

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра струнно-смичкових інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр»

на тему:

**АЛЬТОВИЙ КОНЦЕРТ ВІЛЬЯМА ВОЛТОНА: ВИКОНАВСЬКИЙ
АНАЛІЗ ТА ПОРІВНЯННЯ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ
АНТУАНОМ ТАМЕСТІТОМ І АНДРІЄМ ВІЙТОВИЧЕМ**

Виконала: студентка 4 курсу

денної форми навчання з профілізації
«альт»

спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Турок Юлія Павлівна

Науковий керівник:

Олійник Ольга Григорівна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри

струнно-смичкових інструментів

Рецензент:

Лучанко Олег Михайлович,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри

струнно-смичкових інструментів

Львів – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ОГЛЯД КОМПОЗИТОРСЬКОЇ СПАДЩИНИ ВІЛЬЯМА ВОЛТОНА.....	6
1.1. Творча постать Вільяма Волтона.....	6
1.2. Інструментальна творчість В. Волтона.....	9
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ.....	11
2.1. Виконавський аналіз концерту для альту В. Волтона.....	11
2.2. Порівняльний аналіз інтерпретації Антуана Таместіта та Андрія Війтовича.....	18
ВИСНОВКИ.....	21
ДОДАТОК. Інтерв'ю з виконавцем А. Війтовичем.....	23
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	38

ВСТУП

Актуальність дослідження. До середини ХХ століття композитори створювали дуже мало музики для альту в жанрі концерту. З найбільш відомих творів попередніх періодів – Концерт для альту з оркестром Г.Ф. Телемана, Концертна симфонія для альту та скрипки з оркестром В.А. Моцарта, Концертна симфонія для альту з оркестром «Гарольд в Італії» Г. Берліоза. Минуле століття стало найважливішим періодом у розвитку альтового виконавства. Видатні майстри ХХ століття продемонстрували найяскравіші виразові можливості альту як сольного інструмента, що було недооціненим у минулому. Наслідком стрімкого злету альтового виконавського мистецтва стала зацікавленість композиторів у потенційних можливостях інструмента. Всесвітньо відомі композитори Даріус Мійо, Артюр Онеггер, Жорж Енеску, Ігор Стравінський, Бела Барток, Богуслав Мартіну, Пауль Гіндеміт та багато інших почали створювати музику для альту у різних жанрах – сюїти для альту соло, сонати та концерти для альту і фортепіано. Їм вдалося розкрити всю специфіку та індивідуальність альтового звуку.

Одним з важливих етапів розвитку музичної культури Англії стала творчість видатного композитора і диригента Вільяма Волтона. Його творчість мала великий вплив на становлення нової музичної епохи в Англії ХХ століття. Унікальність композитора криється у широкій жанровій палітрі його творчості. Композиторський спадок складають опери, балети, симфонії, твори для різних складів оркестрів та хору, а також музика до кінофільмів. За життя композитора його творчість на батьківщині була недооціненою, на відміну від інших країн. Сьогодні його твори виконуються видатними музикантами сучасності.

Концерт для альту з оркестром увійшов до «золотого фонду» і збагатив альтовий репертуар. Цей твір став поворотним моментом до нового музичного

мислення В. Волтона. Виконавський аналіз твору дозволяє глибше проникнути у внутрішній світ композитора, його неповторні засоби виразності та музичної мови, а виконавські інтерпретації Концерту двома видатними альтистами сучасності Антуаном Таместітом та Андрієм Війтовичем прослідкувати як ідеї і задуми композитора втілюються крізь призму непересічних особистостей виконавців.

Об'єкт дослідження – жанр альтового концерту ХХ століття.

Предмет дослідження – Концерт для альту з оркестром Вільяма Волтона.

Мета роботи – здійснити виконавський аналіз Концерту для альту з оркестром В. Волтона та порівняти його інтерпретації Антуаном Таместітом та Андрієм Війтовичем. Відповідно до цієї мети ставляться такі **завдання**:

1. здійснити огляд композиторської спадщини В. Волтона;
2. проаналізувати драматургію та виконавські особливості Концерту для альту;
3. здійснити порівняльний аналіз інтерпретацій Концерту А. Таместітом та А. Війтовичем

Матеріалом дослідження є нотний текст концерту, відеозапис, аудіозаписи та інтерв'ю.

Методологічна основа дослідження представлена такими методами:

- аналітичного – при дослідженні жанрово-стильових особливостей композиторської творчості
- порівняльного – спрямованого на вивчення індивідуальних особливостей виконавських манер та інтерпретацій даного твору.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та додатку. Загальний обсяг роботи 39 сторінок. Список використаних джерел містить 16 позицій.

РОЗДІЛ 1. ОГЛЯД КОМПОЗИТОРСЬКОЇ СПАДЩИНИ ВІЛЬЯМА ВОЛТОНА

1.1. Творча постать Вільяма Волтона

Вільям Тернер Валтон – один з найвидатніших англійських композиторів двадцятого століття, музика якого зміцнила позиції тогочасної англійської композиторської школи не тільки на власних теренах, але й за кордоном. За життя він здобув широке визнання, славу та популярність. Крім того, він титулований лицарським званням, а також, є володарем семи докторських ступеней, зокрема, університетів Дургама (1937) та Оксфорда(1942), Золотої медалі Королівського філармонічного товариства (1947) та інших почесних звань.

Творча спадщина В. Волтона є порівняно невеликою, проте, вона містить в собі визначні твори, що вплинули на подальший розвиток світової музики, зокрема, виконання концерту для альту В. Волтона В. Прімуозом надихнуло Бартока все ж таки прийняти замовлення останнього і створити самому концерт для альту.

Народився композитор у 1902 році, в сім'ї музикантів. Співав у хорі батька, навчався в Оксфордській хоровій школі, також брав уроки гри на скрипці та фортепіано, проте, не мав особливої охоти до цього. Самостійно вивчав композицію, розвивав свій стиль, уникаючи впливу на свою творчість з боку інших видатних творчих індивідуальностей того часу. Почав писати твори у дванадцять років, зокрема, в цей ранній період створив хорову музику без супроводу, сольні пісні та музику для органу.

Коли він залишив Оксфорд в 1920 році, наступні десять років він провів разом із сім'єю Ситуелів, які допомогли йому розкрити самотні риси його обдарування. [3, с.150] Крім того, вагомий вплив на нього мали друзі музиканти, зокрема, Ван Дієрен, Ламберт, Ворлок, Ангус Морісон та інші.[10, с.196] В це плідне десятиліття він написав низку творів, зокрема, Перший струнний квартет, «Фасад», увертюра «Портсмут Поінт», Концертну симфонію для фортепіано і Альтовий концерт. Також Волтон почав писати музику до кінофільмів і спробував себе у аранжуванні для джаз бенду. В цей час він йде в ногу з

тогочасними тенденціями в музиці: антиромантичні настрої, поетичні експерименти, гумористична пародійність, вплив нововіденської школи та джазу.

Важливими творами у тридцяті роки в творчості Вільяма Волтона були Перша симфонія, кантата «Валтасарів бенкет», Скрипковий концерт, які зміцнили позицію Волтона як видатного композитора сучасності.

В роки війни писав музику для національного кіновиробництва, зокрема, музику до фільмів «Найближчий родич» та «Перший з небагатьох». Написання музики до кінофільмів склало певний відбиток на його творчості, зокрема, він відзначав: «Заняття фільмами дало мені набагато більше свободи» [10, с. 197] Перш за все це стосується фінансового стану, адже тільки за музику до фільму «Втекти мені ніколи» він отримав більшу платню ніж за рік праці у «Оксфорд Прес». Також написання музики до кінофільмів допомогло йому у швидкому сприйнятті і відчутті, як передати той чи інший настрій у музиці. Проте, впродовж сорокових років ним було створено не дуже велику кількість вагомих композицій. В це десятиліття композитор написав увертюру «Скапіно», два балети, оригінальний твір «Квест» та аранжування шести п'єс Й.С. Баха «Розсудливі діви»

Післявоєнний час для Вільяма Волтона був непротим, попри те, що він був широко відомим та визнаним композитором і не мав суттєвих фінансових труднощів, а навіть навпаки, завдяки роботі над музикою до кінофільмів, та спадщині Еліс Вімборн, з якою він прожив тринадцять років, він міг собі дозволити не турбуватись за фінансові питання. Проте, смерть леді Вімборн в 1948 році композитор мала сильний вплив на Волтона, через що він був повністю «збентежений і пригнічений» [13].

