці – Товариство Генделя та Гайдна, а в 1832 році композитор і педагог Л. Мейсон відкрив Бостонську академію музики. Згодом у місті виникає напівлюбительський оркестр – Філармонічне товариство оркестрових виконавців (1842), відкривається Консерваторія нової Англії (1854), концертний зал Сімфоні-хол (1900). Але, паралельно з Бостоном, музична індустрія розвивається і в інших містах східного узбережжя. Окрім відкриття музичних кафедр у численних університетах, упродовж короткого часу свою діяльність розпочинають симфонічні оркестри: Нью-Йоркське філармонічне товариство (перший

професійний оркестр) (1842), Чиказький симфонічний оркестр (1891), Філадельфійський симфонічний оркестр (1900), оркестр Сан-Франциско (1911); оперні театри: Академія музики (1854) та Метрополітен-опера[3] (1883); концертні зали: філадельфійська Академія музики (1857), Карнегі-хол у Нью-Йорку (1891) та ін. Велика роль у створенні музичних осередків належить місцевим мільйонерам, які не лише зводили масштабні, величні установи – шедеври архітектури, а й надавали тривале фінансування їхнім колективам.

Величезний прогрес у музичній сфері почав приваблювати іноземних гастролерів. Багато артистів залишалось у Сполучених Штатах Америки на тривалий термін, або взагалі назавжди, безумовно, впливаючи на курс музичного життя держави. У числі перших із концертними поїздками до Америки прибули норвезький скрипаль і композитор Улє Булль, бельгієць Анрі В'єтан, шведські сопрано Дженні Лінд та Крістіна Нільссон, піаністи-віртуози: Сигізмунд Тальберг з Австрії, Антон Рубінштейн і Анна Єсипова з Росії, Ганс фон Бюлов з Німеччини, Ігнацій Падеревський з Польщі [13, с. 39]. У 1891 році на відкриття Карнегі-холу запрошують П. Чайковского, а в 1908 році в Метрополітен-опері дебютує Г. Малер. Проходить ще певний час, і в 1916 на гастролі приїжджає дягілевська балетна трупа. Після початку Першої світової війни Америка все частіше стає місцем життя для багатьох зарубіжних музикантів: Бруно Вальтера, Артуро Тосканіні, Артура Родзінського, Леопольда Ауера, Фріца Крейслера, Яші Хейфеца, Пауля Гіндеміта, Сергія Рахманінова, Володимира Горовиця, Арнольда Шенберга, Ігоря Стравінського та багатьох інших.

У другій половині XIX століття популярними стають фестивалі та так звані «концерти-монстри» (тенденція до масштабності була характерною і для тогочасної Європи). Диригенти та імпресаріо активно взялися за цю справу, дивуючи публіку тривалістю концертів та чисельністю музикантів, яка в певних випадках перевищувала 20 000 (разом з хором). У програмах звучали ораторії, симфонії, увертюри, гімни. Спеціально для одного з фестивалів Р. Вагнер

[3] Перша оперна постановка на території США відбулась у 1735 році. Це була баладна опера англійською мовою, радше, – пародія на високий жанр. «Справжню» оперу американська публіка побачила лише в 1825 р.

написав «Великий урочистий марш», присвячений сторіччю США. Концерт зібрав 100 000 осіб і завершився салютом у сто залпів. Проведення «концертів-монстрів» сприяло небувалому росту виконавської майстерності та розквіту цілої плеяди симфонічних диригентів: Теодора Томаса, Генрі Хіггінсона, Джорджа Хеншеля, Вільгельма Геріке, Артура Нікіша, Карла Мука, Леопольда та Вальтера Дамроша, Джорджа Чедвіка [15, с. 126 - 127].

У рубіжні роки XIX і XX століття американська музика звільняється від впливу європейської, стає все більш самостійною. На перший план висуваються імена нових композиторів, які прагнули зрівнятись у своєму професіоналізмі зі світовими авторитетами і стати засновниками національної школи. Варто відзначити вже згаданого Едварда Макдауелла, композиторів фольклорного напряму: Артура Фаруелла, Чарльза Кадмана та Генрі Гілберта, модерніста Лео Орнстайна (вихідця з України) та Чарльза Томлінсона Гріффса. Цікаво, що посилення цікавості до фольклору було пов’язано з приїздом Антоніна Дворжака, який був запрошений на посаду директора нью-йоркської консерваторії у 1892-1895 роках. Протягом цього часу маестро мав вивчати місцевий фольклор, щоб вказати шлях до віднайдення національного стилю. Однак, відзначені ним найбільш оригінальні афроамериканські та індіанські зразки представляли лише окремі етнічні групи, що спричинило полеміку серед музичних діячів та критиків, тож А. Дворжак визнав доцільність створення певного синтетичного зразка, який увібрав би риси всіх наявних джерел [13, с. 55].

Але роль засновників американської композиторської школи лягла не на А. Фаруелла, Ч. Кадмана чи Г. Гілберта, які прислухалися до порад А. Дворжака, а на найбільш оригінального, антитрадиційного та самобутнього Чарльза Айвза. Ось як характеризує його Валентина Конен: «Молодший сучасник Макдауелла, Айвз з разючою відмінністю від усіх своїх попередників, від самого початку рішуче порвав не лише з їхніми епігонськими тенденціями, але й по суті – із самою системою музичного мислення, невіддільною від європейської класики XVII - XIX століть» [11, с. 331]. Зі свого боку відгук про композитора залишив і

його видатний сучасник Ігор Стравінський, вважаючи, що Ч. Айвз випередив 1960-ті ще в епоху Р. Штрауса та К. Дебюссі. В опублікованому інтерв'ю він дає вражаючий перелік відкриттів музиканта: «Політональність, атональність, кластери, серії, паралельні звучання оркестрів, ритмічний словник, який випередив навіть нинішній авангард, мікроінтервали, ефекти перспективи, алеаторика, елементи статистики в композиції, перестановки голосів, прийом додавання окремих частин, гострий музичний жарт, незафіксована імпровізація – ось відкриття, зроблені Айвзом півстоліття назад, коли він взявся спокійно споживати пиріг сучасної музики перш ніж кожен з нас знайшов собі місце за тим самим столом» [8, с. 280].

Отже, Чарльз Айвз став тим довгоочікуваним видатним національним композитором, якому вдалося визначити вектор американського музичного розвитку. Вслід за ним у США виникає низка талановитих митців різноманітних напрямів, шкіл і течій. Поле їхніх творчих пошуків настільки ж всеосяжне, як і мультикультурне суспільство західного континенту загалом. Музикознавці відслідковують дві глобальні тенденції в їхній музичній діяльності. Перша – це синтез багатообразних видів американської музики високої традиції («vernacular») і класичних жанрів європейської симфонічної і камерно-інструментальної музики, представленої Аароном Коплендом, Роєм Гаррісом, Вальтером Пістоном, Самюелем Барбером, Вільямом Шуманом, Леонардом Бернстайном, Роджером Сешнзом та ін., а друга – радикальна, експериментальна, модерністська, яку ми прослідковуємо в музиці Чарльза Айвза, Карла Рагглса, Воллінгфорда Ріггера, Едґара Вареза, Лео Орнстайна, Рут Кроуфорд Сіґер та ін. Названа група композиторів заперечувала європейські традиції, оскільки вважала, що вони повністю вичерпали себе, і займалася пошуками нового в музиці [15, с. 187 - 188]. Деяких композиторів (Генрі Кауелла, Вергілія Томсона, Джона Бекера, Джорджа Антейла) можна віднести до обох груп.

1.2. Національна скрипкова концертна спадщина

Створення численних першокласних симфонічних оркестрів призвело до збільшення попиту на симфонічний репертуар. Тому не дивно, що основними жанрами у творчості американських композиторів класичної традиції стають симфонії, опери, концерти. Ця тенденція прослідковується як в період формування національних традицій, так і в подальші роки, аж до нашого часу.

Авторами скрипкових концертів стали: Роджер Сешнз (1935), Вальтер Пістон (1939, 1960), Самюел Барбер (1940), Вільям Шуман (1947), Джан-Карло Менотті (1952), Джордж Рохберг (1974), Ерл Кім (1979), Філіп Ґласс (1987, 2009), Джон Адамс (1993), Джордж Цонтакіс (1998, 2003, 2019), Джон Корільяно (2003), Аарон Джей Керніс (2017), та ін. Розглянемо їхні концерти детальніше.

Роджер Сешнз (1896 - 1985), американський композитор, педагог і музикознавець, вважав Скрипковий концерт (1935) своїм першим зрілим твором. Композиція була створена у період, коли Р. Сешнз відходив від неокласичного напряму, поступово тяжіючи до серійності, проте тривалий час не виконувалася, оскільки вважалася занадто складною і незручною. Прем’єра відбулася лише у 1959 році завдяки зусиллям Леонарда Бернстайна в його першому сезоні на посаді музичного керівника Нью-Йоркського філармонійного оркестру [36, с. 385]. Твір ще зберігає риси тональності, однак його гармонічна мова значно ускладнена. Концерт складається з чотирьох частин: I – *Largo e tranquillo,* II – *Scherzo,* III – *Romanza* та IV – *Molto vivace e sempre con fuoco*.

Вальтер Пістон (1894 - 1976) – американський композитор-неокласик, автор балету, восьми симфоній, численних концертів, сюїт, камерних творів. Музикант також відомий своєю педагогічною й музично-теоретичною діяльністю. Він виховав цілу плеяду композиторів, серед яких Л. Бернстайн, Л. Андерсон, Е. Картер та ін., й опублікував чотири вагомі підручники: «Принципи гармонічного аналізу» (1933), «Гармонія» (1941), «Контрапункт» (1947) і «Оркестровка» (1955) [23].

В. Пістон створив два скрипкові концерти. Обидва написані в традиційній манері, мають бездоганну інструментовку й лаконічний стиль письма. Концерт

для скрипки з оркестром № 1 (1939) присвячено скрипальці Рут Посселт. Він складається з трьох частин: I – *Allegro energico* (сонатне алегро), II – *Andantino molto tranquillo* (варіації), III – *Allegro con spirito* (рондо). Як бачимо, використана загальноприйнята структура й форма частин. Однак, цікавим є рішення розмістити каденцію у фіналі Концерту, завдяки чому автор синтезує тематично транспонований матеріал із попередніх частин [27, с. 14 - 15]. Концерт для скрипки з оркестром № 2 (1960) був написаний на замовлення Фундації Форда й скрипаля Джозефа Фукса. Він також складається з трьох частин: I – *Moderato*, II – *Adagio*, III – *Allegro*. Не зважаючи на різницю у 20 років, музична мова Другого концерту не зазнала значного ускладнення. Тут все ще відсутні дисонансні гармонії, складна фактура та інші сучасні для композитора техніки й прийоми.

Джан-Карло Менотті (1911 - 2007) здобув визнання завдяки своїй оперній спадщині. Його Скрипковий концерт (1952) не ввібрав у себе риси вокального мелодраматичного стилю, притаманного операм «Амаль і нічні гості» та «Святий з Блікер-стріт», створених у той самий період [35]. Натомість Концерт є дуже однорідним в емоційному плані – бурхливим та віртуозним. Діатонічна лірична мелодика та яскравий драматизм вказують на належність твору до зразків романтичного мистецтва. Такий консерватизм Дж. Менотті пояснюється повним несприйняттям модернізму і прагненням створювати зрозумілу для слухачів музику.

Концерт для скрипки був написаний на замовлення скрипаля Єфрема Цимбаліста і вперше прозвучав у Карнегі-холі з Філадельфійським симфонічним оркестром [53, с. 20]. Твір складається з трьох частин: I – *Allegro moderato*, II – *Adagio*, III – *Allegro vivace*. Традиційну каденцію Дж. Менотті переніс до другої частини – «розширеної і ліричної тричастинної арії для скрипки й оркестру» [21, с. 120]. Також наявна невелика каденція в третій частині – радісній рондо-сонаті в ритмі тарантели.

Концерт для скрипки з оркестром Джорджа Рохберга (1918 - 2005) є одним із найпопулярніших його творів. Написаний у 1974 році для Ісаака Стерна та Піттсбургзького симфонічного оркестру, Концерт став прикладом синтезу

вільної атональної музики з більш м’якою «тональною» манерою. Саме тоді, після смерті свого сина-підлітка, Дж. Рохберг вирішив відмовитись від серійної техніки, адже через неї він не зміг виразити почуття, які переживав. Після низки успішних концертів І. Стерн попросив дещо змінити партитуру, в результаті чого з’явилася нова редакція 1976 року [40, с. 35]. 50-хвилинний твір поділяється на п’ять часин: І – Інтродукція, ІІ – Інтермецо А, ІІІ – Фантазія, IV – Інтермецо Б, V – Епілог. Музика емоційно напружена, контрастна, важка для сприйняття та виконання. У деяких епізодах відчувається значний вплив кінематографу.

Музичний доробок американського композитора і педагога корейського походження Ерла Кіма (1920 - 1998) складається переважно з вокальних творів. Учень А. Шенберга, Е. Блоха і Р. Сешнза, Ерл Кім створював як тональну, так і серійну музику, надаючи велику увагу ритму та його природі [41]. Ентоні Томмазіні так визначав його творчий метод: «Як композитор і вчитель композиторів, Ерл Кім дотримувався принципу настільки простого, що він мав би здаватись очевидним. Він стверджував, що кожен звук у творі має бути точним, цілеспрямованим, і, перш за все, відданим композиторським відчуттям» [52]. Саме за цим методом і був написаний Концерт для скрипки з оркестром (1979). Композиція поділена на дві частини: перша складається зі вступу, двох варіацій та двох епізодів, а друга – зі вступу, епізоду й фіналу. Партія соліста уособлює людський голос, а оповідальний характер супроводу формує фон, на якому розгортаються музичні події [41]. Концерт спирається на літературні тексти С. Бекета та Дж. Джойса.

Філіп Ґласс (1937 р. н.) – надзвичайно плідний композитор мінімалістського спрямування. Автор багатьох опер, симфоній, балетів, камерних творів, музики для театру та кінофільмів, Ф. Ґласс став одним із найбільш впливових музикантів кінця ХХ ст.

Перший скрипковий концерт (1987) Ф. Ґласса набув величезної популярності у всьому світі. Він яскраво вирізняється серед решти творів у цьому жанрі завдяки втіленню таких мінімалістичних рис, як циклічність, повторність мелодичних візерунків, обмеженість і простота музичного матеріалу

та ін., що має багато спільного з мистецтвом епохи бароко. Концерт для скрипки №1 традиційний за структурою (I – ♩ = 104; II – ♩ = ca. 108; III – ♩ = ca. 150) та оркестровим складом [32]. Він став першим серйозним інструментальним досвідом композитора після його ранніх опер.

Скрипковий концерт №2 із назвою «Американські пори року» (2009) – це 40-хвилинний твір, що ще більше вбирає в себе риси бароко. Прем'єра Концерту відбулася 9 грудня 2009 року зі скрипалем Робертом Макдаффі та Симфонічним оркестром Торонто під батутою Пітера Оунджяна. Саме Р. Макдаффі хотів, щоб композиція стала доповненням до знаменитого циклу А. Вівальді «Пори року». Концерт складається з чотирьох частин, а також прелюдії та трьох пісень між ними, що виконуються скрипалем сольно: I – Пролог, II – Перша частина, III – Пісня №1, IV – Друга частина, V – Пісня №2, VI – Третя частина, VII – Пісня №3, VIII – Четверта частина. Вони замінюють типові каденції, а також сприймаються як окремі концертні твори [24, с. 78].

