

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра оркестрових струнних інструментів

**СКРИПКОВА ТВОРЧІСТЬ РАЛЬФА ВОАН-ВІЛЬЯМСА
В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ АНГЛІЙСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

**Магістерська робота
Кондратенка Костянтина Анатолійовича**

**Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства,
доцент Сухленко І. Ю.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



Кондратенко К. А.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. АНГЛІЙСЬКА НАЦІОНАЛЬНА КОМПОЗИТОРСЬКА ШКОЛА ПОЧАТКУ ХХ СТОРІЧЧЯ.....	7
1.1. Сильові пошуки англійських композиторів першої половини ХХ століття: феномен англійського музичного ренесансу	7
1.2. Сильові аспекти періодизації творчості Р. Воан-Вільямса.....	14
Висновки до Розділу 1.....	21
РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ СКРИПКОВОЇ ТВОРЧІСТІ Р. ВОАН-ВІЛЬЯМСА.....	22
2.1. Сольні скрипкові твори Р. Воан-Вільямса раннього періоду на прикладі романсу «The Lark Ascending» для скрипки та оркестру.....	22
2.2. «Concerto accademico» для скрипки та оркестру Р. Воан-Вільямса: на шляху до зрілого стилю.....	31
2.3. Соната для скрипки та фортепіано e-moll Р. Воан-Вільямса як зразок пізнього періоду творчості композитора.....	38
Висновки до Розділу 2.....	49
ВИСНОВКИ.....	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	54

ВСТУП

Актуальність теми. На початку ХХ століття, після декількох століть занепаду, англійське музичне мистецтво знову вийшло на авансцену світової культури. Творчість Б. Бріттена, Г. Холста, Ф. Бріджа, Е. Елгара, Ф. Діліуса та інших британських композиторів зазначеної доби дозволила музикознавцям охарактеризувати даний період як епоху англійського музичного ренесансу, основу якого склала національна композиторська школа як цілісне явище з притаманними лише йому характеристиками. Англійські композитори, як і їх континентальні колеги, віддавали данину сучасним художньо-стильовим тенденціям та активно використовували потенціал розширення традиційної тональної системи, ладогармонічного мислення, активно експериментували зі звуковими тембрами та мелодією. Як правило, ці пошуків рухалися у руслі імпресіонізму та, частково, неокласицизму.

Загалом, творчість британських композиторів першої половини ХХ століття вимагає від вітчизняної музичної науки глибокого осмислення та систематизації. Між тим, навряд чи можна осмислити характер мистецьких процесів та виробити коректне наукове ставлення до такого явища, як англійський музичний ренесанс початку ХХ століття, без дослідження творчого спадку Ральфа Воан-Вільямса (1872–1958) – одного з яскравих представників англійської музичної культури, видатного композитора та класика англійського музичного ренесансу, автора численних сценічних, вокальних, оркестрових та камерно-інструментальних творів.

На жаль, постать Р. Воан-Вільямса досі не має належного освітлення у вітчизняному музикознавстві, залишаючись для представників української музичної науки у певній мірі *terra incognita*. Дослідженню творчості англійського композитора присвячені окремі праці Л. Ковнацької [16] та В. Конен [18], а також оглядові розділи в підручниках з історії музики. У пострадянський час у російському музикознавстві з'являється низка дисертаційних робіт, у яких висвітлюються аспекти фольклору та музичного

театру у творчості Р. Воан-Вільямса. Серед них особливої уваги заслуговують праці Т. Єгорової [13] та О. Манулкіної [24]. Але у сучасному українському науковому дискурсі системне дослідження даного питання майже повністю відсутнє. Актуальність теми даної роботи пов'язана в першу чергу із недостатнім ступенем вивченості у вітчизняному музикознавстві британської композиторської школи першої половини ХХ століття в цілому та творчої постаті Р. Воан-Вільямса зокрема.

Об'єктом дослідження є скрипкове мистецтво ХХ століття.

Предметом дослідження є скрипкова творчість Р. Воан-Вільямса у контексті стильових пошуків англійських композиторів першої половини ХХ сторіччя.