Через певний час він одружується на аргентинці Сузанні Гіл і переїздить до Італії, де зосереджується на власній творчості часом повертаючись до Лондона, крім того, подорожує, зокрема, до Нової Зеландії, США де диригує власними творами. В цей час пише Струнний квартет ля мінор, згодом адаптує його для

струнного оркестру і перейменовує на Сонату. Також пише Сонату для скрипки і фортепіано, оперу «Троїл та Крессида»

В останні два десятиліття життя пише оперу «Ведмідь», «Варіації на тему Гіндемита», «бурлескне Капрічіо», «Імпровізації на Експромт Бенджаміна Бріттена», переробляє деякі свої попередні твори.

1.2. Інструментальна творчість В. Волтона

На відміну від інших представників англійської композиторської школи того часу, композиції яких були пов'язані з розвитком вокальної музики, Волтон

створював переважно інструментальну музику. Саме в цій сфері композитор проявив себе, якнайкраще, перш за все як майстер оркестрового письма.

Серед перших інструментальних творів, потрібно виділити «Портсмут Пойнт» (1925) написаний під враженнями одноіменної гравюри Роулендсона, що зображає сцену біля пристані. Для музики цього твору характерними є синкопи і перехресний ритм. Також варто відзначити написану в тій ж манері віртуозну увертюру «Скапіно» написану по замовленню Чикагського симфонічного оркестру, а також твори пост-воєнного часу, зокрема, «бурлескне Капрічіо». [14]

Один з творів, що вивів композитора на новий рівень і в якому Волтон проявив себе як зрілий митець, був Альтовий концерт. Цей концерт свідчить про спорідненість з традиціями ліричного пізньоромантичного симфонізму, що стає характерним і для творчості Волтона в подальшому, зокрема, і в інших двох концертних творах – Скрипковому та Віолончельному концертах. Всі три інструментальні концерти мають подібні риси, зокрема, як зазначала Л.Ковнацька: «Всі три – в трьох частинах з подібним характером руху(за винятком фіналу Віолончельного). Всі починаються з повільної частини, найповільнішої в циклі, без оркестрової експозиції, одразу з «голосу» солюючого інструменту, фінал є наймасштабнішою частиною, де кода всюди створює тематичну і темпову арку до першої частини.» [3, с.160] Проте, кожен з цих концертів наділений також індивідуальними рисами, що підпорядковані новим творчим завданням. Також Волтон написав дві симфонії, які відділені одна від одної значним проміжком часу і є суттєво контрастні. Перша є масштабною, тут відчутний вплив Сібеліуса, а друга навпаки легка, проте, як деякі інші твори пізнього періоду заклеєвана «старомодною».

Серед камерно-інструментальних творів В.Волтона варто виділити Струнний квартет (1919–22 рр.), в якому композитор експериментував з атональністю та Струнний квартет ля мінор (1945-46), який згодом композитор адаптував для струнного оркестру. Крім того, Скрипкова соната представляє собою цінний

внесок у скрипковий репертуар, попри критику щодо браку в неї креативності та визначення її як старомодною самим автором. Також цікавими і цінними у творчому доробку Волтона є «П'ять багателей», які посідають значне місце в низці репертуарних гітарних творів.

Загалом, в своїй творчості Вільям Валтон був дуже копіткий митець, писав повільно, виважено, з часом доповнював чи переробляв деякі свої твори. У його музиці можна помітити впливи різних видатних попередників чи навіть його сучасників, зокрема, Равеля, Прокоф'єва, Стравінського, Мендельсона, Брамса, Сібеліуса, Елгара, Бріттена, Гіндеміта. Зокрема, на теми з творів двох останніх композиторів Волтон зробив власні композиції: «Варіації на тему Гіндеміта» та «Імпровізації на Експромт Бенджаміна Бріттена».

Його називали модерністом, що «пішов не туди», зокрема це стосувалось його ранніх творів. Згодом деякі його твори 1950-х років клеймувались як старомодні.[15] Проте, на мою думку, зважаючи на його освіту, яка в основному базувалась на вивченні творчості переважно пізніх романтиків, а також його самостійне вивчення творів видатних йому сучасників та популярних тенденцій того часу, він є універсальним композитором, професіоналом своєї справи, який, проте, ніколи не зраджував своєму яскравому стилю.

РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ

2.1. Виконавський аналіз концерту для альту В. Волтона

Як відомо, концерт для альту Волтон написав у 1929 році вражений грою Лайонела Тертіса під час його сольного виступу. Проте, через свої певні консервативні погляди Тертіс відмовився виконувати цей твір і першим виконавцем цього концерту став Пауль Гіндеміт, про що перший згодом шкодував і неодноразово в подальшому виконував цей твір. Сам концерт присвячений Крістабелі МакЛарен, до якої Волтон мав теплі почуття, і вони були хорошими друзями протягом усього життя.[11, с. 49]

Цей твір займає одну з найважливіших позицій не тільки у творчому доробку Вільяма Волтона, але й у репертуарі для альту загалом, про що свідчить широка увага до нього з боку видатних виконавців по всьому світу від часу його створення, що є актуально і до сих пір. Зокрема, не тільки видатні альтисти проявляли цікавість до цього концерту, але й скрипалі такі як Ієгуді Менухін, Пінхас Цукерман, Найджел Кеннеді, Максим Венгеров та інші.

Цікавою є побудова концерту, з одного боку він написаний традиційно в трьох частинах, а з іншого боку тут є нетипове їх поєднання. Перша частина – *Andante comodo*, повільна, лірична; друга частина навпаки швидка – *Vivo, con molto preciso*, грайливе скерцо; третя частина – *Allegro moderato*, бурхливий фінал, який завершується повільним епілогом. [3, с.155] Тут можна провести певні паралелі, зокрема, з Першим скрипковим концертом Прокоф'єва, чи Віолончельним концертом Елгара де є таке ж поєднання частин, і також прийом, де початкова тема соліста у фіналі стає на задній план при поверненні головної теми з першої частини, що складає враження епілогу.[11, с.51] Цей епілог, а також, терцева інтонація, що звучить паралельними секстами – лейтмотив усього циклу, роблять усю композицію цілісною, об'єднаною спільним творчим задумом, єдиною наскрізною лінією. Крім того, як зазначає Л. Ковнацька, цей «рух паралельними терціями і секстами, що пронизує музику концерту(особливо першої частини і фіналу) в широкому емоційному і жанровому діапазоні – від

ліричності інструментального романсу до скорботно-драматичного монологу – заставляє згадати стилістичну манеру Брамса» [3, с. 155-156]. Також, до Брамса можна провести деякі паралелі у підході до фраз, зокрема, у сонатах цього композитора альт грає переважно частину фрази, а повністю всю фразу завершує оркестр. Цим користується також і Волтон, зокрема найбільше такий підхід проявляється у третій частині концерту. Крім того, для створення цього концерту Волтон надихався творами інших видатних попередників та сучасних йому композиторів, зокрема, Берліоза “Гарольд в Італії”, а також Гіндеміта Альтовим концертом та Камерною музикою номер 5, з якої він дещо навіть процитував, як зазначив біограф Гіндеміта: «Один чи два такти є майже однакові» [11, с. 49]

Варто зазначити, що у 1861 композитор переглянув і змінив оркестровку, зокрема, змінив склад оркестру та дещо в альтовій партії. В листі до видавця твору Волтон писав: «Це, на мою думку, покращення старої версії, зокрема, щодо ясності та виразності. Музика і сольна партія такі ж, окрім змін подекуди на октаву вище – переважно вибрано з виступу В. Прімуоз» [11, с.52]. Ця версія Волтону була більш до вподоби, ніж попередня, проте, він не заперечував виконання і попередньої. Є також різні редакції сольної партії, зокрема, Прімуоза, Тертіса, Ріддла, версія останнього була найбільш наближена до авторської і прийшла до вподоби самому композитору.