Джордж Цонтакіс (1951 р. н.) – сучасний американський композитор і диригент, володар багатьох нагород, в тому числі – премії Університету Гравемаєра за свій Концерт для скрипки з оркестром № 2 у 2005 році й премії Чарльза Айвза у 2007 році. Митець працює в багатьох престижних університетах Америки як викладач композиції, він також був композитором-резидентом відомого Музичного фестивалю в Аспені. У своїй творчості Дж. Цонтакіс повертається до нео-романтичної звучності й музичної поетизації [54]. Однією з характерних рис його творів є звернення до містичних, месіанських сюжетів та образів.

Перший скрипковий концерт був написаний Дж. Цонтакісом у 1998 році, а в 2002 році світ побачила друга редакція твору. Композиція складається з трьох частин: I – *Both mysterious and sweet*, II – *Arresting*, III – *Seething*. У ній автор неодноразово відверто цитує першу частину квартету Л. Бетховена, а також популярні мелодії: «Ура Голівуду», «Я люблю Люсі» та «Як проходить час» [34].

Другий концерт (2003), написаний для скрипки з супроводом камерного оркестру, був вперше виконаний Стівеном Коупсом та Камерним оркестром

Святого Павла у 2003 році. У ньому простежується вплив французької класичної музики XX ст., особливо О. Мессіана та композиторів-імпресіоністів. Музика тональна, використовуються традиційні техніки й прийоми. Дж. Цонтакіс намагався створити образ ігор у творі, які вслід за солістом підхоплює оркестр [61]. Кожна з чотирьох частин Концерту має й відповідну програмну назву: I – Сплески (Серед зірок), II – Ігри, III – Кантилена (Серце), IV – Просто йди!

Третій концерт (2019) був написаний нещодавно, тому його нот ще немає у вільному доступі, що унеможливлює повноцінний аналіз.

Аарон Джей Керніс (1960 н. р.) – сучасний американський композитор і викладач, володар премії Гравемаєра, Неммерса, Пулітцерівської премії та премії Греммі. Музичний стиль митця увібрав у себе риси мінімалізму (А. Керніс вчився у Дж. Адамса), імпресіонізму та постромантизму, але загалом його можна назвати еклектичним [57].

Концерт для скрипки з оркестром (2017) був написаний для канадського скрипаля Джеймса Енса і вперше прозвучав на фестивалі New Creations із Симфонічним оркестром Торонто під батутою Пітера Оунджяна. Твір тричастинний: I – Чакона, II – Балада, III – Токкатіні. Найбільше смислове навантаження несе в собі драматично заряджена перша частина. Лірична балада насичена блюзовими гармоніями та має риси французької музики, зокрема О. Мессіана [57]. Енергійна третя частина завершує Концерт.

Аналіз скрипкових концертів С. Барбера, В. Шумана, Дж. Адамса та Дж. Корільяно буде подано в наступних підрозділах роботи.

Усі концерти зазначених митців об’єднують такі спільні риси:

- Належність до однієї з двох вище згаданих глобальних тенденцій композиторської творчості. Так, наприклад, традиційними (орієнтованими на європейські зразки) є концерти С. Барбера та В. Шумана, а експериментаторськими (власні пошуки композиторів США) – концерти Ф. Ґласса і Дж. Адамса. Також можливий варіант синтезу обох творчих методів, як у Дж. Корільяно;

- «Неєвропейський» тип музичної інтонації, як наслідок зовсім іншої слухової природи творців американської музики. Це пояснюється тим, що жителі Сполучених Штатів Америки пройшли повз епоху тонально-гармонічного мислення. Спершу мистецтво Нового Світу базувалося на багатьох (застарілих для тогочасної Європи) рисах ренесансної поліфонії, середньовічних ладах, горизонтальній, неакордовій гармонії, діатонічній мелодиці, пізніше – зазнало впливу неоднорідної фольклорної музики, а потім майже одразу «стрибнуло» в модернізм і авангард XX століття. Внаслідок цього представниками американської нації було набуте зовсім інше поняття музично-прекрасного, що включає як класичну тонально-гармонічну систему, так і безліч відхилень від неї, а композиторська творчість стала відкритою до новітніх віянь XX і XXI століття [11, с. 336 - 338];
- Залежність митців від комерційних замовлень, а звідси – необхідність враховувати побажання замовників та орієнтуватися на смаки аудиторії;
- Вплив кінокультури та популярної музики. Досить типово, що композитори класичної традиції в США створюють музику для фільмів та використовують популярні пісні як джерельну основу до своїх творів.

Зазначені риси можна вважати іманентними рисами американського скрипкового концерту, адже саме вони вирізняють цей жанр серед світового музичного спадку.

1.3. Концерт для скрипки Самюела Барбера

Самюел Осмонд Барбер (1910 - 1981) – американський композитор-традиціоналіст, який розпочав свою професійну кар’єру на хвилі консерватизму, характерної для Великої депресії 1930-х років [37, с. 3], і був свідомо ізольований від стилістичних тенденцій свого покоління. В останні роки життя в інтерв’ю з Робертом Шерманом композитор згадував: «Я завжди писав так, як хотів, – без

великого бажання відслідковувати новомодні тенденції» [49, с. 38 - 44]. Проте, музика С. Барбера завжди подобалася публіці. Найкращі диригенти (Артуро Тосканіні[4], Артур Родзінський, Сергій Кусевицький), та виконавці (Володимир Горовиць, Рая Гарбузова, Альберт Спалдінг) високо оцінювали її художню значущість. Підтвердженням успіху слугують і численні премії та відзнаки: Римська премія[5], дві Пулітцерівські премії, стипендія Ґуґенгайма, а також звання члена Американської академії наук та мистецтв. Свою ж першу винагороду – премію Колумбійського університету[6] музикант здобув ще у 18 років, будучи студентом престижного Інституту Кертіса [16, с. 154].

С. Барбера зазвичай вважають неоромантиком[7]. Традиційні форми й музична мова повною мірою його влаштовували, а сучасні елементи слугували лише доповненням. На стилістичній належності творів С. Барбера відобразилися три впливи: отримана митцем формальна музична освіта, орієнтована на європейські традиції; подорожі до Італії, Австрії, Франції, Швейцарії, Німеччини й Угорщини; а також поради та наставництво його дядька композитора Сідні Гомера, який радив ігнорувати поверхневий інтелектуалізм та короткочасні переконання, уникати посереднього в мистецтві. Натомість, він спрямовував племінника довіряти «внутрішньому голосу» [37, с. 4 - 5].

Композитор неодноразово наголошував, що головною метою його музики була виразність емоцій. Характерно, що його музичний дар найяскравіше розкрився саме в ліричних повільних творах з їхньою елегійною наспівністю і глибокими почуттями. Прослідковується тяжіння мелодиста С. Барбера до вокальної музики, яка становить більше половини його творчого доробку. Особливу значущість для американського мистецтва представляють три його опери: «Ванесса» (1957), «Партія в бридж» (1959), «Антоній і Клеопатра» (1966),

---

[4] А. Тосканіні зацікавився творами С. Барбера, хоча зазвичай ігнорував композиції американських митців. 5 листопада 1938 року в Нью-Йорку оркестр Національної радіокомпанії під керівництвом прославленого диригента виконав два твори С. Барбера – «Нарис для оркестру №1» та «Адажіо для струнних». Ця подія поставила ім’я композитора в один ряд з його видатними сучасниками.

[5] Здобувши Римську премію, С. Барбер провів два роки в Європі, навчаючись в Американській академії в Римі. У цей час композитором була написана Перша симфонія (1936), яку наступного року виконав Артур Родзінський на відкритті Зальцбурзького фестивалю, прославивши молодого митця в Європі.

[6] За Скрипкову сонату (1928), ноти якої були втрачені.

[7] Композитор звертався й до серійної техніки, деякі його твори мають неокласицистські риси.

написані на лібрето Джан-Карло Менотті та Франко Дзефіреллі. Вокальний досвід визначив мелодичну манеру письма композитора в усіх, у тому числі, – інструментальних жанрах, що відобразилось і на чотирьох його концертах – скрипковому (1940), віолончельному (1945), фортепіанному (1962) та камерному «Capricorn concerto» (1944) для флейти, гобоя і труби. [13, с. 368].

Концерт для скрипки з оркестром, Op. 14, був створений за всіма канонами класичного інструментального жанру. Історія його написання пов'язана з ім'ям Ізо Брізеллі[8] – юним скрипалем-вундеркіндом єврейського походження, прийомним сином підприємця Самюела Фелса (фактично, а не формально), який замовив С. Барберу твір для важливого виступу з Філадельфійським симфонічним оркестром. Композитор розпочав роботу над першими двома частинами у Швейцарії 1939 року. В результаті замовник був задоволений, але порадив додати більше віртуозності в майбутню третю, щоб продемонструвати всі виразові можливості скрипки. С. Барбер погодився і створив фінал у дусі *perpetuum mobile*. Частина вийшла справді складною і віртуозною, проте не сподобалася І. Брізеллі, який вирішив відмовитися від виконання твору на концерті. Він вважав, що третя частина музично не пов'язувалась із першими двома і, з погляду музичної форми, не могла претендувати на роль фіналу крупної форми. Виконавець попросив автора переписати його й запропонував заграти пізніше, проте С. Барбер відмовився робити будь-які зміни, зауваживши, що не може знищити частину, в яку він повністю вірить як артист, і продовжив її допрацьовувати. У серпні 1940 року композитор показав свій Концерт відомому американському скрипалю Альберту Спалдінгу, якому твір одразу ж сподобався. Прем'єра відбулась 7 лютого 1941 року з А. Спалдінгом і Філадельфійським оркестром під керівництвом Юджина Орманді [62].

Концерт для скрипки став новим етапом у розвитку композиційного стилю С. Барбера. Бажання написати блискучий фінал надихнуло автора на вивчення

[8] Справжнє ім'я – Ісаак Брізеллі. Скрипаль народився в Одесі, почав займатися музикою в три роки. Пізніше він продовжує навчання в класі П. Столярського, але через революційні події сім'я була змушена переїхати до Німеччини, де І. Брізеллі навчав Карл Флеш. Після запрошення викладати в Інституті Кертіса, К. Флеш привіз до Америки і свого талановитого учня – єдиного з усього класу.

нових прийомів та на посилення використання дисонансів, сміливих ритмічних фігур. У третій частині композитор відкинув усі стилістичні обмеження, яких дотримувався раніше, і розпочав період експериментів, завдяки чому досяг досконалої техніки та масштабності емоційних сил у своїх зрілих творах [29, с. 286].

С. Барбер майстерно використовував музичну форму для відтворення змісту й перша частина (*Allegro moderato*) – яскравий цьому приклад. Вона побудована в сонатній формі з експозицією, короткою розробкою та репризою. Концерт починається ніжною темою сольної скрипки, без оркестрового вступу (рис. 1.1).

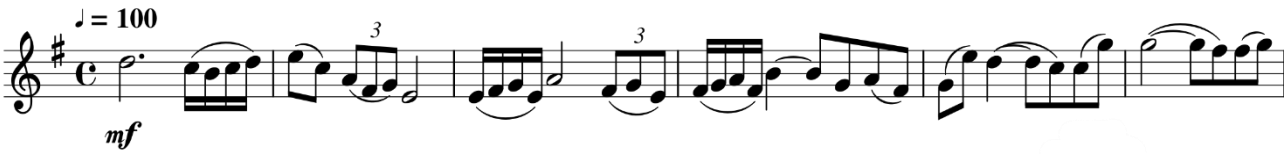


Рис. 1.1 Головна партія з першої частини Концерту для скрипки з оркестром С. Барбера

Лірична головна партія розвивається, стає більш пристрасною і поступово переходить у скерцозну побічну (рис. 1.2), – побудовану на фольклорному матеріалі з використанням ломбардського ♫♩· ритмічного малюнку й модальної інтонації (фрігійський лад). Спочатку побічну партію проводить кларнет, потім вона переходить до соліста [33, с. 10 - 11].

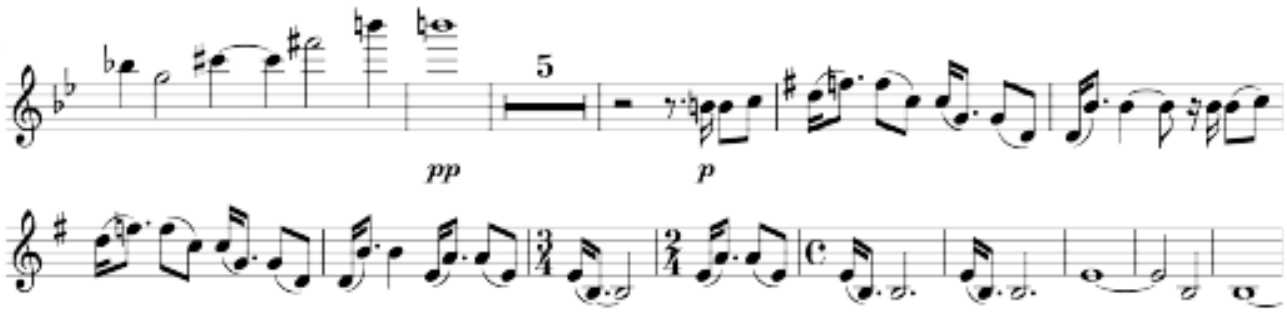


Рис. 1.2 Побічна партія з першої частини Концерту для скрипки з оркестром С. Барбера

Драматичний оркестровий епізод підводить до розробки, де теми знову повторюються. У репризі звучить невелика каденція і світла пасторальна кода.

Друга частина (*Andante*) написана в тричастинній формі. Вона починається розгорнутим соло гобоя, потім вступає скрипка, партія якої носить характер епічної розповіді. В порівнянні з попередньою частиною, середня – більш сумна і тривожна. Наприкінці середнього розділу звучить невелика каденція, після якої починається мажорна реприза. У репризі скрипка соло вперше проводить основну тему – піднесено і драматично. Проте, *Andante* закінчується досить напружено, готуючи віртуозний фінал.

Стрімке *Perpetuum mobile*, початковий малюнок теми якого поданий у двотактному вступі литавр, складає основу третьої частини (*Presto in modo perpetuo*), написаної у формі рондо (рис. 1.3).

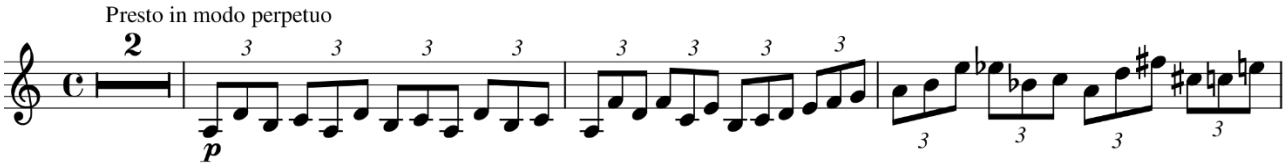


Рис. 1.3 Рефрен із третьої частини Концерту для скрипки з оркестром С. Барбера

Енергійна частина значно контрастує з попередніми ліричними. Постійний рух тріолями пронизує все *Presto,* змінюючись лише наприкінці на ще більш швидкі шістнадцяті тривалості, а їхній імпульсивний і примхливий характер підкреслюється зміною метру та акцентів. Це одна з небагатьох практично безперервних концертних частин у скрипковій літературі й тому становить найбільші виконавські труднощі [37, с. 197].