Мета дослідження – виявити жанрово-стильову специфіку скрипкової творчості Р. Воан-Вільямса у контексті англійського музичного мистецтва першої половини ХХ століття

Досягненню поставленої мети має сприяти вирішення наступних **наукових завдань:**

- систематизувати наукові джерела, пов'язані з проблемою англійського музичного ренесансу;
- здійснити огляд творчості Р. Воан-Вільямса та виявити специфіку її періодизації;
- проаналізувати скрипкові твори Р. Воан-Вільямса з точки зору композиційно-драматургічної та жанрово-стильової специфіки;
- прослідкувати еволюцію скрипкової творчості Р. Воан-Вільямса;
- виявити специфіку виконавського прочитання скрипкових творів Р. Воан-Вільямса.

Матеріалом дослідження є нотний текст романсу «The Lark Ascending» для скрипки та оркестру, «Concerto accademico» для скрипки та оркестру та Сонати для скрипки та фортепіано *e-moll* Р. Воан-Вільямса, а також аудіозаписи зазначених творів виконані Х'ю Біна (Hugh Bean), Метью Траслера (Matthew

Trusler), Ієгуді Менухіна (Yehudi Menuhin) та Бредлі Кресвіка (Bradley Creswick).

Методологія дослідження. У рамках даного дослідження використані наступні наукові методи:

- *історичний*, спрямований на осягнення процесів, що впливають динаміку розвитку стильових напрямків музичного мистецтва;
- *історико-біографічний*, що дозволяє виявити вплив контексту епохи на творчий шлях Р. Воан-Вільямса;
- *жанровий*, пов'язаний з осмисленням авторської трактовки моделей скрипкових творів Р. Воан-Вільямса (романс, соната, концерт);
- *стильовий*, що дозволяє виявити місце творчості Р. Воан-Вільямса у контексті стильового плюралізму першої половини ХХ століття;
- *виконавський*, необхідний для виявлення специфіки виконавського прочитання скрипкових творів Р. Воан-Вільямса.

Теоретична база. У даній роботі використані наукові джерела за наступними напрямками музикознавства:

- *історія західноєвропейської музики першої половини ХХ століття* (Н. Гаврилова [5], М. Друскін [12], С. Павлишин [31], Г. Шнеерсон [44], М. Ярустовський [26]);
- *теорія жанру та стилю* (М. Арановський [1], В. Бобровський [4], Н. Горюхіна [8], М. Михайлов [25], Є. Назайкинський [29], С. Скребков [38]);
- *теорія, гармонія, ритм, фактура та музична форма* (Т. Кюрегян [21], Л. Мазель [23], А. Сохор [40], В. Холопова [42]);
- *творчість Р. Воан-Вільямса* (Т. Єгорова [13], Л. Ковнацька [16], М. Кеннеді [51], В. Конен [18], О. Манулкіна [24]);
- *проблеми скрипкового виконавства* (Л. Ауер [3], Л. Гуревич [11], З. Ядловська [47], І. Ямпольський [48]).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що в даній роботі вперше у вітчизняному музикознавстві сфокусовано увагу на скрипковій творчості Р. Воан-Вільямса, здійснено структурно-композиційний

та жанрово-стильовий аналіз ряду його скрипкових творів та узагальнено виконавську специфіку скрипкових творів композитора.

Практична значимість отриманих результатів. Наукові результати дослідження можуть бути використані в рамках курсів «Історія західноєвропейської музики ХХ століття» та «Історія скрипкового виконавства», на заняттях з фаху, а також у професійній діяльності скрипалів-виконавців.