Оскільки цей концерт присвячений Крістабелі МакЛарен, до якої Волтон можливо мав невзаємну симпатію, на мою думку, можна зробити для себе певне уявлення про характер і основні рушійні чинники цього концерту. У музиці цього твору втілені ліричні роздуми, глибокі душевні переживання поруч з моментами дуже експресивного, стрімкого характеру, що можливо відображають життєві перипетії, негаразди, які зустрічались композитору чи «герою», почуття якого втілені в концерті. Як вже було сказано раніше, оркестрова музика – це та сфера, в якій Волтон проявив себе найкраще. Саме в цьому концерті є найбільш вдале

поєднання головних досягнень композитора з його попередніх композицій, і саме тут утвердилися ті риси, які будуть постійно проявлятися у його подальших творах.

Композитор дуже ретельно і відповідально підійшов до написання цієї композиції, це зокрема підтверджує те, що він детально вивчав твори написані для альту інших композиторів, а також прислухався до порад відомих сучасних йому виконавців. Цей концерт є яскравим прикладом твору, в якому дуже вміло показані темброві та звукові переваги альту, поруч з технічними його можливостями, які не поступаються скрипковим. Крім того, альт і оркестр тут не тільки є суперниками, але й тісно взаємодіють одне з одним, то взаємно підкреслюючи чи доповнюючи думку одне одного в певних моментах. Завдяки такому поєднанню, на мою думку, дуже вдало втілюється єдиний творчий задум. Саме поєднання всіх тих переваг і продуманих до деталей елементів роблять цей твір один з шедеврів світової музики.

Перша частина концерту написана в сонатній формі. Тут основна перевага надається солюючому інструменту, тобто альту, адже вже з початку твору немає великого оркестрового вступу, як це є в більшості концертів, а є невеличкий трьохтактовий оркестровий вступ, побудований на елементах теми головної партії. Після цього вступає альт, який веде основну тему. І вже тут виконавець має знайти правильні засоби для того щоб передати ту меланхолійну, сповнену ніжних почуттів тему. На мою думку, основну увагу варто приділити розподілу та натиску смичка, для того щоб плавно зв'язати всю фразу на одному диханні, а також рівномірно розподілити ту звукову градацію, яку вимагає композитор від трі з вступу альту і до закінчення фрази на f , а також за рахунок синкопованих затактових стрибків у верхні регістри. Також для досягнення правильного проведення фрази варто дотримуватися вибраного на початку темпу і приділити увагу рівномірній вібрації. В першій цифрі головна тема проводиться у гобоя,

проте, альт теж не стає на задній план, а за рахунок нижнього регістру продовжує солювати на рівні з темою в гобоя. В цій цифрі є кілька контрастних елементи, які по чергово проводяться сенквенційно проводяться. Їх варто підкреслити відповідними засобами, зокрема, фразу, що проводиться в нижньому регістрі варто грати більш плотним звуком, а наступну, що слідує за нею - *sul tasto* (ближче до грифу).

1 *accompagnando (col. Ob.) espress. (ma non troppo)*

Cl. H.

*) Настоящее издание публикуется во второй редакции, осуществлённой композитором в 1962 г.

8072

2 *pp* Fl. Cl. Quart. *mf* *mp* *p*

Друга цифра характерна проведенням знову частини головної теми у альту, проте, на октаву вище, що є технічно складно і вимагає від виконавця вміння плавно переходити і чисто грати у високих позиціях. У третій цифрі йде напружена, схвильована тема з кульмінацією на *ff*, що знову плавно затихає. Все це вимагає правильного градаційного розподілу, з особливою увагою на виписані композитором нюанси і володіння переходами між позиціями. Далі йде лірична, мрійлива тема, після якої з'являється найбільш технічно важкий, напружений, стрімкий епізод, який поступово набирає обертів. Тут потрібно

звертати увагу на виписані музичні позначення автора, зокрема, на темпові зміни і особливо на акценти. Дев'ята цифра містить в собі надзвичайно красиву ліричну тему, яка, проте, є теж технічно не легкою і складається практично цілком з інтервалів, які містять у собі інколи перечення, через які зокрема, відмовився виконувати цей твір Л. Тертіс. Потрібно приділити багато часу над опрацюванням аплікатури, вдосконаленням інтонації та плавним з'єднанням інтервалів за плином фрази та з увагою до авторських ремарок. В десятій цифрі з'являється схвильована тема, що нагадує танго. Можливо вона та інші синкоповані елементи, що наявні у творі написані під впливом джазу, що було однією з тенденцій в цей час. Ця тема знову переростає у стрімку, напружену тему, яку в свою чергу перехоплює і розвиває оркестр. До чотирнадцятої цифри все знову затихає і на фоні тремоло басів, ніби ні звідки вступає альт з контрапунктуючою двохголосною темою, що з р поступово зростає до f. Тут важливо зробити так, щоб прослуховувались і взаємодіяли між собою голоси з поступовим градаційним динамічним зростанням. З п'ятнадцятої цифри розпочинається реприза у скороченому вигляді, головна тема звучить в оркестрі, зокрема, в гобоя, а альт лише оспівує тему своїми фігураціями, трелями побудованими на темі. Завершується частина на лейтмотивній інтонації, у соло альта – великій септимі, що кілька разів з'являлася протягом частини.

Друга частина – це скерцо у формі рондо. Протягом цієї частини сольна і оркестрові партії постійно взаємодіють між собою, насичені рухом, змінами метру, раптовими акцентами, фанфарними перегуками, швидкими ніби жартівливими флажелетами, зокрема, ближче до кінця твору. Ця частина сповнена грайливості, гумору, гротеску, іронії. Тут композитор використовує рейгтайм, грає з мажоро-мінорною системою, видозмінює популярну тему «Happy Birthday». Це, зокрема, проявляється у середньому епізоді, де до двадцять восьмої цифри йде активна, мажорна тема, а вже у цій цифрі не змінюється стрімкий рух,

проте, змінюється характер на дещо мінорний, напружений, що згодом знову переростає в оркестровій партії у гротескний, грайливий, аж до повторення початкової теми у партії альта. Ця частина є технічно не простою навіть для музикантів з великим професійним досвід, тому тут варто приділити особливу увагу на постійне вдосконалення технічних моментів, витримку виконавця.

Третя частина, як і перша написана в сонатній формі. Найбільш масштабна, тут «вперше в концерті явно чутні жанрові витoki тематизму – швидкий «прокоф'євський» марш «задає тон» всьому фіналу і панує в його основних розділах»[3, с.156] Початкова тема розмірено проводиться у виконанні фагота, далі її підхоплює солюючий альт, після якого цю тему розвиває оркестр. Після початкової теми з'являється більш схвильована, лірична сполучна тема в оркестрі, яку підхоплює солюючий інструмент. Далі альт і оркестр тісно взаємодіють і разом, подібно діалогу розвивають і доповнюють наступну більш роздумливу, розмірену, ліричну побічну тему, яка інтонаційно і образно подібна елементам з побічної партії першої частини. Згодом в сорок другій цифрі починається розробка третьої частини, у партії альта з'являється більш напружена синкопована, акцентована тема, яку знову ж таки підхоплює і розвиває оркестр, і потім знову включається альт з дуже ніжною ліричною темою, і разом з оркестром проводять(зокрема коли у соліста фігураційні пасажі, що оспівують тему, виділяється звучання кларнету), ніби роздуми між собою, тему. В сорок сьомій цифрі оркестр розвиває тему(побудовану на елементах головної партії третьої частини), що поступово, ніби схвильовано набирає обертів, і потім знову стає більш розміреною, ліричною після вступу альта, і далі розвивається у взаємодії соліста з оркестром. Наступний епізод, сповнений драматизму проводиться повністю в партії оркестру. Після нього як епілог в партії альта у взаємодії то з духовими, зокрема кларнетом, то з віолончелею соло проводиться тема головної партії першої частини в тональності шостого ступеня. Також композитор

використовує інтонаційні матеріали цієї ж та третьої частин, підкреслюючи таким чином інтонаційну близькість тематизму різних частин і об'єднуючи весь концерт під однією спільною ідеєю.

В цій частині від виконавця вимагається не тільки високий рівень технічної майстерності та витримки, але й чітке розуміння і відчуття образного змісту, характеру проведення тем. При тому варто приділити особливу увагу взаємодії з оркестром, проаналізувати драматургію частини(та й концерту в цілому), в яких моментах продовжити у такій ж манері штриха гру цілого оркестру чи певного інструменту соло, зокрема, на початку третьої частини, де альт продовжує тему, яку розпочав фагот.

2.2. Порівняльний аналіз інтерпретації Антуана Таместіта та Андрія Війтовича

Антуан Таместіт

Один з найвидатніших альтистів сучасності, соліст, виконавець камерної музики, виконавський репертуар якого складає твори різних епох – від барокових композицій до сучасних світових прем'єр. Разом з Набуко Імаї художній керівник фестивалю Viola Space в Японії.

Народився у Парижі, навчався у Жана Сулема, Джессі Левіна, Табеї Ціммерман. Є лауреатом багатьох престижних премій та конкурсів, зокрема, конкурсу імені Вільяма Пріпроуза, «ARD International Music Competition», «YSA International Auditions» та інших.

Як соліст виступав у багатьох концертних залах світу разом з найкращими оркестрами не тільки Європи, але й всього світу, зокрема, з Orchestre Philharmonique de Radio France, Bayerische Staatsoper, Royal Stockholm Philharmonic та багатьома іншими. Працював під керівництвом видатних диригентів сучасності таких як Рікардо Муті, Марек Яновскі, Пааво Ярві, Франсуа-Ксав'є Рот та інших. Виконував камерну музику разом з одними з найкращих музикантів світу, зокрема, Готьє Капуконом, Еммануелем Пахудом, Юєю Ванг, Йоргом Відманом, також є одним з засновників Тріо Ціммерман.

Він є відомий записами творів, зокрема, Сонат Баха для віоли да гамба, які записав разом з Масато Сузукі в 2019 році; трьох Сюїт Баха, творів Гіндеміта, Концертів Відмана, Волтона, «Гарольд в Італії» Берліоза.

Антуан Таместіт грає на альті зробленому Страдіварі в 1672 році, позиченому Фондом Хабісройтінгера.[8]

Андрій Війтович

Видатний альтист, один з найкращих музикантів світового рівня. Професор Лондонського королівського коледжу, концертмейстер альтової групи Королівського оперного театру Ковент-Гарден у Лондоні. Його виконавський репертуар як соліста містить значну кількість творів різних епох, в тому числі усі основні концерти написані для альту та камерні твори.

Народився у Кременці, Україна. Навчався у ЛССМШ ім. С.Крушельницької у Івана Шутко, а згодом у Львівській консерваторії в Лідії Шутко. У 1991 році поїхав на навчання до Швейцарії в Академію Менухіна, і там перейшов на альт.[9] В цей час навчався у Альберто Лисого та Йоханнеса Ескаера.

Гастролював як соліст в багатьох країнах світу, зокрема, Швейцарії, Франції, Італії, Іспанії, Аргентині, Америці, крім того, виступав соло у постановці «Місячного П'єро» та «Після дощу» в Королівському оперному театрі для Королівського балету. Також концертував у складі багатьох камерних ансамблів. Співпрацював з European Camerata, LSO Chamber players, International Menuhin Music Akademy, Covent Garden Soloists. Грав з багатьма оркестрами в тому числі London Sinfonietta, BBC Symphony Orchestra, Шотландським камерним оркестром, Берлінським симфонічним оркестром під батудою Саймона Реттла. Також співпрацював з іншими відомими диригентами, зокрема, П'єром Булезом, Бернародом Хайтінком, Мстиславом Ростроповичем, Георгом Солті та іншими.

Виступав на Міжнародних фестивалях у Solsona(Іспанія), Кортоні(Італія) та BBC Proms у Лондоні

Здійснив записи творів Холста з English Sinfonia [12].

Обидва виконання альтового концерту Волтона Таместітом і Війтовичем відзначені інтонаційною точністю та технічною досконалістю. Виконавці дуже

відповідально підходять до авторських позначок та ремарок у творі, водночас, поєднуючи все з власною манерою подачі та підходом до звуку і тембру власного інструменту.

ВИСНОВКИ

Отже, музика В. Волтона – це не просте абстрактне натхнення, а наслідок детальної, копіткої праці, тривалих експериментів автора та його самовираження крізь призму романтизму, авангарду та модернізму.

З раннього дитинства все сприяло тому, щоб композитор найбільше розвивався в творчому плані і досягнув найбільших висот у сфері вокальної музики. Адже його батьки були співаками, і сам композитор мав хист до співу та навчався у Оксфордській хоровій школі. Перші його композиторські спроби також були пов'язані саме з вокальною музикою, зокрема це була хорова музика та сольні пісні. Проте, на відміну від інших видатних митців англійської композиторської школи того часу, що розвивали свій талант в царині вокальної музики, В. Волтон проявив себе найкраще у інструментальній сфері, зокрема, утвердивши себе як майстра оркестрової музики. Однак, вплив вокального начала у творчості Волтона неможливо не помітити, зокрема, завдяки цьому В. Волтон вважається одним з тих композиторів, що підняли кіномузику до рівня справжнього художнього твору. Адже у музиці до кінофільмів важливо підкреслити не тільки атмосферу, а й слова, текст, що вимовляють актори, і саме вокальні знання, які композитор мав змогу отримувати з раннього дитинства допомогли йому у цьому. Ще одним прикладом довершеного поєднання вмінь і попереднього досвіду композитора, його творчої зрілості є Альтовий концерт.

Альтовий концерт став поворотним моментом у творчості Волтона. У ньому проявилось нове мислення композитора. У цей період відбувається внутрішня трансформація, яка потребувала передовсім зміни художньої образності. Музична тканина концерту є надзвичайно ліричною, але за цією лірикою проглядається потаємний драматизм. Ці риси лише злегка відкривають завісу особистості великого Майстра. Концерт є глибоко ліричним: це інтимна сповідь душі. Пластичність мелодичних ліній, широке дихання та кришталево чиста фактура являють нам композитора як художника-романтика. Драматичні епізоди

відображають ідеї неспокою душі і, можливо внутрішньої боротьби розуму з душею, реальності з мріями. Кода Третьої частини Концерту утворює не лише очевидну тематичну арку до Першої, але й змістовну, підсилюючи ідею замкнення життєвого кола.

Саме цей твір містить у собі поряд надзвичайною плинністю, вокальністю музики, довершеність оркестрового письма у поєднанні з дуже точним, детально продуманим розумінням технічних, тембрових та звукових можливостей солюючого інструменту, що резонують з глибоким, чуттєвим задумом композитора. Всі ці чинники ставлять Альтовий концерт В. Волтона у ряд із одними з найвидатніших творів не лише альтової музики, але у світовому репертуарі загалом. Цьому підтверженням є широка увага до цього шедевр у до сьогодні, не тільки з боку видатних виконавців-альтистів, але й скрипалів. Їх власний підхід до звуку, манера гри на інструменті у поєднанні з точним розумінням творчого задуму композитора, роблять кожне виконання цього концерту унікальним і вартим уваги слухачів.

ДОДАТОК

Інтерв'ю з виконавцем А. Війтовичем

1. Чи є/був у Вас якийсь особливий підхід до виконання, при підготовці, вивченні цього твору?

Підхід стався лишень тоді, коли мене запросили грати цей концерт з оркестром в німецькому місті Гайльбронн це був приблизно 2000ий рік. Тому що як я вчився в Академії у Швейцарії я до нього вертався і потім разів три і я ніяк не міг, він мені не йшов, - я не знаю чому, не міг пояснити. В мене була своя манера гри на той час, я тільки перейшов на альт і можливо тому він не вдавався мені. Але потім, коли людина знає, що вона буде його виконувати, вона трошки по-іншому ставиться, тобто я мусив знати, вивчити оркестрову партитуру і тоді воно якось вклалось. Знаєте, як ви складаєте пазли – одне до одного, одне до одного і потім якась картинка почала вимальовуватись. Звичайно, що я старався слухати, тепер у вас можливість слухати набагато більша ніж тоді у нас була, але навіть на той час були записи. Я пам'ятаю, що колись цей концерт записував Венгеров і я був в оркестрі, я працював у Лондонському симфонічному оркестрі і якраз записував разом з ним. Тобто про оркестрову партію я вже мав уяву, граючи в оркестрі. Я вважаю, що треба до того концерту підходити таким чином, тому що на мою думку цей концерт – це своєрідна така симфонія, симфонічний твір. Я завжди кажу, що це є третя симфонія Волтона(він написав дві). Особливо це стосується третьої частини – фіналу, тому що партія альту не є така розвинена, вона не простягається від самого початку до кінця, а написана такими кавалками, а все решта виписано в оркестрі. Дуже багато є діалогів між оркестром і альтом, і потрібно поєднати все. Найлегше звичайно технологічно вкладалася друга частина, тому що там перед собою ставиш які завдання: вивчити технічно, тому що технічно в принципі воно є досить складне, особливо складне для звуку – щоб разом з тим щоб воно технологічно вигралось, щоб прозвучало. Але якщо підібрати добру аплікатуру і зрозуміти той весь настрій скерцозний, потім той

регітайм в середині от легше, а от перша і третя, вони тематично важчі, психологічно важчі. Потрібно постійно собі вимальювати якісь картини про що ми граємо.

Тобто, як такого підходу у мене не було, але я завжди довіряв партитурі, як би там не було. Я вважаю, що партитура, яка б вона не була, хто б її не видавав, це єдиний варіант партитури це Оксфордське видавництво і я стараюсь грати штрихами такими, які є в партитурі, не такими, які написав Фредерік Ріддл, зокрема, на початку концерту. Говорять, що Волтону більше подобалась версія зроблена англійським альтистом Фрідом Ріддлом і вона дуже добре була сприйнята самим Волтоном, мені вона менше подобається, тому що я відділяю ноти, і тоді є елемент, що це проговорюється більше, це мій особистий підхід і я завжди рекомендую це робити, а в партитурі якраз так і вписано.

2. Як Ви налаштовувались перед виконанням? На чому Ви фокусуєтесь під час виконання цього твору на сцені? Які відчуття виникають після виконання?

Я не знаю, я вважаю, що це все приходить в процесі, коли виходиш на сцену воно вже мусить бути доведено до якогось такого автоматизму, що руки самі, як то кажуть, грають. На сцені в мене завжди є такий елемент камерного музикування навіть з великим симфонічним оркестром. Я в принципі волію знати партитуру і з ким я граю в даний момент, тоді легше, бо все ж таки, як би там не було, ми ж не самі граємо, а з диригентом, який теж має свій підхід до концерту, з оркестром, який буває зовсім різного рівня. Якщо це є оркестр Берлінської філармонії – це один рівень, якщо це є оркестр оперного театру Ковент-Гарден - це один рівень, якщо це є оркестр в іншому місця це буде інший рівень. І в залежності від того, тоді ви розумієте чи треба дати більше звуку, чи просто, як то кажуть, на виживання – грати як в останній раз. Так само залежить від залу, якщо зал хороший, якщо несеться звук, ви тоді можете попустити, якщо оркестр вам

помагає, акомпонує, до речі, оркестровка в цьому концерті дуже важка, оркестр потрібно дуже садити щоб він не заглушав. Якимось чином Гіндеміт, хоча, концерт написаний без скрипок і альтів, а тільки віолончелі, контрабаси, мідні духові, але виписаний так, що альт прозвучує краще. У концерті Волтона альт можуть забити і то дуже, тобто оркестр треба садити на піано, часом на піанісимо. Тож, я думаю, що варто мати якусь ідею в голові, що іде в процесі занять, а потім як вона вже викристалізовується, ви все ж таки працюєте над звуком, вже його маєте, а тоді в день концерту, якщо це не перший раз ви граєте. Перший раз завжди важче, тому що ви граєте вперше і мусите його винести, ми тоді думаємо, що потрібно заграти від початку до кінця, не зробити помилок, заграти більш менш чисто і тоді все буде добре. Як би там не було, що б не говорили, кожен про це думає, хіба що ви будете грати цей концерт тридцятий раз, тоді ви можете розслабитись і отримувати відповідну насолоду від нього, не займаючись, а якщо це перший раз тоді ви мусите знати хто куди вступає, дивитись на диригента, тому що він так само може оркестр затримати, тобто це цілий процес такий йде і багато речей не залежить від вас.

3. Чи є у Вас улюблений виступ, чи змінювалось у Вас ставлення і підхід до концерту з плином часу?

З того першого разу, коли я заграв його у Німеччині, він мені пішов, але все таки він не був улюбленим, я не міг сказати, що це є «мій» концерт. В мене немає такого, що це концерт, який я граю найкраще, він мені близький тільки через те, що я багато прожив в Англії, є традиції певні виконання англійської музики, я багато грав Волтона оркестрових творів в оркестрі. Крім того, не потрібно забувати, що Волтон писав музику до кінофільмів, це також важливо. До речі, всі три твори: Скрипковий концерт, який він написав для Яши Хейфіца, це шедевр, для мене це неперевершений концерт, він настільки красивий, написаний в голлівудському стилі; Концерт для віолончелі для П'ятигорського, також дуже

гарний концерт, але він в таких темних тонах написаний; Концерт для альту написав для Тертіса, який не захотів його грати, бо вважав його дуже модерновим. На той час були троє людей - П'ятигорський, Прімуоз і Яша Хейфітц і для них писали багато творів. Так само і Волтон задумував концерт з ідеєю написати для тих людей. Плюс він писав музику до кінофільмів, цей елемент звичайно присутній.

Певний час я любив більше грати Бартока, можливо через його віртуозність. Потім в мене був період, коли я грав Гіндеміта, і до сих пір його дуже люблю, а от Волтона десь останні п'ять чи сім років. І так виходило, коли мене запрошували на концерти то останні рази це були з Волтоном власне. Ми грали і з Кирилом Карабицем в Єревані і Брайтоні біля Лондону з Брайтвільським симфонічним оркестром, а потім у Львові.

Колись пішов на концерт, де грав Юрій Абрамович Башмет, і от мені запам'яталось, були речі, наприклад, два такти, які він заграв, і я подумав: чого ж я до цього не додумався. Я багато взяв, зокрема, з аплікатури від нього. І коли чути людину в живу, воно справді міняє ставлення до концерту, але я вважаю, що потрібно самому заграти хоча б з фортепіано цілий твір, яко твір, тоді воно міняється, дає якусь ідею. Якщо ви його винесете, навіть буде десять людей, двадцять, ви підготуєте його і винесете на сцену, тоді буде зовсім інше до нього ставлення, ніж просто його вчити заради того щоб вчити.

4. Які на Вашу думку основні виклики ставить перед виконавцем цей твір?

Барток ставить зовсім інші проблеми, наприклад, в нього все написано частинками, він написав кавалок поставив, потім ще один кавалок і поставив, немає таких плавних переходів з одного в інше. Написано по скетчах, як би там не було, але Барток написав дуже мало сам. І концерт так і звучить, особливо перша частина звучить так, ніби то написані маленькі скетчі, які зібрали до купи.