1.4. Концерт для скрипки Вільяма Шумана

Вільям Говард Шуман (1910 - 1992) – американський композитор та музичний організатор, лауреат двох Пулітцерівських премій[9], у 1987 році йому

[9] Перша - вручена у 1943 році за Кантату №2 «Вільна пісня» на вірші В. Вітмена, а друга – у 1985 році – за загальний внесок до американського мистецтва.

також було вручено Національну медаль мистецтв. Упродовж свого життя композитор працював викладачем коледжу Сари Лоуренс, директором із публікацій Дж. Ширмера, президентом Джульярдської школи музики з 1945 до 1962 року, очолював Лінкольн-центр з 1962 до 1969 року, у часи його формування, був учасником різноманітних організацій та фондів. Не зважаючи на таку активну діяльність, В. Шуман став автором понад 100 композицій у провідних музичних жанрах: десяти симфоній (перші дві були вилучені), двох опер, п'яти балетів, низки концертів, музики до кінофільмів, камерних творів та ін. [55].

«Коли закінчилася Друга світова війна, тридцятип'ятирічний В. Шуман позиціонувався як один із найважливіших композиторів та діячів мистецтва в Америці[10]» - зазначає Джозеф Полізі [46, с. 457]. Саме в цей період він створив низку своїх найуспішніших творів, вагоме місце серед яких займає Концерт для скрипки з оркестром, написаний у 1947 році на замовлення скрипаля Самюела Душкіна: музикант сподівався виконати твір із Бостонським симфонічним оркестром під батутою Сергія Кусевицького.

На жаль, після першого прослуховування Концерту, диригент заявив, що бажає виконувати твір з іншим солістом, оскільки гра С. Душкіна була незадовільною. На той час робота вже була оплаченою і відповідно скрипаль мав ексклюзивні права на виконання впродовж трьох років. Вільям Шуман опинився у важкому становищі, проте, йому довелося піти на такий крок.

Нарешті, після завершення періоду ексклюзивності 10 лютого 1950 року відбулася прем'єра твору за участі Ісаака Стерна, Шарля Мюнша та Бостонського симфонічного оркестру (Сергій Кусевицький пішов із посади роком раніше). Концерт пройшов успішно і критика переважно була схвальною, основною ж причиною неоднозначності називали надто сучасну і складну для сприйняття музичну мову твору. Але після прем'єри В. Шуман зазначив: «Я зрозумів, що мені не подобається друга частина, і я хотів її переписати»

[10] Поряд з А. Коплендом та Р. Гаррісом.

[46, с. 460]. Композитор вирішив порадитися про це зі своїм другом Аароном Коплендом, і в результаті дискусії було вирішено цілком її відкинути.

Переглянута робота була представлена в концерті з І. Стерном та Джульярдським оркестром під керівництвом Жана Мореля 24 лютого 1956 року. В. Шуман знову відчув необхідність змін. Він заявив: «Я працював над цим твором чотирнадцять років – більше, ніж коли-небудь. Я знаю, що ніколи не захочу писати черговий скрипковий концерт, і сказав усе, що мав сказати <…> у цьому, тож прагну зробити це правильно» [46, с. 460].

Третя й остання версія твору була представлена 9 серпня 1959 р. на Аспенському музичному фестивалі в Колорадо із солістом Романом Тотенбергом та диригентом Ізлером Соломоном. Нарешті митець був у захваті від Концерту, виступу та овацій публіки.

Отже, двочастинний[11] Концерт для скрипки був завершений і визнаний одним з «…найпотужніших творів [В. Шумана], <…> його майже можна вважати симфонією для скрипки та оркестру» [48]. Замість того, щоб «супроводжувати» соліста в класичній традиції, оркестр стає учасником високої драми, що викликає потужні емоції в надзвичайно зарядженій романтичній атмосфері.

Перша частина (*Allegro risoluto*) – вольова та пристрасна. Початкова скрипкова мелодія будується на широких інтервальних стрибках та повторному короткому мотиві, який об’єднує всю частину. Оркестр супроводжує її різкими акордами та невеликими підголосками різних інструментів, що надає композиції танцювальних рис (та робить її спорідненою із творами Д. Шостаковича). Після напруженого оркестрового *tutti* настає ліричний епізод *molto tranquillo*, у якому все ніби розчиняється і завмирає. З ніжною скрипковою темою перекликається флейта та кларнет, що підводить музику до динамічного *Tempo I* (у т. 205) з *pizz.* струнних і готує каденцію (тт. 240 - 297). Впродовж роботи над другою та

[11] Нестандартна структурна форма твору не стала унікальним явищем у композиторському доробку. Серед його масштабних оркестрових творів Третя симфонія розділена на дві частини й має найбільший структурний зв’язок із Концертом, Шоста симфонія – одночастинна, а Сьома й Дев’ята симфонії виконуються без пауз між частинами.

третьою редакцією В. Шуман жодного разу не вносив зміни до каденції Першої частини, адже вона, на його думку, вийшла досконалою. Маючи досвід гри на скрипці, композитор створив її зручною для виконавців, але водночас досить віртуозною, сповненою хроматичних пасажів та дисонансних подвійних нот. Побудована на основному інтонаційному зерні, каденція поступово заспокоюється в *a tempo* (т. 267), а потім розростається з новою силою. Реприза повторює початковий матеріал, але швидкість і потужність оркестру поступово наростає до кульмінаційного моменту, що призводить до блискучого завершення.

Друга частина (*Introduzione adagio*) починається із соло литавр на фоні різких повнозвучних акордів мідної групи. Після того, як це драматичне відкриття вщухає, на перший план виходить декламаційна та жалібна скрипкова мелодія, яка дещо нагадує середній розділ Першої частини. Невелика каденція додає напруження, ведучи до скерцозного фугато в струнних. Згодом цей характер переймає й соліст, виконуючи рикошетні пасажі, трелі та обігрування нот, що нагадує щебетання пташок. У такий спосіб поступово вибудовується своєрідний діалог між скрипкою й дерев’яно-духовою групою. Після нетривалого *Meno mosso a la recitativo* (тт. 186 - 192) діалог відновлюється в *Allegro* (т. 193), але вже з тромбонами. Це одні з найважчих місць Концерту як для соліста, так і для оркестрантів. Великий скерцозний епізод ненадовго переривається подвійними нотами на *legato* та переходить в оркестрове *tutti* на матеріалі вступу. Нарешті сольна партія потрохи заспокоюється, востаннє ведучи до повільного, ліричного розділу *Adagietto* (т. 380), проте ненадовго. Остання хвиля драматизму наростає і закінчується стрімким фіналом, в якому соліст стає лише ще одним учасником.

1.5. Концерт для скрипки Джона Адамса

Джон Кулідж Адамс (н. 1947), американський композитор, кларнетист і диригент, отримав освіту в Гарвардському університеті, навчаючись композиції

у Леона Кірхнера, Девіда дель Тредічі та Роджера Сешнза [43, с. 63]. Пізніше митець викладав у Сан-Франциській консерваторії та займав посаду штатного композитора Симфонічного оркестру Сан-Франциско.

Дж. Адамс є одним із представників мінімалізму в музиці, хоча його пізні твори виходять за рамки цієї течії [12, с. 44 - 45]. Автор шести опер, двох ораторій, численних симфонічних робіт, в тому числі й семи концертів, камерної музики та композицій для електронних інструментів, Дж. Адамс був відзначений престижними нагородами, серед яких премія Гравемаєра, Пулітцерівська премія, премія Еразма, п’ять Греммі, почесні звання доктора Гарвардського, Єльського, Північно-Західного, Кембриджського університетів, а також Джульярдської школи та Королівської академії музики [59].

Композитор віднайшов свій стиль під час роботи над «Фрігійськими воротами» для фортепіано у 1977 році. Дж. Адамс згадує: «Я завжди відчував музику тонально і дуже захоплювався певними аспектами американської музики: пульсацією, долями, відчуттям руху, що характеризує більшість етнічної музики і джаз. <...> Ця музика підказувала вихід зі старої європейської моделі, і навіть не зважаючи на те, що більшість наявних тоді зразків було спрощено, це здавалося свіжим і дуже співзвучним із тим, як люди відчували себе в той час» [43, с. 65].

Створення опери «Смерть Клінгхоффера» (1991), а також Концерту для скрипки з оркестром (1993) значно вплинули на музичну мову Дж. Адамса. Митець переосмислив значення мелодії у своїх творах, що дотепер займала другорядну роль. З одного боку, це могло стати наслідком відмови від сильної хроматизації, а з іншого – слугувало вирішенню практичних завдань. В Опері – це необхідність знаходження мелодійного засобу для передачі психологічно складного лібрето Еліс Гудман, а в Концерті - важливість дотримання традицій жанру задля збереження форми: «Я прийняв класичну форму концерту як свого роду платонівську модель аж такою мірою, що розташував коротку каденцію для соліста в традиційному місці наприкінці першої частини» [59].

Концерт для скрипки з оркестром (1993) був написаний на замовлення скрипальки Джорджи Фізаніс. Його прем'єра відбулася 19 січня 1994 року із Міннесотським оркестром під керівництвом Едо де Варта в музичному театрі Ордвей, Сент-Пол, штат Міннесота. Протягом останніх двадцяти трьох років постійною виконавицею Концерту є Лейла Йозефович. Для неї Дж. Адамс також створив 50-хвилинну драматичну симфонію для скрипки з оркестром «Шехерезада.2» [25].

Концерт складається з трьох частин, вибудуваних за принципом швидко-повільно-швидко. Між частинами немає відчутного тематичного зв’язку, кожна з них є завершеною сама по собі. Для Концерту також характерна відсутність традиційного чергування *tutti* й *solo*, адже в партії соліста майже немає пауз [39, с. 26]. Велику роль в колористичній палітрі твору відіграє введення в партитуру двох синтезаторів, які, завдяки зміні налаштувань, створюють різні тембральні ефекти.

Перша частина (♩ = 70) починається викладом мелодії сольної скрипки на фоні рівномірних акордових восьмих тривалостей в оркестрі, які то наростають, то спадають, створюючи відчуття постійного руху, ніби по сходам. Мелодія має жалібний характер і нагадує інтонації людського голосу (рис. 1.4).

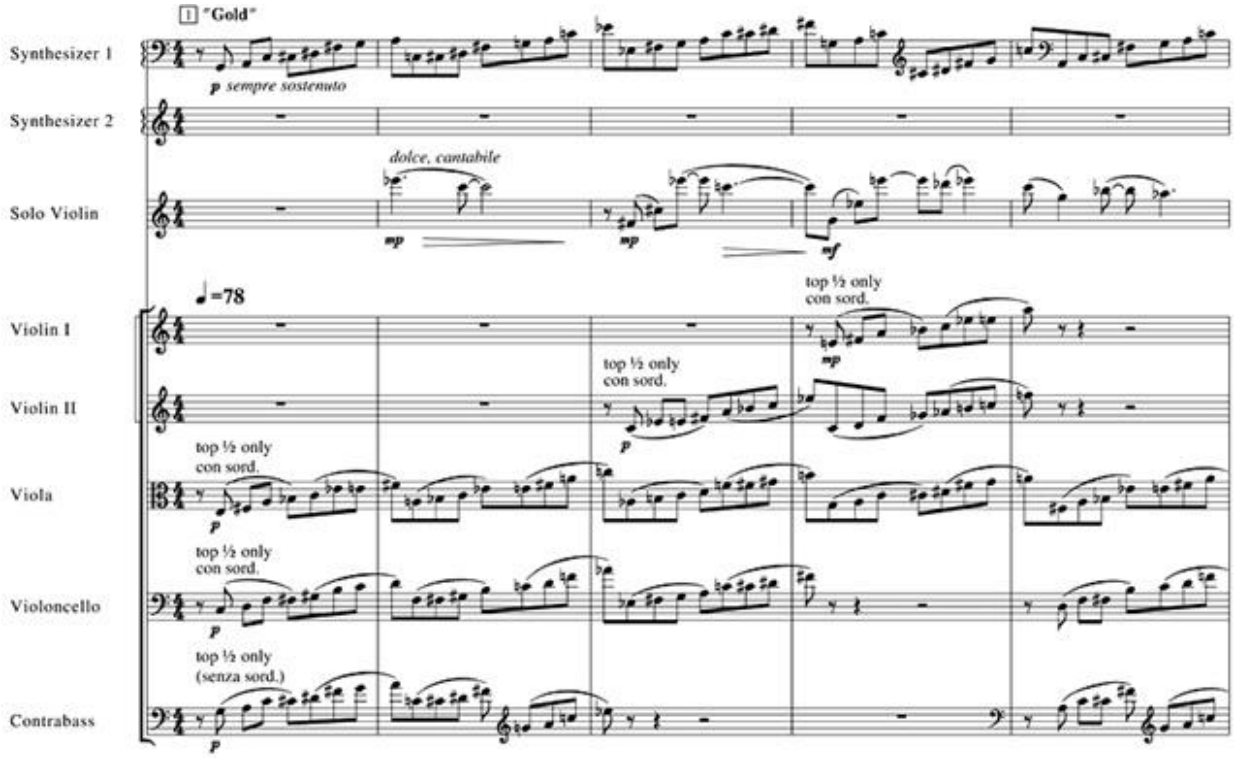


Рис. 1.4 Перша частина Концерту для скрипки з оркестром Дж. Адамса

Джон Адамс так описував образний зміст частини: «Скрипка інтонує довгі ліричні мелодії, плаваючи над тілом оркестру, в той час як воно повільно повертається та змінює свій напрямок. Оркестрова музика переважно модальна, рухається серед різноманітних скалярних візерунків» [19, с. 174].

Пізніше епізодично з'являється і третій текстурний шар – пасажі і фігурації шістнадцятих нот, здебільшого в партіях духових інструментів. Усі шари слідують за власною структурною траєкторією, кінці музичних фраз рідко збігаються за вертикаллю. Іноді до скрипкової лінії додається контрапункт в партіях інших інструментів [38, с. 55 - 56]. Рівномірна пульсація триває впродовж усієї частини, завдяки чому зберігається цілісність матеріалу. Лише перед каденцією рух поступово згасає, і відновлюється вже в іншому характері.

Друга частина (*Chaconne: Body through which the dream flows*[12]) символізує єдність плоті – оркестру, та безтілесного духу – скрипки [59]. Жанр чакони з її незмінним басом в цьому випадку допомагає композитору досягти ефекту

[12] Назва взята з вірша Роберта Хасса «Тіло, крізь яке тече мрія».

рівномірного пульсу, серцебиття у партії супроводу, що створює відчуття медитативного спокою. Джон Адамс створює тему з 6 тактів у тональності *D - dur* з гармонічною послідовністю *I – V – VI – III – IV – V – I* (рис. 1.5).

Рис. 1.5 Тема чакони з другої частини Концерту для скрипки з оркестром Дж. Адамса

Її проводять віолончелі, контрабаси й перший синтезатор. Проте композитор відходить від традицій барокової чакони, тому в подальшому викладі тема значно трансформується: змінює інтерваліку та ритм, транспонується в інші тональності, розтягується до дев’яти тактів і стискається до чотирьох.

Мелодія скрипки лірична, глибоко виразна, вона яскраво контрастує з басовою темою та оркестровим фоном в ритмічному, тембровому й тональному плані.

Третя частина (*Toccare*) – це віртуозна токата з елементами рондо. Джон Адамс проводить тут аналогію з його знаменитим раннім твором «Shaker Loops» [59], написаним у мінімалістичній техніці. Використання повторюваних візерунків та складних ритмів створює відчуття неспокійного стрімкого руху. Ефект посилюється завдяки ударним та басовим інструментам в оркестрі. В Токаті зустрічаються епізоди з джазовими мотивами, як в тт. 32 - 39, що демонструє вплив популярної музичної культури на оркестрову творчість Дж. Адамса. Загалом це яскрава, віртуозна частина, яка вимагає від соліста блискучої техніки та неабиякої витримки.

РОЗДІЛ 2
АНАЛІЗ СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ ДЖОНА КОРІЛЬЯНО

2.1. Огляд творчості Джона Корільяно

Джон Пол Корільяно[13] (н. 1938) – один із провідних американських композиторів та педагогів[14] нашого часу. Він є володарем численних нагород, серед яких Пулітцерівська премія, п'ять премій «Греммі» та премія «Оскар», а понад сто його партитур виконуються й записуються відомими оркестрами, сольними виконавцями та камерними колективами у всьому світі [60].

Джон Корільяно походить із музичної родини. Його мати Роуз Бузен була піаністкою, а батько Джон Пол Корільяно старший[15] упродовж 23 років працював концертмейстером у Нью-Йоркському філармонічному оркестрі. Майбутній музикант із раннього віку пробував грати на фортепіано й займатися композицією, продовживши своє навчання в Колумбійському коледжі в Отто Люнінга та в Мангеттенській школі музики у Вітторіо Джанніні. У молоді роки Дж. Корільяно довгий час працював композитором, аранжувальником і продюсером на радіо й телебаченні [43, с. 33], а свою славу і визнання здобув після прем'єри Першої симфонії 1990 року.

Раннім творам Джона Корільяно (створеним до середини 1970-х років) дуже часто притаманні традиційні національні риси: у цей період музикант звертався до барокового, класичного та романтичного стилів. Прослідковуються впливи таких музичних авторитетів як Аарон Копленд, Вальтер Пістон, Вільям Шуман, Самюел Барбер та Леонард Бернстайн [56, с. 5]. На фоні тональних «Калейдоскопу», «Елегії», «Турнірів», «Танців у альтанці[16]» вирізняються політональні Скрипкова соната і Фортепіанний концерт – з елементами

---

[13] Прізвище Corigliano в цьому дослідженні транслітерується як Корільяно, а не Корильяно, як можна зустріти в деяких україномовних джерелах, оскільки цей варіант ближчий до реальної вимови й написання.
[14] Він веде клас композиції в Джульярдській школі музики та в Коледжі Лемана.
[15] Учень Леопольда Ауера.
[16] «Kaleidoscope» (1959), «Elegy» (1965), «Tournaments» (1965), «Gazebo Dances» (1972 - 1974).

поліритмії та додекафонічної техніки (хоча тональність у них ще частково збережена).

На відміну від ранніх робіт, сфокусованих на мелодії, зрілий композиторський підхід зосереджується на музичній формі та інструментальному звучанні. У творах застосовуються більш складні техніки, такі як додекафонія, цитування, колаж, алеаторика та ін. Переломним моментом у творчості Дж. Корільяно стала робота над Концертом для гобоя з оркестром (1975), кожна з п’яти частин якого концентрується на певних властивостях інструмента. Автор згадував як в процесі написання твору почав задумуватися над побудовою і структурою, і, перш ніж записувати ноти, намалював графіки. У такий спосіб, Джон Корільяно виділив для себе першочерговий етап у композиторській роботі: від більшого, масштабнішого – до меншого, детальнішого, тобто від музичної форми – до нотного тексту [17, с. 17]. Митець також дійшов висновку, що мелодія запам’ятовується гірше, аніж вертикальна звучність. Це, зі свого боку, спричинило ускладнення гармонічної мови внаслідок додавання в акорди нефункційних нот, використання нових інструментальних прийомів, примітивних звуків, чверть тонів і ще вужчих інтервалів, та інших елементів музичної мови [56, с. 8 - 9]. Наступні твори ще більше розширили поле експериментів Дж. Корільяно. Композитор рідко зупинявся на одній техніці чи музичній ідеї, постійно звертаючись до нових, що відобразилося на полістилістиці його музики.

Джон Корільяно належить до композиторів постмодерністів і називає стиль свого письма еклектичним. Відома думка про те, що композитор-еклектик – це людина без власного бачення, навряд-чи його стосується, адже музикант не раз дивував сучасників новизною своїх мистецьких прагнень, а в усіх його творах, якими б різноманітними вони не були, прослідковується один творчий почерк. З цього приводу Дж. Корільяно й сам висловлювався в інтерв’ю: «Персональний стиль зазвичай не належить людині, оскільки він є наслідком несвідомих рішень, які ми приймаємо <…>. Коли я кажу «стиль», то маю на увазі індивідуальний голос, який часто плутають із технікою» [43, с. 37].

Творчий доробок митця складають композиції різноманітних жанрів, вагоме місце в якому відведено симфонічній музиці. Це три симфонії (Перша симфонія – 1988 року, Друга симфонія для струнного оркестру – 2000 року та Третя симфонія для великого духового оркестру «Circus Maximus[17]» – 2004 року), опери «Привиди Версалю» («Ghosts of Versailles», 1991) та «Володар плачу» («The Lord of Cries» – 2021), концерти: для фортепіано з оркестром (1968), для гобоя з оркестром (1975), для кларнету з оркестром (1977), для флейти з оркестром під назвою «Фантазії щуролова» («Pied Piper Fantasy» – 1982), для гітари з камерним оркестром «Трубадури» («Troubadours» – 1993), для скрипки з оркестром «Червона скрипка» («The Red Violin» – 2003), для саксофону з оркестром «Триатлон» («Triathlon» – 2020), оркестрова сюїта «Фантасмагорія» («Phantasmagoria» – 2000), «Фантазія на остинато» («Fantasia on an Ostinato» – 1986), музика до фільмів: «Інші іпостасі» («Altered States», 1980), «Революція» («Revolution», 1985), «Червона скрипка» («The Red Violin», 1998) та ін. [60].

Той факт, що батько Дж. Корільяно був першокласним скрипалем, позначився на тяжінні митця до струнних інструментів. Одним із його перших творів стала вже згадана Соната для скрипки й фортепіано (1963), написана у 25 років. Ця композиція принесла автору першу премію на Конкурсі камерної музики[18] у 1964 році, неодноразово виконувалася та записувалася відомими виконавцями, серед яких скрипаль Роман Тотенберг та ін.

Монументальний Струнний квартет (1995), з нічними образами в його центральній частині, втілює спогади Дж. Корільяно про подорож до Марокко. Побудована за арковим принципом Четвертого квартету Б. Бартока й аналогічно структурована в п’ять частин, робота була замовлена Клівлендським квартетом для прощального турне. Композитор згадує: «О четвертій ранку в готелі міста Феса мене розбудили муедзини, що співали в гучномовці. Тому я хотів відновити цю нічну музику незахідним способом» [42]. Спроби переосмислення

[17] У перекладі з італійської – «Великий цирк» – найбільший іподром у Стародавньому Римі.
[18] Він проходив у рамках фестивалю в італійському місті Сполето. У складі журі був наставник Дж. Корільяно – Самюел Барбер.

традиційно класичного жанру яскраво простежуються в Четвертій частині Квартету, написаній у формі фуги. Замість відчутних ритмічних зсувів, які допомагають сприймати всі голоси як незалежні, автор вдається до темпової неоднорідності кожної партії. Пізніше Квартет був перероблений у Другу симфонію.

Для того ж складу інструментів Джон Корільяно створив ностальгічну мініатюру «Знімок: 1909» («Snapshot: 1909» – 2003), натхненну фотографією свого восьмирічного батька та його старшого брата Пітера. На фото обидва зображені з інструментами – скрипкою та гітарою відповідно – у будинку, де вони виросли[19]. Будучи дитиною, Дж. Корільяно старший грав партію другої скрипки, зважаючи на те, що перший скрипаль – «це видатний виконавець, яким він мріяв стати – і яким він став» [42].

Для XIV конкурсу ім. П. Чайковського, який відбувся у 2011 році в Росії, композитору замовили написати сольну скрипкову п’єсу «STOMP». Твір вийшов доволі оригінальним завдяки використанню блюґрасових та «фідл» технік, характерних для кантрі-музики. Серед виконавських труднощів – необхідність відстукувати ритмічний супровід ногою під час гри на інструменті. У коментарі до композиції митець обґрунтовує свій творчий вибір: «Можна написати віртуозний етюд або ліричний твір, але в суддів і без цього буде десяток композицій, які демонструють відповідні виконавські навички. Я думав, що більш цікава п’єса перевірить музичну уяву й інтелект соліста, запропонувавши розв’язання нових проблем» [60].

У творчому доробку Дж. Корільяно значиться багато робіт для струнних, які є аранжуванням попередніх авторських композицій, наприклад: «Монолог» для кларнету та струнного квартету[20] (адаптований із Кларнетового концерту), «Подорож» для струнного оркестру[21] (з хорової постановки 1971 року до трансляції Бодлерівського вірша «Запрошення до подорожі[22]» Річарда Вілбура).

---

[19] Він розташовувався в нью-йоркському районі Гринвіч-Віллидж (Greenwich village).
[20] «Soliloquy».
[21] «Voyage».
[22] «L’Invitation au Voyage».

Дж. Корільяно також присвятив дві свої роботи Йо-Йо Ма: «Фантасмагорію» для віолончелі та фортепіано (використовуючи матеріал з опери «Привиди Версалю») і «Фантазію на арію Баха» для віолончелі соло (з «Гольдберг-варіацій») [42].

Варто зазначити, що видатний американський митець відзначився й у жанрах фортепіанної, вокально-хорової музики (створюючи як мініатюри, так і масштабні концертні композиції), написав низку творів для духових колективів. У них автор неодноразово звертається до популярних пісень. Показовою в цьому плані є відома композиція «Містер Тамбурин: Сім віршів Боба Ділана[23]» для голосу з фортепіано.

2.2. Історія написання концерту

Концерт для скрипки з оркестром «The Red Violin» (2003, виданий у 2007), так само, як і низка інших однойменних творів: «Чакона» для скрипки з камерним оркестром, арфою й ударними (1997), оркестрова Сюїта[24] (1999) і Каприси для скрипки соло[25] (1999), виникли на основі музики до кінофільму Франсуа Жирара, за який у 2000 році Дж. Корільяно був відзначений почесною премією «Оскара».

Як митець описує в інтерв'ю з Дугом Адамсом, пропозиція долучитися до створення фільму «Червона скрипка» спочатку не викликала в нього зацікавлення. На той час він уже був автором музичного супроводу для двох інших кінокартин: «Революції» та «Інших іпостасей», і не бажав знову повертатися до такого роду діяльності, обмежуючи свої інтереси «концертними» творами. Але сценарій захопив митця: «У цьому фільмі я відчув, що можу попрацювати над структурою, <…> що об'єднало би його тематично» [18].

У фільмі показано п'ять різних історій, що розгортаються в п'яти різних країнах. Хронологічно вони охоплюють проміжок понад 300 років, і єдина річ,

[23] «Mr. Tambourine Man: Seven Poems of Bob Dylan» (2000).
[24] Вона максимально наближена до музики з кінофільму. Відмінності стосуються лише оркестровки.
[25] Каприси залишилися без правок.

що їх пов’язує – це скрипка. Тож Дж. Корільяно вирішив відобразити у своїй музиці всі стилістичні особливості епох, поєднавши їх між собою спільним гармонічним фундаментом – сімома акордами [58]. Як відомо, такий принцип побудови лежить в основі жанру чакони. Контрапунктом до неї стала тема Анни – лірична, але напружена мелодія, що представляє приречену дружину скрипкового майстра. Після цього Джон Корільяно взявся за написання низки віртуозних каприсів для скрипки соло, які за сюжетом мали виконуватися на інструменті. Автор згадує: «Я склав ці елементи власне перед зйомками, тому що <…> рухи пальців на скрипці мали синхронізуватися з музикою[26]» [60].

Коли розпочалася режисерська робота над кінофільмом, композитор мав у запасі ціле літо 1997 року для написання музичного супроводу. Саме в цей час у нього виник задум створення «Чакони» для скрипки, як самостійної композиції на основі вже наявних елементів. Світова прем’єра відбулась у Сан-Франциско за участі скрипаля Джошуа Белла та диригента Роберта Спано восени того ж року. Цей твір швидко увійшов до репертуару кращих світових виконавців. Проте одночастинна робота середньої тривалості потрапила до категорії творів, які мають поєднуватися з іншими, щоб зробити виступ соліста з оркестром достатньо тривалим (аналогічні проблеми пов’язані з виконанням таких великих робіт, як «Циганка» М. Равеля, «Поема» Е. Шоссона або романси Л. Бетховена).

Робота над «Чаконою» дала автору можливість відійти від власних упереджень і написати пристрасний романтичний твір, що з’явився виключно завдяки фільму. Але композитор відчував, що висловив не всі думки, розкрив не всі грані скрипкової музики. Отже, як Р. Шуман[27], він вирішив додати ще три частини до «Чакони» і створити повноцінний масштабний концерт [60].

Прем’єра скрипкового Концерту відбулась 19 вересня 2003 року за участі Джошуа Белла, Марін Алсоп та Балтиморського симфонічного оркестру. Джон Корільяно зізнається, що це одне з найзаповітніших його творінь: «Я написав

[26] Заздалегідь записаною Джошуа Беллом.
[27] Як він перепрацював свою фортепіанну фантазію.

півдесятка концертів, проте це перший для мого улюбленого інструменту – скрипки» [60]. Митець присвятив композицію пам’яті свого батька.

2.3. Новизна музичної нотації

Розглянемо елементи сучасної нотації в порядку, у якому вони трапляються в партитурі Концерту.

Перша частина (*Chaconne*):

Позначка «n» (іноді вживається «o») називається ніенте (з італ. «niente» – нічого) і вживається в парі з *crescendo* та *diminuendo* для позначення динаміки. *Diminuendo al niente* – означає поступове зменшення сили звуку до повного затухання (наскільки це можливо на інструменті), а *crescendo dal niente* – поступове збільшення сили звуку з моменту його відсутності [51, с. 18].

Символ

– позначає кількість музичних реплік у визначеному фрагменті, враховуючи сольну партію й супровід. Оскільки фрази не збігаються з долями такту, орієнтиром замість ритму стає мелодика. У наведеному фрагменті партії оркестрових груп по черзі накладаються на скрипкову (рис. 2.1). Пунктирні тактові риски окреслюють початок кожної наступної фрази, але іноді ще додатково розділяють деякі з них всередині (це можна прослідкувати в аналогічних місцях твору). Завдяки цьому композитор дробить довгі такти на коротші фрагменти для зручності їхнього читання [3, с. 8]. Як бачимо, уривок закінчується позначенням тактового розміру, до того ж будь-які метро-ритмічні вказівки не діють.