Структура роботи. Дана робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Повний обсяг дослідження складає 58 сторінок, у тому числі 51 сторінку основного тексту. Список використаних джерел налічує 57 найменувань, у тому числі 7 іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

АНГЛІЙСЬКА НАЦІОНАЛЬНА КОМПОЗИТОРСЬКА ШКОЛА ПОЧАТКУ XX СТОРІЧЧЯ

1.1. Сильові пошуки англійських композиторів першої половини XX століття: феномен англійського музичного ренесансу

За твердженням О. Шпенглера, автора філософської праці «Сутінки Європи», світову історію (у тому числі і історію мистецтва) можна представити як ряд незалежних одна від одної культур, що переживають, подібно до живих організмів, періоди зародження, розвитку і вмирання. Загальносвітову історичну періодизацію філософ запропонував змінити на циклічну історію виникнення, розквіту та загибелі численних самобутніх і неповторних культур[45]. Так і закономірності розвитку мистецтва передбачають чергування періодів розквіту та занепаду історичних стилів, шкіл та естетичних напрямків. У музичному мистецтві проявом цього, перш за все, є національні європейські професійні школи, творчість представників яких у тому чи іншому порядку протягом декількох століть визначала лідерське місце конкретної країни (Німеччини, Франції, Італії тощо), її сприйняття у якості «законодавця» загальноєвропейських тенденцій розвитку музичного мистецтва. Майже кожному з цих національних музичних культур після визначних досягнень спіткав період певного «застою», кризи та стагнації. Але найяскравішим прикладом подібних «злетів» та «падінь», на наш погляд, слід вважати музичне мистецтво Англії.

Розвиток професійної музичної культури Англії розпочався у VI столітті та був обумовлений поширенням християнства. Спираючись на багатий досвід фольклорної традиції (Англія була однією з перших країн Європи, що прославилася багатоголосним народним співом та інструментальним музикуванням), церковна музика стала «джерелом зародження авторської творчості та перших музично-теоретичних досліджень» [27, с. 4].

Англійська композиторська школа, що об'єднала композиторів-поліфоністів, склалася у XV столітті. Її найяскравішим представником був

Дж. Данстейбл (John Dunstable, 1390–1453). Композитор, чия творчість була відомою далеко за межами Англії¹, став посередником між музикою Середньовіччя та поліфонією епохи Відродження. Поєднавши поліфонічну природу англійського фольклору з рисами хорového стилю нідерландської школи, Дж. Данстейбл заклав основи традиції англійського хорového багатоголосся. Втім, як зазначає Т. Ліванова, слідом за Дж. Данстейблом англійська поліфонічна школа не висунула жодної значної особистості, що вплинула би на подальший розвиток західноєвропейського музичного мистецтва [22].

У XVI столітті, у розквіт так званої Реформації, на розвиток музичної культури Англії вплинуло зменшення ролі церкви у житті країни, поширення світського музикування та зародження інструментальної музики. Надзвичайного розповсюдження набувають клавішні музичні інструменти (клавесин, верджинал, малий орган), що стають частиною побуту заможних містян. Як зазначає англійський музикознавець Ч. Берні (Charles Burney), навіть сама королева Єлизавета I (1533–1603) була у захваті від верджиналу. Результатом подібної популярності стало формування школи англійських верджиналістів, до якої відносять В. Берда (William Byrd, 1543–1623), Дж. Булла (John Bull, 1563–1628), О. Гіббонса (Orlando Gibbons, 1583—1625) та інших майстрів, значним досягненням яких можна вважати створення власного клавірного репертуару та унікального клавірного стилю [27]. Так, творчість останнього, як відомо, привертала увагу одного з видатних майстрів інтерпретації музики доби Бароко Г. Гульда, який у численних інтерв'ю називав О. Гіббонса своїм найулюбленішим композитором: «Коли я кажу, що це мій улюблений композитор, мої слова як правило сприймаються доволі скептично, хоч я зізнаюся в цьому без всілякого позерства <...> Він поєднав у собі дві епохи: перед-ренесансну – з її чарівною анонімністю та епоху Бароко – з її нарочитим індивідуалізмом» [9, с. 238].

¹Про наявність творів Дж. Данстейбла у бібліотеках Риму, Болоньї та Мадени вже за часів життя композитор сказано, зокрема, у багатотомній праці «Музичне мистецтво та культура Великої Британії [27, с. 21].

В. Берд, найвідоміший представник верджиналістів та один з найяскравіших композиторів шекспірівської Англії, також став основоположником національної англійської школи мадригалу. Йому вдалося залишити по собі учнів, серед яких найбільшої слави зажив Т. Морлі (Thomas Morley, 1557–1603), композитор, органіст, теоретик та музичний видавець.

