

**Міністерство культури та інформаційної політики України**  
**Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка**

**Факультет оркестрових інструментів**

**Кафедра скрипки**

**Макар Світлана Юріївна**

**Стильові особливості концерту для скрипки та оркестру У.Уолтона:**

**Виконавські проблеми**

Спеціальність 025 — Музичне мистецтво

Профілізація — Скрипка

**Бакалаврська робота**

**Науковий керівник —**

Старший викладач кафедри теорії музики

Макаренко О.В.

**Рецензент -**

Заслужений діяч мистецтв України,

кандидат педагогічних наук,

проректор з науково-педагогічної

діяльності та інноваційного розвитку,

професор кафедри скрипки

Соколовський Ю.А.

**Львів, 2021**

## Зміст

Вступ .....	3
Розділ 1. Творчість У. Уолтона на тлі музичної культури Англії I половини XX століття .....	4
1.1. Панорама стильових напрямків Англії I пол. XX століття .....	6
1.2. Постать У. Уолтона .....	6
Розділ 2. Особливості виконавської інтерпретації концерту для скрипки та оркестру У. Уолтона .....	16
2.1. Теоретичний аналіз концерту та виконавські рекомендації .....	16
2.2. Порівняльний аналіз виконавських версій .....	24
Висновки .....	27
Список використаних джерел .....	30

## Вступ

У вітчизняному музикознавстві досить мало матеріалів про англійського композитора та диригента У.Уолтона. Ще менше — про один з його кращих творів — концерт для скрипки та оркестру. Тому є необхідність у дослідженні даної теми, що й зумовлює її **актуальність**. Практичні рекомендації та порівняння виконавських версій будуть корисними виконавцям. Це допоможе у відтворенні ідейно-образного змісту твору та вибудованні власної адекватної інтерпретації.

**Мета:** дослідити стильові особливості концерту для скрипки та оркестру У.Уолтона і їх передачу виконавськими можливостями.

### **Завдання:**

1. розглянути особливості музичної культури Англії I половини ХХ століття, у якій розвивалася творчість У.Уолтона.
2. знайти характерні риси стилю У.Уолтона;
3. визначити, до якого стильового напрямку належить скрипковий концерт У.Уолтона, дати його стислий теоретичний аналіз.
4. визначити технічні труднощі в концерті та знайти шляхи їх подолання;
5. проаналізувати виконавські версії Я. Хейфеца та К. Д. Вікс з метою визначення відповідності авторському тексту.

**Об'єкт дослідження:** авторський стиль У. Уолтона.

**Предмет дослідження:** засоби виконавської майстерності в концерті для скрипки та оркестру У. Уолтона.

**Матеріал дослідження:** редакція Я.Хейфеца скрипкової партії концерту, клавір, записи Я. Хейфеца (1942, 1950) та К. Вікс (1985).

**Теоретична база дослідження.** З питань музичного стилю базою дослідження стала робота О. Катрич “Стиль музиканта-виконавця”[3]. Відомості про життєвий та творчий шлях У.Уолтона, та оглядовий аналіз окремих творів подають автори колективної монографії «Истории

зарубежной музыки. Выпуск» [1], а також статті у довідкових виданнях [8]; постать композитора у контексті національної школи описана в монографії Л.Г. Ковнацької «Английская музыка XX века (истоки и этапы развития)» [4].

**Методи дослідження.** У роботі були використані аналітичний, історичний та порівняльний (компаративний) методи.

**Наукова новизна:** у науковий обіг вводиться твір - Концерт для скрипки та оркестру У. Уолтона, який не був представлений у монографічних виданнях чи аналітичних статтях.

**Структура.** Робота складається зі вступу, двох розділів основної частини, та висновків. У першому розділі розглянуто стилі, що були поширені в Англії початку XX століття — під час періоду так званого нового відродження, описується проблема німецького романтизму в Англії; на цьому тлі розкривається творча постать англійського композитора У. Уолтона, його стилістика та сфери творчого доробку.

У другому розділі міститься стислий теоретичний аналіз концерту для скрипки та оркестру У. Уолтона, також подані деякі виконавські рекомендації та зроблений порівняльний аналіз двох виконавських версій — Я. Хейфеца та К. Д. Вікс.

Список використаних джерел містить 22 позиції.

## Розділ 1

### Творчість У. Уолтона на тлі музичної культури Англії I половини XX ст.

#### 1.1. Панорама стильових напрямків Англії I пол. XX ст.

Розвиток музичної культури Англії проходив не без труднощів: займаючи одне з провідних місць на європейській музичній арені в епоху Ренесансу, в кінці XVIII століття і майже до кінця XIX Англія переживає творчу кризу, її національні традиції втрачають свою самобутність (хоча побутове музикування продовжує існувати і навіть переживає свій розквіт).

Проте, від творчості таких англійських композиторів, як Ч. Г. Пері та Ч. В. Стенфорд починається новий етап у розвитку музичної культури — так зване нове відродження (умовно від 1880 року — написання хорової кантати «Звільненого Прометея» Ч. Г. Перрі). Ч. Г. Пері та Ч. В. Стенфорд ставили собі за мету відродити славне минуле англійської музики. Вони беруть участь у створенні першого музичного вищого навчального закладу — Королівського коледжу музики.

Навколо їх творчості та педагогічної діяльності формується нова композиторська школа. Серед їхніх учнів лідери наступного покоління композиторів. Це такі відомі діячі, як Г. Т. Холст, Р. Воан-Уільямс, А. Самервел та інші. Дослідники зазначають, що «складно знайти композитора, який не вчився б у Стенфорда, ще важче виявити тих англійських композиторів, хто не приходився б Стенфорду творчим внуком»[4, С. 58].

Ч. В. Стенфорд і Ч. Г. Перрі проробили величезну педагогічну роботу і зробили великий внесок в розвиток музичної культури Англії. Проте їм вдалося досягти не всіх своїх цілей — вони не змогли вивести англійську

композиторську школу на європейський рівень. Це зробив їхній молодший сучасник, Е. Елгар. Вже в 1930-і роки ім'я Елгара стало “синонімом музики Англії”. [4, С. 62] Творчість Елгара, не зважаючи на зародження модернізму в цей час, протікала в руслі **романтизму**: притаманний ліризм, поетичність, барвистість. Про це яскраво свідчить його Скрипковий концерт. І можна сказати, що він став основоположником англійської романтичної школи. Поряд з тим, його музика сповнена впевненості і відчуття надійності буття, що було пов'язано з історичною ситуацією — Англія в цей час переживає свій розквіт.