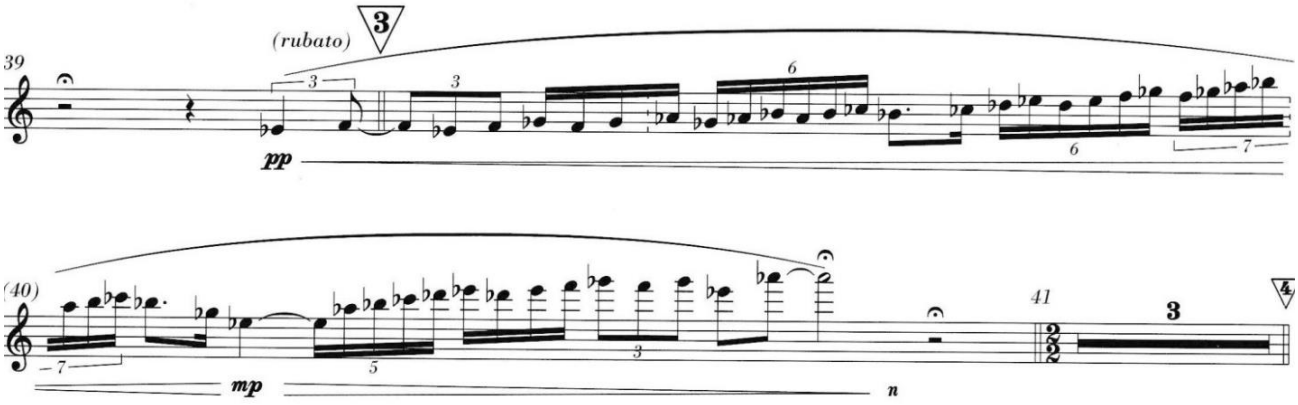
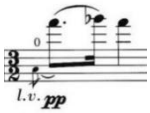


Рис. 2.1 Нотний фрагмент із першої частини Концерту для скрипки з оркестром «The Red Violin» Дж. Корільяно



l. v. – *let vibrato* (англ.) або *laissez vibrer* (франц.) – прийом, який передбачає природнє затухання музичних звуків, без їх приглушення. У нотному тексті часто позначається лігами без буквенної абревіатури (як на рис. 2.2).

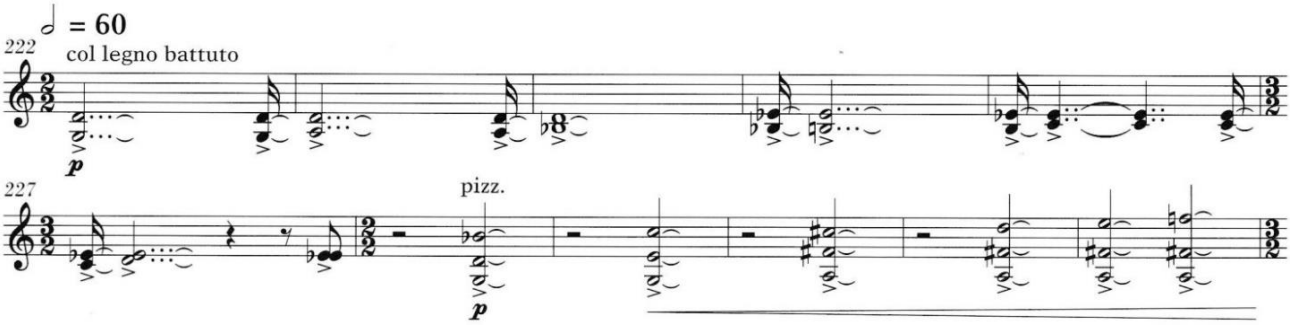


Рис. 2.2 Нотний фрагмент із каденції першої частини Концерту для скрипки з оркестром «The Red Violin» Дж. Корільяно

Такий запис пасажу з прискоренням (рис. 2.3) був введений Сергієм Слонімським – радянським композитором, піаністом і музикознавцем, племінником американського композитора Миколи Слонімського. Митець розробив свою систему «ритмічних невм», «…звільнюючи ритміку від жорстких тактових залежностей» [7, с. 53]. Такий варіант нотації широко використовується багатьма композиторами.

Рис. 2.3 Нотний фрагмент із каденції першої частини Концерту для скрипки з оркестром «The Red Violin» Дж. Корільяно

В партитурі Концерту зустрічаємо варіант аналогічного пасажу з подвійними нотами (рис. 2.4). Нота «ре» занотовується за допомогою відрізку, адже не має визначеної тривалості.

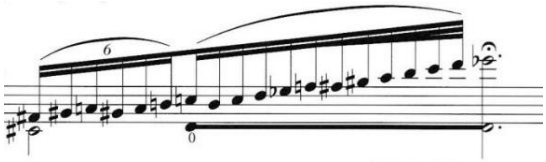


Рис. 2.4 Нотний фрагмент із каденції першої частини Концерту для скрипки з оркестром «The Red Violin» Дж. Корільяно

Група нот без штилів (рис. 2.5) – це ще один вид фіксованої імпровізації. Виконавець може інтерпретувати ритм пасажу по-своєму, водночас звуковисотність залишається визначеною.

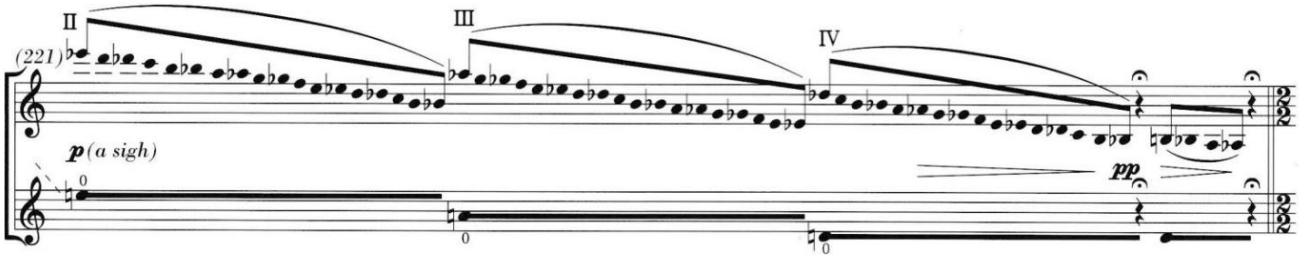


Рис. 2.5 Нотний фрагмент із каденції першої частини Концерту для скрипки з оркестром «The Red Violin» Дж. Корільяно

Друга частина (*Pianissimo Scherzo*):

Розпочинається імпровізаційним тремоло (рис. 2.6). Як вказується в поясненні до партитури, нотний порядок має варіюватись у межах зазначених у квадратних рамках нот і включно з ними [4, с. 12]. У групах не має бути акцентування або структурного відокремлення.

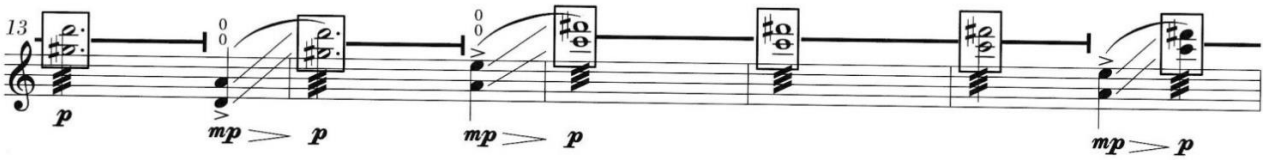


Рис. 2.6 Нотний фрагмент із другої частини Концерту для скрипки з оркестром «The Red Violin» Дж. Корільяно

Дж. Корільяно також наводить приклади можливих нотних групувань (рис. 2.7). Перекреслені ребра вжиті для позначення максимально можливого темпу виконання (щоб створити ефект тремоло) [4, с. 12].

Рис. 2.7 Приклад групувань

Загалом прийнято, що нотація з використанням квадратних рамок вказує на повторність зазначених у них нот. У тактах 63 - 65 та 73 - 77 елементи імпровізації в межах зазначеного діапазону супроводжуються низхідним та висхідним глісандо (рис. 2.8).

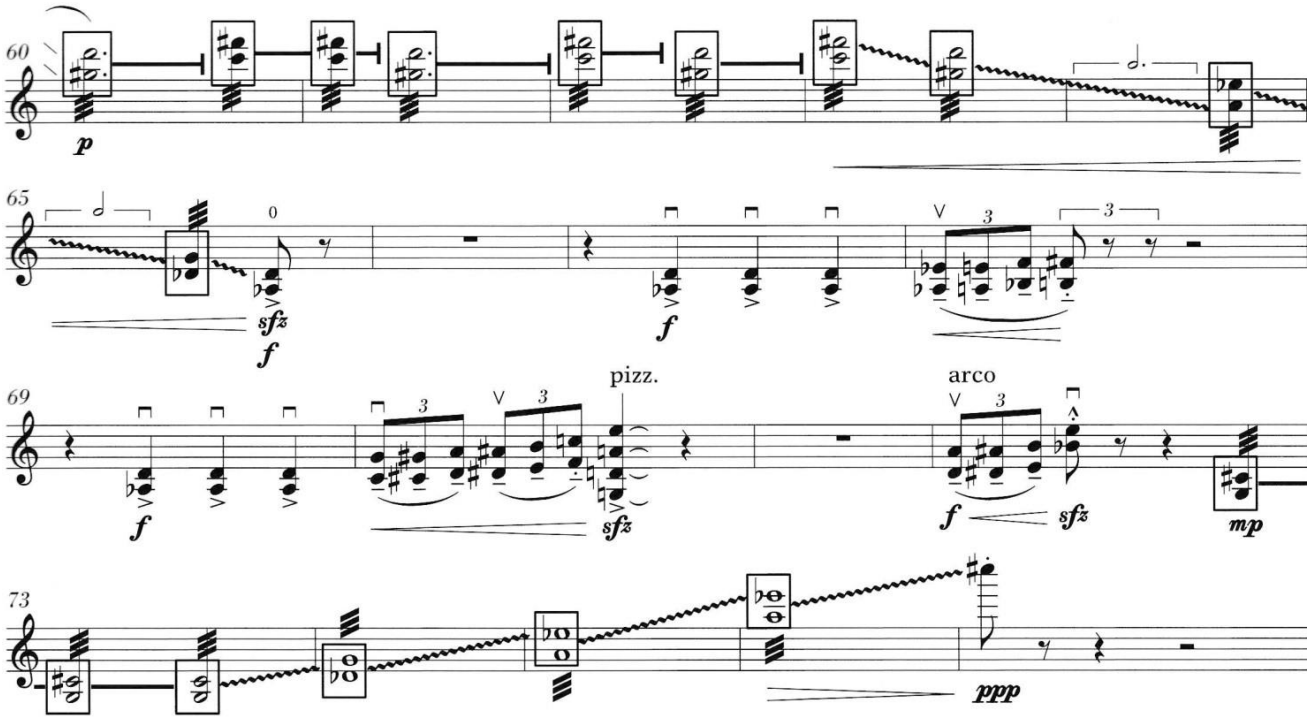
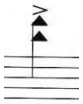


Рис. 2.8 Нотний фрагмент із другої частини Концерту для скрипки з оркестром «The Red Violin» Дж. Корільяно



Трикутні нотні головки застосовуються в партії для позначення найвищих можливих за звуковисотністю нот. Оскільки діапазон струнних інструментів різниться не лише в межах групи, а й у межах конкретного інструменту та можливостей виконавця, то точна фіксація неможлива [51, с. 65]. У творі автор у такий спосіб прописує подвійні ноти, які мають виконуватися зі збереженням вказаного інтервалу, про що зазначено в коментарі [4, с. 12].

Третя частина (*Andante Flautando*):

У цій частині немає особливих труднощів, пов’язаних із нотацією. Позначення «l.v.» вже траплялось у Чаконі. Єдиний коментар, винесений у посилання, вказує на необхідність наслідування флейти (*extreme flautando*), з якою солююча скрипка грає в унісон [4, с. 16]. Це досягається внаслідок гри на грифі.

Четверта частина (*Accelerando Finale*):

Хрестоподібні головки нот у партії струнних інструментів зазвичай позначають певні шумові ефекти або вказують, що звуки приблизної висоти мають виконуватись у зазначеній зоні [7, с. 49]. У Концерті ж (рис. 2.9) вони

використовуються для нотації звуків, що мають звучати зі скрипом (упродовж усієї частини). Щоб досягти такого ефекту, потрібно злегка приглушити вказані струни рукою в першій позиції та проводити смичок із сильним натиском, не знімаючи його. У результаті утвориться гучний і різкий звук без визначеної висоти [4, с. 18].

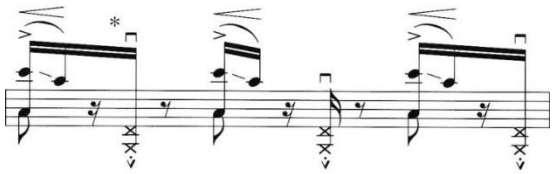


Рис. 2.9 Нотний фрагмент із четвертої частини Концерту для скрипки з оркестром «The Red Violin» Дж. Корільяно

А таким способом (рис. 2.10) композитор відтворює в нотному тексті поступове повернення від скрипу до нормального звучання.

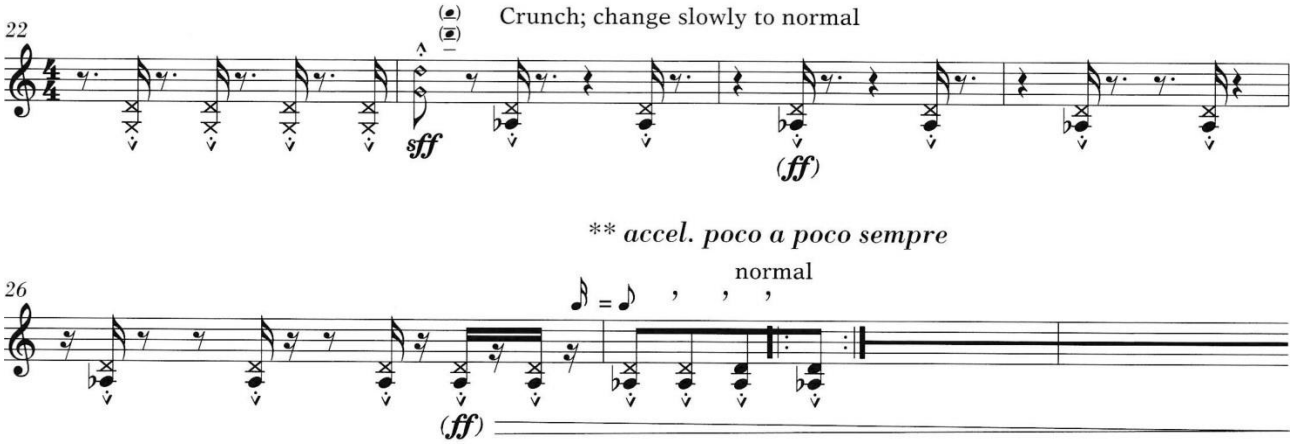


Рис. 2.10 Нотний фрагмент із четвертої частини Концерту для скрипки з оркестром «The Red Violin» Дж. Корільяно

У 27 такті соліст починає прискорювати в той час, як оркестранти продовжують грати в початковому темпі. Впродовж усього наступного епізоду (рис. 2.11) вони розходяться в темпі, метрі й ритмі, по суті – співіснують незалежно один від одного. У нотації використовується квадратна рамка, яка охоплює зациклений нотний фрагмент. Отже, скрипаль має повторювати його з постійним прискоренням і в 41 такті зупинитися на тому місці, де він знаходився

(позначення // вказує на кінець зазначеного епізоду), щоб у 42 такті зійтися з оркестром.