Найяскравішим представником так званого «золотого віку» англійського музичного мистецтва був Г. Перселл (Henry Purcell, 1659–1695). Музикант, якого сучасники називали «британським Орфеєм» [30], став, за влучним висловом Р. Роллана, основоположником англійської оперної школи, якій так і не судилося скластися [33]. Г. Перселл створив величезну кількість творів у різноманітних жанрах, що були позначені мелодичним багатством та технічною досконалістю, випередивши своїх сучасників на декілька десятиліть.

Найбільші досягнення Г. Перселла були пов'язані з музичним театром. У опері «Дідона та Еней», що стала першим національним зразком оперного жанру, він поєднав французькі та італійські оперні традиції з англійським мадригалом та власним інструментальним стилем. Втім, композитор не оминув своєю увагою і твори для клавіру та інших інструментів. У клавірній музиці Г. Перселл продовжує досягнення В. Берда, Дж. Булла та інших англійських верджиналістів, у скрипкових творах спирається на досягнення італійської школи.

Новації Г. Перселла у сфері вокальної монодії та речитативу, розширення виразних засобів хорової поліфонії та універсальність його інструментального стилю підняли музику Англії XVII століття на принципово новий рівень розвитку. Творчість композитора підсумовує та завершує блискучий період англійської музики епохи В. Шекспіра. Однак, якими би величними не були творчі досягнення Г. Перселла, йому не судилося залишити по собі гідних учнів та послідовників. Впродовж багатьох років Г. Перселл залишався «останнім великим музикантом Англії» [27, с. 62], при тому, що у XVIII та XIX століттях музичне життя Англії залишалося досить активним. Виникали численні музичні

видавництва, проводилися хорові фестивалі¹, засновувалися концертні та музичні товариства («Академія старовинної музики», «Королівське музичне товариство» тощо), у 1728 році була заснована фірма «Дж. Бродвуд» (John Broadwood & Sons) – перша та найдавніша у світі фірма з виробництва клавішних інструментів. Тим більш дивним видається той факт, що у XVIII та XIX століттях Англія не висунула жодного композитора світового чи навіть національного рівня.

Упродовж XVIII та XIX століть англійська композиторська школа не відігравала провідної ролі у музичному мистецтві Європи, у той час як німецька та французька закладали засади світової класичної музики. Менше того, англійську традицію не спіткала навіть доля східноєвропейських шкіл (чеської, норвезької тощо), активний розвиток яких припав на другу половину XIX століття. Найкращі з англійських музикантів того часу лише наслідували зразки музики композиторів інших європейських країн, в основному – німецьких та італійських майстрів, нехтуючи самобутніми особливостями багатой національної культури Англії. Найкращі музичні твори, написані на сюжети класичної англійської художньої літератури, були створені не англійцями, а композиторами інших країн (наприклад, «Оберон» К. М. Вебера та «Сон літньої ночі» Ф. Мендельсона за творами В. Шекспіра, «Гарольд в Італії» Г. Берліоза та «Манфред» Р. Шумана за творами Дж. Г. Байрона тощо).

На музичну культуру Англії XVII–XIX століть здійснили суттєвий вплив іноземні музиканти, яких запрошували на постійну службу у яким замовляли численні твори. Так, перша половина XVIII століття позначилася перебуванням та плідною працею у Англії Г. Ф. Генделя, а друга – Й. К. Баха (так званого «лондонського Баха») та італійця М. Клементі. Єдиний відомий англійський композитор того часу, творець романтичного жанру фортепіанного ноктюрну Дж. Фільд (John Field), не жив та не працював на батьківщині з двадцятирічного віку.

¹Наприклад, «Фестиваль трьох хорів», що проводився з 1724 року у містах Глостер, Вустерта Херефорд.