В цілому, німецький романтизм, який бере свій початок від мистецтва В. Р. Вагнера, мав величезний вплив на музику Англії. Однією з причин цього було те, що до 1882 року Англія не мала своєї консерваторії і тому композитори багатьох поколінь навчалися в Німеччині. Німецька освіта мала великий авторитет в Європі. Ч. Г. Пері та Ч. Г. Станфорд, які прагнули створити національну композиторську школу, теж знаходилися під німецькими впливами. Кажуть, що «завоювання австро-німецького романтизму ввійшли «в пори» європейської музики» [4, С. 69]. І відмова від нього давалася важко.

На рубежі століть композитори починають звертатися і до інших стильових напрямків, бажаючи звільнитися від німецького впливу. Зокрема, вони пишуть в стилі імпресіонізму. Серед цих композиторів: Сіріл Скотт (зачинатель модернізму в англійській музиці), Гренвіл Банток, Арнольд Бакс, Ральф Воан-Уільямс, який навчався у М. Равеля, та Фредерік Діліус.

Представники наступного покоління, Г. Т. Холст та Р. Воан-Уільямс, позначили новий етап відродження — розвинули власну національну лінію, вільну від будь-яких впливів. Вони також відходять від романтизму, натомість спираючись на фольклор і традиції староанглійської музики,

заново відкривши їх Англії. Дослідник епохи нового відродження, Френк Хауес пише, що ці митці «відстояли незалежність Англії»[4, С. 76]. Крім того, вони, як і інші композитори цього часу, цікавляться темами Сходу.

Етап відродження англійської музики завершується в передвоєнні і воєнні роки. В цей час в усьому світі відбуваються величезні зміни: перша світова війна, економічна криза, соціальні заворушення. Англія втрачає свої позиції на світовій арені. Відповідно, змінюється свідомість людей, світовідчуття: на зміну спокою і впевненості у власних силах і в майбутньому прийшли розгубленість, спустошеність. Тепер постійним стало відчуття напруженості, готовності до миттєвої реакції перед можливими катаклізмами. Відбувається крах ілюзій, переоцінка цінностей. Ці всі зміни відобразилися в європейській музиці. Але англійська школа, особливо це стосується митців старшого покоління, стояла дещо осторонь від сучасної тематики.

Не зважаючи на спроби звільнитися від романтизму, він ніби залишався непоборним в англійській музиці. Не зміг допомогти в цьому ні імпресіонізм, ні популярний в ті роки неокласицизм, який по своїй суті підкреслено антиромантичний. Варто зазначити, що звернення до **неокласицизму** в Англії було своєрідним. Англійські композитори-неокласики, на відміну від Ігоря Стравінського, який був універсалістом, звертаються лише до своєї національної традиції XV-XVII ст. — по суті, до того періоду, на якому був перерваний розвиток національної композиторської школи. Тобто, англійським композиторам, на відміну від європейських, не прийшлося йти через голову XIX століття. Таким чином, звернення до неокласицизму було способом відновити національне мистецтво, і навіть, історичною необхідністю. І, оскільки в Англії в цей час вже був глибоко вкоріненим романтизм, неокласицизм в них був власне з його відтінком. Цікаво, що доля романтизму була і в лідерів

неокласицизму — І. Стравінського та П. Хіндеміта. Проте він у них трапляється досить рідко. Англійські же композитори-неокласики органічно поєднуються ці два полярні напрямки.

І, **експресіонізм**. Хоча музика А. Шенберга, А. Берга і А. Веберна звучала в Англії і деякі англійські композитори, такі як Елізабет Лач'єнс, Хемфрі Сірл, Бенджамін Бріттен, використовували серійну техніку, в цілому цей напрям в Англії не прижився. Очевидно, через його напруженість, яка не притаманна англійському складу мислення.

В загальному, в міжвоєнний період утворюється стильова строкатість: митці старшого покоління слідують за творчістю передових європейських композиторів — К. Дебюссі, І. Стравінського, Б. Бартока, П. Хіндеміта, а молодшого — проходять через вплив додекафонії. Тобто, відбуваються постійні творчі пошуки.

Саме в ці міжвоєнні роки формується творчість Уільяма Уолтона. Поряд з такими композиторами як Б. Бріттен і М. Тіппет, він вважається класиком сучасної англійської школи. У. Уолтон, разом з Б. Бріттеном і М. Тіппетом, на відміну від попередників, торкаються сучасних проблем, що робить їхню музику актуальною та цікавою для дослідження. Також це свідчить про докорінну еволюцію англійської композиторської школи.

## **1.2. Постать У. Уолтона.**

Уільям Уолтон (1902-1983) є гордістю англійської музики. Він вважається одним з провідних англійських композиторів після таких майстрів як Е. Елгар, Р. Воан -Уільямс та Б. Бріттен. Крім того, У. Уолтон був одним з почесних членів Американської академії та Інститута мистецтв та літератури, а також був нагороджений Орденом "За заслуги". Про нього



писали: “він підсумував недавнє минуле англійської музики і прорік її майбутнє” [10, С. 330]

Протягом 60-річної творчої діяльності У. Уолтон писав в різних жанрах. Це: **театральні** (дві опери: «Троїл та Кресида», «Ведмідь»; три балети: «Фасад», «Розсудливі діви» і «Пошук»); **оркестрові** (дві симфонії, чотири увертюри: «Портсмунт Пойнт», «Сієста», «Скапіно», «Йоганнесбурзька фестивальна»; окремі оркестрові п'єси: “Капричіо бурлеск”, “Партита”, “Варіації на тему Гіндеміта”; “Імпровізація на тему експромту Бенджаміна Бріттена”; дві сюїти з балету “Фасад”; для соло з оркестром: «Концертна симфонія для фортепіано», «Концерт для скрипки та оркестру», «Концерт для альту з оркестром», «Концерт для віолончелі з оркестром»; церемоніальні марші: “Імперська корона”, “Держава і скіпетр”; Прелюдія і fuga “Спітфаєр”); **камерно-інструментальні** (токата, скрипкова соната, дві п'єси для скрипки з фортепіано, фортепіанний квартет, два струнні квартети, “П'ять багатель для гітари соло”); **хорові** (для хору з оркестром: ораторія «Валтасарів бенкет», «Gloria», “Te Deum», «На честь Лондонського міста»); для хору а capella “Літанія”; для хору і органу: «Missa brevis», «Jubilate Deo»); **вокальні** (поема “Фасад”), **музика до кінофільмів**; музика до радіопрограми “Христофор Колумб”.

У. Уолтон виховувався в музичній сім'ї. Обоє його батьків були співаками. Батько також був викладачем співу та керував церковним хором. В ньому співав Уільям з п'яти років. Відповідно, першим музичним досвідом, що повпливав на У. Уолтона, були англіканські гімни. Крім цього, в програму входили церковні твори Г.Ф.Генделя, Й.Гайдна та Ф.Мендельсона. Крім занять у хорі У. Уолтон вчився грати на фортепіано та скрипці (проте значних успіхів в цьому не мав). Отже, музичне виховання У. Уолтона було різностороннім.

У. Уолтон пішов до місцевої школи, але в 1912 році його батько побачив в газеті оголошення про набір хористів у церковну школу кафедрального собору в Оксфорді. Він подав заявку на прийом сина і Уільяма прийняли. Біограф композитора, Дж. Кеннеді, відзначає, що У. Уолтон був одним з наймолодших студентів школи з часів Генріха VIII [16, С.10]. У. Уолтон навчався в органіста Х'ю Аллена, домінуючої фігури в музичному житті Оксфорда. Ці заняття мали великий вплив на становлення У. Уолтона — Х. Аллен познайомив У. Уолтона з сучасною музикою, зокрема — з “Петрушкою” І. Стравінського.

У. Уолтон займався і самоосвітою — він багато часу проводив у бібліотеці, вивчаючи партитури таких майстрів як М. Равель, К. Дебюссі, І. Стравінський та С. Прокоф'єв.

Твори цього періоду переважно учнівського характеру. Але в деяких з них вже видно риси стилю композитора. Серед них: хор а capella «Літанія» (1916). Йому притаманна солодка меланхолія з відтінком іронії та лаконічність. Гармонію У. Уолтон основує на тризвуках з неакордовими нотами та септакордах (але уникає зменшених). Також притаманні незвичні каденційні формули.

Ще одним цікавим твором цього періоду є струнний квартет. Він написаний в стилі **експресіонізму** — під впливом нововіденської школи. Для нього характерна атональність, згущена фактура, використання дисонансів, різноманітність ритмів. Сам У. Уолтон описав свій квартет як твір, “повний неперетравленого Бартока і Шенберга» [8]. Квартет отримав схвальну оцінку А. Берга і він навіть організував У. Уолтону зустріч зі своїм вчителем та засновником віденської школи, А. Шенбергом. (Пізніше У. Уолтон знову звернеться до додекафонії — в другій частині його сонати для скрипки та фортепіано (1950).

Видатні музичні здібності У. Уолтона помітив декан школи, Томан Стронг, і вирішив надавати йому фінансову підтримку. Цьому ще посприяли слова Г. Перрі, які він сказав, передивившись рукописи кількох ранніх творів У.Уолтона: "У цього хлопця велике майбутнє, ти мушиш пильнувати за ним" [16, С. 7].

У. Уолтон закінчив церковну школу в 1920 році. Проте, він не отримав диплому бакалавра, оскільки тричі не склав іспити з грецької мови та алгебри [12].

Всупереч поширеній традиції, У. Уолтон не поїхав вчитися ні до Німеччини, ні до Парижу, також він не став учнем Станфорда, у якого майже всі вчилися на той час [4].

В Оксфорді У. Уолтон знайомиться з поетесою Едіт Сітвелл та двома її братами: Осбертом і Сачеверелом. Він здружується з ними. І Сітвелли відіграли певну роль в житті У. Уолтона: в цій непростій ситуації, коли він не отримав диплому і не мав ніяких планів на майбутнє, вони "беруть його під своє крило"— надають кімнату на горіщі їхнього будинку в Лондоні (згодом він згадує: "Я поїхав на кілька тижнів і пробув там близько п'ятнадцяти років»). [16, С. 16] Крім цього, вони стимулюють його подальше навчання — оплачують уроки у швейцарського диригента Е. Ансерме, італійського композитора Ф. Бузоні та британського музикознавця Е. Дж. Дента.

В цей час У. Уолтон розширює свій музичний кругозір: він відвідує російський балет, особисто знайомиться зі І. Стравінським та Дж. Гершвіном (слухає його джазову музику). Це не могло не відобразитися на його творчості: У. Уолтон переймає джазові елементи, а також прийоми з творів І. Стравінського та С. Прокоф'єва.

У співпраці з Едіт Сітвелл У. Уолтон у 1923 році пише твір, який зробить його відомим — це п'єса-речитація для читця і семи інструментів «Фасад». В ньому відчувається зв'язок з критичним скептицизмом, який на той час був поширений в Англії, і в напрямі якого писали Сітвелли. «Фасад» продовжує лінію «Літанії» — містить дотепність, пародію, бурлеск. Імпульсом до його написання стала мелодрама А. Шенберга «Місячний П'єро» (звідси він взяв прийом читання віршів через мегафон за сценою та поділ структури на сім груп по три п'єси у кожній), а також «Історія солдата» І. Стравінського. Також ці партитури були прикладом для нього у тому, як використовувати в музиці популярні жанри (у «Місячному П'єро» використовуються кабере-пісні, а в «Історії солдата» — регтайм). У. Уолтон влітає в партитуру «Фасаду» танго, фокстрот, чарльстон, а також англо-американський джаз.

Спочатку твір викликав скандал. Газета «The Manchester Guardian» писала про "нешадну какофонію". [11, С. 3] Був інцидент під час самої прем'єри: англійський драматург і композитор Н.Коуард настільки був обурений авангардизмом п'єси, що демонстративно вийшов під час самого виступу. [13, С. 120]

Поряд з цим, були і схвальні відгуки: у газеті «The Sunday Times» музичний критик Е. Ньюман сказав про У. Уолтона, що «він є першим у сфері музичного жарту» [16, С. 31].

Незабаром п'єса стала прийнятою, і музика з неї була використана для популярного балету "Фасад" у хореографії Фредеріка Ештона.

До цієї ж сфери належить ораторія на лібрето Осберта Сітвелла «Валтасаровий бенкет» (1931). Ораторія написана на основі уривків зі Святого Письма. Вона зображає хоровими та оркестровими засобами розкіш двору вавилонського царя Валтасара, його падіння та радість єврейських

полонених. Стилістичним першоджерелом в цьому творі виступає Гендель, Берліоз (його «Реквієм»), а також Стравінський («Цар Едіп», «Симфонія псалмів», стихійний варварський рух «Весни священної»). У. Уолтон використовує пародію на «Урочисті і церемоніальні марші» Елгара — як приклад його стилю, проти якого він виступав. Також характерний контраст: жорсткість і мелодизм, діатоніка і політональність, темпові зміни. Контраст залишиться характерною рисою У. Уолтона. Крім цього, відчутні джазові мотиви.

До сфери іронічного також можна віднести другу оперу У. Уолтона — «Ведмідь». Вона одноактна, комічна. Це бурлеск над надлишками романтизму. Композитор визначив її жанр як «екстраваганца». Опера написана на основі однойменної п'єси Чехова. Композитор відтворює музичними засобами всі дотепні моменти п'єси. Для цього використовує чимало цитат з творів: Г. Форе, К. Дебюсі, Ш. Гуно, Ж. Масне, Дж. Росіні, Й. Штрауса та Дж. Пучіні. Подає їх або у формі пісні, або як пародію.

Іншою характерною рисою творчості Уолтона було **святково-піднесене начало**. Серед творів у цій сфері — увертюра «Портсмунт Пойнт». Вона зображає бурхливу сцену причалу. Увертюра написана для повного оркестру. Для неї притаманне: швидкий темп, використання джазових синкоп, поліритмія.

Наступна увертюра «Скапіно» написана за подібним планом. Вона створює алюзії до «Пульчинелли» І. Стравінського.

Енергійний пандіатонізм є і в неокласичному концерті для фортепіано "Симфонія". В ньому ще більше відчуються відголоски І. Стравінського.

Це стосується і "Партити" для оркестру (1957). Вона описана як "вражаюче концентрована партитура з енергійним фіналом, сталевим контрапунктом та оркестровою віртуозністю" [8].

Також У. Уолтон написав два марші: “Імперська корона” і “Держава і скіпетр”. Вони написані в традиції Елгара. І це було певним розчаруванням для шанувальників Уолтона, які вважали його суто авангардистським композитором [17, С. 710].

Таким чином, святкове начало проявляється в У. Уолтона у двох сферах: скерцозні твори і церемоніальна музика. Відповідно, з одного боку він наслідує віртуозно-блискучий стиль Й. Штрауса, увертюри Дж. Россіні, ритмічні знахідки І. Стравінського, а з іншого — звертається до старовинної придворної музики.

Отже, для раннього періоду його творчості характерні творчі пошуки, напрацювання в стилі авангарду. Такий творчий ракурс був доречний на той момент, оскільки в мистецтві була загальна тенденція до експериментаторства. Але, насправді, експресіоністська естетика була чужа натурі У. Уолтона. Про це свідчить його стильова переорієнтація, започаткована Альтовим концертом.

Альтовий концерт, написаний 1929р., суттєво контрастує з попередніми творами. Він започатковує нове русло у творчості композитора — прихід до **неоромантизму**. Це кардинально інша музика — мелодії широкого дихання, благородна простота, натхненність і ліризм — місцями відкритий, місцями драматичний.

Тепер У. Уолтон ближчий до таких композиторів як Ф. Мендельсон, Й. Брамс та Я. Сібеліус. Аналогічною в ці роки була еволюція багатьох композиторів, в тому числі П. Хіндеміта та А. Онеггера.

Як писали Едвард Саквілл-Вест і Дезмонд Шове-Тейлор у "The Guide Guide", у цій роботі "ліричний поет у Уолтоні, який до цього часу був схований під маскою іронії, повністю проявився" [18, С. 848].

У. Уолтон створив своєрідну тріаду інструментальних концертів: Альтовий, Скрипковий та Віолончельний. Ці три твори об'єднують спільні риси, що стосуються музичної драматургії, структури і самого характеру творів, оскільки У. Уолтон був досить консервативним щодо концепції циклу. Він не ставив собі за мету створювати відмінні зразки в межах одного жанру [4]. Хоча, звичайно, кожен концерт є індивідуальним.

У стилі неоромантизму також написана його перша опера — “Троїл і Крессіда”. Її музика, особливо в любовних сценах, наповнена ліризмом. Багатий мелодизм. Музикознавець Адамс Байрон пише, що її “вокальні партії воскрешають культуру *bel canto*” [8].

Ще однією сторінкою творчості композитора було створення музики до кінофільмів. Загалом він написав музику до 13 кінофільмів. Переважно це були екранізації трагедій В. Шекспіра: «Генріх V», «Гамлет», «Річард III» та інші. В них він орієнтувався на **старовинну музику**, стилізував в цьому дусі. Звернення до старовинної музики є і в балеті “Мудрі діви”. У ньому він обробляє вісім уривків з різних творів Й. С. Баха.

Музику У. Уолтона часто описували як ностальгічну, і, після Другої світової війни — такою самою, як і раніше [8]. Проте, насправді творчість Уільяма Уолтона різноманітна. Якщо підсумувати, У. Уолтон працював у багатьох стилях: експресіонізм, авангардизм, неоромантизм, неокласицизм. У його творах відчуваються різноманітні, деколи навіть суперечливі впливи. Це: англіканські гімни, джаз, музика І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Я. Сібеліуса, М. Равеля, Й. Штрауса та Е. Елгара. На основі цього сформувався його власний стиль, якому У. Уолтон був вірний все життя. У. Уолтону було притаманно: бурлеск, пародія, дотепність, ритмічна різноманітність (деколи навіть поліритмія), контраст, жорсткий контрапункт, енергійність, концентрованість музичної мови, яскрава оркестрова віртуозність — У.

Уолтон був майстром оркестровки. Він надавав перевагу потрібному симфонічному оркестру. Хоча У. Уолтон володів і камерним оркестровим письмом, саме масштабний оркестр — його стихія. І в цій сфері він виявляв новаторство — знаходив нові барви в традиційному складі оркестру. Поряд з цим знаходимо в його творчості і сторінки чуттєвої меланхолії — мелодії широкого дихання, благородні та натхненні. Розпізнавальною рисою У. Уолтона було багатство мелодій. Вони прості, щирі та легко запам'ятовуються. Це яскраво проявляється у його Концерті для скрипки та оркестру.



## Розділ 2

### Особливості виконавської інтерпретації концерту для скрипки та оркестру У. Уолтона.

#### 2.1. Теоретичний аналіз концерту та виконавські рекомендації.

За О. Катрич, стиль — це “система засобів виразності, властивих даному твору, композитору, творчому напрямку”; це “творчий почерк, манера висловлювання” [цит. за 3, С.13].

Концерт У. Уолтона для скрипки та оркестру, який вважається одним з найвизначніших скрипкових концертів англійських композиторів з часів Е. Елгара і одним з найбільш натхненних творів У. Уолтона, написаний в неоромантичному стилі — музика надзвичайно благородна, поетична, натхненна, місцями експресивна. За словами У. Уолтона, в концерті він виразив любов до своєї коханої, віконтеси Аліси Уімборн [6].

Концерт був написаний у зрілий період творчості У. Уолтона — у 1938-39 роки. Твір присвячений Я. Хейфецу, який його замовив у 1936 році і був першим виконавцем. Прем'єра відбулася 7 грудня 1939 року з Клівлендським оркестром під управлінням А. Родзинського. У Великобританії концерт вперше прозвучав 1 листопада 1941 року під управлінням самого композитора. Солістом був Генрі Холст. Пізніше композитор зробив певні зміни в концерті, зокрема, зменшив кількість ударних інструментів. Прем'єра зміненої версії відбулася 1944 року з Ліверпульським філармонічним оркестром під управлінням Малкольма Сарджента. Соліст — Генрі Холст.

Концерт часто записувався. Перший запис був зроблений Я. Хейфецом і Симфонічним оркестром Цинциннаті під управлінням Юджина Гуссенса в

1942 році. З відомих скрипалів його виконували та робили запис: Іегуді Менухін, Кюнг Ва Чун, Іда Гендель, Джошуа Белл та інші.

Думки про концерт були неоднозначними: сильні романтичні риси концерту спонукали деяких критиків назвати твір регресивним, оскільки на той час були популярні інші течії, такі як авангард та модернізм. У. Уолтон це прекрасно розумів. Він писав: «Сьогоднішня біла надія — це завтрашня чорна вівця. В наші дні композитору дуже сумно старіти, якщо, звичайно, він не виросте достатньо, щоб стати свідком відродження своєї творчості. Я серйозно раджу всім чутливим композиторам померти у віці 37 років (саме стільки було композитору на момент написання твору). Я знаю: я пройшов перші безтурботні періоди і майже дозрів до свого критичного прокляття» [6]

А.Родзинський, який диригував на прем'єрі, сказав, що це «один з кращих скрипкових концертів, будь-коли написаних» [6]. Поряд з цим, британська газета “The Times” після прем'єри концерту у Великобританії написала, що «можливо, концерту трохи бракує оригінальності» [6]. Також були думки, що у концерті не вистачає глибини та балансу між чуттєвістю та інтелектуальністю. Проте останнім часом відгуки про концерт позитивні. В оксфордському «Словнику музики і музикантів Гроува» (версії 2001 року) написано: «Концерт для скрипки — це геніальне поєднання вимог віртуозності і романтичної виразності» [8].

Концерт складається з 3 частин:

- Andante tranquillo — h-moll, сонатна форма
- Presto capriccioso alla napolitana – A-dur, складна 3-частинна форма
- Vivace – п'ятичастинне рондо.

За структурою Скрипковий концерт нагадує попередній, Альтовий (який, у свою чергу, був написаний під впливом Першого концерту для

скрипки С. Прокоф'єва): крайні частини не протиставляються середній, а ведеться єдина лінія від повільної першої частини, через II — грайливе скерцо, і до швидкого та блискучого фіналу. Таке композиційне рішення було нестандартним для часу У. Уолтона.

Концерт є тональним. Щоправда, ця тональність є дещо розширеною — використовується широка хроматична система, велика кількість неакордових звуків, що надає музиці оригінальності.

Склад оркестру: дві флейти, два гобоя, два кларнета, два фагота, дві труби in B, три тромбони; литаври; дві перкусії (боковий барабан; тарілки; бубен; ксилофон); арфа и струнні .

**I частина** написана в тональності h-moll, в сонатній формі. Оркестровий вступ триває всього чотири такти і вводить в характер музики. Традиція такого початку походить від Скрипкового концерту Ф. Мендельсона. Після цього починається головна тема, у скрипки. Вона лірична, передає образ мрійливості, споглядальності, солодкого спогаду (є авторська ремарка «sognando»). Далі долучається гобой і звучить їхній зі скрипкою дует: головна тема у гобоя, а скрипка грає підголосок. Музика поступово розвивається і набирає драматичного, вольового характеру — тут відчувається зв'язок з Й. Брамсом, з його характерним повнозвучним пристрасним тематизмом. Використовуються акценти, пасажі та подвійні ноти. Композитор відмовляється від ключових знаків (від шостої цифри і до кінця каденції). У цьому він наслідує авангардних композиторів, наприклад, П. Хіндеміта. Далі настає побічна тема (сьома цифра) в g-moll (це однотерцієве співвідношення тональностей; за рахунок цього тональність розширюється. Розширена тональність теж була притаманна російським композиторам пізнього романтизму: М. П. Мусоргському, С. Прокоф'єву та іншим). На початку побічна тема лірична. Вона будується завдяки

оспівуванню ввідних неакордових звуків. Закінчується тема характерним вольовим синкопованим мотивом з подвійних нот та акордів.