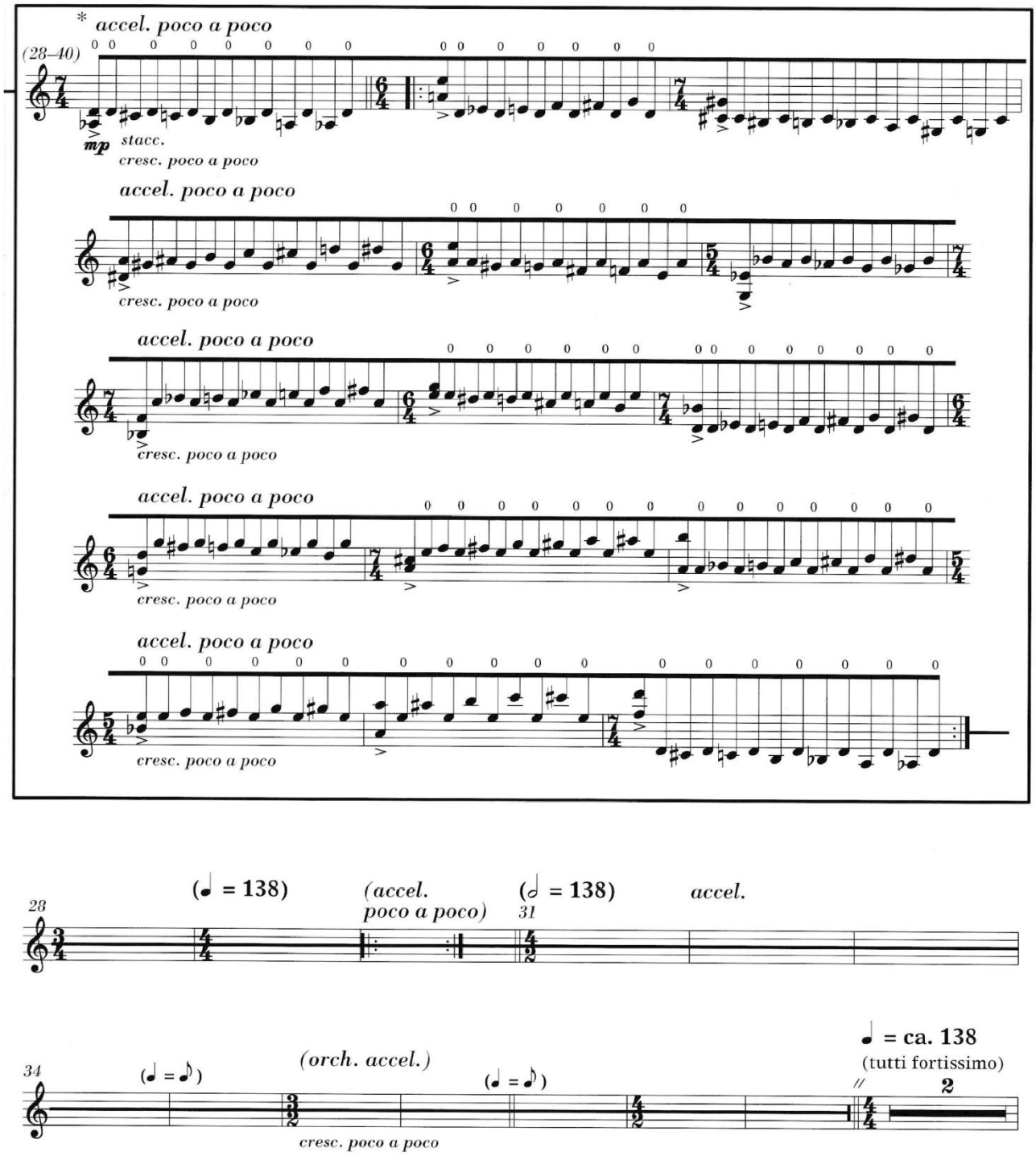


Рис. 2.11 Нотний фрагмент із четвертої частини Концерту для скрипки з оркестром «The Red Violin» Дж. Корільяно

В 49 такті теж відбувається невелике розходження, але тепер вже оркестр прискорює, а соліст тримає темп. Спеціальних позначень для цього в нотному тексті немає, лише виноситься коментар у посилання.

У 73 такті скрипаль продовжує грати незалежно від оркестрового супроводу (рис. 2.12). Знову трапляється перекреслене ребро, що означає «грати в максимально швидкому темпі». З настанням *diminuendo* акценти мають поступово зникнути [4, с. 20 - 21].

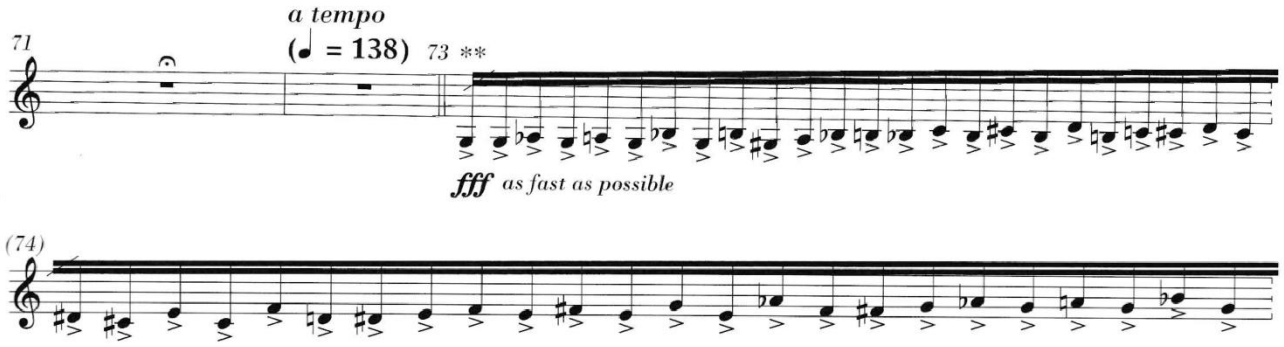


Рис. 2.12 Нотний фрагмент із четвертої частини Концерту для скрипки з оркестром «The Red Violin» Дж. Корільяно

Наступний фрагмент пов’язаний із метро-ритмічними змінами (лише в сольній партії). Після того, як у скрипки звучить тема з Чакони, характер частини відновлюється поступовим прискоренням вісімок. Для зручності виконання в партії проставлені пунктирні тактові риски, а також в дужках над нотним станом виписується тактовий розмір (рис. 2.13). У такий спосіб зберігається логіка акцентування.

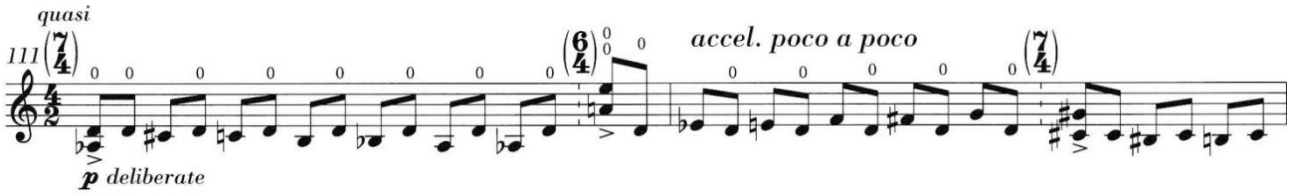


Рис. 2.13 Нотний фрагмент із четвертої частини Концерту для скрипки з оркестром «The Red Violin» Дж. Корільяно

Варто зазначити, що всі новітні прийоми та засоби музичної виразності, якими користується композитор, слугують для втілення образу та не є просто зовнішніми ефектами. Вони гармонічно сприймаються на слух, не виділяючись із музичного контексту і, більше того, – значно розширюють рамки мелодики, ритміки, метрики, тембральності та інших елементів музичної мови.

2.4. Структура твору

Перша частина (*Chaconne*):

Джон Корільяно вже використовував форму чакони у своїх попередніх творах – Першій та Другій симфонії. Композитор пояснював це тим, що вона здатна об'єднувати розрізнені елементи [28, с. 95]. У цьому випадку чакона була використана у фільмі, щоб об'єднати музику різних епох: барокову, класичну, романтичну, циганську музику XIX століття та музику Китаю середини XX століття. У Дж. Корільяно форма набуває значних змін у порівнянні зі старовинною бароковою моделлю. Вона характеризується відсутністю генерального басу (внаслідок чого ведучим голосом стає верхній), використанням нефункційних нот, нестандартної акордової конструкції та оркестровки [28, с. 96]. Незвичною також є протяжність чакони завдовжки сім тактів (рис. 2.14).

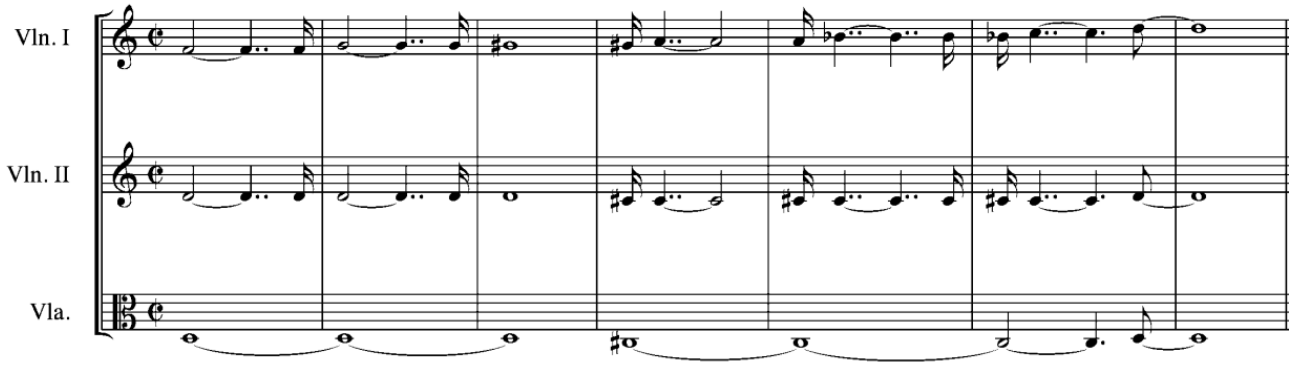


Рис. 2.14 Чакона

Основна тема, інакше відома як «Тема Анни» (рис. 2.15) походить від заданого гармонічного фундаменту. У фільмі вона складається з 28 тактів, та

будується за принципом АВА[1], де єдиною різницею між А та А[1] є два останні такти. Однак ця тема ніколи не звучить у повному обсязі в контексті Першої частини Концерту. Натомість композитор використовує її видозмінений варіант у декількох епізодах [47, с. 7 - 8]. Обидва приклади подаються в Додатку А (рис. А1 та рис. А2).

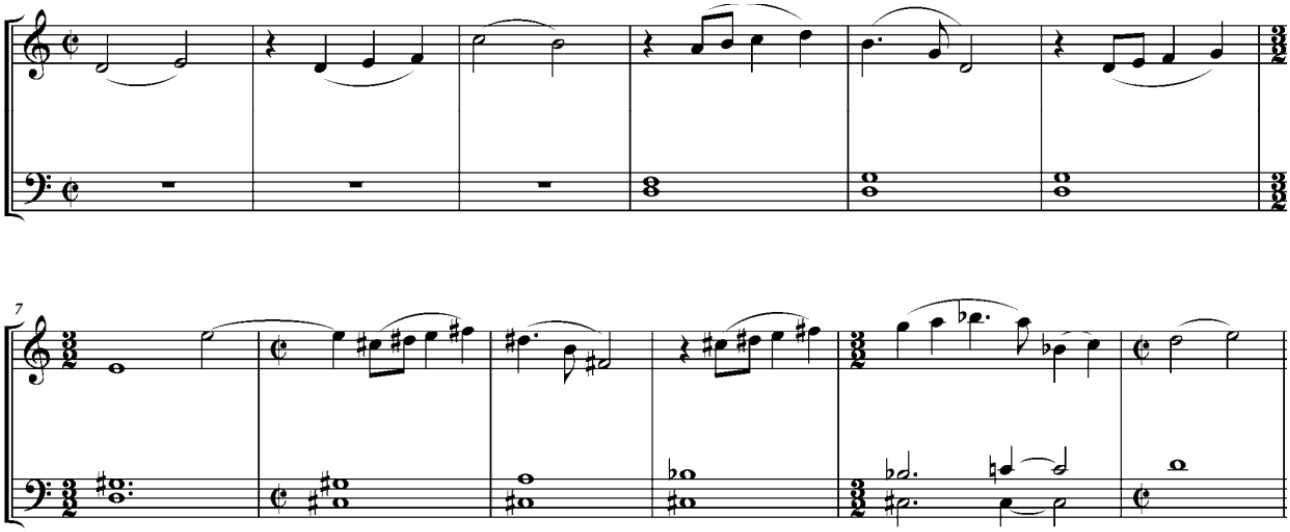


Рис. 2.15 Тема Анни накладається на гармонічну основу чакони

Перша частина починається двотактними уривками з майбутньої чакони, що викладені подвійними нотами в скрипки соло. На фрагменти накладаються прозорі та вільні в темпоритмі висхідні оркестрові пасажі. Джон Корільяно використовує тембри дерев'яно-духових інструментів, челести, арфи, вібрафону, дзвіночків, пальчикових тарілок та скрипкових флажолетів. Перше повноцінне проведення чакони здійснюється фаготами, контрабасами та мідною групою в низькому регістрі під ритмічні удари великого барабану на другу долю (т. 15). Ще два пасажі на *rubato* вже за участі соліста нагадують перші. У такий спосіб композитор досягає тембрального контрасту і формує в слухачів відчуття вступу: сама історія почнеться лише в 46 такті.

Основна частина Чакони розпочинається проведенням «Теми Анни» солістом. Мелодична лінія поступово стає більш драматичною й піднімається до верхнього регістру. Коли ж скрипка досягає кульмінаційної ноти «сі бекар» у 70 такті, основна тема вперше виконується всією струнною групою. Арпеджовані

пасажі в 82 - 83 такті підводять до її останнього октавного викладу перед розробкою.

У розробці (т. 88) значно пришвидшується темп, зберігається постійна пунктирна пульсація, а мотиви чакони звучать поперемінно в різних інструментів. Неакордові ноти верхнього регістру спочатку в струнній, а пізніше – у мідній групі нагадують крики і, в результаті утворення дисонансу, сприяють зростанню напруги. Динамічний скрипковий пасаж шістнадцятими тривалостями (т. 111) аналогічно супроводжується репліками дерев'яних духових інструментів. Наступний епізод (*f - moll*) подібний до попереднього. Стихія поступово вгасає й на передньому плані залишається лише сольна партія, готуючи наступний розділ.

Матеріал 134 - 143 тактів – це ще один варіант головної теми, який був складений автором перед зйомками фільму й увійшов до Каприсів для скрипки соло[28]. У фільмі цей епізод пов'язаний зі скрипалем-віртуозом Фредеріком Поупом (прототипом Н. Паганіні), що зрадив своїй коханій Вікторії з циганкою, у якої раніше було придбано червону скрипку. У кульмінаційній сцені Вікторія вривається в кімнату, у пориві гніву вистрілює в інструмент і назавжди тікає з маєтку [47, с. 17 - 18]. Ефект пострілу присутній і в Концерті. Він з'являється вперше ще в 131 такті як передвісник цього епізоду. «Постріли» у виконанні всього оркестру й надалі пронизують пристрасну мелодію скрипки (тт. 135, 137, 138, 140), але тема швидко розчиняється в хаотичних звуках інструментів.