Майже двохсотлітній період стагнації національного англійського музичного мистецтва дійшов свого завершення лише наприкінці XIX століття, останні десятиліття якого музикознавці вважають початком «англійського музичного ренесансу». Термін «англійський музичний ренесанс» вперше з'явився у 1882 році у статті музичного критика Дж. Беннета (Joseph Bennett) для щоденного видання «Daily Telegraph», у якій той, характеризуючи Першу симфонію Ч. Х. Перрі, знайшов у даному творі «доказ того, що англійська музика досягла періоду ренесансу» [50].

Відправними точками національної англійської музичної традиції стали дві події: виконання музики до сцен з ліричної драми П. Б. Шеллі «Звільнений Прометей», написаної Ч. Х. Перрі (Charles Hubert Hastings Parry) для солістів, хору і оркестру, у якій композитор відроджує традиції англійської хорової поліфонії XVII століття, та, найголовніше, ораторії Е. Елгара (Edward William Elgar, 1857–1934) «Сновидіння Геронтіуса», поява якої дала змогу говорити Ріхарду Штраусу про «процвітання та успіх першого англійського прогресисту Едварда Елгара, майстра молоді прогресивної школи англійських композиторів» [44]. Музична спільнота Англії проголосила вищеназваний твір початком становлення нової національної композиторської школи. Е. Елгар зумів подолати «психологічний бар'єр» недовіри англійців до вітчизняної музики, створив власний композиторський стиль та був визнаний головою нової школи. Його твір «Enigma variations» оп. 36 став першим серйозним англійським симфонічним твором з часів Г. Перселла. На 1890-ті роки припадає зростання його популярності не лише у рідному Вустері (де він дуже тривалий час працював органістом), але і в Лондоні. Видавництво «Новелло» прийняло до друку його увертюру Froissart. У цей період Е. Елгар пише багато хорових творів, які регулярно виконуються на хорових фестивалях. У 1896 році світ побачила його ораторія «Lux Christi», що отримала визнання, та була виконана у квітні наступного року, в присутності королеви Вікторії. Після того про Е. Елгара вже кажуть як про провідного композитора сучасності, на честь його

заслуг у Вустері утворюють філармонію, яку він очолює. Під його орудою виконується багато сучасної англійської, французької та німецької музики.

За своїми стильовими рисами творчий метод Е. Елгара загалом не виходив за межі тенденцій романтизму. У якості основи тематизму композитор часто використовував мелодії старовинних англійських пісень та балад. На цьому ґрунті Е. Елгару вдалося створити велику кількість оркестрових творів, у яких відчутним є вплив Р. Вагнера та Р. Штрауса (наприклад, широке використання лейтмотивної системи). У творчості композитора представлені також стильові риси модерністської школи, серед яких – увага до хорових та вокально-симфонічних творів, опора на романтичну жанрово-стильову сферу, переважання пасторальних образно-емоційних станів, а також апелювання до мелодій та мотивів англійського фольклору.

Творчі пошуки Е. Елгара стали джерелом натхнення для наступного покоління композиторів, які і стали творцями англійського музичного ренесансу – Р. Воан-Вільямса, Ф. Бріджа, Ф. Діліуса, Г. Холста та ряду інших композиторів, чий творчі методи, попри їх приналежність до єдиної епохи, вирізнялися певною своєрідністю.

Так, оркестрові твори Ф. Діліуса (Frederick Theodore Albert Delius, 1862–1934) проникнуті фарбами імпресіоністського звукопису. На початку ХХ століття він також звертається до національних витоків англійського музичного мистецтва. Його тогочасні твори являють собою барвисті звукописи, образні стани яких проникнуті враженнями від англійського сільського побуту та фольклору. Подібними рисами характеризують і творчий доробок Ф. Бріджа (Frank Bridge, 1879–1941), що увійшов до історії англійської музики він в першу чергу як вчитель та наставник Б. Бріттена.

Творчість Ф. Діліуса та Ф. Бріджа виявилася складовою підґрунтя традиції, наявність якої сприяла творчому зростанню таких майстрів «англійського музичного ренесансу», як Р. Воан-Вільямс (Ralph Vaughan Williams, 1872–1958) та Б. Бріттен (Edward Benjamin Britten, 1913–1976),

англійський композитор, що першим після Г. Перселла отримав світове визнання.

Доля останнього виявилася дуже цікавою, оскільки більшу частину життя він провів за межами Великої Британії. Так, не отримавши професійної музичної освіти, композитор у 1884 році їде до США, де працює на апельсинових плантаціях та бере уроки у місцевого органіста Т. Ф. Ворда. У Америці композитор вивчає негритянський фольклор, у тому числі й спірчуелс, інтонації якого використовує у низці творів. У 1887 році відвідує Норвегію, де знайомиться з Е. Грігом.

Подібні слова можна сказати і про творчий доробок Ф. Бріджа (Frank Bridge, 1879–1941). До історії англійської модерністської музики він увійшов, головним чином, як вчитель та наставник Б. Бріттена. Освіту молодий композитор здобував у Королівському музичному коледжі (Royal Music College) у період з 1899 року по 1903 рік. Загалом, його творчий доробок не дуже великий. Серед найважливіших творів слід згадати Плач для струнного оркестру, «Summer» для оркестру, Молитву для хору і оркестру, а також низку фортепіанних творів з вираженим духовним підтекстом. Плач для струнного оркестру був написаний у пам'ять про затоплення лайнеру «Лузітанія» (Lusitania) та вперше виконаний у вересні 1915 року. Зазначимо, що Б. Бріттен високо цінував заняття з Ф. Бріджем, а також був пропагандистом музики свого вчителя, а також присвятив йому Варіації на тему Ф. Бріджа (1937).

Таким чином, можна зазначити, що, хоча творчість Ф. Діліуса та Ф. Бріджа з точки зору англійської модерністської школи виявилася і не настільки провідною, вона стала складовою підґрунтя композиторської традиції, наявність якої сприяла творчому зростанню таких майстрів як Р. Воан-Вільямс, а згодом – і Б. Бріттен.

Очевидно, що надзвичайно довга перерва у розвитку англійської композиторської школи обумовила її певні особливості, серед яких запозичення досвіду інших країн, системи жанрів тощо. Втім, межа ХІХ–ХХ століть – це передусім час активних змін музичної культури, час, коли панування певної

стильової традиції відходить у небуття. Початок ХХ століття – це одночасне існування декількох, часто протилежних за естетичними настановами течій музичного мистецтва, серед яких слід виділити імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм, неофольклоризм та модернізм.

Елементи народної англійської музики були найбільш органічно та творчо використані у творах Г. Холста (Gustav Theodore von Holst, 1874–1934), визначного майстра оркестрового письма. Вивчення народної музики надало композитору тематичний матеріал для ряду вокальних, симфонічних і камерно-інструментальних творів (Г. Холст захоплювався ідеєю про відродження народної англійської пісні і перевидання старовинних англійських мотетів ХІІ століття, а також мадригалів та пісень з акомпанементом лютні.). Втім, поряд з неофольклоризмом, у найбільш відомому творі Г. Холста – оркестровій сюїті «Планети» («The Planets», 1918) – знайшла прояв схильність композитора до містики та його захоплення астрологією.

Таким чином, серед базових принципів англійського музичного ренесансу виділимо опору на національні музичні традиції, прагнення до відродження англійської хорової поліфонії епохи Ренесансу, використання аутентичного музичного матеріалу та відповідних вербальних текстів, а також пасторальність як улюблену образну сферу.

1.2. Стильові аспекти періодизації творчості Р. Воан-Вільямса

Англійський композитор, педагог, письменник та диригент Ральф Воан-Вільямс (Ralph Vaughan Williams, 1872–1958) по праву вважається є однією з ключових фігур музичної культури Англії початку ХХ століття. Саме самобутність авторського композиторського стилю Р. Воан-Вільямса стала однією з основ формування феномену так званого англійського музичного ренесансу. Втім, відомо, що концептуально художні настанови митця склалися лише після тривалого періоду творчих пошуків та експериментів. Це, на наш погляд, є важливим ключем до розуміння специфіки його творчості. Як зазначає Н. Савицька, автор дисертаційного дослідження «Вікові аспекти

композиторської життєтворчості», вікові критерії дослідження творчості композитора є «апріорною передумовою дослідження образу митця <...>, адже перебування у певній віковій фазі суттєво корегує творчий процес, впливає на ціннісно-сміслові пріоритети» [35, с. 4]. Спираючись на дане твердження, спробуємо проаналізувати стильові аспекти періодизації творчості композитора, адже усвідомлення стильової приналежності творчості Р. Воан-Вільямса та періодизації її набуття є важливим етапом на шляху виконавської та наукової інтерпретації творчості композитора.

Творчість Р. Воан-Вільямса досі залишається недостатньо висвітленою у вітчизняному музикознавстві. Довгий час чи не єдиним монографічним виданням, присвяченим постаті Р. Воан-Вільямса, у російськомовному та україномовному науковому просторі залишався нарис життя та творчості композитора, створений В. Конен у останній рік життя композитора (1958). Дослідниця пропонує досить умовну періодизацію творчості композитора, що включає наступні етапи: ранній період (до 1910–1912 років) та «період бурхливої творчої діяльності», що у нарисі хронологічно не обмежений. Вочевидь, В. Конен об'єднує всю творчу діяльність Р. Воан-Вільямса після 1912 року у один період, акцентуючи увагу на тому, що старість композитора не призвела до «творчого згасання» [18, с. 23].

Аналіз творчості Р. Воан-Вільямса викладено у роботі М. Кеннеді «The works of Ralph Vaughan Williams» (1964) [51], а його найбільш повна біографія видана дружиною композитора, англійською письменницею Урсулою Воан-Вільямс (1964) [57]. Досить детально життєвий та творчий шлях композитора висвітлено у музичному словнику Гроува. Автори статті Х. Оттавей та А. Фроглі пропонують власну періодизацію творчості Р. Воан-Вільямса, що включає до себе як стильові, так і історичні аспекти:

1. до 1908 – період учнівства (*The period of apprenticeship*);
2. 1908–1914 – «Назустріч “Лондонській симфонії”», формування єдиного стилю (*“Towards “A London Symphony”», achievement of a unified style*);

3. 1919–1934 – міжвоєнний період (*The inter-war period*);
4. 1935–1944 – період Другої світової війни (*The World War II period*);
5. 1945–1958 – заключний період (*The final period*) [49].

Як бачимо, періодизація творчості Р. Воан-Вільямса, що належить Х. Оттавей та А. Фроглі, у порівнянні з періодизацією В. Конен є більш деталізованою, хронологічно визначеною та пов'язаною з подіями світової історії, у контекст яких було вписане життя композитора.

В українському музикознавстві з точки зору стильового ракурсу періодизація творчості Р. Воан-Вільямса досі не розглядалася. У даному дослідженні спробуємо розглянути стильові аспекти періодизації творчості композитора.

Як зазначалося вище, шлях Р. Воан-Вільямса до формування власного композиторського стилю був довгим. Майбутній композитор, почав знайомство з музикою з раннього дитинства: займався грою на фортепіано, органі, скрипці, а згодом – альті, грав у шкільному оркестрі школи Чартерхаус (Charterhouse School). У подальшому Р. Воан-Вільямс продовжив свою освіту у Королівському музичному коледжі (Royal College of Music)¹, де його викладачами з композиції були Ч. В. Стенфорд (Charles Villiers Stanford) та Х. Перрі (Hubert Hastings Parry). Вплив Ч. В. Стенфорда, що активно залучав до власних творів елементи ірландського музичного фольклору, знайшов прояв у тяжінні майбутнього композитора до неофольклоризму. Х. Перрі ж, суворий викладач та наслідувач поліфонічних традицій Г. Ф. Генделя, вимагав від свого учня ґрунтовного оволодіння композиторськими техніками, у тому числі поліфонічними.

У 1897 році, після закінчення Королівського музичного коледжу, Р. Воан-Вільямс удосконалював свою композиторську майстерність під керівництвом М. Бруха у Берліні, а ще майже через десять років, у 1908 році, брав уроки композиції у М. Равеля у Парижі. «Свій самобутній творчий стиль Воан

¹ Однокурсниками Р. