

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ ДЖ. АДАМСА:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ**

**Магістерська робота
ВОСКАНЯН РЕГІНА СЕРГІЇВНА**

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент

ВАЩЕНКО О. В.

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело



ВОСКАНЯН Р.С.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЄВРОПЕЙСЬКІ ВИТОКИ АМЕРИКАНСЬКОГО СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ	
1.1. Жанр концерту та його розвиток в європейській музиці.....	7
1.2. Скрипковий концерт в американській музиці	16
Висновки до Розділу 1	23
РОЗДІЛ 2. СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ ДЖ. АДАМСА	
2.1. Дж. Адамс у пошуку індивідуального композиційного стилю.....	27
2.2. Аналіз Скрипкового концерту	33
Висновки до Розділу 2	47
ВИСНОВКИ	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	57

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Американський скрипковий концерт на сьогоднішній день є мало дослідженим явищем. Починаючи із Скрипкового концерту Лео Совербі / *Leo Sowerby* (1913), його традиція була продовжена у ХХ столітті такими американськими композиторами, як Р. Сешнс / *R Sessions* (1935), С. Барбер / *S. Barber* (1939), У. Пістон / *W. Piston* (1939, 1963), Е. Корнгольд / *E. Korngold* (1945), Дж. Антеїл / *G. Antheil* (1946), У. Шуман / *W. Schuman* (1947), Р. Харріс / *R. Harris* (1950), Дж. К. Менотті / *G. C. Menotti* (1952), Б. Ліс / *B. Lees* (1958), Дж. Уільямс / *J. Williams* (1974), Ф. Гласс / *Ph. Glass* (1987), Е. Картер / *E. Carter* (1990) та інші. Сьогодні вже це жанр налічує понад 100 зразків скрипкових концертів в американській музиці. В той час, як скрипкові концерти С. Барбера, Ф. Гласса привертають увагу дослідників, зокрема О. Антонову [4], К. Миронову [42], І. Гребневу [12; 13; 14], Б. Хейман / *B. Neuman* [68], Бродера / *N. Broder* [64], то скрипкові концерти інших представників, так як, Е. Картера, У. Шумана, Р. Сешнса, залишаються невисвітленими, що не дозволяє уявити загальну картину розвитку цього жанру в американській музичній культурі. Не виключення складає і один з яскравих представників сучасної американської музичної культури Дж. Адамс, він привертає увагу зарубіжних дослідників, в той час, як у українському музикознавстві його постать поки що залишається недослідженими.

Творчість Дж. Адамса можна розглядати як продовження традиції американської музики. На початку кар'єри його охрестили «п'ятим мінімалістом», приєднавши до четвірки В. Янг – Т. Райлі – С. Райх – Ф. Гласс [38]. Однак він скористався мінімалізмом як «трампліном» для здобуття власної композиційної мови. Тобто, Дж. Адамс використовує мінімалізм, як відправну точку, формуючи свій стиль, прагнучи до розширення технічної та виразної сторони стилю мінімалізму.

Роль Скрипкового концерту у творчості Дж. Адамса полягає у виході на новий етап його композиторського мислення, свідомий звіт на музичне минуле, та вирішування питання інтеграції традиційних композиційних та технік ХХ століття.

Аналіз Скрипкового концерту Дж. Адамса дозволяє виявити наслідування багатомістовій традиції жанру в синтезі із музичною мовою своїх сучасників.

Мета дослідження полягає у виявленні композиційних особливостей, специфіки трактовки жанру та шляхів взаємодії із традицією у Скрипковому концерті Дж. Адамса. Відповідно до поставленої мети роботи, вирішуються наступні завдання:

- дослідити історичні шляхи виникнення та еволюції Скрипкового концерту в різні епохи, його європейські витоки, та застосування і втілення у творчості американських композиторів, зокрема Дж. Адамса;
 - розглянути розвиток американського скрипкового концерту ХХ століття на прикладі наступних зразків концертів попередників Дж. Адамса, а саме: С. Барбера, Ф. Гласса;
- розкрити композиційно-драматургічні особливості Скрипкового концерту Дж. Адамса;
- виявити паралелі із творчістю попередників, зокрема А. Шенбергом, С. Барбером, Ф. Глассом

Об'єктом дослідження виступає американський скрипковий концерт, його **предметом** – жанру скрипкового концерту в творчості Дж. Адамса.

Методологія дослідження ґрунтується на основі наступних наукових підходів до вивчення особливостей Скрипкового концерту Дж. Адамса, в якому інтегрується традиція, вплив сучасників, які писали в жанрі скрипкового концерту, і власна унікальна мова:

- *історичний* – зумовлює широту уявлень про розвиток скрипкового концерту в контексті американської культури ХХ століття;

- *структурно-функціональний* – визначає роль синтезу сучасних композиційних технік та сталих композиційних форм в контексті ХХ століття;

- *стильовий* – виявляє індивідуальні особливості композиторського мислення;

- *жанрово-стилістичний* – розкриває традиційну модель жанру концерту в композиторській інтерпретації;

- *порівняльний* – виявляє спільні та відмінні риси усталених композиційних форм та сучасних композитору.

Теоретичну базу роботи становлять дослідження з наступних питань:

- історія зарубіжної музичної культури ХХ століття (О. Манулкіна [37; 38], Г. Шнеєрсон [58], Є. Стригіна [50], М. Катунян [22], В. Холопов [54; 55]);

- історія музичної культури США (Т. Адорно [1], Ц. Когоутек [26], Б. Асаф'єв [6], Г. Шнеєрсон [58], А. Кузнецов [30]);

- жанр інструментального концерту (І. Гребнева [12], [13], 14], А. Анісімов [5], В. Холопова [56]);

- жанр концерту в творчості американських композиторів ХХ століття (Н. Бродер / Broder N [64], Н. Власова [10], К. Миронова [42], Е. Антонова [4], Б. Хейман / В. Heuman [68], Ч. Кан / J. Kang [71]; А. Тейсен / А. Theisen [84], Дж. Полісі / J. Polisi [81]);

- творчість Дж. Адамса (К. Пеллегріно / К. Pellegrino [79], К. Ганн/ К. Gann [66], Т. Мей / Е. May [74], Х. К. Коай / Kh. K. Koay [73], О. Мейнард/ О. Maynard [75]).

У якості **матеріалу** дослідження було обрано Концерти для скрипки з оркестром Дж. Адамса, Ф. Гласса, С. Барбера, Е. Картера, Р. Сешенса, – ноти, партитури, аудіо та відео записи.

Наукова новизна отриманих результатів. У роботі запропоновано одну з перших у вітчизняному музикознавстві спроб аналізу Концерту для скрипки з

оркестром Дж. Адамса в аспекті взаємозв'язку класичної традиції жанру та форми ХХ століття.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених творчості Дж. Адамса, та, зокрема, його інструментальним концертам, у виконавській практиці, а також у теоретичних курсах «Історія музики ХХ століття», «Практикум з сучасної музики», «Аналіз музичних творів» для вищих спеціалізованих музичних закладів. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класах камерного ансамблю. Дослідження також може бути корисним для виконавців-солістів та оркестрантів, які формують свій репертуар на основі американської музики ХХ століття.

Структура роботи. Робота складається зі змісту, двох розділів, висновків, переліку використаних джерел. У змісті обґрунтовуються актуальність, об'єкт, предмет дослідження, сформульовано мету та задачі. Розділ 1 «Європейські витоки американського скрипкового концерту» присвячено розгляду походження, розвитку та загальної характеристики жанру Скрипкового концерту в Європі (1.1), еволюція та застосовування Скрипкового концерту у творчості американських композиторів (1.2). У Розділі 2 «Скрипковий концерт Дж. Адамса» освітлюються передумови створення Скрипкового концерту Дж. Адамса, (2.1) та розглядається Скрипковий концерт Дж. Адамса як утілення класичної форми музичною мовою ХХ ст. (2.2). Загальний об'єм роботи складає 63 сторінки, з них основного тексту – 56 сторінок. Список використаних джерел містить 85 позицій.

РОЗДІЛ 1

ЄВРОПЕЙСЬКІ ВИТОКИ АМЕРИКАНСЬКОГО СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ

1.1. Жанр концерту та його розвиток в європейській музиці

Концерт – це жанр, що базується на контрастному співставленні партій соліста та оркестрової групи. Парадоксальним у тлумаченні слова є факт, що «концерт» з латині перекладається як змагання, а з італійської – погодження. Протилежність тлумачень зумовлюється природою жанру, бо діалог у даному випадку, неможливий без змагань та без погоджень.

За переконанням О. Манулкіної [37.С.134] за роки першої половини ХХ століття європейські композитори написали понад 400 концертів. Розквіт жанру припав на 20-30-ті роки, коли неокласицизм захопив «європейську сцену». На відміну від інших форм та жанрів, приміром, рондо, ноктюрну, романсу, концерт здатний прийняти будь-який тематизм, висвітлили художню природу без суттєвої зміни принципів будови форми [36]. Достатня мобільність гарантує жанрові існування та відповідність майже усім авангардним течіям: експресионизму (А. Берг концерт «Пам'яті ангела»), неофольклоризму (А. Хачатурян скрипковий концерт *d-moll*), неокласицизму (П. Хіндеміт Скрипковий концерт) тощо. Усталену тричастинність та агогічний принцип «швидко-повільно-швидко» зберігають не усі композитори, бо форма – це перше, що зазнає змін через композиторський задум.

На думку О. Анісімова [5. С. 15], вигляд скрипкового концерту першої половини минулого століття формують риси різноманітних стильових течій нової музики. Домінуючими є синтетичні концепції, однак не можна казати, що взірці чистих жанрів залишились у минулому. Антиромантичні декларації хоч і проступали впевненим кроком у музичному мистецтві, зв'язок саме скрипкового концерту з мистецтвом доби Романтизму відбивається у системі образів, мові твору, у стилістичних алюзіях, що апелюють до музики композиторів-романтиків.

Особливу функцію для концерту як жанру виконує неокласицизм. Його риси реалізуються як наслідування внутрішній структурі скрипкового концерту. О. Анісімов [5. С. 16] вважає, що скрипковий концерт та цей напрям орієнтовані перш за все на збереження традицій. Проте, таке формулювання слід розуміти не буквально, бо неокласицизм затверджує новий погляд на звичні речі, обов'язково показує елементи в інакшому світі, де ті обертаються на протилежне за суттю.

Аби зрозуміти вплив європейського скрипкового концерту на американський бажано дослідити еволюцію жанру крізь призму історії музики.

Поява жанру інструментального концерту за часів бароко зумовлена стилістичними особливостями техніки композиції. Пошук відношення *solo* до *tutti*, виокремлення партій в ансамблі, поступовий шлях до гетерофонії - напряму пов'язаного із двозначним тлумаченням термінології. Так викристалізувався жанр *concerto grosso*, що перекладається як «великий концерт».

Відносно будови циклу, історики вказують на велику роль Арканджелло Кореллі, у творчості якого сформувався цикл та інструментальний склад: дві скрипки, віолончель, як соло-група, та струнний квартет у протиставленні.

Важливо вказати, що поява *concerto grosso* відбиває вихід інструментальних жанрів з камерної сфери у концертну. Але еволюція жанру була закороткою, бо слугувала ланкою між інструментальною сюїтою та ранньою симфонією XVII століття.

Цікаво, що у XX сторіччі чимало композиторів звернуться до цього жанру, як А. Шнітке, С. Губайдуліна, О. Рибніков, Е. Денісов. Дослідниця жанру, професорка Т. Лева [34. С. 142] у статті «Відроджуючи традиції» зазначає, що традиції *concerto grosso* проявилися у творах, що пов'язані з класичною лінією мистецтва і проблема буття *concerto grosso* тісно пов'язана із проблемою неокласицизму.

Засновником сольного інструментального концерту вважається А. Вівальді. Саме його творчість, постійні експерименти та пошуки надали

опрацьовані композиційні, структурні та драматургічні принципи жанру-форми. Італійський композитор по-новому висвітлив «взаємини» між головною скрипкою (*violin principale*) та оркестровими секціями. Соло-скрипка слугувала головним фактором, що об'єднує форму й домінувала лише у повільних, середніх частинах, а тематично оркестр був головнішим.

Якщо опустити деталі, новаторство А. Вівальді полягає в:

- ускладнені внутрішньої будови частин,
- імпровізаційності крайніх частин,
- варіюванні проведення основних партій,
- введення двох тем та принципів розробки,

Наступною ланкою розвитку скрипкового концерту вважаємо творчість Й. Баха. Його риса – синтез поліфонічних прийомів та принципів концертності. Композитор тлумачить скрипку як частину ансамблю, не протиставляє оркестрові, що слугує рівноправ'ю партій. Щодо будови частин, в концертах Й. Баха можна спостерігати перехід від концертного рондо до сонатної форми. Німецький композитор впровадив:

- експозиційні (крайні) та розробкові (центральні) розділи,
- лінійний рух голосів,
- розгалуження на 4 голоси, як наслідок – поліфонічну партитуру,
- партія соліста та оркестру розмежовані на тематичному рівні, їхні функції перемінні,
- структура перших частин складалася з трьох розділів, що слугувало «прототипом» сонатного алегро.

Таким чином, в епоху бароко сформувались два типи сольного інструментального концерту: контрастного з яскравою партією та рівноправного, де соліст та оркестр виступають рівноправними будівниками музичної драматургії [12.С. 26].

Поява сонатного алегро символізувала взаємодію партій на іншому рівні: замість зіставлення коротких реплік соло-інструменту та оркестру, наразі проведення тематичного комплексу. А формування сонатно-симфонічного

циклу зачепило усі параметри жанру інструментального концерту: будова частин, оркестрове письмо, тлумачення сольної партії, взаємодія *solo* та *tutti*, принцип концертування. Роль сольного інструменту посилилася.

Концертний жанр у період віденського класицизму намагався збільшити роль саме оркестру, врівноважити рольові функції партій. Через те, що гомофоний склад фактури закріпився в добу Класицизму, монодія зі супроводом стала носієм мелодії. Еволюція оркестрових засобів виразності також зробила значний вплив на концертний жанр.

Австрійський композитор В. Моцарт впровадив власне тлумачення скрипкової техніки – мелодично лінійної, але напряду пов'язаної із гомофонним типом фактури. На думку Анісімова, саме Моцарт створив тип класичного концерту та сформував новий інструментальний стиль [5]. Декоративність відсутня у концертах композитора, бо технічна складова базується на виразній природі інструменту. Досягнення Моцарта полягають у:

- трансформації фактури сольного інструменту,
- заміні арпеджування на гамоподібні пасажи,
- прояву сонатності, що пронизує усі частини,
- ускладненні рондо до рондо сонати,
- індивідуалізації тутті та соло через залучення ритму та мотивів,
- діалогічності партії, перемінності їхніх функцій.

Якщо підсумувати, Моцарт симфонізував жанр, об'єднавши ансамбль виконавців.

Останній класик Л. Бетховен впровадив чисельні нововведення в інструментальний оркестр. По-перше, змінилось тлумачення сольної партії. Вона стала виразником глибоких філософських ідей та поступово зрівнялась за значущістю з оркестровою, бо сповнилась виконавських прийомів. У творчості Бетховена концерт максимально наблизився до симфонії; його новаторський підхід розширив масштаб форми. Збільшений склад оркестру дозволив внести нові барви у звукову палітру. Скрипковий концерт Л. Бетховена досі вважається взірцем домінантно-оркестрового типу взаємодії партій [19].

За часів романтизму виникає таке поняття як «великий скрипковий концерт», у якому блискуча віртуозність та перевага сольної партії над оркестровою стали відмінними рисами. У творчості скрипалів народжується відмінний тип відношень партій – домінантно-сольний.

Італійський маестро Н. Паганіні змінив форму циклу та його частини, але спростив сонатну форму. Він замінив розробкові розділи епізодами, звів тематичний комплекс до двох основних тем, додав віртуозні епізоди до структури сонати. Таке тлумачення повернуло віртуозно-імпрровізаційне начало та дозволило вивести змагання на перший план. Розширив інструментальний склад оркестру, окреслив темброві можливості за рахунок уваги до нових тембрових поєднань. Основою взаємодії соло та тутті слугує лідерство скрипки у сольних розділах. Скрипаль впровадив в інструментальний жанр принципи оперної взаємодії та розмежування ролевих функцій, а змагання ввів на рівень чергування великих епізодів.

Симфонізація концерту відбувалася у творчості Я. Сібеліуса, Й. Брамса, Ф. Мендельсона. До середини ХІХ століття через симфонічне розгортання та віртуозне музикування жанр концерту умовно поділяється на два типи: віртуозний і симфонізований. Симфонічність призвела до появи симфонії-концерту (Берліоз «Ромео та Джульєтта») з домінуванням симфонічних принципів, але зберегла концертні принци.

Коротко резюмуючи відбиття стильових тенденцій у творчості Ф Мендельсона:

- «стрункість» концертної форми,
- яскравість сольної партії,
- рівновага складових жанру, помірна віртуозність,
- баланс партій соліста та оркестру.

Німецький композитор Й. Брамс тлумачить скрипку як фактурно самодостатній інструмент. У творчості композитора знайшли відображення на перший погляд протилежні риси: тяжіння до традицій віденської школи та імпрровізаційного музикуванням, що притаманне романтичному мисленню. До

яскравих рис композиторського ставлення можна прирахувати відсутність в експозиції побічної теми, залучення імпровізаційно-рапсодійного характеру у розробку епізодів. Також, у концерті Брамса відбувався синтез ознак класичної форми та романтичні принципи композиції. Сольна партія попервах складалась з імпровізаційних епізодів, але поступово стала головною. В партії скрипки відобразилася загальна тенденція розвитку виконавського мистецтва. Партії збагатились технічними прийомами.

У зрілій творчості Я. Сібеліуса, наприкінці ХІХ ст. жанр інструментального концерту повертається до рівноправної взаємодії партій.

ХХ століття жанр відповів на нові віяння мистецтва. Через ускладнення музичної мови, кризу традиційної ладової системи більш виразною стає фактура сольної партії. У композиторській творчості набуває поширення тенденція використовувати сколюючу скрипку як інструмент самодостатній.

Протягом усього століття варіювались інструменти, що входять до складу оркестру, але парний состав з групою мідних залишилася незмінною. Проте еволюція жанру, індивідуалізація музичної мови, симфонізація фактури, збільшення ролі окремих груп, нові темброві поєднання, штрихи надали оркестрові особливе значення як повноцінному учасникові концертного дійства. *Solo* та *tutti* сягають того біцентричного типу взаємодії, коли домінують оркестрові відношення. Домінантно-сольний тип взаємодії зникає.

Композиторська творчість початку минулого століття характеризується посиленням театральності, сценічного зовнішнього виконання, жанровою еkleктикою, домінуванням семантики гри. Багатогранність музичних образів, складність концепцій, художніх задач налаштовували композиторів на пошук засобів виразності, що відобразився на кількості частин концерту та їхній будові.

Традиції А. Вівальді збереглися до 1-ої половини ХІХ ст., а саме тричастинний цикл і чергування за принципом «швидко-повільно-швидко». Однак, жанр концерту достатньо пластичний і еволюційні зміни у музичному мистецтві відбиває достатньо яскраво. За доби Класицизму стару сонатну

форму перших частин замінила сонатна з каденцією. У наступному столітті окрім спрощення будови частин, варіювались їхня кількість. У творчості композиторів останньої третини ХІХ століття цикл знов повернувся до три частинної структури. Інструментальний склад скрипкових концертів пройшов шлях від струнного ансамблю з basso continue до великого симфонічного оркестру композиторів-скрипалів романтиків. А коли у ту ж добу інтерес до віртуозного концерту почав згасати, бо партію соліста композитори підпорядковували симфонічному викладенню думки та й кількість учасників скорочується оркестру, а темброво диференціюються. Віртуозний тип концерту досягнув своєї вершини у 30-ті роки ХІХ ст. Перший симфонізований концерт написав Л. Бетховен у 1806 році, а повну еволюцію пережив у творчості Й. Брамса.

Підсумовуючи факти, що наведені вище, можна зробити висновок відносно європейських передумов розвитку американського інструментального концерту: до витоків європейського концерту належить повна еволюція жанру з усіма віковими здобутками. Постійна готовність жанру відповідати на запити часу, підкоряти власні принципи новим художнім задачам, мобільність форми забезпечили їй композиторський інтерес, а орієнтир на широку публіку (все ж таки інструментальний концерт – не камерний жанр за природою) — постійне місце у репертуарі виконавців. Американська культура була змушена пристосовуватись до нових реалій, авангардних течій ХХ ст., користуватись досвідом європейської музичної історії - усе це відбилося на творчості композиторів американської когорти.

Історія і створення скрипкового концерту бере свій генезис в європейській традиції. Серед багатьох американських композиторів ХХ століття найбільший інтерес представляв музичний досвід А. Шенберга [59.С.157]. У свою чергу американський скрипковий концерт успадковує традиції європейських авторів, тому справедливо взяти на розгляд зразок один з самих радикальних скрипкових

концертів ХХ століття, представника європейської школи, А. Шенберга.

ХХ сторіччя наповнене різноманітними подіями [1.С.23]: живуть та здійснюють свій вплив інколи взаємовиключні художні та естетичні напрямки

А. Шенберг дуже ретельно вивчав мистецтво старих майстрів. Композитор прагне відібрати із минулого досвіду усе те, що може йому знадобитись у побудуванні нової музичної системи (тематичний розвиток, структурні принципи). Але, відбираючи, він використовує по-своєму елементи, кардинально їх переглядає, трансформує.

Виявлення специфіки стилю А. Шенберга неможливе без усвідомлення значної кількості спільних рис, що пов'язують стару поліфонічну та додекафонну техніки. По-перше, це проявляється у відсутності ясно вираженої тональної основи в обох техніках.

Найголовнішою спільною рисою є те, що всі основні закони дванадцятитонової техніки – це закони поліфонічного письма строгого стилю, застосовані до атональної основи та доповнені деякими іншими прийомами, неможливими в силу історичних причин в епоху строгого стилю. Саме з такими принципами зіткнувся і А. Шенберг, коли став застосовувати атональність у своїх творах. Утримання від чіткого внутрішнього поділу на періоди, речення, фрази мотиви, а також відсутність ясного тональний плану зробило неможливою насамперед побудову великих форм. Саме у пошуках нових засобів, здатних замінити виразність артикуляції тональної музики та зробити знову можливим створення великих інструментальних форм, А. Шенберг дійшов до відкриття додекафонії.

До жанру інструментального концерту А. Шенберг звертається досить пізно, у 1936 році. Причиною того може слугувати специфічне ставлення композитора до ролі виконавця-соліста як до інструменту реалізації композиторського задуму. Композитор надавав солісту лише другорядну, службову роль.

Свій скрипковий концерт А. Шенберг присвятив А. Веберну. Незважаючи на твердження А. Шенберга, що він творить «не принципи, а музику» [57.С.4], його Скрипковий концерт ор. 36 видається перш за все реалізацією технічної задачі – поєднання додекафонії та ретельно, до дрібниць, побудованого за традиційною міркою концертного циклу, змодельованого за віденським класичним зразком.

Перша частина (*Poco Allegro*) створена за структурою сонатної форми. Думки дослідників щодо форми Першої частини розходяться. Згідно з однією версією, це сонатна форма, в той час як інші вважають, що це велика тричастинна форма, що завершується каденцією і кодою. Часто структурною та естетичною практикою композиторів є відкриття музичного твору першими вступними тактами. Цю парадигму підтверджують майже всі твори, що написані віденськими класиками, але найбільш яскравим прикладом є Симфонія № 5 Л. в. Бетховена, де початкові чотири ноти є інтонаційним ядром усього твору. Дещо подібне спостерігаємо на початку Скрипкового концерту А. Шенберга: ніби навмисне уповільнений вступ робить подальший розвиток ще більш інтенсивним. Твір відкривається партією соліста, до якого згодом почергово приєднуються інструменти оркестру, створюючи ефект нарощування оркестрової фактури. Наскрізний мотив твору – інтонаційний хід на малу секунду, що експонується на самому початку партії соліста і наприкінці першої частини.

Головна тема Скрипкового Концерту – тема-серія із чітким поділом на дві «шістки», в яких перші два звуки – це мелодичний мотив у скрипки, а інші чотири – оркестровий супровід. Ще є один показовим моментом, що вказує на зв'язок із класичним жанром концерту, є дотримання суворої квадратності (2+2+2+2) та повторюваність структури, що виражена у чотирикратному проведенні основного мотиву солістом, а також оркестром.

Друга частина є ліричним центром твору (*Andante grazioso*) написане у складній трьохчастинній формі. За будовою драматургії основна тема, що спочатку має світлий характер, поступово наростає похмурими образами, та

приводить до Каденції скрипки, такий розвиток тематизму призводить до корінної трансформації тем, створює відчуття забуття.

Третя частина концерту (*Allegro*) за формою – рондо-соната. Схематично її можна представити наступним чином: А – В – А 1 – розробка – А 2 – каденція скрипки – А 3 . У заключних тактах частини, під час останнього проведення рефрену, відбувається підсумовування єдності усього музичного матеріалу твору.

Для концерту А. Шенберга характерною є тенденція до тематичного об'єднання циклу. Початкова тема з'являється у кульмінаційному розділі фіналу.

Концерт для скрипки ор. 36 А. Шенберга – це масштабний твір, загальною тривалістю біля тридцяти хвилин.

Аналіз Скриpkового концерту ор. 36 дозволяє дійти певних висновків щодо специфіки розвитку стилю А. Шенберга. Його еволюція була спрямована від додекафонного «класицизму» до відродження творчих принципів традиційного композиторського стилю. Саме подібний синтез можна вважати ознакою пізнього стилю композитора.

У своїй творчості А. Шенберг тяжів до синтезу завоювань додекафонії та класичних форм. Яскравим зразком подібного творчого підходу є його Скриpkовий концерт ор. 36, що може сприйматися у якості композиторської реалізації певної технічної задачі – поєднання додекафонії та ретельно вибудованого концертного циклу, змодельованого за віденським класичним зразком.

1. 2. Скриpkовий концерт в американській музиці

Велику роль у корегуванні інструментального концерту зіграла історично відсутня індустрія музичного мистецтва та нерозвинена логістика між Заокеанським світом та західною Європою. [38.С.43]

Після першої світової війни саме Нью-Йорк стає постійним містом гастролей та проживання багатьох виконавців та вокалістів: П'єра Монтеня, Яши Хейфеца, Сергія Рахманінова, Федора Шаляпіна,

Володимира Горовіца та інших. Вони завезуть концертний репертуар із собою і американська музика з'явиться на ґрунті консервативного концертного життя, і композитори будуть орієнтуватися не на нове, а тверде та усталене – автор-німецьку симфонічну та камерну музику XIX ст.[38.С.56].

Нажаль, композитори вимагають від слухача більшого, ніж композитори до того: тільки звички слухання та підготовленого слуху, але й готовності приймати дисонанси, не благозвучність, а складність, ексцентричність нових опусів. Важливим моментом саме американської музики стає зв'язок із поп-культурою.

Отже, підсумовуючи, можемо стверджувати, що:

1. Американська культура, не зважаючи на відсутність елітарності та сплав високої та низької культур не випрацювала власний варіант інструментального концерту, певну «відповідь» європейському.

2. Усе, що вухо європейського слухача навчилося кодувати (розрізняти авторські інтонації, скажімо, Вагнера, риси симфонізму Л. Беховена) американське не було готове сприймати.

3. Композитори вирішували одразу два питання: як утримати слухача, що тільки-но познайомився зі світом академічної музики, та відповідати сучасним віянням музичного мистецтва.

4. Американський інструментальний концерт через брак помірної еволюції нагадував калейдоскоп з традицій та культур.

5. Жанр концерту достатньо пластичний і еволюційні зміни у музичному мистецтві відбиває достатньо яскраво.

6. До початку минулого століття сформувалися різні типи концерту. Симфонічний та віртуозний. Вперше симфонізація відбулася у творчості В.Моцарта через об'єднання виконавців, а закріпилася у творчості Й. Брамса, Ф.Мендельсона, Я. Сибеліуса, а появу віртуозного концерту пов'язують із іменем Н. Паганіні.

7. Через ускладнення музичної мови більш виразною стає фактура сольної партії. У композиторській творчості набуває поширення тенденція використовувати соло-скрипку як інструмент самодостатній.

8. У ХХ ст. загальними є дві тенденції: звертатись до старих прийомів, форм, засобів звуковидобування і препарувати їх на новий матеріал, або нищити традиції, підкреслюючи авангардиські та прогресивні настрої. Наприклад, композитори намагаються воскресити старовинні жанри концерту (А. Шнітке, Е. Денісов – *concerto grosso*), або побудувати власну систему, що замінить гармонічну як в «Октандрі» Вареза.

9. Звернення до маловивчених музичних культур стає джерелом нових ідей, рішень, концепцій, тлумачень і його застосування його в жанрі концерту приносить добрі плоди (Гершвін «Рапсодія у стилі блюз» - приклад симфоджазу, тобто розробка негритянського фольклору класичними засобами).

Дослідниця О. Манулкіна [37] висуває тезу, що найголовніша риса американської музичної культури – відсутність розгалуження на елітарне мистецтво та бульварне, побутове. Робочі пісні, воєнні, «сільський» фольклор, який згодом викристалізувався у стиль кантрі, – жодна з галузей музичного мистецтва не проголошувала себе вищою за іншу. Не за формою, не за змістом. Саме баланс «високої», класичної музики та побутової, популярної — це відображення культурної ситуації в Америці, що супроводжувалась вторгненням джазу у 20-ті роки ті [38.С.97]. Усе, що європейська музика здобула за віки розвитку музичного мистецтва, американська культура повинна була «проковтнути» у короткий час.

Проникнення європейської культури на американську землю почалося приблизно у другій половині ХІХ ст. А у наступному сторіччі наявність європейських музикантів у США – на кафедрах університетів, у концертному житті, у музичній печаті слугувало американському музичному процвітанню.

Музика Америки базувалася на традиціях європейської професійної музики [38]. Ритмічну основу подарувала їй афроамериканська культура, а європейська – форму, гармонію, аранжування. Шлях до національній ідентичності в музичному плані був строкатий. Першим відбив «американські» риси у скрипковому концерті (1892) чеський композитор А. Дворжак, який працював у США свої останні роки.

За статистикою різних зарубіжних Інтернет ресурсів найпопулярнішими скрипковими концертами належать таким американським композиторам, як: Р. Сешнс / R. Sessions (1935), Е. Блох / E. Bloch (1938), С. Барбер / S. Barber (1939), У. Пістон / W. Piston (1939, 1963), Е. Корнгольд / E. Korngold (1945), Дж. Антеїл / G. Antheil (1946), У. Шуман / W. Schuman (1947), Р. Харріс / Roy Harris (1950), Дж.К. Менотті / Gian Carlo Menotti (1952), Б. Ліс / B. Lees (1958), У. Бергіма / William Bergsma (1965), Дж. Уільямс / J. Williams (1974), Ф. Гласс / Ph. Glass (1987), Е. Картер / Elliott Carter (1990), Р. Уард / Robert Ward (1993), М. О'Коннор / Mark O'Connor (1993), Дж. Корільяно / J. Corigliano (1999).

Різноманітність музичного світу ХХ століття спонукає деяких митців до переосмислення тональних, ритмічних, звукових пластів. Дехто намагався зберегти попередній досвід без явного втручання і його видозмін. До цієї низки композиторів належить **Семюель Барбер** (1910-1981) композитор, який продовжував романтичну традицію, одночасно додаючи до неї аспекти музичної мови ХХ століття. Найголовнішою метою композитора було вираження емоцій, а звіт до тих чи інших композиційних прийомів був зумовлений лише наміром до найкращого вираження почуттів автора [68.С.23]. Звичайно, він не міг повністю ігнорувати існуючі та оточуючі його течії та нові напрями, не піддатись впливу та інтересу, але прагненню до емоційного висловлювання – притаманне суто романтичної естетиці - С. Барбер був вірним протягом усього творчого життя.

Хоча композитора розглядають як прихильника і послідовника традицій європейського музичного романтизму, деякі твори С. Барбера мають

гомофонно-гармонічний склад, збагачений поліфонічними прийомами [28.С.5]. Наприклад, Адажіо для струнних, де тема має певні алюзії на пафос пізнього бароко. насичена риторичними фігурам (*anabasis, catabasis, circulatio*, секундові інтонації плачу).

Музичний стиль С. Барбера Б. Хейман [68] характеризую як «романтичний ліризм». На відміну до багатьох американських композиторів ХХ-го сторіччя, він ніколи не був новатором у будь-якій композиційній техніці, та ніколи цього не прагнув¹.

Праця в Американській академії Риму протягом двох років, мабуть, мала вплив на формування власного стилю. Подальшій за цим досвідом перехідний період з 1939 року характеризується поєднанням через власний композиторський досвід старого та нового стилів. Саме в цей період і був створений Скрипковий концерт.

Концерт для скрипки з оркестром оп. 14 (1939) був написаний по замовленню Самуеля Фелса для його подопічного Ісо Брізеллі, скрипаля, випускника Кертівського музичного інституту. Це тричастинний цикл в тональності Соль мажор, із традиційними частинами *Allegro, Andante, Presto in moto perpetuo*.

Перша частина написана в формі сонатного алегро. Експозиція починається партією соліста, що є нетрадиційним, оскільки, якщо звернутися до традиційних творів цього жанру, можна помітити, що завжди «перше слово» належить партії оркестру.

Про наявність Каденції в першій частині С. Барбер зізнавався, що мав негативне ставлення до цієї складової у жанрі концерту, тому що історично вони мали за мету головним чином лише демонструвати технічні здібності та віртуозність соліста [68.С.74]. Однак той факт, що С. Барбер все-таки включив каденцію в першій частині перед кодою, свідчить про те, що він не знехтував, а доцільно дотримувався сформованим принципам побудови форми. Натомість композитор використовує сольне висловлювання у цьому концерті, як спосіб

¹ Xu Lu. Analysis and Research On the Creation Techniques of American Composer Barber's Piano Works

підкреслити декламаційний інтимний та розповідальний характер концерту, мелодійну спадщину циклу.

Друга частина скорбного та медитативного характеру виконує функцію умовного відпочинку для слухача та музичних виконавців, передбачаючи наступний неприливний рух третьої частини *tata perpetua*

Форма **третьої частини** – Рондо, тема якого рідко повторюється дослівно, та «виконується солістом в такому швидкому темпі, що майже нагадує технічний етюд»[68.С.130]. Теми частини організовані в рефрен і чотири епізоди-розділи. Усі теми третьої частини добре пов'язані між собою, завдяки постійному тріольному ритму у мелодійних лініях, та настільки добре інтегровані, що це створює враження безперервного потоку без змоги вичленити окремих розділів або тематичних мотивів. Такий прийом ритмічної варіації створює імпульсивний та танцювальний характер та може свідчити приналежності С. Барбера до композиторів свого століття [66.С.94].

Враховуючи факт, що Дж. Адамса на початку його кар'єри охрестили п'ятим мінімалістом, було б доцільно розглянути композиційне мислення одного з композиторів цієї низки[35], що також привертає увагу через втілювання власної ідеї поєднання експериментальних рішень з традиційними старовинними формами. Мова йде про представника молодшого покоління мінімалістів та постмінімаліста **Ф. Гласса**, а саме про його Перший скрипковий концерт.

Через дослідження, зроблене К. Мироною [42], зазнаємо, що Ф. Гласс звертається до жанру інструментального концерту наприкінці 80-х років ХХ ст. За першим задумом композитора концерт мав бути за структурою із п'яти частин, із повільним за темпом фіном. А вже під час роботи на створення концерту Ф. Гласс приймає рішення створити класичний тричастинний цикл, через те друга та третя частини вийшли значно великими.

Склад оркестру: соло скрипка, 2 флейти (одна дублюється піколо) два гобоя, два *B flat* кларнета, *E flat* кларнет, бас-кларнет, два фаготи; чотири

валторни, три труби, два тенор-тромбони, бас-тромбон, туба; ударні, арфа та струнні.

Перша частина має сонатну форму без репризи. Темп *allegretto*. Оркестровий ритурнель невеликий, та не містить експозиції усіх тем (основним тематичним матеріалом є патерни), що є властивим класичній формі концерту. Тональне зіставлення головної та побічної партії відсутнє, обидві написано в ре мінорі, тобто відсутнє класичне співвідношення тоніки-домінанти. Головна партія за дуже моторна характером, нагадує безперервний рух, але на відміну виступає тендітна побічна - що створює контраст зіставлення, характерний до розвитку тем у традиційних концерту. Розвиток тематичного матеріалу досягається завдяки варіюванню темповою зміною чотирьох патернів. Контрастне

Друга частина до мінор, темп *Allegretto*, написана у формі старовинних варіацій на незмінний бас (пасакалії). Складається зі вступу та 11 варіацій, із котрих повторюється перша та остання. Вибір форми свідчить про звертання Ф. Гласса до типової для епохи бароко форми, яка в свою чергу не була досить популярною серед композиторів класичного та романтичного періоду. В другій частині Ф. Гласс звертається до форми старовинних варіацій, де застосовує новий основний принцип варіативності, а саме - міксування патернів. Проти композитор дотримується деяких головних особливостей барокової форми пасакалії, про це свідчить проведення теми у незмінному вигляді у басової партії, тоді як функцію орнаменту виконують оркестр та соліст. Тематичні конфлікти відсутні.

Третя частина ре мінор. Фінал концерту написан у формі рондо. Темп швидкий – *allegro molt*. Форма рондо є характерною до фіналів концертів різних епох та стилів, за Мазелем [36].

Дослідження К. Миронової свідчить, що Перший скрипковий концерт Ф. Гласса належить до напряму постмінімалізму, але має яскраво виражені барокові риси. Автор віртуозно поєднує старовинні традиції із найкращими здобутками репетитивного мінімалізму[42.С.63]. Це проявляється: у

використанні таких барокових форм як старовинна концертна форма, варіації на незмінний бас, рондо, використання діатоніки, проте відсутні класичні тонічні тяжіння та співвідношення тем у формі, звертання до прихованої поліфонії, співвідношення частин «швидко-повільно-швидко», використання невеликого складу оркестру (у Першому концерті повний склад оркестру майже не звучить, лише окремі групи), використання принципу *tutti-solo*, що зародився саме за часів бароко.

Зі старовинними традиціями вміло поєднуються риси класичного репетитивного мінімалізму. Кожна форма частин концертів складається з невеликих фігурно-інтонаційних побудов – патернів, які взаємодіють між собою, комбінуються, варіюються, зменшуються чи розширюються, утворюючи загальну форму.

Висновки до Розділу I.

До витоків європейського концерту належить повна еволюція жанру з усіма віковими здобутками. Постійна готовність жанру відповідати на запити часу, підкоряти власні принципи новим художнім задачам, мобільність форми забезпечили їй композиторський інтерес, а орієнтир на широку публіку – постійне місце у репертуарі виконавців.

Місце Скрипкового концерту у ХХ столітті можна назвати унікальним. Перш за все вимоги дотримання певних рамок, наприклад, обумовлених загальною формою. На відміну від інших форм та жанрів, наприклад, рондо, ноктюрн, романс, концерт здатний прийняти будь-який тематизм, висвітлили художню природу без суттєвої зміни принципів будови форми.

Багатовікова історія скрипкового концерту має свій генезис в європейській традиції. У свою чергу американський скрипковий концерт успадковує традиції європейських авторів, тому було розглянуто зразок одного з самих радикальних скрипкових концертів ХХ століття А. Шенберга. Композитор дуже ретельно вивчав мистецтво старих майстрів, прагнучи відібрати із минулого досвіду усе те, що може йому знадобитись у побудуванні

нової музичної системи. Але, відбираючи, він по-своєму використовує елементи, кардинально їх переглядає та трансформує.

У своїй творчості А. Шенберг тяжів до синтезу завоювань додекафонії та класичних форм. Яскравим зразком подібного творчого підходу є його Скрипковий концерт ор. 36, що може сприйматися у якості композиторської реалізації певної технічної задачі – поєднання додекафонії та ретельно вибудованого концертного циклу, змодельованого за віденським класичним зразком. Аналіз Скрипкового концерту дає змогу виявити певну композиторську еволюцію що до синтезу традицій. Перша частина створена за структурою сонатної форми; відкриття музичного твору мотивом -- інтонаційним ядром усього твору – такий прийом набув популярності у віденських класиків; дотримання суворої квадратності у першій частині та повторюваність структури - вказує на зв'язок із класичним жанром концерту; за зразком інструментального концерту вівальдієвського типу друга частина є ліричним центром твору та написана у складній трьохчастинній формі; ретя частина концерту за формою – рондо-соната, що є властивим до більшості традиційних концертів.

Розгляд скрипкового концерту С. Барбера, і Першого скрипкового концерту Ф. Гласса дає змогу мати загальне уявлення про втілення традиційної форми і жанру концерту в творчості американських композиторів ХХ століття, що належать до різних напрямків. С. Барбер вважав себе вірним послідовником романтизму, тому і був визначений в 60х роках до напряму неоромантизму, Ф. Гласс представник мінімалізму і постмінімалізму.

Аби зрозуміти вплив європейського скрипкового концерту ХХ століття на американський, було розглянуто Скрипковий концерт А. Шенберга, який на момент свого створення вважався досить радикальним саме через тяжіння композитора до синтезу завоювань додекафонії та ретельно вибудованого концертного циклу, змодельованого за віденським класичним зразком. Композитор ретельно вивчав минулий досвід, та відібрав усе те, що вважав доречним для побудови нової музичної системи. Скрипковий концерт містить

наступні традиційні елементи: тричастинність циклу, сонатна форма першої частини, наявність каденції, тематизм вступу як інтонаційне ядро усього твору, квадратність музичного мотиву та повторювальна структура головної теми, складна трьохчастинна форма другої частини, форма рондо сонати третьої частини, та наявність ремінісценцій тем першої частини та початкової теми у кульмінаційному розділі фіналу., що об'єднує цикл за зразком класичного концерту.

На відміну до багатьох американських композиторів ХХ-го сторіччя, **С. Барбер** ніколи не прагнув до новаторського здобуття у будь-якій композиційній техніці. Композитор, який намагався зберегти попередній досвід без явних видозмін, продовжувач романтичної традиції із спільною головною метою цієї епохи - вираження емоцій, почуттів автора. Скрипковий концерт являється чудовим відображенням ідей композитора. Таким чином, спостерігаємо відмінні риси традиційного скрипкового концерту: це тричастинний цикл в тональності Соль мажор, із традиційними частинами *Allegro, Andante, Presto in moto perpetuo*; перша частина написана в формі сонатного алегро; експозиція починається партією соліста, що є ознакою романтизму, на відміну до традиційних творів цього жанру, де «перше слово» належить партії оркестру; наявність. Каденції в першій частині також свідчить про умовну донину традиційному жанру; форма Рондо у третій частини властива концертам епохи бароко та класицизму, але за стилістикою в цілому. Незважаючи на форму рондо-сонати, *perpetuum mobile* мало схожа на фінал крупного симфонічного твору і нагадує технічний етюд в гранично швидкому темпі, що значно порушує баланс циклу, позбавляє його завершеності.

Ознакою того, що С. Барбер - композитор свого століття може свідчити непереривний рух третьої частини, завдяки ритмічним варіаціям, тріольному ритму створюється враження безперервного потоку, імпульсивного танцю, без змоги вичленити окремих розділів або тематичних мотивів та рефренів, та нагадує технічний етюд.

Наступний композитор, що майстерно поєднує старовинні традиції із здобутками ХХ століття, а саме із мінімалізмом, - **Ф. Гласс**. Розглядаючи Перший скрипковий концерт можна казати про його належність до напряму постмінімалізму із рисами барокової моделі.

Про наявність барочного здобуття у концерті свідчить перш за все старовинна концертна форма, співвідношення частин «швидко-повільно-швидко», варіації на незмінний бас у другій частині, форма рондо, звертання до прихованої поліфонії, відсутність тонічного тяжіння та співвідношення тем, принцип діалогу оркестру та соліста *tutti-solo*, що з'явився у часи бароко.

Що до рис репетитивного мінімалізму у концерті, то на це вказує взаємодія та варіювання патернів, в якості інтонаційних побудов та утворення загальної форми. Мінімалістична ідея найкраще втілюється у другій частині концерту завдяки її розміреному медитативному характері, та прозорій фактурі оркестру.

РОЗДІЛ 2

СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ

ДЖ. АДАМСА

2.1. Дж. Адамс у пошуку індивідуального композиційного стилю

За інформацією, наданою на офіційному сайті композитора [61], Дж. Адамс народився у 1947, виріс у Новій Англії в сім'ї музикантів-любителів. В юності Дж. Адамс почав вчитися на кларнеті у Фелікса Віскулії, артиста Бостонського симфонічного оркестру. В сім'ї, в якій виріс композитор, всі музичні напрями вважалися однаково важливими: «у нас був Моцарт, а на програвачі звукозапису був Бенні Гудман, і я не виховувався на ідеї, що між ними є різниця»². Що і простежується протягом усієї творчості Дж. Адамса, у його застосуванні та пошани до різних музичних, та не тільки, напрямів, жанрів, епох, технік.

Під час навчання у Гарвардському університеті у 1960-ті роки, Дж. Адамс вивчає композицію у Л. Кіршнера³, Р. Сешнса та Е. Кіма⁴, головним чином, спираючись на стилі модернізму. Там він починає навчатися диригентському мистецтву, керуючи оркестром товариства Баха та водночас був допоміжним кларнетиста Бостонського симфонічного оркестру. Дж. Адамс проявив себе як досить вдалий та талановитий виконавець, про що свідчить його виступ в якості кларнетиста для американської прем'єри опери А. Шенберга «Мойсей та Аро», та виконання партії соло Концерту для кларнету В. Пістона⁵ у світовій прем'єрі у Карнегі-Холі.

В 1971 році, після отримання ступеня магістра в тому ж університеті, Дж. Адамс, наситившись академічним форматом навчання, та музичної сцени Східного узбережжя, композитор вирушає до Сан-Франциско для пошуку

² З інтерв'ю із Ненсі Маліц/Nancy Malitz. *the New York Time*.

³ Леон Кіршнер (1919-2009) - американський композитор сучасної класичної музики, був членом Американської академії мистецтв і літератури та Американської академії мистецтв і наук, лауреат Пулітцерівської премії за свій струнний квартет №3.

⁴ Ерл Кім(1920-1998) - корейсько-американський композитор.

⁵ Уолтер Пістон-молодший (1894 - 1976) - американський композитор, теоретик музики і професор Гарвардського університету.

нових можливостей власного винаходу, де потрапив під вплив композиторів Дж. Кейджа, М. Фельдман, К. Вольф, чиї відкриті до експериментів композиційні прийоми приваблювали Дж. Адамса.

Саме в цей час він отримує статусу п'ятого мінімаліста⁶, а саме завдяки своїми першими масштабним роботам: опера «Фрігійські врата» 1978 та струнний септет «Shaker Loops» (1978).

Перебуваючи під впливом своїх улюблених сучасних композиторів-мінімалістів⁷, Дж. Адамс, молодший за них на десять років, починає інтегрувати свої власні розробки що до розширення технічної та виразної сторони стилю мінімалізму. Першою роботою-зразком умовного «розриву» із мінімалізмом була композиція для хору та великого симфонічного оркестру «Гармонія/Harmonium» (1980), яку умовно за всіма притаманними їй характеристикам, можна назвати хоровою симфонією, але композитор уникає традиційної назви. Тоді як попередні мінімалісти писали для невеликих музичних груп. Композиція написана на тексти англійського поета початку XVII-го століття Джона Донна та американської поетеси XIX-го століття Емілі Дікінсон. Кожна частина симфонії побудована за цілому окремому вірші-поємі: «*Negative Love*», «*Because I could not stop for Death*» та «*Wild Nights*». Емоційне складова та наповненість музики більш нагадують Малера та Я. Сібеліуса, ніж Р. Сешнса або С. Райха [68].

Популярність Дж. Адамса швидко зростала, але, як завжди це випадає на долю експериментаторів, не обійшлося без сурової критики. Наприклад, музичний критик Г. Сандов⁸, звинувачував композитора за те що він зайшов занадто із змішенням різних стилів у своїй композиції для фортепіано та оркестру (композитор знову уникає традиційної назви жанру) *Grand Pianola Music* (1982).

⁶ Мінімалізм (від англ. *Minimal* – «дуже маленький», «найменший») – метод створення музики, що передбачає радикальну «мінімізацію» її звуковисотного та ритмічного аспектів: перший зводиться до використання дуже обмеженого набору звуків, другий – до безперервного повторення елементарних формул («патернів», від англ. *Pattern* – «модель», «шаблон»), зазвичай, на фоні довго не змінної тональної гармонії. (за Л. Акоюном).

⁷ Т.Райлі, Л. М. Янг, та молодші композитори С. Райх і Ф.Ґласс.

⁸ Стаття “Alt-Classical”: Is This the Future? <https://standpointmag.co.uk/tag/greg-sandow/>

«Harmonielehre» для оркестру (1984-85) - це великий тричастинний симфонічний твір Дж. Адамса, через який він усвідомлено посилається на вже існуючий трактат А. Шенберга про гармонію «Harmonielehre» 1911 року, композиція освітлюючи музично-історичні обертони.

У мистецтвознавчій літературі довгий час панувало переконання, що А. Шенберг категорично пориває з усім попереднім розвитком музики, а його звуковий світ та музично-естетична концепція ніяк не пов'язані із минулою традицією. Тема життя традицій в сучасному мистецтві та, навпаки, поступове формування нових явищ як традиції вже багато років привертає

увагу дослідників. Цей процес може бути продемонстрований на прикладі поступової стабілізації у масовій свідомості нових авангардистських течій. Першопричиною еволюції музичної мови А. Шенберга стала потреба висловити нове експресіоністське світовідчуття.

Структурна організація симфонії «Harmonielehre» традиційна - швидко-повільно-швидкий, у цих трьох частинах синтезовано елементи мінімалізму з ліризмом кінця XIX століття, що є основним ідентифікатором композиції.

Контрастна багаточастинна структура «Harmonielehre» та традиційний оркестровий склад свідчать про симфонічну концепцію епохи пізнього романтизму. Дж. Адамс затверджує, що «"Harmonielehre" одружує техніки розвитку мінімалізму з гармонійним та виразним світом *fin de siècle*⁹ пізнього романтизму, скрізь відтінки Малера, Я. Сібеліуса, К. Дебюссі та А. Шенберга» [69].

Свідомий звіт Дж. Адамса на музичне минуле, мабуть, був невинуватим: а саме, щоб уникнути художньо стиску, «фатальної глухоти» до своєї безпосередньої музичної спадщини [70].

Що спільне між роботами Дж. Адамса та А. Шенберга, так це те, що «Harmonielehre» – це кульмінація художнього самовизначення Дж. Адамса. В той час, як «Harmonielehre» А. Шенберга є його першою педагогічною

⁹ З франц. - кінець століття

теоретичною працею та здійснює глибокий особистий процес мислення, що йшов одразу після відкриття атональності.

Творче натхнення німецькій культурі та філософії не обмежилось цією роботою, та Дж. Адамс продовжував черпати натхнення А. Шенберга.

Друга опера Адамса «Смерть Клінггоффера / *The Death of Klinghoffer*» (1985-87) включає вокальні прийоми, розроблені А. Шенбергом *sprechstimme*, та Камерна симфонія (1992) має той самий інструментальний склад та багатоголосся, що Каммерсимфонії / *Kammersymphonie* А. Шенберга, написана роком раніше.

Можна дійти висновку, що метою Дж. Адамса є не у здобутті авангардної мінімалістської естетики, а у тому, щоб виправдувати очікування музичного минулого перед аудиторією. Композиція «*Harmonielehre*» можна назвати своєрідним маніфестом Дж. Адамса про художню незалежність, що схожа за ідеологією «*Harmonielehre*» А. Шенберга, незважаючи на їх дистанцію у часі, просторі та матеріалі. Обидві праці у своїй суті мають схожу мету вийти за межі - для Дж. Адамса, мінімалізму, та тональності для А. Шенберга, та обидва реагують на естетичні проблеми свого часу та місця.

Цим натхнення Дж. Адамса творчістю А. Шенберга не обмежується. В інтерв'ю¹⁰ Дж. Адамс зізнався, що дуже любить Скрипковий концерт А. Шенберга, та у своїй власній роботі над твором керувався більш цим ресурсом, а ніж Скрипковими концертами С. Барбера та А. Берга, з якими неодноразово проводили паралелі критики.

Період 1985-1992 років журнал *classical voice*¹¹ називає «сучасна опера». Дж. Адамс отримує замовлення на написання опер від Пітера Селларса¹². Так у коллаборації із лібретисткою Еліс Гудман¹³ та Дж. Адамса створюються опери «Ніксон в Китаї» (1987) та «Смерть Клінггоффера» (1991).

¹⁰ John Adams on his Violin Concerto (interview conducted and transcribed by Rebecca Jemian and Anne Marie de Zeeuw, Louisville, 1995), <https://web.archive.org/web/20130617035442/http://www.earbox.com:80/inter004.html>

¹¹ Classical voice. John Adams/ <https://www.sfcv.org/learn/composer-gallery/john-adams>

¹² Пітер Селларс (1957-) - американський театральний і оперний режисер, який прославився неоднозначними інтерпретаціями класики.

¹³ Еліс Гудман (1958-) – американська поетеса і лібретист.

Хоча ранні композиції були в академічному стилі, незабаром Дж. Адамс почав спиратися на набагато ширші джерела, включаючи поп, джаз, електронну музику та мінімалізм. Його використання мінімалістичних прийомів, яким характерні повторення та простота, набули виразними, навіть неоромантичними, елементами.

Роль Скрипкового концерту у творчості Дж. Адамса полягає, зі слів автора [62] у виході на новий етап композиторського мислення та вирішування питання явного мелодійно висловлювання. Протягом своєї композиторської кар'єри Дж. Адамс, як правило, уникав жанровою конкретизації своїх оркестрових творів, таких як симфонія чи концерт. Хоча багато його крупних композицій можна ідентифікувати як симфонії чи концерт, наприклад, епічна композиція для хору та оркестру «Гармонія» 1985 року, яка має риси хорової симфонії, та симфонічна композиція «Сіті Нуар» 2009 року. Композитор характеризує твір як «симфонічну музику з елементами джазу» (J. Adams. 1995), посилаючись на французького композитора Даріуса Мійо як зачинателя цієї течії. В той же час такі твори, як «*Century Rolls*» 1997 року для фортепіано з оркестром, та «*Gnarly Buttons*» 1996 року для кларнету та камерного оркестру можна визначити, як концерти. Виключення складає Концерт для скрипки з оркестром, де композитор використовує жанрове найменування. Це ніколи не було жорстким правилом, та вже між 7 січня та 1 листопада 1993 року Дж. Адамс створив Скрипковий Концерт, який назвав без будь-якої вигадливішої назви чи явних позамузичних конотацій.

Концерт був написаний для близької подруги і захопленої поборниці нової музики, тодішнього керівника оркестру штату Міннесота – Джорджи Флізаніс¹⁴ у 1993 році, та виконаний нею ж вперше 19 січня 1994 року з оркестром Міннесоти під керівництвом Едо де Ваарта¹⁵, в музичному театрі

¹⁴Джорджа Флізаніс/*Jorja Fleezanis* (1952 р) - американський скрипаль, на сьогодні є завідувачем кафедрою Генрі А. в Університеті Індіани.

¹⁵Едо де Ваарт/*Edo de Waart* (1941 р) - голландський диригент, музичний керівник Симфонічного оркестру Мілуокі, головний диригентом Королівської фламандської філармонії, художній партнер Камерного оркестру Сент-Пол і музичний керівником Симфонічного оркестру Нової Зеландії.

Ордуея, Сент-Пол, штат Міннесота. Частково у співпраці зі скрипалем Гідоном Кремером, який був обраний для першого виступу з Лондонським Симфонічним оркестром.

Як правило, композитори, які не володіють смичковими інструментами, стикаються з серйозними труднощами, коли справа доходить до написання концерту, і тісна співпраця із скрипалем є правилом, як це було в даному випадку.

Скрипковий Концерт став для композитора виходом на новий етап композиторського мислення, в якому він опановує специфіку мелодійної виразності, кантিলени. Сам композитор визначає, що у 1980-ті роки він не міг створити Скрипковий Концерт, оскільки в його музичній мові панували гармонія і ритм, та композиційна мова складалася, в основному, із численних співзвуч, що «скачуть на хвилях енергії». Опанування мелодичної виразності він починає з 1990-х, під час створення опери «смерть Клінгхоффера», хоча і там йому це не вдається, оскільки там панує не стільки мелодія, а декламація. Отже Скрипковий Концерт для композитора став втіленням ідеї «гіпермелодії» [62].

Концерт для скрипки с оркестром Дж. Адамса, написаний у 1993 р., поєднує багатовікові традиції жанру і сучасну музичну мову й техніки композиції. Зв'язок з класико-романтичною традицією позначається перш за все на загальній композиції твору: це тричастинний цикл із темповим співвідношенням «помірно/швидко – повільно – швидко». Подібна модель характерна і для інших значних американських Скрипкових концертів Е. Картера, С. Барбера, та Ф. Гласса. Певною мірою зберігаються і традиційні образно-семантичні амплуа частин: дієва, експресивна перша частина (хоча в ній композитор і не застосовує традиційну сонатну структуру), медитативна друга і активна моторна третя, яка за образним змістом відсилає до бадьорих, життєстверджуючих фіналів класичних концертів. В концерті також присутні риси жанрової та узагальнено-філософської програмності.

Після пам'ятної прем'єри Джорджа Флізаніса багато скрипалів взялися за цей твір, і кожен зіграв його зі своїм унікальним хистом та розумінням. Серед них - Гідон Кремер (який зробив перший запис з Лондонським симфонічним оркестром), Вадим Рєпін, Роберт Макдаффі, Мідорі та, що, мабуть, найдивовижніша, Лейла Йозефовіч, яка зробила цей твір особистою візитною карткою на багато років. Скрипковий концерт присвячений пам'яті Девіда Хантлі¹⁶, давнього ентузіаста і великого поборника багатьох сучасних музичних творів.

Концерт для скрипки Дж. Адамса був описаний як «найоригінальніший підхід до жанру з часів створення Скрипкового концерту А. Берга» [66.C.245]. Але що до цього впливу, Дж. Адамс зізнається (1998), що не дуже добре знайом із Скрипковим концертом А. Берга, який його зовсім не приваблює, як слухача, так само як і Скрипковий концерт С. Барбера, хоча така риса, як *perpetual motion* третьої частини може нагадувати таку ж саму властивість Скрипкового концерту С. Барбера. Натомість він доводить, що Скрипковий концерт А. Шенберга для його є більш близьким. Та присутність композиторського впливу А. Берга та С. Барбера може бути, але як неусвідомлене явище. Саме таке неусвідомлене поглинання іншою музикою є одним із двигунів, що рухає творчість Дж. Адамса.

За визначенням автора [62], концерт уявлявся двочастинним, тривалістю приблизно двадцять хвилин. Була ідея створити досить жваву першу частина та контрастну повільну другу Чакону із варіаціями на незмінний бас. Натхненням до написання Чакони для скрипки соло стала відома Чакона із партити ре-мінор для скрипки соло І. С. Баха та фінал Симфонії №4 І. Брамса. Однак у завершеному варіанті Концерт став три частинним.

¹⁶ Девід В. Хантлі/ David V. Huntley (1947-1986), віце-президент відділу серйозної музики у Boosey & Hawkes Inc.

2.2. Аналіз Скрипкового концерту

Концерт для скрипки з оркестром Дж. Адамса написаний для наступного складу оркестру: група духових - 2 флейти (обидва подвоєні піколі), 2 гобої, 2 кларнети (2-й басовий кларнет), 2 фаготи, 2 валторни, 2 труби in F та C, група ударних - литаври, 5 барабанів бонго, 4 барабана конго, бас-барабан, підвісна тарілка, бубен, дзвіночки, вібрафон, маримба, група струнних та 2 синтезатори.

Серед стилістичних рис, характерних для музики ХХ століття відзначимо особливості оркестровки. Якщо в цілому, можна сказати, що партія струнної групи і скрипки соло є тим тлом, на якому автор сполучає яскраві темброво-звукові барви перкусійних, дерев'яних духових і мідних інструментів. Відзначимо, зокрема, включення до складу оркестру партії синтезаторів, одному з яких доручається викладення теми.

Перша частина не має назви ($\text{♩}=78$, помірно швидкий темп, експресивно-драматичний характер за відсутності вираженого тонального центру) оригінальним чином поєднує стилістику і деякі технічні прийоми композиторів-мінімалістів з експресивними, колючими інтонаціями, що нагадують про стилістику Д. Шостаковича, частково – Б. Бартока або І. Стравінського. Концерт відкривається довгою протяжною «нескінченною мелодією» скрипки, над розмірено пульсуючими висхідними фігурами в оркестрі.

Подібно до Концерту для скрипки з оркестром С. Барбера, у Дж. Адамса початковий оркестровий ригурнель відсутній, Концерт одразу відривається темою соліста. Натомість, нагадаємо, що у Першому Скрипковому Концерті Ф. Гласса невеликий оркестровий вступ все ж є.

Така риса стає визначною для ХХ століття, де поступово роль початкової оркестрової інтерлюдії-ригурнелю зменшується. Тому такий прийом надає більш інтимний і розмовний характер. Якщо взяти до уваги більш ранній етап становлення традиції концертної форми, то ми спостерігаємо відсутність або надзвичайну мінімізованість вступу в більшості барокових інструментальних концертів.

Від мінімалістів, зокрема, С. Райха йде принцип побудови усієї композиції на основі вихідного інтонаційно-ритмічного і гармонічного комплексу (патерну), який багаторазово повторюється протягом твору і у процесі розвитку поступово трансформується. Але, якщо у мінімалістів трансформація вихідного комплексу досягається завдяки репетитивності та адитивній техніці – додаванню до початкового патерну спершу одного, далі двох, трьох і так далі, звуків або мотивів, то у Дж. Адамса в цій частині Концерту така трансформація відбувається завдяки більш традиційному варіантно-варіаційному розвитку. Фактично в першій частині концерту відбувається контрапунктична взаємодія двох тематичних комплексів, які представляють і два в певній мірі контрастних фактурних пласти: патерну в оркестровій партії (спочатку у струнної групи) – нашарування плавних хроматичних мелодичних ходів та експресивних інтонацій у солюючої скрипки, що не мають ясної тональної основи і будуються на хроматичних дисонуючих інтервалах з ніби «ламаними» мелодичними ходами, стрибками на широкі інтервали, півтоновими «ковзаннями», які на початку частини окреслюють гармонію мажорного тризвуку від С. Поєднання цих мелодичних ліній по вертикалі створює ефект мерехтіння і сприймається як єдина колористична «пляма», що свідчить на залучення окремих прийомів сонористичної техніки. Можемо сказати, що в першій частині концерту партія соліста будується за бароковим принципом «ядро – розгортання» а партія оркестру – за принципом варіантно-варіаційного розвитку початкового інтонаційно-ритмічного патерну. Останній піддається протягом всього тематичного розвитку гармонічному перефарбуванню, тембровому варіюванню і врешті решт процес його трансформації призводить до повного його розчинення, зміни до невпізнаності. Партію соліста також підпорядковано варіантно-варіаційному принципу розвитку. Таким чином, композиція першої частини концерту представляє собою послідовність мало контрастних між собою відносно невеликих епізодів, кожен з яких є результатом тематичних трансформацій попереднього, і які всі разом утворюють драматургію хвильового типу: від

початку частини йде поступове нагнітання напруги до кульмінації, а потім, після неї, і до кінця частини спостерігаємо плавний спад, і вся композиція завершується медитативною кодою у тихій звучності, в якій остаточно «розчиняється» початковий тематичний матеріал. При цьому не лише драматургія всієї частини в цілому утворює одну велику хвилю з поступовим підйомом і спадом, але й невеликі епізоди-варіації об'єднуються в чотири значно більші за масштабами розділи-хвилі, кожен з яких також має свою «зав'язку» (*initio*), розвиток і кульмінацію, перший з них за драматургічною функцією умовно відповідає експозиції класичного концерту, другий та третій – двом великим розділам розробки, а третій, що за драматургією збігається з початком спаду загальної напруги – з результуючою репризою, хоча про останню можемо говорити лише умовно за відсутності тематизму в традиційному розумінні та притаманних класичним концертам тональних зв'язків. Загалом сам принцип хвильової драматургії йде від класичних та романтичних концертів, особливо від їх розробкових розділів, а в сучасних умовах цей принцип реалізував і Ф. Глас в своєму Першому Скрипковому концерті, де цей принцип також, як і в Дж. Адамса, реалізується за рахунок фактурного й динамічного наростання. Як визначає К. Миронова [42.С.26], розвиток першої частини Першого Концерту досягається завдяки варіюванню та зіставленню патернів, також, як у Дж. Адамса, «у тематичному матеріалі відсутній емоційний контраст, що приводить нас до основних ідей постмінімалізму – музики стану».

Всю першу частину витримано в єдиному напружено-експресивному, драматичному настрої (за виключенням більш медитативної каденції та коди, яку можна назвати свого роду «тихою» кульмінацією). Тому зміна епізодів є помітною лише завдяки змінам у типах інтонування, фактурі та оркестровці. Наприклад, в партії соліста чергуються епізоди речитативно-декламаційного, кантіленного плану, віртуозні, в яких пасажі змінюються на баріолажні фігурації, подвійні ноти, фігурації зі стрибками, тощо. Також зміна деяких з

епізодів підкреслюється «виключеннями» та новими вступами соліста, соло окремих оркестрових інструментів.

Показовим є те, що навіть у такій нетрадиційній структурі є місце абсолютно традиційному для жанру концерту розділу – каденції соліста, яку побудовано за всіма канонами: це монолог-речитатив, де широко застосовуються подвійні ноти, акорди, прийоми поліфонічного викладу. Її поміщено в четвертому, результуючому розділі, перед кодою (т.304).

Наявність каденції є своєрідним знаком концертного жанру, який залишається незмінним, попри всі інші експерименти композитора з формою та фактурою, даниною традиції.

Загалом композицію першої частини можна виразити наступною схемою:

Перший розділ (т.1 – 57)	Другий розділ (т.57 – 168)	Третій розділ (т.168 – 302)	Четвертий розділ (від т. 302)
A – A1 (т.26) – A2 (т.40)	A3 (т. 57) – A4 (т.79) – A5 (т.92) – A6 (т.127) – A7 (т.151)	A8 (т.168) – A9 (т.226) – A10 (т.244) – B (т.252) – A11 (т.270)	C (т.302) – D (т.304, каденція соліста) – A12 (т.380) – Coda

Перший розділ (т.1 – 57)

A – A1 (т.26) – A2 (т.40)

Початок розділу відрізняється загальним світлим колоритом, в партії соліста переважає кантилений тип інтонування, який, однак, поєднується з широкими мелодичними стрибками (наприклад, на інтервали зменшеної децими, зменшеної октави, малої септими, тощо) і з елементами баріолажної техніки. Подальший тематичний розвиток пов'язаний з поступовим прискоренням ритмічного руху за рахунок удрібнення тривалостей в партії соліста, з фактурними та технічними змінами в партії скрипки (поява подвійних нот, трелей).

Другий розділ (т.57 – 168)

A3 (т. 57) – A4 (т.79) – A5 (т.92) – A6 (т.127) – A7 (т.151)

У цьому розділі порівняно з попереднім прискорюється ритмічний рух в партії соліста (переважають квартолі та секстолі в партії соліста), початок розділу пов'язаний з певним розрідженням оркестрової фактури (в подальшому знов спостерігатиметься її ущільнення, коли тематичний розвиток наблизатиметься до кульмінації) та зі зміною тембрових барв: додаються арпеджовані акорди арфи на сильних долях, початковий патерн оркестрової партії, що на початку частини був доручений струнним, переходить до дерев'яних духових. Партія скрипки будується на повторюваних експресивних висхідних інтонаціях, побудованих, зокрема, на інтервалах зменшеної квінти, септими, малої сексти. Тут також застосовано техніку подвійних нот. В процесі тематичного розвитку загальний темп помітно прискорюється, партія соліста набуває все більш віртуозного характеру.

Третій розділ (т.168 – 302)

A8 (т.168) – A9 (т.226) – A10 (т.244) – B (т.252) – A11 (т.270)

Початок цього розділу пов'язаний з досягненням кульмінації, що виражається в тутійному оркестровому викладі (однак у досить прозорій фактурі) та із поверненням кантілени у солюючої скрипки: вона виконує у нюансі forte дуже експресивну ліричну тему, що за стилістикою нагадує теми зі скрипкових з концертів Д. Шостаковича (наприклад, завдяки повторюваній низхідній секундовій інтонації). У т. 186 – 187 і далі в партії скрипки нагадується низхідний хід на малу терцію, з якого починався перший розділ. Подальший тематичний розвиток знов пов'язаний з прискоренням ритмічного руху, ущільненням оркестрової фактури, в кульмінації помітну роль відіграють тембри мідних духових інструментів.

Четвертий розділ (від т. 302)

C (т.302) – D (т.304, каденція соліста) – A12 (т.380) – Coda

Перехід від третього до четвертого розділу пов'язаний, навпаки, із спадом звучності, «згортанням» оркестрової потужності: перед самим початком

четвертого розділу тематичний матеріал викладається лише солюючою скрипкою і флейтою, флейтою-пікколо і гобоем і має жанрові риси хоралу. Перший епізод четвертого розділу представляє собою каденцію соліста з усіма її традиційними рисами: речитативний тип інтонування, підвищена експресія, імпровізаційність, динамічні й штрихові контрасти, розмаїття технічних прийомів: використання подвійних нот, акордів, баріолажно́ї техніки, пасажів тощо. Тематичний розвиток після каденції характеризується спадом динаміки, розрідженням оркестрової фактури, загальним просвітленням колориту (вся перша частина завершується ясно окресленим тризвуком Es-dur) в партії скрипки переважає кантилена.

Загалом першу частину Концерту написано з урахуванням всіх технічних можливостей скрипки, її віртуозний потенціал розкрито у повній мірі. Тут можна зустріти більшість прийомів фактурного викладу, характерних для скрипкової літератури: пасажі, подвійні ноти, акорди на трьох і чотирьох струнах, баріолажну техніку. Окремі епізоди першої частини дозволяють продемонструвати й кантиленне звучання.

Протягом усієї частини композитор виказує велику контрапунктичну винахідливість, створюючи оригінальні поєднання варіантів початкового тематичного матеріалу по вертикалі.

Друга частина – озаглавлена «*Chaconne. Body through which the dream flows*» тобто «тіло, через яке тече мрія» – фраза з вірша американського поета Роберта Хааса¹⁷. Відповідно до обраної жанрової моделі написана у формі варіацій на *basso ostinato*, що вказує на наявність у циклі рис барокової моделі жанру. Однак композитор сполучає ці риси з різноманітними стилістичними особливостями музики ХХ століття. Наприклад, сама тема варіацій в натуральному *D-dur* з рухом на кварту вниз спочатку від I щабля, потім від VI і ходом IV – V – I (*S-D-T*) мелодичним абрисом нагадує теми барокових чакон і

¹⁷ Роберт Л. Хасс/Robert Haas (1941 р.) - американський поет, лауреат Пулітцерівської премії.

пасакалій. Наприклад, у Чаконі *d-moll* Телемана мелодична лінія басу цілком повністю збігається з мелодичною лінією у розгляданому зразку, за винятком, звісно, ладу. Крім того, принцип секвенціювання певної інтонації з наступною кадансовою формулою використовували побудови теми для варіацій на *basso ostinato* Й.С. Бах у Пасакалії *c-moll*, Д. Букстехуде у Пасакаліях *d-moll*, *c-moll* і в Чаконі *e-moll*. Нагадаємо, що варіації на незмінний бас (*basso ostinato*), або старовинні варіації були відомі ще в XVI столітті в Європі. Модні тоді танці пасакалія і Чакона писалися в формі, заснованої на постійному повторенні теми в басу, при цьому варіювалися тільки верхні голоси. Техніка *basso ostinato* не залишилася надбанням лише старовинної музики - в XX столітті в зв'язку зі сплеском інтересу до старовинної музики ця техніка отримала нове життя.

Зокрема, це дозволяє провести паралель із Першим скрипковим концертом Ф. Гласса, друга частина якого написана у формі варіацій на незмінний бас (пасакалії), композитор використовує у якості теми фрігійський тетрахорд із доданим IV щаблем.

Одним із задіяних принципів розвитку в другій частині є димінуція, яка також властива особливо для барокових зразків обраного автором жанру. Необхідно звернути увагу на роботу з ритмікою теми, адже вона не тільки майже не залишається сталою, навпаки, композитор обирає варіанти доволі складного ритмічного оформлення теми ледь не в кожній варіації зі скороченням чи подовженням тривалостей певних нот, через що вони постійно зміщуються відносно тактової риски, використанням пунктиру тощо. До ритмічних особливостей другої частини відносимо і варіантність у викладенні теми, що також характерно для барокових варіацій на *basso ostinato*. Але самі варіанти вирізняються доволі складним й примхливим рисунком, що вказує на приналежність їхнього автора до зовсім іншої музичної епохи.

Показовим також є те, що формі другої частини притаманні й риси рондальності, оскільки в окремих варіаціях у якості теми звучить новий тематичний матеріал, а в одній з варіацій композитор зовсім «вимикає» басовий голос. Завдяки названому прийому і чергуванню з новим тематичним

матеріалом основна тема набуває рис рефрену. Автор використовує ще й прийом обрамлення, даючи наприкінці другої частини варіант тематичного матеріалу з першої варіації.

Порівнюючи з Першим скрипковим концертом Ф. Гласса, бачимо, що друга частина також написана у формі варіацій на незмінний бас, де, як визначила К. Миронова[42.С.23], «частина складається зі вступу та 11 варіацій, перша та остання з яких повторюються. Основним принципом варіативності - є міксування патернів».

Однією з основних фактурних особливостей даної частини є використання сонорних звучностей, на кшталт звукової «плями» зі струнних флажолетів чи мерехтливого тривожного тла зі звуків дрібних тривалостей, виконуваного дерев'яними духовими. З гармонічних особливостей відзначимо використання політональності й дванадцятиступенної тональністю, вона ж хроматична, моно ладового типу із консонуючим центром, що додатково підкреслює дещо ірреальне звучання чакони.

Партія скрипки містить складну й виразну мелодичну лінію, яка розгортається впродовж майже усієї форми, за винятком однієї варіації де партія скрипки паузує разом з партією басу. Характер мелодики в партії скрипки переважно декламаційно-речитативний з ламаними мелодичним ходами й використанням інтервалів ширших за октаву. Мелодичний масив рухається неспішними хвилями, які повторюючись починають рух у нижньому регістрі й поступово підіймаються до верхнього.

Отже, усі перелічені виразні засоби дозволяють авторові створити статичне й надзвичайно мінливе водночас музичне полотно, яке цілком виправдовує свою назву - *Chaconne. Body through which the dream flows*. Композиторові вдається занурити слухача у неймовірний і як було сказано вище, дещо ірреальний світ, у якому навіть час уповільнює свій плин. Кожна з варіацій так чи інакше додає нові деталі до цієї фантастичної атмосфери. Музика другої частини ніби дивовижне марево, що ніби виникає нізвідки і згодом зникає в нікуди.

У першій групі варіацій (тт. 1-24) тема виконується синтезатором, віолончелями і контрабасами *pizzicato*. Її звучання доповнюється акордами у синтезатора в високому регістрі, які разом з темою утворюють політональні співзвуччя, плавним рухом струнних у високому регістрі і довгими нотами перкусії, які не стільки виконують функцію педалі, скільки додатково підкреслюють загальний дещо ірреальний колорит.

Друга група варіацій (тт. 25-61) позначена введенням нових тембрів і прийомів виконання. Це, наприклад, гамоподібна висхідна мелодична лінія у бас-кларнета, до якої додається також гамоподібна висхідна мелодична лінія у альтів, але якщо у бас кларнета мелодія викладена рівними чвертками, то в альтів тема викладена синкопами *pizzicato*, згодом партію альтів дублює синтезатор, завдяки чому утворюється незвичний тембровий мікст. Завершується ця група соло валторни і стретним проведенням теми у синтезатора зі струнними і арфи.

Наступні три варіації (тт. 62- 91) утворюють третю групу, оскільки у першій з них замість основної теми, звучить нове тематичне утворення, основою якого є цілотнова гама, початковою ж і основною інтонацією є тритон. В інструментуванні цієї варіації майже нічого не змінюється, тільки додаються літаври зі звуком В, що підкреслює відповідний звук в мелодії.

У другій варіації повертається основна тема дещо інтонаційно і ритмічно трансформована. До струнних, синтезаторів і скрипки соло додається бас-кларнет з ритмічно трансформованим варіантом висхідної мелодичної лінії і фагот, який дублює партію другого синтезатора. У третій варіації тема *basso ostinato* відсутня. Через те, що низький регістр тут не задіяний, варіація звучить прозоро і навіть дещо ідилічно завдяки тембрам дерев'яних духових і флейти зокрема. Низькі струнні у цій варіації також не задіяні. Композитор залишив тільки перші і другі скрипки.

Четверта група варіацій (тт. 92-119) виконує функцію другого повторення рефрену в формі рондо. У першій варіації партії низьких струнних, фагота і синтезатора, що виконують тему підсилені партією флейти, дублює їх через дві

октави і двома валторнами, що виконують тему паралельними квінтами. З наступної варіації темброве розмаїття доповнюється партіями гобоя і англійського ріжками, які разом з флейтою і бас-кларнетом виконують розлогі пасажі діапазоном у дві-три октави, що слугують тлом для проведення теми. У цій групі звертає на себе увагу експресивне соло у партії альтів, яке також звучить на тлі пасажів дерев'яних духових.

П'ята група варіацій (тт. 120-159) знову починається з проведення ритмічно й інтонаційно модифікованого варіанту теми, причому знову звертає на себе увагу тритонна інтонація, як і в третій групі варіацій. Друга варіація з п'ятої групи знов демонструє максимально прозору фактуру, створенні якої задіяні лише скрипка соло, перші скрипки з альтами, другий синтезатор і валторна. І знову тема *basso ostinato* відсутня. У третій варіації композитор знову «вмикає» басовий регістр, причому матеріал, який звучить у виконанні струнних і синтезатора ще більш віддалено нагадує основну тему, від неї лишаються тільки ритмічні й інтонаційні абриси.

Шоста й остання група варіацій (тт. 160-174) виконує функцію третього проведення рефрена, якщо взяти до уваги рондальність як принцип організації форми, і коди водночас. У першій варіації тема виконується у F-dur синтезатором і контрабасами *divisi* (*arco* і *pizzicato*) на тлі витриманих звуків у віолончелей. Перші три її звуки підкреслені перкусією (*F – C – D*). У другій варіації тема виконується синтезатором і частиною контрабасів *divisi* на тлі тонічного органного пункту у віолончелей, бас-кларнета і другої половини контрабасів а також контрапункту у другого синтезатора на основі тематичного матеріалу партії скрипки соло. Завдяки збільшенню тривалостей звуків у темі і тонічного органного пункту виникає ефект «застигання» в часі. Музика ніби знову поринає у Вічність, з якої з'явилася.

Заклучна частина концерту має назву *Toccata* (з італ. *toccata*, від *toccare* - торкатися) натякає на зв'язок з токатою. Мабуть, не випадково композитор не називає частину такатою, яка вказує на безпосередній зв'язок з жанровим

інваріантом. Формі фіналу властива рондальність, що реалізується завдяки чергуванню двох типів матеріалу.

Рондо (з італ. *rondo*, франц. *rondeau*, від *rond* – коло). Одна з найпоширеніших музичних форм, що пройшла тривалий шлях історичного розвитку. В її основі лежить принцип чергування головної, незмінною теми - рефрену і постійно оновлюваних епізодів. За Л. Мазелем [36], головна тема проводиться щонайменше 3 рази, звідси також виходить, що епізодів, з яким чергується головна тема, повинно бути не менше двох. З цього слідує, що у формі рондо щонайменше 5 частин: АВАСА. У старовинних зразках рондо епізоди, як правило, не являли собою нових тем, а ґрунтувалися на музичному матеріалі рефрену. Тому Рондо було тоді однотемна.

Структура головної теми рондо та епізодів також може бути різною: період, проста двочастинна форма, а в епізодах побудова або ряд побудов, що не являють собою період. В рондо можливі зв'язуючі частини між темою та епізодами, а також кода (вступ зустрічається рідше). Головна тема може при повторенні варіюватися або проводитись неповністю.

Використання форми рондо та рондальності як принципу формотворення у фіналі є взагалі властивою рисою для жанру інструментального концерту. Причому це стосується як творів класико-романтичної традиції (наприклад, фінал концерту для скрипки з оркестром Л. Бетховена, фінал його ж концерту для фортепіано №3, фінал першого фортепіанного концерту Й. Брамса) так і музики ХХ століття.

Зокрема, Ф. Глас у фіналах обох скрипкових концертів також задіює рондальний принцип формотворення, хоча між матеріалом рефрена й епізодів зберігається лише мінімальний контраст. Що до форми третьої частини Скрипкового Концерту С. Барбера, то вона також має форму Рондо, теми частини організовані в рефрен і чотири епізодичних розділу. Як визначає Б. Хейман (1994): «Сама тема Рондо рідко повертається дослівно, та виконується скрипкою в такому бездиханному темпі, що вона майже нагадує технічний етюд, та підтримується лише скупкою оркестровкою».

Безперервний рух шістнадцятими *alla perpetuum mobile* у скрипки виконує функцію рефрену. В основі цього безперервного руху гамоподібні пасажі на основі звукоряду a-moll, збагаченого хроматизмами. Причому при кожному повторенні матеріал рефрену варіантно оновлюється. Буквальна репризність відсутня як така.

Матеріал епізодів має примхливо-танцювальний характер і вирізняється складною ритмікою й варіантним повторенням невеликих тематичних побудов. Використані в епізодах прийоми розвитку вказують на вплив творчості І. Стравінського. Зрозуміло, що для матеріалу з яскраво вираженою ритмічною складовою, на якій базується розвиток, важливою в його інструментуванні буде партія перкусійних інструментів. Знов-таки, пружна, примхлива ритміка є тим чинником, який вказує на початок того чи іншого епізоду, оскільки буквальна репризність тут також відсутня. Виняток становить один з епізодів, написаний з використанням дорійського ладу.

Останній розділ фіналу виконує функцію коди, оскільки в ньому поєднується матеріал рефрену в оркестрі й матеріал епізоду в дорійському ладі і ще кількох тематичних побудов, подібних до матеріалу епізодів, які виконує соліст. Таке повторення додає формі завершеності. І саме таким чином автор завершує фінал концерту.

Перший розділ (тт. 1-31) — це проведення рефрену. Його тематичний матеріал відтіняє неспокійне сонорне тло, сплетене з тембрів перших скрипок, кларнетів і синтезаторів й доповнене уривчастими фразами труби у сполученні з другими скрипками й альтами.

Другий розділ (тт.32-57) виконує функцію епізоду. Він базується на кількох варіантах однієї фрази, основою звуковисотної організації якої є дорійський лад. А пружний ритм надає їй рис танцювальності. Звучання партії соліста підтримують акорди у синтезаторів з подвійними нотами й акордами в альтів і віолончелей *divisi*, які виконується *pizzicato*, до них додаються пасажі й арпеджіо у кларнета, та повторювана у ламаному ритмі квінта a-e, поділена між партіями флейти і флейти-пікколо.

У третьому розділі (тт. 58-65) партія скрипки соло знову насичується гамоподібними пасажами, що відповідає логіці рондальної структури фіналу, адже саме цей тип матеріалу характерний для розділів, які виконують функцію рефрену. Тепер пасажі у соліста звучать на тлі *pizzicato* віолончелей з контрабасами, доповнені арпеджіо у кларнета й синтезатора, що звучать в унісон.

Тембровою основою другого епізоду (тт. 66-79) є духові інструменти: флейта, гобой, англійський ріжок, фагот і труба. Вони виконують короткі фрази, викладені квінтолями на тлі остинатних вісімок у перкусії і коротких фраз у синтезатора.

Чергове повторення рефрена (т. 80-92) супроводжується арпеджіо у двох флейт, продубльованих синтезатором, і короткими мелодичними фразами у перкусії, що ніби продовжують розвиток матеріалу з попереднього епізоду.

Наступний розділ (т. 93-117) має, як і більшість епізодів, танцювальний характер. Тема викладена у скрипки соло з використанням подвійних нот. Спочатку звучання соліста супроводжують низькі струнні *divisi*, які виконують акорди *pizzicato*. Згодом до них додаються скрипки з альтами, валторни, фагот і синтезатор, додаючи нових яскравих барв у звучання епізод, підкреслюючи його енергійний, бадьорий характер.

Чергове проведення рефрена розширене і має тричастинну структуру (тт. 118-165). У першому розділі *perptuum mobile* в партії соліста підтримують пасажі шістнадцятими дерев'яних духових. У середньому розділі звучить сонорний пласт у виконанні неповного *tutti*, який складається з пасажів і арпеджіо шістнадцятими, підтримуваний ударами літавр. У заключному розділі рефрену відбувається не скільки тематична, скільки темброва реприза, адже тематичний матеріал знову виконують винятково дерев'яні духові.

Епізод (тт. 166-195) продовжує динамічне наростання, що почалося з попереднім викладенням рефрена. Завдяки пружному ритму з використанням нерегулярних акцентів розкривається танцювальний характер музики. Партія

соліста, викладена подвійними, звучить на тлі струнної групи, синтезаторів і валторн і труби.

Останнє проведення рефрена (тт. 196-264) починається у струнних і дерев'яних духових. Соліст ще деякий час ще виконує матеріал епізоду, ніби не вичерпавши усієї його ритмічної енергії, але згодом долучається до виконання пасажів. У цьому розділі присутня тематична арка, адже автор вводить тут матеріал першого епізоду з характерним для нього звучанням дорійського ладу. Далі починається зростання динаміки. В кульмінації звучить остинато подвійними нотами у соліста на насиченому сонорному тлі, викладеному *tutti*. Завершується концерт короткими фразами у соліста, які чергуються з уривчастими ударами літавр.

Згідно із назвами друга і третя частини справді мають жанрові риси чакони і токкати. Вибір таких жанрових елементів свідчить про звернення до барокових моделей. Усі частини йдуть *attacca*, що відсилає до пізньоромантичної традиції і до концертів і симфоній раннього ХХ ст. Про зв'язок з цими традиціями свідчать і масштаби циклу (весь концерт за часом звучання займає близько півгодини), і склад оркестру (використовується великий симфонічний оркестр з розширеною секцією ударних – литаври, гуїро, 5 барабанів бонго, 4 барабани конго, бас барабан, тарілки, тамбурин, клавесин, дзвони, маримба, вібрафон та два електронних синтезатора). Такий інструментальний склад одразу свідчить про прагнення композитора досягнути додаткового колористичного ефекту. Натомість склад оркестру у Скрипкових концертах Ф. Гласса та С. Барбера не має синтезаторів та такої величезної групи ударних.

З виконавської точки зору концерт має певні складнощі. Він потребує від виконавця бездоганного почуття ритму, кристально чистої інтонації, адже майже весь концерт будується на діатонічних тризвуках і найменші відхилення тону забрудять фактуру, вільного володіння грифом, оскільки деякі з розкладених акордів з патернів лежать не в комфортному розташуванні для виконавця, віртуозною зміною струн задля ритмічного виконання

арпеджованих акордів. Найбільшою складністю стає художній аспект задля скрипаля-виконавця, оскільки мінімалізм – це музика стану, а не почуттів. Музичний матеріал досить одноманітний і його неможливо урізноманітнити драматично. Тож головна задача виконавця – запропонувати психічний стан своїм виконанням.

Висновки до Розділу 2. Розглядаючи становлення творчості Дж. Адамса, можна відмити його захоплення музичними напрями різних епох та стилів (від бароко та класики до року та джазу), яке бере початок з дитинства. З успіхом здобувши академічну музичну освіту, Дж. Адамс починає свій власний експериментальний творчий шлях у 70ті роки ХХ століття, коли у музичній культурі США панує нещодавно виникла композиційна техніка – мінімалізм.

Дж. Адамс, у пошуках власної композиційної мови, під впливом та натхненням старшого покоління композиторів Дж. Кейджа, М. Фельдман, К. Вольф, починає створювати свої перші масштабні роботи опера «Фрігійські врата» 1978 та струнний септет «*Shaker Loops*» (1978), завдяки яким композитора долучили до низки композиторів-мінімалістів. Але прагнення Дж. Адамса до здобуття особистого висловлювання рухає композитора до інтегрування своїх власних розробок, розширення технічної та виразної сторони стилю мінімалізму. Та першим кроком до цієї спроби стала хорова симфонія «Гармонія/*Harmonium*» 1980 р, контрастна структура якої та традиційний склад оркестру свідчать про втілення концепцій епохи пізнього романтизму у синтезі з мінімалістичними техніками.

Виявляючи роль попередників на становлення композиційного стилю Дж. Адамса, не можна обійти творчість А. Шенберга. Про вплив досвіду нововіденського радикалу свідчить наступне: великий тричастинний симфонічний твір «*Harmonielehre*» 1985 року - усвідомлений звіт до на існуючий трактат А. Шенберга про гармонію «*Harmonielehre*» 1911 року. У тричастинній композиції Дж. Адамса знов синтезуються елементи мінімалізму з ліризмом кінця ХІХ століття.

Одна із провідних тем творчості А. Шенберга - життя традицій в сучасному мистецтві та водночас формування нових явищ як традиції - що протягом всього творчого шляху прагнув Дж. Адамс. Обидві «*Harmonielehre*» для кожного із композиторів були результатом процесу самовизначення.

- опера Дж. Адамса «Смерть Клінггоффера / *The Death of Klinghoffer*» (1987) включає вокальні прийоми *sprechstimme*, розробленні А. Шенбергом;

- «Камерна симфонія» (1992) має той самий інструментальний склад та багатоголосся, що і «Каммерсимфонія/ *Kammersymphonie*» А. Шенберга, написана роком раніше.

- обидві праці у своїй суті мають схожу мету вийти за межі - для Дж. Адамса, мінімалізму, та тональності для А. Шенберга, та обидва реагують на естетичні проблеми свого часу та місця.

- натхнення Скрипковим концертом А. Шенберга у написанні Скрипкового концерту Дж. Адамс у 1993.

- що до ролі Скрипкового концерту (1993) у власній творчості Дж. Адамса, твір став виходом на новий етап композиторського мислення, завдяки:

- вирішенню питання про мелодійне висловлювання, оскільки в музичній мові попередніх періодів творчості композитора панували гармонія і ритм;

- вперше композитор використовує жанрове найменування «Концерт» без позамузичних конотацій. Протягом своєї композиторської кар'єри Дж. Адамс уникав жанровою конкретизації своїх оркестрових творів, таких як симфонія чи концерт, хоча багато його крупних композицій можна ідентифікувати як симфонії чи концерт.

Аналіз Скрипкового концерту Дж. Адамса дозволяє виявити наслідування багатовіковій традиції жанру в синтезі із сучасною музичною мовою й техніками композиції. Можемо зробити висновки що до спадкоємності Скрипкового концерту Дж. Адамса із класико-романтичною композиційною моделлю та паралелі із Першим Скрипковим концертом Ф. Гласса та

Скрипковим концертом С. Барбера: композиція твору представляє собою тричастинний цикл; зберігається темпове співвідношення частин; наявність каденції соліста в першій частині циклу; форма рондо у третій частині. та драматургія хвильового типу; послідовність частин йдуть *attacca*.

Про зв'язок із бароковою традицією натякають назви другої та третьої частин - Чакона і токато; принцип димінювання; наявність у формі варіацій на *Basso Ostinato*, що також простежуємо у Ф. Гласса. На відміну від Ф. Гласса, але і в Скрипковому концерті С. Барбера, у першій частині відсутній оркестровий ритурнелъ.

Використання мінімалістичних технік що у Дж. Адамса, що у Ф. Гласса виявляється у рисах репетитивної техніки та принципу варіантно-варіаційного паттерну

Про індивідуальний стиль Дж. Адамса свідчать наступні дослідження: наявність сонорних звучностей; вихід за межі тональності, завдяки відсутності у тематичному матеріалі емоційного контрасту, що характерне вже для постмінімалізму; використання мінімалістичних прийомів, які набули виразності з неоромантичними елементами.

У Концерті для скрипки з оркестром композитор продемонстрував, як філігранно можуть в одному циклі співіснувати і доповнювати один одного барокові, класичні та романтичні жанри і форми з сучасними композиторськими техніками.

В першій частині ми бачимо, що початковий оркестровий ритурнелъ відсутній, Концерт одразу відривається темою соліста – спостерігаємо відсутність або надзвичайну мінімізованність вступу в більшості барокових інструментальних концертів. Також така риса стає визначною для ХХ століття, де поступово роль початкової оркестрової інтерлюдії-ритурнелю зменшується.

Побудова усієї композиції на основі патерну - вихідного інтонаційно-ритмічного і гармонічного комплексу, який трансформується у процесі розвитку – свідчить про застосування композитором прийому від мінімалістів.

Але, якщо у мінімалістів трансформація вихідного комплексу досягається завдяки репетитивності та адитивній техніці, то у Дж. Адамса в цій частині Концерту така трансформація відбувається завдяки традиційному варіантно-варіаційному розвитку.

Фактично в першій частині концерту відбувається контрапунктична взаємодія двох тематичних комплексів, які представляють і два в певній мірі контрастних фактурних пласти: патерну в оркестровій партії (спочатку у струнної групи) – нашарування плавних хроматичних мелодичних ходів та експресивних інтонацій у солюючої скрипки, що не мають ясної тональної основи і будуються на хроматичних дисонуючих інтервалах. Поєднання цих мелодичних ліній по вертикалі створює ефект мерехтіння і сприймається як єдина колористична «пляма», що свідчить на залучення окремих прийомів сонористичної техніки.

Композиція першої частини концерту представляє собою послідовність мало контрастних між собою відносно невеликих епізодів, кожен з яких є результатом тематичних трансформацій попереднього, і які всі разом утворюють драматургію хвильового типу. Принцип хвильової драматургії йде від класичних та романтичних концертів, особливо від їх розробкових розділів.

В першій частині бачимо, як Дж. Адамс ілюструє послаблення сонатного принципу:

- невеликі епізоди-варіації об'єднуються в чотири значно більші за масштабами розділи-хвилі - перший з них за драматургічною функцією умовно відповідає експозиції класичного концерту, другий та третій – двом великим розділам розробки, а третій – з репризою, але умовно, за відсутності тематизму в традиційному розумінні та притаманних класичним концертам тональних зв'язків.

- зміна епізодів є помітною лише завдяки змінам у типах інтонування, фактурі та оркестровці, так як першу частину витримано в єдиному напружено-експресивному, драматичному настрої. Так в першій частині ми бачимо

послаблення сонатності, що може розглядатися як риса композиторського мислення ХХ століття.

- наявність каденції каденції соліста, яку побудовано за всіма канонами (це монолог-речитатив, її поміщено в четвертому розділі, перед кодою) є своєрідним знаком концертного жанру, даниною традиції.

Назва другої частини «Чакона», її форма варіацій на *basso ostinato*, одним із принципів розвитку є димінуція - вказує на наявність у циклі рис барокової моделі жанру.

- Формі другої частини притаманні й риси рондальності, оскільки в окремих варіаціях у якості теми звучить новий тематичний матеріал.

- Завдяки названому прийому і чергуванню з новим тематичним матеріалом основна тема набуває рис рефрену.

Заклучна частина концерту *Toccate* натякає на зв'язок з токатою. Формі фіналу властива рондальність, що реалізується завдяки чергуванню двох типів матеріалу. Використання форми рондо та рондальності як принципу формотворення у фіналі є взагалі властивою рисою для жанру інструментального концерту. Причому це стосується як творів класико-романтичної традиції, так і музики ХХ століття.

Згідно із назвами друга і третя частини справді мають жанрові риси чакони і токкати. Вибір таких жанрових елементів свідчить про звернення до барокових моделей. Усі частини йдуть *attacca*, що відсилає до пізньоромантичної традиції і до концертів і симфоній раннього ХХ ст. Про зв'язок з цими традиціями свідчать і масштаби циклу (весь концерт за часом звучання займає близько півгодини), і склад оркестру (використовується великий симфонічний оркестр з розширеною секцією ударних, клавесин, дзвони, маримба, вібрафон та два електронних синтезатора). Такий інструментальний склад одразу свідчить про прагнення композитора досягнути додаткового колористичного ефекту. Натомість склад оркестру у Скрипкових концертах Ф. Гласса та С. Барбера не має синтезаторів та такої величезної групи ударних.

ВИСНОВКИ

Зробивши історичний огляд на становлення американського скрипкового концерту, можемо зробити висновок відносно європейських передумов розвитку, що цілком музика Америки базувалася на традиціях європейської професійної музики, та американський інструментальний концерт через брак помірної еволюції нагадував калейдоскоп з традицій та культур як американської, так і європейської традицій.

До витоків європейського концерту належить повна еволюція жанру з усіма віковими здобутками. Жанр концерту достатньо пластичний і еволюційні зміни у музичному мистецтві відбиває достатньо яскраво. На відміну від інших форм та жанрів, концерт здатний прийняти будь-який тематизм, висвітлили художню природу без суттєвої зміни принципів будови форми, тобто є досить універсальним. До витоків європейського концерту належить повна еволюція жанру з усіма віковими здобутками.

Багатовікова історія скрипкового концерту має свій генезис в європейській традиції. У свою чергу американський скрипковий концерт успадковує традиції європейських авторів, тому було розглянуто зразок одного з самих радикальних скрипкових концертів ХХ століття А. Шенберга. Композитор дуже ретельно вивчав мистецтво старих майстрів, прагнучи відібрати із минулого досвіду усе те, що може йому знадобитись у побудуванні нової музичної системи. Але, відбираючи, він по-своєму використовує елементи, кардинально їх переглядає та трансформує.

У розмаїтті ХХ століття виникають нові композиційні техніки, стилі, напрямки, способи висловлювання, та кожен композитор прагне знайти свою власну нішу, індивідуальний, і при цьому впізнаваний, язик взаємодії зі слухачем. Велика кількість пропонованих музичним світом можливостей створення чогось нового все ж вимагає освоєння і вивчення минулого, вже існуючого композиторського досвіду. Таким чином, будь-які експерименти і пошуки неминуче матимуть елементи усталених традицій із сучасним здобуттям. Беручи до уваги факт розмиття рамок у всіх сферах життя, культури

і мистецтва в ХХ столітті, справедливо буде зауважити, що звернення композиторів до жанру концерту передбачає певну готовність і сміливість, свідомий і вивірений підхід.

Концерт для скрипки с оркестром Дж. Адамса є яскравим зразком поєднання багатоміжової традиції жанру і музичну мову й техніки композиції ХХ століття. Традиційні елементи жанру виражені у рисах барокової та класико-романтичної епох:

- загальна композиційна форма твору – тричастинний цикл із темповим співвідношенням «помірно/швидко – повільно – швидко», що свідчить про риси класико-романтичної традиції. Також подібна модель характерна і для інших значних американських Скрипкових концертів – Е. Картера, У. Шумана, С. Барбера, Ф. Гласса.

- традиційні образно-семантичні амплуа частин: дієва, експресивна перша частина (хоча в ній композитор і не застосовує традиційну сонатну структуру), медитативна друга і активна моторна третя, яка за образним змістом відсилає до бадьорих, життєстверджуючих фіналів класичних концертів.

- відсутність початкового оркестрового ригурнелю, концерт одразу відривається темою соліста. Така риса стає визначною і для ХХ століття, де поступово роль початкової оркестрової інтерлюдії-ригурнелю зменшується. Так само Скрипковий концерт С. Барбера починається із викладення теми солістом. Натомість у Першому Скрипковому Концерті Ф. Гласса невеликий оркестровий вступ є.

- побудова партії соліста у першій частині за бароковим принципом «ядро – розгортання» а партія оркестру – за принципом варіантно-варіаційного розвитку початкового інтонаційно-ритмічного патерну, який трансформується протягом всього тематичного розвитку до повної невпізнаності.

- композиція першої частини, завдяки послідовності та трансформації мало контрастних між собою відносно невеликих епізодів, представляє собою драматургію хвильового типу. Загалом сам принцип хвильової драматургії йде

від класичних та романтичних концертів, особливо від їх розробкових розділів, а в сучасних умовах цей принцип реалізував і Ф. Глас в своєму Першому Скрипковому концерті, де цей принцип також, як і в Дж. Адамса, реалізується за рахунок фактурного й динамічного наростання.

- Об'єднання невеликих епізодів-варіацій в чотири масштабних розділи-хвилі за драматургічною функцією умовно відповідає експозиції, двом великим розділам розробки та репризі, хоча в ній відсутній тематизм, притаманний класичним концертам тональних зв'язків.

- Наявність каденції соліста у першій частині, яка побудована за всіма канонами: це монолог-речитатив, де широко застосовуються подвійні ноти, акорди, прийоми поліфонічного викладу

Концентратом втілення барокових традицій являється друга частина концерту, про що одразу свідчить назва – Чакона. Натхненням до написання Чакони для скрипки стала відома Чакона із партити ре-мінор для скрипки соло І. С. Баха. Відповідно до обраної жанрової моделі написана у формі варіацій на *basso ostinato*. Зокрема, це дозволяє провести паралель із Першим скрипковим концертом Ф. Гласса, друга частина якого написана у формі варіацій на незмінний бас (пасакалії).

- одним із задіяних принципів розвитку в другій частині є димінуція, яка також властива особливо для барокових зразків обраного автором жанру.

- ритмічна варіативність у викладенні теми також характерна для барокових варіацій на *basso ostinato*. Але самі варіанти вирізняються доволі складним й примхливим рисунком, що вказує на приналежність їхнього автора до зовсім іншої музичної епохи.

- риси рондальності: в окремих варіаціях у якості теми звучить новий тематичний матеріал, завдяки чергуванню з новим тематичним матеріалом основна тема набуває рис рефрену. Автор використовує ще й прийом обрамлення, даючи наприкінці другої частини варіант тематичного матеріалу з першої варіації. Порівнюючи з Першим скрипковим концертом Ф. Гласса,

бачимо, що друга частина також написана у формі варіацій (11) на незмінний бас, а принципом варіативності - є міксування патернів.

- одним із принципів розвитку другої частини є димінуція, яка також властива особливо для барокових зразків жанру.

- третя частина концерту - *Toccata* - натякає на зв'язок з токатою.

- форма заключної частини має риси рондольності, завдяки чергуванню двох типів матеріалу.

- використання форми рондо та рондальності як принципу формотворення у фіналі є взагалі властивою рисою для жанру інструментального концерту класико-романтичної традиції та і музики ХХ століття. Зокрема, Ф. Глас у фіналі Першого скрипкового концерту також задіює рондальний принцип формотворення. Що до форми третьої частини Скрипкового Концерту С. Барбера, то вона також має форму Рондо, теми частини організовані в рефрен і чотири епізодичних розділу.

Від мінімалістів:

- принцип побудови першої частини на основі вихідного інтонаційно-ритмічного і гармонічного комплексу (патерну), який у процесі розвитку поступово трансформується, але не завдяки репетитивності чи адивності, як у мінімалістів, а завдяки традиційному варіантно-варіаційному розвитку, а саме через взаємодію двох контрастних тематичних комплексів: патерну із плавних хроматичних мелодичних ходів та експресивних інтонацій без ясної тональної основи.

- Гармонійна особливість другої частини - використання політональності й дванадцятиступенної тональністю, вона ж хроматична, моноладового типу із консонуючим центром.

- Поєднання цих мелодичних ліній сприймається як єдина колористична «пляма», що свідчить на залучення окремих прийомів сонористичної техніки.

- включення до складу оркестру партії синтезаторів.

Генеza та еволюція американського скрипкового концерту заслуговує на самостійну наукову розробку і може стати темою дисертаційного дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Философия новой музыки. Москва: Логос, 2001. 352 с.
2. Акопян Л. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. Москва: Практика, 2010. 885 с.
3. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 17 с.
4. Антонова Е. Скрипичные концерты Филиппа Гласса в свете игровой природы жанра. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 3 (40). С. 17–27.
5. Анисимов А. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения :17.00.02. Магнитогорск, 2011. 23 с.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
7. Байер К. Репетитивная музыка: История и эстетика «минимальной музыки». *Советская музыка*. 1991. № 1. С. 106 –111.
8. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы Москва : Музыка, 1977. 332 с.
9. Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. Москва : советский композитор, 1973. 272 с.
10. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шенберга. Изд. 2-е. Москва: ЛКИ, 2010. 528 с.
11. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва : Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2011. 215 с.
12. Гребнева И. Скрипичный концерт барокко и классицизма: к вопросу единства жанровой традиции. *Старинная музыка*. 2009. № 3. С. 25–28.
13. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века : монография. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2010. 356 с.

14. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в зеркале стилей «новой музыки». Дом Бурганова. Пространство культуры. Москва, 2010, Вып. 2. С. 209–220.
15. Григорьев В., Гинзбург Л. История скрипичного искусства. Москва: Музыка, 1990. Вып. 1. 285 с.
16. Двужильная И. Американский музыкальный минимализм. Минск: Изд-во А. Н. Вараксин, 2010. 284 с.
17. Должанский О. Концерт. *Краткий музыкальный словарь*. Санкт-Петербург : Лань, 2000. С. 136.
18. Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. Москва : советский композитор, 1973. 272 с.
19. Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. Москва: Классика-XXI, 2003. 153 с.
20. Житомирский Д.В. Музыка XX века: Очерки. Ч 2, кн. 5. Москва : Музыка, 1987.
21. История зарубежной музыки XX век. *Учебное пособие*. Москва: Музыка. 2005. 505 с.
22. Катунян М. Минимализм. *Теория современной композиции*. Москва: Академия-XXI, 2005. С. 465–488.
23. Катунян М. Музыкально-теоретические идеи и композиция эпохи барокко. *Музыка: Научно-реф. сб.* Москва-Ленинград, 1980. Вып. 4. С. 16–24.
24. Кириллина Л. Идея развития в музыке XX в. *Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2001. С. 101–126.
25. Конен В. Пути американской музыки: очерки по истории музыкальной культуры США. Москва : Советский композитор, 1977. 445 с.
26. Когоутек Ц. Техники композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 368 с.
27. Крапивина И. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме: автореф. дис. ... канд. Новосибирск, 2003. 19 с.

28. Кривцова А. Сэмюэл Барбер - американский наследник музыкальной романтической традиции. Вестник музыкальной науки. 2020. №3. с.10.
29. Кром А. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 56 с.
30. Кром А. Искусство строгих форм: американский минимализм в живописи и музыке. *Музыковедение*. Москва, 2010. № 5. С. 2–7.
31. Кузнецов А. Из истории американской музыки. Классика. Джаз. Бишкек : Изд-во КРСУ, 2008. 130 с.
32. Кюрегян Т. Музыкальная форма. *Теория современной композиции*. Москва: Академия-XXI, 2005. С. 266–313.
33. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. Москва, 1998. 344 с.
34. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва : Музыка, 1991. 166 с.
35. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года (XVII век) : учебник в 2-х тт. Т. 1. Москва : Музыка, 1983. 696 с.
36. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
37. Манулкина О. Американские композиторы XX века: учебное пособие. Санкт-Петербург, 2007. 349 с.
38. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 311 с.
39. Маркова Д. Деякі питання виконавства музичного авангарду 80-90-х років. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 79-87.
40. Маркова Д. Явище мінімалізму: принцип мислення і стиль творчості. *Українське музикознавство*. Київ, 2002. Вип. 31. С. 223–232.
41. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.

42. Миронова К. Скрипкові концерти Ф. Гласса: композиційні та виконавські аспекти : магістерська робота / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. 71 с.
43. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.
44. Нестьев И.В. Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы / сост. И. Нестьев. Москва : Музыка, 1975. 255 с.
45. Музыкальный словарь Гроува: Пер. с англ. Л. Акопяна. Москва : Практика, 2001. 1095с.
46. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : Музыка, 2003. 248 с.
47. Онищенко К. Остінатна повторність у контексті історичної діалектики музичної культури ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць / нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. № 13. С. 199–207.
48. Павлішин С. Музыка двадцятого століття: навчальний посібник. Львів: БаК, 2005. 232 с.
49. Павлішин С. Творчество А. Шенберга 1899-1908 годов. *Музыка и современность*. 1969. № 6. С. 478–525.
50. Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2001. Сборник 32. 210 с.
51. Раабен Л. Н. Концерт. *Belcanto* : веб-сайт. URL: <https://www.belcanto.ru/konzert.html> (дата звернення: 05.05.2021).
52. Сигида С. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности. Очерки. Москва: Композитор, 2012. 504 с.
53. Стригина Музыка XX века Учебное пособие для студентов музыкальных училищ, 2006. 282 с
54. Холопов Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. Москва: Мусарт, 2005. № 1. 377 с.

55. Холопов Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. Москва: Советский композитор, 1982. С. 58–70.
56. Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений* : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
57. Шёнберг А. Стиль и мысль: статьи и материалы. М. Композитор, 2006. С 15 - 19.
58. Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов. Москва : Музыка, 1977. 230 с.
59. Эйслер Х. А. Шёнберг. // *Избранные труды музыковедов Германской Демократической республики*. Москва : Музгиз, 1960. 253 с.
60. Ядловська З. Скрипковий інструменталізм: еволюція розвитку. *Традиційне музичування українців у європейському просторі: матеріали III міжнар. наук.-практ. конф., 11-12 жовтня 2007 р.* Київ : ДАККиМ, 2008. С. 143–145.
61. Adams Jh. Biography. URI <https://www.earbox.com/> (дата звернення 19.07.2020).
62. Adams Jh. Violino concerto, 1993. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=uZNBnURtgpc&t=1503s> (дата звернення 22.08.2020).
63. Ardoin John. *The Stages of Menotti*. Garden City, NY: Doubleday & Co., 1985.
64. Broder N. *Samuel Barber*. New-York : G. Schirmer, 1954. 163 p.
65. Butterworth N. *Dictionary of American Classical Composers* New York: Routledge, 2005. URL: https://books.google.com.ua//Music_by_Philip_Glass. (дата звернення: 28.05.2020)
66. Gann K. Schirmer Books. *American Music in the 20th* <https://www.kylegann.com/AM20C.html> (дата звернення 21.07.2020)

67. Gruen J. Menotti: A Biography. New York: Macmillan Publishing, Co., 1978.
68. Heyman B. (1994). Samuel Barber: the composer and his music. New York: Oxford University Press, 605.
69. John Adams, "Essays before an Earbox," in the liner notes to The John Adams Earbox, Nonesuch CD 79453-2, 1999, 54-55. <http://www.earbox.com/W-harmonielehre.html> (accessed February 2, 2011).
70. John Adams and Thomas May, "John Adams Reflects on His Career," in *The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer*, ed. Thomas May (Pompton Plains, New Jersey: Amadeus Press, 2006), 9
71. Kang J. Multi-layered construction of Elliott Carter`s Violin Concerto, first movement, and immersed in an ethereal blue light for chamber ensemble 2015 176 p
72. Kheng K. BAROQUE MINIMALISM IN JOHN ADAMS'S VIOLIN CONCERTO. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/tempo/article/baroque-minimalism-in-john-adamss-violin-concerto> (дата звернення 14.10.2020).
73. Koay K. K. *Tempo*. Retrieved from: <https://www.cambridge.org/core/journals/tempo/article/abs/baroque-minimalism-in-john-adamss-violin-concerto/5208E7DAFAE0347831DD6F19BA96B1A9>
74. May T. (2006). *John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer*. Amadeus: Hardcover, 451.
75. Maynard O. A Linear Approach to John Adams' Recent Works Maynard University of Southern Mississippi. URL : https://aquila.usm.edu/masters_theses/643/ (дата звернення 26.09.2020)
76. Newman W. Concerto. *Britannica* : website. URL: <https://www.britannica.com/art/concerto-music> (дата звернення: 12.02.2021).

77. Paddison M. Postmodernism and the Survival of the Avant-garde. In *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*: Ashgate Publishing, 2001.

78. Parkin, Sarah. "Menotti, Gian Carlo." *Contemporary Musicians*. Farmington Hills, MI: Thomson Gale, 2002. (Accessed 16 August 2009), <http://www.highbeam.com>

79. Pellegrino C. (2002). Aspects of Closure in the Music of John Adams. *Perspectives of New Music* 40, 147.

80. Persichetti V. Twentieth-century Harmony. Creative Aspects and practice 1961 287 p

81. Polisi J. W. The William Schuman Violin Concerto: Genesis of a Twentieth-Century Masterpiece. *Notes*, Volume 66, Number 3, March 2010, pp. 457-484 (Article) 29 p 2010

82. Schiff D. "Carter's Modern 'Classicism'." *College Music Symposium* 29 (1989): 115-22.

83. Schwarz D. Postmodernism, the Subject, and the Real in John Adams's Nixon in China 135 p

84. Theisen A. A Multifaceted Approach to Analyzing Form in Elliott Carter's Boston Concerto 162 p.

85. Tomlin L. A Study of Gian Carlo Menotti's Concerto for violin and orchestra 2009 119 p