Lento (т. 147) – це ніби спогади Ф. Поупа про час, проведений із Вікторію [47, с. 21]. Розділ починається спокійним розгортанням головної теми частково в інверсії, тон попереднього епізоду досі «висить у повітрі». Після флейти піколо, флейти та кларнету мелодичну лінію перехоплює скрипка[29]. Ніжна й гірка тема в динаміці *pp* у 168 такті змінюється на насичену і пристрасну, а пасаж (тт. 179 - 180) закінчується поверненням до чакони. Джон Корільяно вибудовує своєрідний діалог між оркестром та солістом, зіставляючи фрагменти чакони

[28] 33 такт 4-ї варіації.
[29] Тема також увійшла до Каприсів для скрипки соло (1 такт 3-ї варіації).

відповідно на *ff* та *pp*. Після цього проводиться «Тема Анни» в початковому викладі (т. 199). Зміни стосуються лише тональності (*h - moll* замість *d - moll*) та пропуску декількох тактів.

У 221 такті настає скрипкова каденція. На відміну від усталеної віртуозної традиції, каденція в Концерті «The Red Violin» швидше інтимна й лірична. В *a tempo* ще раз звучить головна тема, яка згодом розчиняється в пасажах.

Післякаденційну паузу порушують подвійні ноти сольної скрипки в ритмі чакони, що виконуються спершу *col legno battuto*, а потім – *pizz.* Поступове *stringendo* і підключення всіх інструментів оркестру наближує фінал частини. Звучать певні елементи з попередніх епізодів, нашаровуючись один на одного і формуючи звуковий хаос, який «розвиднюється», коли соліст починає грати «розкладені» акорди у 260 такті. Останні сім тактів чакони (тт. 267 - 273) під кінець прискорюються й переходять у стрімку коду (*Allegro,* т. 274). Остинато, виписане композитором у всіх партіях, характеризується неоднорідністю тривалостей, регістрів, довжини повторних елементів та ін. Поступово інструменти випадають або згасають, поки скрипаль не залишиться єдиним, хто продовжує грати. У 297 такті мелодична лінія обривається трьома акордами оркестру, після чого блискучий скрипковий пасаж у супроводі тремоло малого барабану завершує частину загальним *tutti* на останній вісімці.

Друга частина (*Pianissimo Scherzo*):

У тричастинному скерцо композитор прагнув відійти від романтичного настрою Чакони за допомогою сучасних технік та колористичних ефектів оркестру. Так, наприклад, на початку короткі тембральні репліки різних інструментів звучать на фоні імпровізаційного тремоло сольної скрипки. Упродовж усієї частини зберігається м’яка динаміка, але загальна атмосфера сповнюється «іскристою», «шипучою» енергією [60]. В 15 такті невелика тема гротескного характеру звучить у виконанні кларнету й ударних. Після висхідних та низхідних глісандо соліст виконує акцентований, фанфарний октавний хід. Тріолі флажолетами (т. 36) підводять слухачів до епізоду в низькому регістрі, завдяки чому створюється загадкова атмосфера. Дж. Корільяно використовує тембри

контрабасів, фортепіано й ударних. Їхню тему декілька разів «перебивають» мідні інструменти із сурдинами (труби, тромбони й туба), але всюди зберігається динаміка *pp*. Після повторення початкового матеріалу темп поступово сповільнюється, а хаотичні тріолі групуються в чіткий тридольний ритмічний малюнок – розпочинається середній розділ B (т. 86). Як зазначає композитор, тріо віддалено пов'язане з «Темою Анни» [60]. Мелодія будується на подвійних флажолетах – високих, ефірних та танцювальних за характером. Епізодично додається *pizz.* лівою рукою. Низький супровід контрастує з темою, створюючи ефект нереальності всього, що відбувається. У 103 такті автор знову повторює розділ A, але з незначними змінами. Наприкінці звучить невеликий фрагмент із середнього розділу й мелодія розчиняється.

Третя частина (*Andante Flautando*):

Починається повнозвучним вступом оркестру та напруженим речитативом соліста. У похмурих гармоніях відчувається зв'язок з основною темою Чакони. *Tempo doppio* (т. 27) є зв'язуючою ланкою між першим та другим розділом (т. 32), де перша тема поступається місцем ніжній мелодії скрипки, що ніби розгойдується. Особливий звуковий ефект пов'язаний із виконанням прийому *flautando*. У такий спосіб Дж. Корільяно хотів наблизити звучання інструменту до флейтового. Тридольна мелодія, виписана в розмірі 4/4, звучить у дуеті скрипки та альтової флейти в унісон. *Tempo I* (т. 50) та *Tempo doppio* (т. 55) ненадовго переривають її, але в 61 такті тема знову повертається. Останні такти побудовані на початковому матеріалі, проте гармонії більш світлі, а соліст грає у верхньому регістрі, піднімаючись наприкінці до 4-ї октави.

Четверта частина (*Accelerando Finale*):

Виконується *attacca* («мі бемоль» наприкінці Третьої частини поєднується глісандо з початковою «соль» у Фіналі). У передмові до нотного видання Дж. Корільяно пише: «Остання частина, як зазначено в назві, – це перегони, у яких протилежні сили – соліст та оркестр – змагаються один з одним. Кожен із гравців прискорюється в різний час, створюючи віртуозний клімат, що властивий для останньої частини [концерту]» [60]. Ще однією виразною особливістю

музики стає звуковий ефект скрипу, що виконується струнною групою, у тому числі – сольною скрипкою. Цей ударний і незвичний звук, який не має звуковисотності, наповнює музику енергією, особливо – упродовж «перегонів». Основний мотив (октавне глісандо) позначений впливом кантрі-музики, що є національною складовою.

Перша «сутичка» між солістом і оркестром відбувається у 21 - 40 тактах. Віртуозні скрипкові пасажі зазнають постійного прискорення в той час, як оркестр спочатку зберігає початковий темп, а потім наздоганяє соліста. В останніх тактах епізоду темп досягає свого піку. Акорд мідних на *ff* (т. 41) символізує кінець «змагання». Повертається основний мотив.

Наступні «перегони» (тт. 49 - 64) будуються за схожим принципом. Темпове розходження триває впродовж семи тактів. У подальшому репліки чергуються, але *accelerando* відбувається вже спільно.

Третій захід «змагань» – це 66 - 79 такти. Почергово з надшвидкими пасажами вступають фаготи, віолончелі, кларнети, альти, перші та другі скрипки. У 73 такті аналогічні пасажі з'являються у скрипки соло (оркестр грає остинато на *fff*). В останніх тактах динаміка стихає, темп сповільнюється і в 80 такті починається ліричний центральний розділ.

Сумно-романтична тема, яка формується спочатку в гармоніях оркестрового супроводу, а потім остаточно розгортається в сольній скрипковій мелодії – це тема Моріца, одна з основних у кінофільмі. За сюжетом Моріц був сучасним скрипковим експертом, саме він у результаті розкрив таємницю червоної скрипки. Джон Корільяно зазначає, що не використовував цей матеріал в Чаконі і прагнув зробити його ліричним контрапунктом до піднесеного настрою фінальної частини [60].

На фоні гармонічної основи чакони (т. 107) соліст вкотре набирає темп незалежно від оркестру аж до 131 такту, де знову звучить основний мотив. Подальше оркестрове *tutti* закінчується віртуозною каденцією.

Tempo I – це варіант початкового матеріалу. У 159 такті починається прискорення, яке триває до 178 такту. «Змагання» переривається поверненням

оригінальної чакони з Першої частини, щоб «…завершити подорож скрипкового Концерту» [60]. У фіналі в останнє виконується основний мотив. Частина закінчується пасажем подвійних нот, які переходять від скрипу до звичайного звучання, зі стрімким прискоренням і зміною штриха з *legato* на *quasi tremolo* і *quasi glissando*.

2.5. Виконавські аспекти

Сучасні твори ставлять нові завдання перед виконавцями. Окрім труднощів із читанням нотного тексту та виявленням творчого задуму композитора постають проблеми, пов’язані з застосуванням нових прийомів та виразових засобів.

Так, одним із ключових виконавських завдань у Концерті «The Red Violin» є налагодження взаємодії між солістом та оркестром. Ансамблеві труднощі виникають унаслідок введення композитором до партитури численних імпровізаційних прийомів, а також місць із повним розходженням у темпоритмі, і навіть – у відліку тактів.

Під час роботи над твором окрему увагу варто приділити вивченню пасажів. Джон Корільяно вводить їх практично в усі частини, часто – з подвійними нотами, штриховими змінами, незручною аплікатурою та великою кількістю зустрічних знаків. Багато пасажів у творі супроводжуються *accelerando,* тому важливо раціонально розраховувати свої темпові можливості, щоб досягти максимального темпу лише наприкінці.

У Першій і Другій частині складними є флажолетні місця, зокрема, – подвійні. Окрім майстерності соліста на їхнє виконання також впливає якість інструменту та струн (це особливо стосується штучних подвійних флажолетів, використаних Дж. Корільяно на початку Першої частини).

Інші проблеми можуть бути пов’язаними з інтонуванням квінт, незручними переходами та аплікатурою, чергуванням *pizz.* й *arco* у швидкому темпі, групуванням нот в імпровізаційному тремоло, позапозиційною грою та ін.

ВИСНОВКИ

Внаслідок пройденого західною цивілізацією історико-культурного шляху та пізнього становлення американської композиторської школи жанр скрипкового концерту разюче відрізняється від європейських зразків. Він синтезував у собі загальноприйняті традиції та самобутню національну складову музичного мистецтва, представлену не лише мультикультурним фольклором, а й професійними зразками неєвропейського типу, популярною, культовою та провінційною музикою. Досліджуючи американську скрипкову концертну спадщину, нам вдалося вперше зібрати відомості та коротко описати всі відомі насьогодні й доступні для аналізу твори.

Іманентні риси американського скрипкового концерту, визначені нами на основі джерел музично-історичного спрямування вдалося підтвердити подальшим аналізом творів багатьох представників композиторської школи Америки. Оскільки об’єм роботи лімітований, огляд концертів був здійснений у стислому вигляді. Детальніше ми зупинились на більш вагомих, на нашу думку, концертах С. Барбера, В. Шумана та Дж. Адамса.

У другому розділі ми прагнули не лише продовжити визначення типових національних рис шляхом детального розгляду Концерту Джона Корільяно, а й посилити цікавість до цього твору, підготувати теоретичну базу для його подальшого осмисленого виконання. Саме тому було здійснено огляд творчості композитора, зібрано історичні відомості про написання Концерту, а також визначено його структуру, певні жанрові та виконавські аспекти. Окрім цього з різних джерел були зібрані тлумачення елементів сучасної нотації, використаних Дж. Корільяно в партії соліста. Прикладне значення цих матеріалів полягає в можливості застосування й щодо інших творів сучасних митців.

Отримані результати підкреслюють самобутність та художню вагу опрацьованих композицій, свідчать про велику майстерність їхніх авторів. Чотири скрипкові концерти, на яких ми зосередили найбільшу увагу, є відображенням певного етапу в процесі розвитку музичної культури Сполучених

Штатів Америки. Найбільш ранній Концерт С. Барбера втілює в собі традиційні та романтичні риси періоду становлення національних музичних традицій; Концерт В. Шумана, хоч і вважається романтичним, має ускладнену, дисонансну музичну мову; Концерт Дж. Адамса є яскравим зразком мінімалістичного напряму; а Концерт Дж. Корільяно, першоджерелом якого стала музика до кінофільму, – це зразок сучасної полістилістики. У такий спосіб було сформовано цілісне уявлення про жанр американського скрипкового концерту, а зроблені на основі аналізу даних творів висновки можна вважати об’єктивними.

Значення наукової праці полягає не лише в пошуку, систематизації й узагальненні інформації переважно з англомовних джерел: відомості такого плану становлять лише історичну складову дослідження. Авторами самостійно був здійснений практично весь аналіз музичних композицій, включно з визначенням іманентних рис скрипкового концерту. Проте, вагомі результати, яких вдалося досягти в роботі – це лише перші кроки у сфері, окресленої обраним для вивчення об’єктом досліджень – феноменом американського скрипкового концерту. Науковий напрям, складовою якого він є, досі містить багато прогалин і потребує подальшого опрацювання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Нотні джерела:

1. Adams J. Violin Concerto : for Violin and Orchestra. New York : Boosey & Hawkes, 2006.
2. Barber S. Concerto for Violin and Orchestra, op. 14 : orchestral score. New York : G. Schirmer, Inc., 1949.
3. Corigliano J. Concerto for Violin and Orchestra The Red Violin : orchestral score. New York : G. Schirmer, Inc., 2007.
4. Corigliano J. Concerto for Violin and Orchestra The Red Violin : arr. for violin and piano. New York : G. Schirmer, Inc., 2007.
5. Corigliano J. The Red Violin Caprices. New York : G. Schirmer, Inc., 1999.
6. Schuman W. Concerto for Violin and Orchestra : solo part with piano reduction. Pennsylvania : Theodore Presser Company, 1960.

Література:

7. Дубинец Е. А. Знаки звуков: о современной музыкальной нотации. Киев : Гамаюн, 1999. 314 с.
8. И. Стравинский – публицист и собеседник / Сост., ред. и ком. В. П. Варунц. Москва : Советский композитор, 1988. С. 280.
9. История современной музыки: музыкальная культура США XX века : учебник для бакалавриата и специалитета / М. В. Переверзева [и др.] ; ответ. ред. М. В. Переверзева ; под ред. С. Ю. Сигиды, М. А. Сапонова. 2-е изд. Москва : Издательство Юрайт, 2019. 540 с.
10. История США. Т. 1 : 1607 - 1877 гг. / ред. Н. Н. Болховитинов [и др.]. Москва : Наука, 1983. С. 596 - 606.
11. Конен В. Дж. Пути американской музыки: очерки по истории музыкальной культуры США. 3-е изд. (с приложением : Л. Б. Переверзев. От джаза к рок-музыке). Москва : Советский композитор, 1977. 447 с.

12. Кузнецов А. Г. Из истории американской музыки. Классика. Джаз. Бишкек : Издательство КРСУ, 2008. 130 с.
13. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 784 с., илл.
14. Павлишин С. С. Чарльз Айвз : монографія. Київ : Музична Україна, 1973. 77 с.
15. Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности : очерки. Москва : Издательство «Композитор», 2012. 504 с.
16. Шнеерсон Г. М. Портреты американских композиторов : очерки. Москва : Музыка, 1977. 232 с., с нот. илл.
17. Adamo M. John Corigliano: a Monograph. Todmorden, Lancs, UK : Royal Northern College of Music in association with Arc Music, 2000. p. 60, ill.
18. Adams D. The Red Violin: An Interview with John Corigliano. Part I. URL : https://www.filmscoremonthly.com/daily/article.cfm?articleID=3542 (дата звернення : 30.03.2022).
19. Adams J. Hallelujah junction : composing an American life. 1st ed. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2008. p. 340, ill.
20. Agocs K. Two recent concertos by George Tsontakis. *Tempo*. Vol. 62, No. 246. Cambridge, October 2008. URL : http://myaccess.library.utoronto.ca/login?qurl=https%3A%2F%2Fwww.proquest.com%2Fscholarly-journals%2Ftwo-recent-concertos-george-tsontakis%2Fdocview%2F203681653%2Fse-2%3Faccountid%3D14771 (дата звернення : 09.04.2022).
21. Ardoin J. The Stages of Menotti. Garden City, NY : Doubleday & Co., 1985. P. 120.
22. Bargreen M. and Gay W. L. Aaron Jay Kernis's Violin Concerto: first two US performances. *American Record Guide*. Vol. 80, No. 4. Record Guide Productions, July - August 2017. URL : https://link.gale.com/apps/doc/

A496568120/CIC?u=utoronto_main&sid=bookmark-CIC&xid=cfa96172 (дата звернення : 10.04.2022).

23. Britannica / The Editors of Encyclopaedia. Walter Piston. *Encyclopedia Britannica*. January 16, 2022. URL : https://www.britannica.com/biography/Walter-Piston (дата звернення : 06.04.2022).
24. Cahill G. Reviews: On Record - "Philip Glass: Violin Concerto no. 2 ('the American Four Seasons')". *Strings*. Vol. 25, No. 5. San Anselmo, California, December 2010. P. 78. URL : https://www.proquest.com/docview/845780505/fulltext/EA46D0E5E0604A98PQ/1?accountid=14771 (дата звернення: 08.04.2022).
25. Clements A. John Adams: Violin Concerto review – full-blooded and refined playing. *The Guardian*. May 2018. URL : https://www.theguardian.com/music/2018/may/10/john-adams-violin-concerto-review-full-blooded-yet-refined-playing#comments (дата звернення : 29.04.2022).
26. Cope D. Techniques of the Contemporary Composer. New York : Schirmer books, 1997. p. 250.
27. Davis R. M. Walter Piston's Concerto No. 1 for Violin and Orchestra: Thematic and motivic transformation, style, and violinistic issues : D. A. diss. / The University of Texas at Austin, 2004. p. 78.
28. Deall M. D. Part I: the Role of Style in John Corigliano's Film Score to The Red Violin (1999) and Part II. White Shirts: Suite for Symphonic Orchestra (2007) : Ph. D. diss. / University of Florida, 2008. P. 13 - 179.
29. Dexter H. Samuel Barber and his music. *Musical opinion.* Vol. 2, March 1949. P. 285 - 286.
30. Dickinson P. William Schuman: An American Symphonist at 75. *The Musical Times.* Vol. 126, No. 1710. Musical Times Publications Ltd, August 1985. P. 457 - 458. URL : https://www.jstor.org/stable/964307 (дата звернення : 01.03.2022).
31. Dippre K. Compositional Issues with Corigliano, Oliveros, and Kernis : D. A. diss. / The Ohio State University, 2001. p. 75.

32. Feder S. Philip Glass : Violin Concerto No 1 (1987) : Programme Note. New York : Dunvagen Music Publishers Inc, 1987. URL : https://www.wisemusicclassical.com/work/3547/Violin-Concerto-No-1--Philip-Glass/ (дата звернення : 07.05.2022).
33. Flood E. Analysis, Interpretation and Performance of the Concerto for Violin and Orchestra by Samuel Barber. Undergraduate Honors Thesis Collection. 59, Butler University, 1997. p. 39. URL : https://digitalcommons.butler.edu/ugtheses/59 (дата звернення : 15.02.2022).
34. Gimbel. Tsontakis: Mirologhia. *American Record Guide*. Vol. 72, No. 3. Record Guide Productions, May - June 2009. URL : https://link.gale.com/apps/doc/A203177822/CIC?u=utoronto_main&sid=bookmark-CIC&xid=6592618c (дата звернення : 09.04.2022).
35. Hall D. Barber: Violin concerto, Op. 14; Menotti: Violin concerto. *Stereo Review*. Vol. 52. AV Tech Media, January 1987. URL : https://link.gale.com/apps/doc/A4610511/CPI?u=utoronto_main&sid=bookmark-CPI&xid=52f74c6c (дата звернення : 06.04.2022).
36. Henahan D. Reviews of Records. *The Musical Quarterly*. Vol. 54, No. 3. Oxford : Oxford University Press, July 1968. P. 385 - 387. URL : http://www.jstor.org/stable/741296 (дата звернення : 06.04.2022).
37. Heyman B. B. Samuel Barber. The Composer and His Music. New York : Oxford University Press, 2011. p. 604.
38. Hutchinson M. A. Coherence in New Music: Experience, Aesthetics, Analysis. London and New York : Routledge, 2019. P. 55 - 66.
39. Koay K. K. Baroque Minimalism in John Adams's Violin Concerto. *Tempo*. Vol. 66, No. 260. Cambridge University Press, April 2012. P. 23 - 33. URL : https://www.jstor.org/stable/23263085 (дата звернення : 01.05.2022).
40. Lyndon-Gee C. The Reconstruction of George Rochberg’s Violin Concerto. *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*. Nr. 17, März 2004. P. 35 - 41.
41. Marks K. The interior monologue in Earl Kim's violin concerto. *Perspectives of New Music*. Vol. 34, No. 2, 1996. URL : https://link.gale.com/apps/

doc/A20562021/BIC?u=utoronto_main&sid=bookmark-BIC&xid=f8f90d81 (дата звернення : 07.04.2022).

42. May T. John Corigliano at 80 on His Music, Influences & Future Plans. *Strings*. No. 274, February 2018. URL : https://stringsmagazine.com/john-corigliano-at-80-on-his-music-influences-future-plans/ (дата звернення : 03.04.2022).
43. McCutchan A. The Muse That Sings: Composers Speak About the Creative Process. New York : Oxford University Press, 1999. p. 262.
44. Oteri F. J. The Gospel According to John Corigliano : interview. / videotaped by R. Nordschow / transcribed and edited by F. J. Oteri. December 9, 2004. New York. URL : https://nmbx.newmusicusa.org/the-gospel-according-to-john-at-home-with-john-corigliano-john-corigliano/ (дата звернення : 02.04.2022).
45. Platt J. A Methodology of Study for Samuel Barber's Concerto for Violin and Orchestra op. 14 : D. A. diss. / Ball State University, 2009. p. 186.
46. Polisi J. W. American Muse: the Life and Times of William Schuman. New York : Amadeus Press, 2008. p. 595.
47. Rojas F. Analyzing Thematic Material in Corigliano’s The Red Violin Chaconne : D. A. diss. / Texas Tech University, 2015. p. 35.
48. Serebrier J. About this Recording : William Schuman (1910-1992): Violin Concerto / New England Triptych. Charles Ives (1874-1954): Variations on America (orch. Schuman). URL : https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.559083&catNum=559083&filetype=About%20this%20Recording&language=English (дата звернення : 03.03.2022).
49. Sherman R. & Barber S. Samuel Barber Interviewed by Robert Sherman (1978). *Samuel Barber Remembered : A Centenary Tribute / ed. P. Dickinson*. New York : Boydell & Brewer, 2010. P. 38 - 44.
50. Slonimsky N. Introductory Essay. *Edmunds J. and Boelzner G. Some Twentieth Century American Composers. A Selective Bibliography*. New York : New York Public Library, 1960. P. 9.

51. Stone K. Music Notation in the Twentieth Century: a Practical Guidebook. New York ; London : W. W. Norton & Company, 1980. p. 357.
52. Tommasini A. Critic`s Notebook; Hearing a Composer Practice What He Taught. *The New York Times*. September 6, 2001. URL : https://www.nytimes.com/2001/09/06/arts/critic-s-notebook-hearing-a-composer-practice-what-he-taught.html (дата звернення : 07.04.2022).
53. Tomlin L. A. A study of Gian Carlo Menotti's Concerto for violin and orchestra : D. A. diss. / University of Georgia, 2009. p. 118.
54. Wilmott D. Iowa State Music Department presents George Tsontakis and Amara Piano Quartet. *Iowa State Daily*. February 21, 2014. URL : https://www.iowastatedaily.com/ames247/iowa-state-music-department-presents-george-tsontakis-and-amara-piano-quartet/article_18c4bd7c-9834-11e3-b438-001a4bcf887a.html (дата звернення : 08.04.2022).
55. Wise B. Polisi`s Biography of Schuman Is Published. *The Juilliard Journal*. Vol. 24, No. 2, October 2008. URL : http://journal.juilliard.edu/journal/polisis-biography-schuman-published (дата звернення : 01.03.2022).
56. Yang X. Sonata for Violin and Piano by John Corigliano : a Performance Guide : D. A. diss. / Louisiana State University, 2019. p. 43.

Інтернет ресурси:

57. Aaron Jay Kernis. URL : https://aaronjaykernis.com/biography/ (дата звернення : 10.04.2022).
58. Composer John Corigliano talks about The Red Violin. YouTube, uploaded by Pittsburg Symphony Orchestra, 2009. URL : https://www.youtube.com/watch?v=jt6innUUM_c&list=PL0eyV5nYz5YcmzZeGK3NocSr44eqMsIb4&index=85 (дата звернення : 09.04.2022).
59. John Adams. URL : https://www.earbox.com (дата звернення : 29.04.2022).
60. Composer John Corigliano. URL : http://www.johncorigliano.com/index.php?p=item1 (дата звернення : 27.03.2022).

61. George Tsontakis (b.1951): Violin Concerto No. 2, Claire de Lune, The Past, The Passion. URL : http://www.recordsinternational.com/cd.php?cd=11J113 (дата звернення : 09.04.2022).
62. Mostovoy M. Iso Briselli, Samuel Barber & the Violin Concerto, Op.14. URL : http://www.isobriselli.com/ (дата звернення : 14.02.2022).

Аудіо ресурси:

63. Corigliano J. The Red Violin (Original Motion Picture Soundtrack) ; performed by Joshua Bell. Sony BMG Music Entertainment. CD. 1998.

ДОДАТОК А

Рисунок А.1 «Тема Анни» з музики до фільму «Червона скрипка».

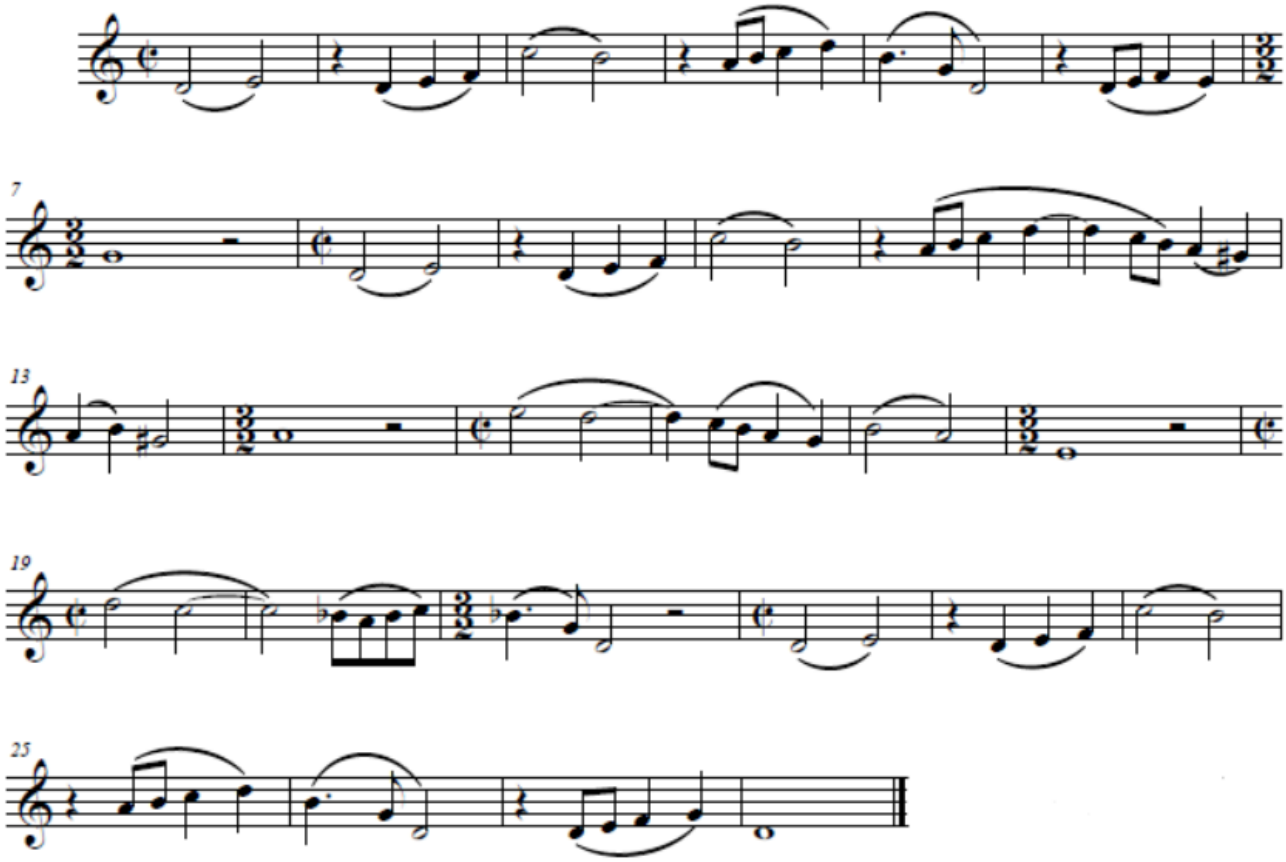
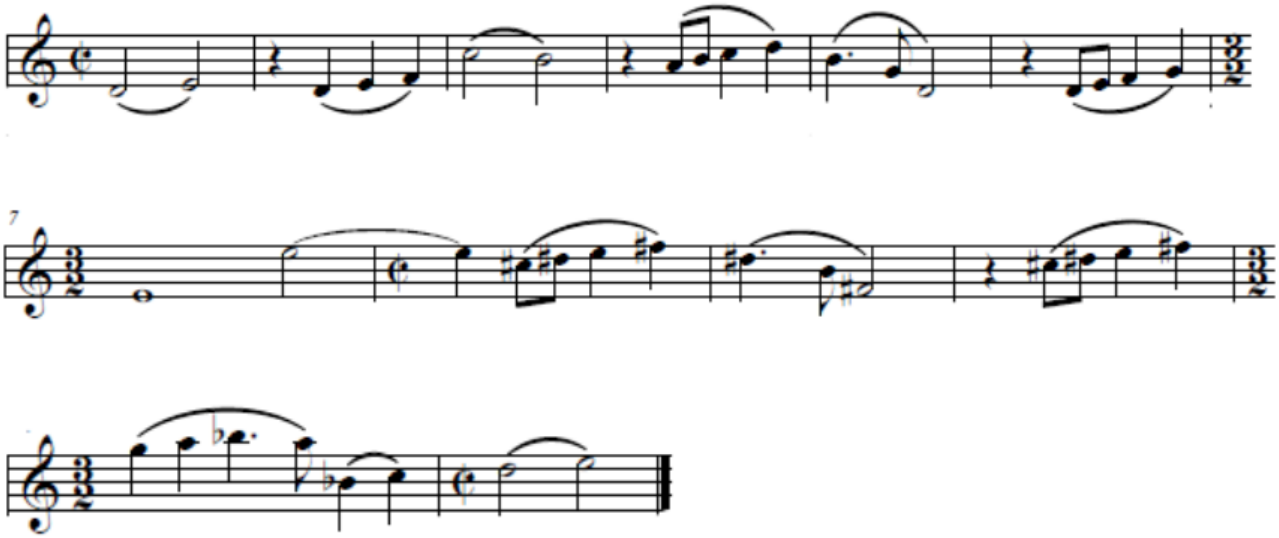



Рисунок А.2 «Тема Анни» з Першої частини Концерту для скрипки з оркестром.