Розробка контрасна. У ній яскраво відчувається вплив П. Хіндеміта. Починається блискучим оркестровим епізодом у швидшому темпі (*piu mosso con brio*). Скрипка вступає мотивом з головної теми у *fis-moll*, який раптово переривається віртуозними хроматичними пасажами на *spicato* з характерними акцентами. Будуються пасажі знову ж таки за рахунок оспівування ввідних нот. Темброве співставлення партії скрипки соло та арфи дає відтінок імпресіонізму, що створює алузію до імпресіоністичних творів, зокрема М. Равеля.

Далі виписана каденція. На думку Л.Г. Ковнацької, вона деформує сонатну форму [4, С. 161]. В основі каденції — ламані подвійні ноти.

Реприза дзеркальна. Починається побічною партією у *g-moll*. Вона не повторює теми з експозиції. Впізнаємо її лише по окремих моментах: інтонації секунда — стрибок вгору, оспівуванні неакордових звуків, а також драматизації і використанні подвійних нот в середині. Каденція побічної партії експозиції теж повторюється, але у подвійному збільшенні тривалостей та в іншій тональності — відбувається модуляція у *b-moll*.

Далі у скрипки є короткий хід соло у сповільненому темпі (*rosso tempo mosso*), після чого повертається головна партія. Таким чином, відбувається темпова і тематична арка — реприза підсумкова. В цьому розділі дує скрипки відбувається з флейтою. Дуже вдале контрапунктичне переплітання тем. Композитор поліфонізує фактуру через використання підголоскових імітацій, канонів. Тому, назва “концерт” в даному випадку не свідчить про змагання соліста з оркестром. Вони рівноправні і доповнюють тематизм один одного.

Під кінець головна тема проходить у скрипки в різних варіантах. В цей же час в оркестрі звучать мотиви, які передбачають тематизм II частини. Тобто, контрапункт різнохарактерний. Закінчується частина пасажем та подвійним флажолетом на тоніці.

Складність цієї частини виникає через розширену тональність за рахунок використання терцієвого співвідношення тональностей, точніше, однотерцієвого міксту між головною і побічною партіями, а також використання неакордових звуків: затриманих, допоміжних, взятих без підготовки, покинутих без розв'язання. Вони створюють тяжіння. Тому особливу увагу слід приділити роботі над інтонацією.

Крім того, в партитурі цієї частини зустрічається особливий прийом побудови мотивів як: ввіднотоновий хід та стрибок (особливо характерними є стрибки від затакту до першої долі, наприклад, вже у першій темі). Це створює умовну обертоновість — після стрибка продовжує звучати нижній звук. Тому слід практикуватися в точному попаданні з метою уникнення перечень.

Під час стрибків буде доречно не уникати *glissando*, як це зазначено в нотах. Це підсилить романтичний характер та експресивний тон музики.

В темах широкого дихання потрібно слідкувати за тембром звуку, щоб він був наповненим та глибоким.

Не слід нехтувати нотними позначками щодо того, які ноти чи мотиви слід виділити. Це допомагає у розстановці правильних драматургічних “акцентів”.

Також варто працювати над динамікою, щоб передати всю палітру почуттів, закладених у творі.

Частина закінчується подвійним флажолетом. Він має звучати виразно, але разом з тим м'яко, без зайвого акценту. Тоді закінчення буде логічним. Цей момент потрібно прослідкувати у правій руці. Крім того, потрібно добре відточити чисте попадання.

**II частина** — *Presto capriccioso alla napoletana*. Це скерцо і тріо (канцонетта). Частина написана у складній 3-частинній формі (схематично: A+B+A — тріо — A+B+A). Тональність — A-dur. Музика має цікаве звучання завдяки використанню іспанського (понижені II, VI, VII ступені) та гіпофрігійського ладів.

Перший епізод (A) написаний в ритмі тарантели, тональність A-dur. Тут відчуються елементи стилю С. Прокоф'єва та І. Стравінського. *Presto* вимагає від виконавця великої віртуозності, оскільки в швидкому темпі використовується багато *pizzicato* (і правою і лівою рукою), флажолетів та штрихової техніки. Крім того, в тексті подана авторська позначка “*volante*”, що означає — “легко”. Тобто, не зважаючи на технічні складнощі, все має звучати дуже легко, граціозно. Щоб цього досягти, потрібно добре вивчити епізод в повільному темпі, робити всі написані акценти та грати коротким відрізком смичка.

В середині звучить меланхолійна, витончена, вальсова тема в *cis-moll*. Вона вимагає імпровізаційності, натхненності гри (стоїть авторська ремарка “*rubato*”).

Тема тріо (канцонетта) написана в C-dur. У ній відчувається зв'язок з музикою М. Равеля (зокрема, з його “Болеро”). Спочатку тема проводиться у соло валторн. Мелодія повторюється кілька разів, але кожного разу починається з інших долей. Як зазначає аналітик Френк Хоуз, У. Уолтон “не любив ідентичні повтори тем” [3, С.160]. Скрипка в цей час має підголосок в іспанському ладі з розкладених акордів тріолями, який варіативно

повторюється. Потім вона переймає тему валторни. За другим разом тема у скрипки проводиться у вигляді флажолетів.

Середина репризи, як і в першому розділі, звучить у *cis-moll*. Далі відбувається відхилення в *B-dur* і у скрипки з'являється підголосок з тріо. А тему канцонетти, яка звучала у валторн, проводять віолончелі.

Після цього повертається перша тема з першої частини (з квінтолями), і частина непомітно обривається.

В цій частині величезна кількість відхилень, неакордових звуків (в тому числі за рахунок використання ладів). Це стосується і тем подвійними нотами. Тому є багато інтонаційних складнощів.

**Фінал — Vivace** — написаний у формі п'ятичастинного рондо. Рефрен — маршова тема. Її починають низькі струнні, кларнети та фаги. Згодом тему підхоплює скрипка. Композитор використовує цікаву гармонію, основу на великих септакордах, нонах, та паралельних квінтах. Є багато відхилень в інші тональності. Це надає звучанню свіжості. Тема переважно будується на акордах. Це потребує роботи над звуком — потрібно, щоб акорди були виразними, але разом з тим акуратними, без зайвих призвуків.

Два епізоди рондо засновані на одній темі. Вони ліричні, меланхолічні; написані в тональності *E-dur*. Як і в першій частині, тут композитор використовує при побудові мотивів прийом ввіднотонного ходу та стрибків на далекі інтервали.