З концертом Гіндеміта все зрозуміло ритм, інтонація і звук, щоб пробивав оркестр і друга частина дуже лірична. У Волтона тут найбільша проблема в звуковій палітрі, тому що він використовує як найвищі реєстри так і найнижчі реєстри і дуже часто використовує такі речі, що для альту дуже незручні. Потрібно пристосуватися до них, наприклад, сексти в дев'ятій цифрі. Ще ніколи не мав такого, щоб я їх вивчив назавжди. Я коли повертаюся до нього, повторюю для якогось виступу, завжди починається перевчення цього місця знов, це одне з єдиних таких місць, що я одразу не заграю. Не знаю через що, я вже все міняв, і апплікатуру, потрібно фокусуватися на звуці а не на подвійних нотах. Але я вважаю, що так, характер дуже важливий, проте, важлива так само побудова фраз, знання партитури дуже важливе. Наприклад, початок третьої частини йде за фаготом, і дуже часто, коли фагот грає більш стакато, альт вступає більш легато. Я вважаю, що це не вірно, вважаю, що ми граємо камерну музику, що ми інтонуюємо і імітуємо звук фагота в даному випадку. Можу це пояснити тим, що, наприклад, в оперному репертуарі дуже часто композитори такі як Моцарт, Вебер та інші дублюють фагот і альтів, ми граєм дуже подібні речі. Тож, я вважаю, що звукова палітра мусить бути дуже велика, звичайно технологічно музикант мусить бути сильно підкованим, особливо в другій частині, тому що там дуже мілка техніка в поєднанні з акордовими проблемами, крім того, дуже багато змін струн, що викликає проблему чисто технологічну, щоб не зачіпати інші струни. Він виписує дуже багато акцентів, і акценти часом не є регулярні, можуть бути зовсім в інших місцях. Я схильний довіряти цим акцентам, деякі ми робим, а деякі ми не робим, але я вважаю, що акценти є дуже важливими, тому що часом вони дублюються, якщо подивитись по партитурі з усіма струнними, а часом ні. Якщо вони дублюються то це є інший підхід до звуку, підхід де ви граєте разом з скрипками, можна подивитися в цей момент на них, якщо ви граєте самі то ви граєте самі. Тобто знання партитури, для мене є одним з найважливіших речей не тільки для цього концерту, але й загалом, це є першоджерелом. Тобто спочатку

знати фортепіанну партію, потім на неї накладати альтову, а у випадку з симфонічним твором, це знання партитури, а на неї накладати альтову партію. Я не займаюся окремо по альтовій партії, я граю по партитурі. В мене альтова партія є тільки для того, що я граю з оркестром. Тепер дуже рідко граю ті концерти напам'ять. Це пов'язано з тим, що я переживаю, що якщо щось станеться, буде важко знайтись або мені або диригенту або оркестру.

5. На Вашу думку, який основний посыл, художню думку композитор вклав у цей концерт?

Першу частину я вам описав докладно. Друга частина це класичне скерцо. Він написав класичний варіант концерту, хоча, в нього швидка частина так само як і в другому скрипковому концерті Прокоф'єва де перша частина повільніша, друга частина – скерцо, а ось третю частину він вирішив написати як симфонію. Не знаю причини цьому, історично не знаю підстав чим було власне викликано ось такий підхід до написання. Тут декілька фраз на альті поєднуються з величезними оркестровими розділам. Я до того так і підходжу. Оркестр починає, альт продовжує, оркестр і закінчує в принципі – ось такий у мене підхід, дуже подібний до сонат Брамса, що альт закінчує дуже рідко сам. Тобто альт закінчує фразу, але повністю всю фразу закінчує фортепіано. Наприклад, в останній частині цього концерту, в сорок п'ятій цифрі, перед нею йде оркестрова інтерлюдія, яка закінчується в останньому такті сорок четвертої цифри, і починається нова інтерлюдія, знову ж таки, це починає оркестр, а альт продовжує. Нам потрібно просто послухати як грає труба в даному випадку її найбільше чути, і все, в такому самому характері продовжити буквально декілька тактів, а оркестр потім завершує фразу. Цей власне епізод він переходить в інший епізод, але в дуже багатьох випадках фразу починає оркестр і оркестр фразу закінчує, ми тільки підхоплюємо і не закінчуємо, а даємо оркестру щоб він закінчив. Це типова камерна музика. З однієї сторони це є класичний варіант концерту двадцятого

століття, а з іншої сторони остання частина в якій, на мою думку, він хотів написати симфонічний твір і йому це вдалось, це симфонічна поема для альту і оркестру. З «Гарольдом в Італії» так само можна провести деякі паралелі, тому що це також це є симфонія більше ніж концерт, проте, в даному випадку концерт Валтона є більш виваженіший, сольна партія альту на багато випукліша ніж в Берліоза. Я думаю, що все таки це є показ оркестру в останній частині з альтом. Як перша частина це є альтове соло, то в останній частині переважає оркестр, і чим кращий оркестр тим вагомніше буде враження в слухача. В останній частині він повертається до тої самої теми, і вона в нього ще більш драматична, понура. Для мене це вже все, коли людина втратила всі свої алюзії, вона вже нічого не має в житті на що дивитися, депресняк. Все більше і більше стає стояча ця музика і повзуча, зокрема, останні дві сторінки партитури вони повзучі. Воно дуже гарне все, надзвичайно гарне, і я впевнений, що в цьому є свої підстави, щось в цьому є. Звичайно, що це виходить з першої частини. Тут є такі пробліски в шістдесят третій цифрі, але в кінці втрата всього, наприклад, повзучі подвійні ноти, які виконує лиш альт, оркестр навіть не грає, і ті акценти. Все стає важче і важче. В кінці, зауважте, є велика річ, в першій частині ми закінчували в ля мінорі, а в останньому такті третьої частини альт грає до дієз, а оркестр грає до бекар. Тут вже немає сумніву, що це остання крапля чогось, тобто з однієї сторони це дуже романтичний концерт, зокрема, друга частина сповнена гумору, можливо типово англійського, можливо прихованого, але гумору. Там є і регтайм і варіації на «Happy Birthday», просто воно не так виписано. Дуже багато іронічних речей, це пов'язано з акцентами так само, це можна подумати, що в партитурі виписано хто грає що, яку партію виконує флейта, чи гобойчик, якого він дуже любить. В тому концерті є все і це напевно все таки ставить перед виконавцем проблему, що цей виконавець повинен бути багатограним. Тобто звук, звуковидобуття – це найважливіше, що може бути в альту, і для певного розділу, частини потрібно пошукати цей звук, щоб він відповідав тому, що ви собі плануєте.

6. Чи є у Вас улюблені моменти з концерту?

Чесно сказати, я не великий любитель слухати альтової музики, але я напевно найбільший патріот який може бути, тому що я дуже люблю альт і я дуже люблю шукати і старатися відтворювати все, що задумав композитор на альті для слухача. Коли слухачу це підходить, якщо ви кажете, що вам сподобалось моє виконання, мені це дуже приємно. Я б дуже рідко пішов на концерт альтової музики або альтист, я б пішов з значно більшим задоволенням на фортепіанний концерт, скрипковий концерт, або просто на симфонічний чи камерний концерт, якщо просто слухати музику, а ось так піти на «Bratsche Abend» я не думаю, що це було б мені у задоволення. Можливо це через те, що я напевно б критикував того, кого я слухаю.

Тепер коли я переграв може і більшу частину репертуару і вік такий, що можу це собі дозволити це по-перше, а по-друге то вже все відомо, -репертуар не такий великий в альта. Тобто мені більше подобається виконувати ніж слухати, я себе люблю в альті, мені подобається, коли я граю добре, і мені подобається усвідомлювати те, що в мене вистачає техніки, що я маю добру техніку для того, щоб втілити всі свої побажання в той чи інший твір, і мені це дозволяє моя техніка. Коли ти на найвищому для себе рівні і я сподіваюсь, що на найвищому не тільки для себе, а й для світової музики, на рівні світової музики на одному з найвищих рівнів. Я себе ні в якому разі не порівнюю ні до Башмета, ні до пані Ціммерман, ні до навіть Антуана Таместіта, якого я дуже люблю. Я вважаю, що він напевно один з найкращих молодих виконавців сучасності. Дійсно так щиро думаю, тому що він грає прекрасно і Гіндеміта, і Волтона, і Баха дагамбівські сонати. Тішуся, що виходить людина і грає дійсно класно, ніколи не думав, що французи так можуть грати, але він дійсно грає дуже класно. Він має ту французьку манеру, і в нього є кольори, крім того, він має організацію німецьку, тому що він вчився там.

В нього є поєднання всього, у нього все вистачає, все на своєму місці, от його можна слухати.

Можу вам признатися, коли я вчив Гіндеміта «Шванендрегер» я його вчив тільки з записом Табеї Ціммерман, ось цей запис був для мене еталонним і напевно є і досі. Не Барток, тому що це є і Барток і Гіндеміт на одному компакт-диску, але для мене Гіндеміт був еталонний варіант, я хотів грати так, як грає пані Ціммерман, і я старався зробити все, щоб в такому стилі принаймні заграти. Волтона я вчив з Менухіним, це дуже дивно, тому що Менухін не є мій улюблений скрипаль, ніколи не був, хоча я вчився в його академії і знав його особисто, і грали ми разом, і він нами диригував, але я маю інших улюблених скрипалів. Проте, він величезна фігура в світовій музиці і те, що він записав на альті, мені дуже подобається, цей концерт мені дуже сподобався. Ті його мудрі рішення на рахунок темпів, фраз, каденцій маленьких там де грає альт, мені надзвичайно сподобалось, ось я слухав Менухіна.

7. Чи є у Вас улюблене виконання цього твору іншим виконавцем?

Я не маю улюблених виконань. Знаєте, я можу назвати багато хороших виконань. Звичайно, що це виконання Табеї Ціммерман, Антуана Таместіта, Юрія Абрамовича Башмета, але також, мені дуже подобається як грає Найджел Кеннеді. Це англієць, який вчився в Менухінській школі, протеже Єгуді Менухіна, є дуже хорошим скрипалем світової величини. Він дуже багато грав і записував з найбільшими оркестрами музику, зробив величезну кар'єру, а потім вирішив змінити життя і стиль, і почав грати класичний джаз-фанк, джаз-рок, в такому стилі. Мені дуже сподобався його запис цього твору. Є запис Прімуоза також. Був такий альтист Петер Шидлоф, і ось він грає другу частину Волтона просто безподобно, це дійсно вражає, дуже гарно.

Я дуже люблю симфонії Волтона і першу і другу, я б волів слухати симфонічні твори більше ніж концерти. Звичайно, коли ми вчимо якийсь твір тоді

це обов'язково потрібно, але бажано також знати інші твори і чим більше тим краще.

8. Чи виникають у Вас якісь асоціації в певних моментах, когось чи щось уявляєте?

Мені колись хтось розказав історію про першу частину, до речі, цей концерт присвячений Крістабель Макларен – це людина, яка була тісно зв'язана з Волтоном(це те, що я знаю, що я вичитав). Там не сказано чи вони жили разом чи вони мали дружні чи більш ніж дружні стосунки, але це була людина, яка була дуже близько з ним зв'язана. Мені розповіли таку історію, я впевнений, що вона видумана, але щось в ній є. Починалося все з того, воно з самого початку йде він використовує дуже часто великі септіми. Він починає їх використовувати вже десь в другому такті третьої цифри. Ля і ля дієз – це є велика септіма, інтервал, який є зовсім не мелодійний, він багато використовується Гіндемітом також, хоча Гіндеміт любив більше малі септіми. Продовж першої частини їх кількість збільшується, він використовує їх все більше і більше, і в самому кінці, коли є до дієз і до бекар одночасно, ми завершуємо частину на цьому воно постійно йде ось таким чином. Це говорить про те, що це є дуже романтичний концерт, особливо початок. Ми собі уявляєм перед першою світовою війною англійця, який завершив Оксфорд або Кембрідж - це мені розповіли, - який має великий потенціал, має дівчину, яку він любить, має плани на майбутнє, але також має якісь психологічні відхилення в голові, тобто є людина, яка не цілком врівноважена, не цілком здорова. І ці інтервали вони на це вказують, що людина не є стабільна. Таких інтервалів є дуже багато, їх нема на початку, але коли вони з'являються в третій цифрі, це якісь його душевні переживання, які може навіть переростають в істеричні нотки. В четвертому такті це виплеск бурхливих емоцій. Ми можемо тільки здогадуватись чи це є сварка чи що це. В четвертій цифрі йде тема кохання дуже гарна, романтична, лірична. Потім, що виписує сам Уолтон у

шостому такті четвертої цифри *sognando* (мрійливо). Тобто вони двоє мріють про щось, що в них буде але, на жаль, це все переривається на перетині другого і третього тактів п'ятої цифри. Як на мене тут Перша світова війна наступає і цей молодий чоловік йде на фронт. Малюнок у другому такті шостої цифри нагадує автоматні черги. Тут щось є тут якась боротьба є, наприклад, в сьомій цифрі ті акценти, які він виписує це так само є елемент боротьби і він напевно бореться, воює, але три чотири такти після цього йдуть дуже мелодійні шістнадцяті ноти їх потрібно грати дуже мелодійно, хоча мелодія йде в духових, але ці фрази потрібно грати дуже мелодійно, тобто знову ж таки, він щось згадує, згадує своє минуле, свою кохану. Восьма цифра це знову *martellato*, знову елемент воєнний, і воно так і продовжується - перемир'я, там де він собі думає щось, ось ці сексти (дев'ята цифра), які інтонаційно дуже важко, майже неможливо заграти чисто, - всі мають з цим проблеми, поєднується з якимсь *rubato*, *tenuto*, а темпо в цифрі десятій. Одні говорять, що це танго, смертельне танго. Для мене це якщо в людини є тік нервовий, вона подьоргується, ось це для мене воно і є, тобто людина говорить і в неї або око кліпає або робить якісь рухи, які не є організовані, ось це те, що для мене є, тобто його хвороба прогресує, як би там не було. Звичайно, що воно закінчується останньою атакою, де напевно його дуже сильно ранять і він після величезного оркестрового програшу, тобто це є дійсно симфонічний оркестровий програш – дуже драматичний, він опиняється напевно в лікарні. Ця тема повертається не у вигляді теми, що проводиться в альті, а це вже йде як реприза, що грає гобой і це вже ремінісценція того, що було раніше. Тобто все, що у нього залишилось це якісь його мрії, які переходять від хворобливого стану до якогось такого непевного стану, і воно все переплітається, тобто він на все життя залишається не тільки калікою фізично, але й калікою морально. Чому я це говорю, тому що він міняє знак в сьомому такті п'ятнадцятої цифри – мі дієз, потім йде мі бекар. У нього є дуже багато таких змін в характері, темпах, і також, на одній ноті він міняє знак альтерації - ставить дієз потім ставить бекар. І

закінчується все дуже плачевно, тобто ось ці постійні великі септими переплітаються, і він залишається зовсім один, тому що, якщо глянути в останній такт партитури оркестр закінчує грати, а альт продовжує останню ноту. Це, до речі, мало хто робить, знімають завжди з оркестром, але альт повинен залишатись, там виписана ферматка, і тому я пропоную завжди грати цю останню ноту так: починати вверх смичком, а закінчувати вниз, щоб мати більше смичка, тому що оркестр закінчує піцикато, а альт ззалишається. Ось так історія, вона не моя, але вона дуже підходить. Знаєте, якщо її не афішувати, а просто думати про щось таке, накладати свої різні ідеї, це може бути ідеєю, також, того самого танго або ідея ще чогось. Тоді ця перша частина набуває тематичного, навіть програмного значення, можна навіть сказати, що це програмна перша частина, хоча композитор не виписав нічого, ніяких назв до частин немає.

9. Чи могли б Ви поділитись лайфхаками у підході до певних технічних проблем, можливо могли б порадити на що звернути особливу увагу

Важко так сказати, на жаль, не можу нічого такого сказати щоб змінив і воно відразу заграло. Я все таки вважаю, що варто мати перед собою партитуру. Тут дуже важливо звернути увагу на розподіл смичка, тому що якщо грається один такт легато наприклад, це можна використовувати смичок тоді буде звук, якщо ви ділите тоді ви не можете відпускати смичок, не можете його прокидати, мусите кожну ноту виважувати, скільки власне смичка вам потрібно на кожну ноту. Якщо ви це зробите над кожною нотою на початку тому, що потім це доводиться до автоматизму. Тому що, дуже часто ті смички, які написані в партитурі можуть спаплюжитися тим, що виконавець знову ж грає по смичках, як це називається. Вниз смичок це сила тяжіння ми не думаєм, вверх смичок ми думаєм, тобто п'ятдесят відсотків нашої гри ми не думаєм, а потрібно так зробити, щоб ми продумували кожну ноту, проспівували. В Англії що погано, що вони не вчать сольфеджіо, вони не співують, це їх величезний мінус, а ви ж можете, от так як ви

проспіваете, так і заграєте. Запишіть себе, заграйте першу фразу тими або іншими штрихами, якщо ви зрозумієте, що ви так не хочете співати, тоді значить ви не граєте так як треба. Це не роблять тільки через те, що це надзвичайно скурпульозна робота, часами дуже нудна і тому воліють вчити пасажі там де є подвійні ноти там де є техніка тому що їх можна вивчити і мати кінцевий результат. Вивчити Волтона концерт впринципі не можливо, тому що його можна кожен раз доводити до якогось рівня. Коли ви слухаете як скрипаль грає П'ятий каприс Паганіні, наприклад, Кавакос, в такому темпі, що неможливо заграти, а він грає і кожну ноту чути, і ви розумієте, що краще заграти ніж Кавакос його не можна, це вже стеля. А все таки такі концерти, це зовсім інші речі, тому музика така є, що ви завжди будете щось шукати, якщо ви хороший музикант, завжди будете шукати якісь інші речі. І в тому все є, ви заграєте сьогодні концерт, а через місяць ви будете його ще раз грати по-іншому, будете щось інше шукати, тому що вам набридне те, що ви робили раніше, не захочете так грати, як ви грали раніше. Ну звичайно і інші оркестри, уявіть собі, що ви грали на певному звуці, який вам дозволяв оркестр, а потім будуть оркестри, які будете змушені переборювати кожен такт. Тобто звернути увагу на ведення смичка і використання смичка, для мене це є найважливіше.

10. Чи вносили Ви в цей твір щось повністю своє, відходячи від авторської думки?

Я стараюсь цього не робити. Колись мене вчили, що робити відхилення, відходи від чогось можна в середині такту, тобто робити рубато можна в середині такту, на тактову лінію ви мусите бути в темпі. Темп так само поняття таке, що у вас один темп у мене буде інший темп. Концерт ви граєте завжди з диригентом, крім того, є концертмейстер. Це є три такі рушійні сили, і кожен має свою думку. Ви повинні співпрацювати, не робити багато свого. Я волію довіритися диригенту,

тому мені дуже легко було працювати з Кирилом Карабицем наприклад, тому що все було зрозуміло, він все розумів, я все розумів.

11. На Вашу думку чи є певна різниця у інтерпретації цього твору в Україні та закордоном?

Я не чув нікого, щоб хтось грав концерт Волтона в Україні. Ви знаєте, я в Україні дуже мало, на жаль, слухав навіть студентів. Я не знаю з чим це пов'язано, але мене ніколи не запрошували ні в консерваторію, ні в десятирічку, тобто я знаю людей, які виходять і чогось добиваються, я вже про них чую постфактум, а так, щоб мати уяву який рівень на даний момент є у Львові, або в Україні загалом, я не знаю. В Києві я більш-менш орієнтувався, тому що я приїжджав, мене запрошували, вони були зацікавлені, у Львові цього не було. Я не тільки ніколи не чув як грають концерт Волтона з оркестром в Україні, я не чув як грають його студенти або учні. Так що я не можу, на жаль, порівнювати.

12. Чи вплинув цей концерт певним чином на Вас? Яке місце він посідає у Вашій творчості?

Це є мій концерт. Якби мені зараз сказали: «Ось ти маєш зробити вибір серед трьох концертів», то я би вибрав Волтона. Знаєте є такі поняття як «це є мій концерт», «ти його відчуваєш» і дуже важко пояснити чому ви його відчуваєте, ось відчуваєте і все. І, крім того, відгуки були. Я знаю, що мій педагог Лідія Остапівна Шутко, яку я надзвичайно поважаю і ціную її думку так, як нікого, вона також була на цьому концерті і послухала концерт Волтона. Вона сказала, що їй сподобалась інтерпретація і сказала що «це твій концерт», звук був. От їй як нікому я довіряю, якщо Лідія Остапівна похвалить, то це дійсно чогось вартує.

Не можу пояснити з чим це пов'язано, що він мені ближчий, але на даний момент я б вибрав концерт Волтона. Коли я його загравав, я себе заповажав більше, в мене був такий поштовх до того, що я так подумав: «Чоловіче ти ж можеш

грати». В принципі мій перший виступ з оркестром закордоном з великим концертом був досить пізно в моєму житті, мені вже було тоді може тридцять років, може двадцять вісім, тоді я грав Гіндеміта «Шванендрегер», так само в Німеччині, а концерт Волтона був другий концерт, який я грав у Німеччині. Ну Гіндеміта я завжди грав добре, він був для мене таким коронним композитором на той час, а Волтон ні. Волтона я вчив сам повністю, коли я вже був професіонал, коли я мав оркестрову вже досить напружену працю і сім'ю. Під час заняття я покладався тільки на себе і після цього я його зрозумів, заграв, і був успіх, і я зрозумів, що в принципі я можу грати. Хоча я наголошую, що все ж таки я є оркестровим музикантом.

13. Чи могли б Ви поділитись якимись цікавими фактами про цей концерт, недоступними можливо широкій аудиторії?

Ви знаєте, все що стосується цього концерту є вже написано на просторах інтернету. Ніяких курйозних таких ситуацій з тим концертом пов'язаних я не знаю, не можу з вами поділитись нічим таким цікавим. Якби йшла мова про Гіндеміта, то я б сказав, що мені вдалось і заграти Гіндеміта не один раз і навіть ним продиригувати, а Волтона з собою і не тільки зі мною пов'язаного в мене немає.

Концерт спочатку не був популярним, не визнавався метром, главою англійської альтової школи Лайонелем Тертісом, хоча потім він змінив свою думку. Тобто Волтон на той час був новатором в чомусь такому, що спочатку не признавалося, а потім набрало іншого значення

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іванніков, Т. П'ять багателей В. Волтона [для гітари]: гра стильовими контрастами // Гітарне мистецтво ХХ ст. як феномен творчості: монографія. – Кам'янець-Подільський, 2018. – С. 158-162
2. Ковнацкая, Л.Г. Английская баллада // Музыкальная жизнь. – 1969. – № 19. – С. 21-22.
3. Ковнацкая, Л.Г. Английская музыка ХХ века. – М., 1986. – 216 с.
4. Ковнацкая, Л.Г. Композиторы Англии // Музыка ХХ века. – М.: Музыка, 1987. – С. 269-293
5. Ковнацкая, Л.Г. Мастер на пороге 80-тилетия (Уильям Уолтон) // Советская музыка. – 1982. – № 2. – С. 99-103.
6. Ковнацкая, Л.Г. Музыка Англии // История зарубежной музыки. Вып. 6. Начало ХХ века – середина ХХ века. – СПб.: Композитор, 2001. – С. 574 – 580
7. Паркер, Р. К 80-тилетию Воана Уильямса // Советская музыка. – 1952. – № 10.
8. Artist - Antoine Tamestit. Електронний ресурс:
<https://intermusica.co.uk/artist/Antoine-Tamestit>
9. The Claquers. Інтерв'ю з альтистом Королівського оперного театру в Лондоні Андрієм Війтовичем. Електронний ресурс:
<https://theclaquers.com/posts/3437>
10. Grove. The New Dictionary of Music and Musicians V. 20, edited by Stanley Sadie, in twenty volumes, 1980. – P. 195-199.
11. Kennedy, Michael. 'Portrait of Walton' OXFORD UNIVERSITY PRESS. – Oxford New York, 1989. – 380 p.
12. Royal Opera House Bow Street Covent Garden London. People/Andriy Viytovych. Електронний ресурс:
<https://www.roh.org.uk/people/andriy-viytovych>

13. Widdicombe, Gillian. 'Walton. the Later Years'. recorded lecture. recorded 1..+ February 198..+ (British Library Sound Archi\ e. 2CDROO 12088/ 2CDROO 12089

14. William Walton. Wikipedia. Электронный ресурс:

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

15. Sir William Walton. The Kennedy Center. Электронный

ресурс:<https://www.kennedy-center.org/artists/w/wa-wn/sir-william-walton/>

16. Walton: Bratschenkonzert . hr-Sinfonieorchester. Antoine Tamestit. Manfred

Honeck. Электронный ресурс: <https://www.youtube.com/watch?v=P23GdaDcPkU>