При третьому повторі рефрену маршова тема ускладнюється складним синкопованим ритмом та розміром  $5/4$ .

Наприкінці використовується прийом тематичної і темпової «арки» — темп сповільнюється і у скрипки в *h-moll* з'являється головна тема з I частини, але вже з гармонічними змінами. Це надає звучанню новизни.

Також тут знову проводяться основні теми концерту: тема тріо з II частини, теми епізоду та рефрену з III частини. Таким чином фінал синтетичний. Це дає змогу досягти завершеності композиції та єдності циклу.

Завершується концерт святково-фесрично маршовою темою в H-dur.

## **2.2 Порівняльний аналіз виконавських версій.**

Перший запис концерту У. Уолтона був здійснений Я. Хейфецом і Симфонічним оркестром Цинциннаті під управлінням Юджина Гуссенса в 1942 році. Я. Хейфец вважається одним з найвидатніших скрипалів XX століття. Його гра вирізнялася віртуозністю, виразністю та монументальною стриманістю.

Серед інших записів особливо виділяється виконання цього концерту американською скрипалькою Каміллою Вікс. Вона була однією з перших жінок-скрипальок, які зробили міжнародну кар'єру. Виступала з провідними європейськими та американськими симфонічними оркестрами, такими як: Нью-Йоркський філармонічний оркестр, Філадельфійський оркестр, Чикагський симфонічний оркестр [2]. Запис концерту У. Уолтона у її виконанні був зроблений у 1985 році з філармонічним оркестром м.Осло під батудою російського диригента, Юрія Симонова [9].

Відмінності цих двох записів можна проаналізувати по таких категоріях як темп, характер, динаміка та фразування.

Характер виконання Я. Хейфеца достатньо рішучий, цілеспрямований, навіть патетико-драматичний. Особливо це відчутно, коли Я. Хейфец виділяє початки тем, наприклад, вже у перших двох нотах. Він грає їх дуже виразно, майже з акцентами. Причина такої подачі може критися у періоді, коли був зроблений запис, а саме 1942 року. Війна ще тривала і, очевидно, у своєму виконанні Я. Хейфец відображає тривожні почуття, викликані війною.



З іншого боку, така патетична манера була притаманна грі Я. Хейфеца в цілому — він робив акцент на віртуозність. Це підтверджує висловлювання музикознавця І. Ямпольського: “Грає він невелику дрібничку, чи Концерт Брамса, він в рівній мірі подає їх крупним планом. Йому в однаковій мірі чужі афектація і тривіальність, сентиментальність і манірність. У його *Andante* з Концерту Мендельсона немає «мендельсовщини», а в канцонетті з Концерту Чайковського — елегійної надривності «*chanson triste*», звичайних в трактуванні скрипалів”[7].

1950 році Я. Хейфецом був здійснений другий запис концерту. Це виконання трохи м’якше за характером, але патетична манера зберігається.

К. Вікс бере набагато повільніший темп, ніж у Я. Хейфеца. Американський композитор та музичний критик Дж. Вульф зазначає, що її темп — один з найповільніших в історії записів цього концерту. Тому її запис триває на п’ять хвилин довше, ніж у Я. Хейфеца [9].

Це зумовлює характер її виконання — він більш спокійний, романтичний, споглядально-розповідний. При прослуховуванні запису складається враження, що описані події відбулися уже давно і це тільки згадка. Можливо, на прочитання концерту К. Вікс мав вплив зрілий вік — на момент запису їй було 57 років. І таке осмислення більш відповідає авторському задуму, виходячи з ремарок “*tranquillo*” (“спокійно”) і “*sognando*” (“мрійливо”).

Крім цього, виконання К. Вікс вирізняє виразна динаміка. Вона виконує всі динамічні позначки, які є в нотах. Завдяки цьому передається вся палітра почуттів, закладених у творі. Я. Хейфец же грає все більш узагальнено, “однією лінією”.

Щодо фразування, К. Вікс поділяє мотиви на головні і другорядні і, виходячи з цього, виділяє лише певні звороти та фрази. Я. Хейфец же,

навпаки, підкреслює майже кожную ноту — для нього кожна нота має значення.

Обидві виконавські версії знаходяться у сфері інтерпретації романтичного стилю, проте показують дві його сторони: патетичну, експресивну, емоційну — у версії Я. Хейфеца; і споглядальну, розповідну, з прагненням до камералізації звучання — у К. Вікс.

У піанізмі це можна порівняти до відмінності між Лістом і Шопеном. Обидва працювали в романтичному стилі, проте подача кожного суттєво відрізнялася.

## Висновки

Розвиток музичної культури Англії не був безперервним. З кінця XVIII століття Англія переживає творчу кризу. Проте, від кінця XIX століття (умовно від 1880 року) починається новий етап у розвитку музичної культури Англії. Він пов'язаний з творчістю таких композиторів як Г. Пері, Ч. Станфорд, Е. Елгар, С. Скотт, Г. Банток, А. Бакс, В. Уільямс, Ф. Діліус, У. Уолтон, Б. Бріттен та інші. Особливістю нового етапу була опора на німецький романтизм, не зважаючи на зародження модернізму в інших національних школах цього часу. Одна з причин такої ситуації була неможливість отримати національну вищу музичну освіту — консерваторія в Англії з'явилася лише в 1882 році. Такі обставини змусили більшість англійських композиторів навчатися за кордоном, переважно в Німеччині. Відповідно, вони засвоювали німецькі музичні впливи, серед яких — опора на романтизм. Поряд з цим, англійські композитори зверталися і до інших стильових напрямків, таких як: імпресіонізм, неокласицизм, рідше — експресіонізм. Отже, в I половині XX століття в Англії прослідковується стильова строкатість.

На цьому тлі розвивалася творчість У. Уолтона. Для раннього періоду його творчості були притаманні авангардистські пошуки, а саме: використання бурлеску, пародії, карикатури, музичної дотепності. Деякі твори цього періоду написані у стилі експресіонізму. Також вбачаємо звертання до неокласицизму. Проте, у зрілий період у творчості У. Уолтона відбувається стильова переорієнтація — він звертається до неоромантизму. Власне в цьому стилі написаний його Концерт для скрипки та оркестру. На стиль У. Уолтона мали вплив різнопланові композитори. Серед них: І. Стравінський, С. Прокоф'єв, Я. Сібеліус, М. Равель, Й. Штраус та інші. Для У. Уолтона були характерні ритмічна різноманітність, контраст, яскрава оркестрова віртуозність, використання потрійного симфонічного оркестру,

багатий мелодизм. У зрілих його творах знаходимо сторінки чуттєвої меланхолії. Це бачимо і в Концерті для скрипки та оркестру.

Він написаний у зрілий період творчості У. Уолтона — у 1938-39 роки, в неоромантичному стилі — музика надзвичайно благородна, поетична, натхненна, місцями експресивна. Композиція концерту — це 3-частинний цикл з першою повільною, та двома швидкими частинами.

У концерті перед виконавцем ставиться задача подолання певних технічних труднощів, серед яких основними є: інтонаційні — через розширену тональність за рахунок однотерцієвого змішання, особливість побудови мотивів як ввіднотоновий хід та стрибок, та використання великої кількості неакордових звуків; динамічні – твір є глибоко неоромантичним, тому, особливо в кантиленних місцях, вимагає яскравого динамічного прочитання; тембральні — необхідна робота над наповненістю звуку; та технічні – композитор використовує в партії багато флажолетів, *pizzicato*, подвійних нот, акордової техніки. Особливо це стосується другої та третьої частин.

Проаналізовані виконавські версії концерту Я. Хейфеца та К. Вікс різні за своїм характером. Виконання Я. Хейфеца захоплює своєю технічністю та віртуозністю. Характер його виконання достатньо рішучий, цілеспрямований, навіть патетико-драматичний. Таке прочитання твору може бути пов'язано з тим, що запис зроблений під час війни — у 1942 році і, очевидно, у своєму виконанні Я. Хейфец відобразив тривожні почуття, викликані війною. Ще одна особливістю виконання — підкреслення майже кожної ноти. Особливо він виділяє початки тем.

У 1950 році був здійснений другий запис концерту Я. Хейфецом. У ньому вже відчувається м'якша манера, проте патетика зберігається.

К. Вікс бере набагато повільніший темп. Її виконання більш спокійне, м'яке, носить споглядально-розповідний характер. На це міг повпливати її зрілий вік — на момент запису їй було 57 років. І таке осмислення концерту більше відповідає авторському задуму, про що свідчать ремарки в нотах “*tranquillo*” (“спокійно”) і “*sognando*” (“мрійливо”). Також, виконання К.Вікс вирізняє виразна динаміка. Вона виконує всі динамічні позначення, які є в нотах. Завдяки цьому передається вся палітра почуттів, закладених у творі . Щодо фразування: К.Вікс ділить мотиви на головні та другорядні, і виділяє лише деякі, які визначає як важливіші.

Обидві виконавські версії знаходяться у сфері інтерпретації романтичного стилю, проте показують дві його сторони: патетичну, експресивну, емоційну — у версії Я. Хейфеца; і споглядальну, розповідну, з прагненням до камералізації звучання — у Вікс.

### Список використаної літератури

1. История зарубежной музыки: Учебник. Выпуск 6: Начало XX века — середина XX века. С. Петербург: “Композитор”, 2010. 630 с.
2. Камилла Уикс. URL: [https://ru.xcv.wiki/wiki/Camilla\\_Wicks](https://ru.xcv.wiki/wiki/Camilla_Wicks) (дата звернення: 02.04.2021).
3. Катрич О.Т. Стиль музиканта-виконавця (Теоретичні та виконавські аспекти): Дослідження. К.-Дрогобич, 2000. 100 с.
4. Ковнацкая, Л.Г. Английская музыка XX века. М., 1986. 216 с.
5. Ковнацкая, Л.Г. Мастер на пороге 80-летия (Уильям Уолтон). *Советская музыка*. 1982. № 2. С. 99-103.
6. Концерт для скрипки (Уолтон). Википедия – свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: [https://uk.wikiquibe.net/wiki/Violin\\_Concerto\\_\(Walton\)](https://uk.wikiquibe.net/wiki/Violin_Concerto_(Walton)) (дата звернення: 08.12.2020).
7. Яша Хейфец. URL: <https://www.belcanto.ru/heifetz.html> (дата звернення: 04.05.2021).
8. Adams, Byron. Walton, William. *Grove Music Online*, Oxford Music Online, retrieved 27 September 2010.
9. Camilla Wicks WALTON Violin Concerto. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=yK2p0\\_AJ0fI](https://www.youtube.com/watch?v=yK2p0_AJ0fI) (дата звернення: 27.01.2021).
10. Evans, Edwin. Modern British Composers. *The Musical Times*. November 1944, p. 330
11. Futuristic Music and Poetry. *The Manchester Guardian*. 13 June 1923.
12. Griffiths, Paul, and Jeremy Dibble. Walton, Sir William (Turner). *The Oxford Companion to Music*, Oxford Music Online, retrieved 27 September 2010.
13. Hoare, Philip (1995). Noël Coward. London: Sinclair Stevenson. ISBN 978-1-85619-265-1. — С. 120

14. Jascha Heifetz - WALTON : Violin Concero n B Minor - 1st Mvt (1941). URL: <https://youtu.be/nkSWzSPJWzc> (дата звернення: 27.01.2021).
15. Jascha Heifetz - WALTON : Violin Concero n B Minor - 2nd & 3rd Mvt (1941). URL: <https://youtu.be/i-0D-azpCE8> (дата звернення: 28.01.2021).
16. Kennedy, Michael (1989). *Portrait of Walton*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-816705-1. — 348 p.
17. McNaught, W. Crown Imperial. *The Musical Times*. August 1937, p. 710.
18. Sackville-West та Shawe-Taylor, p. 848.
19. The World of Music. *The Illustrated London News*. 23 June 1923, p. 1122.
20. Violin Concerto: I. Andante tranquillo. URL: <https://youtu.be/Ig2WWaiSfrE> (дата звернення: 27.01.2021).
21. Violin Concerto: II. Presto capriccioso alla napolitana. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nLgDOWYFz-E> (дата звернення: 28.01.2021).
22. Violin Concerto: III. Vivace. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OzhTEdOYqfE> (дата звернення: 28.01.2021).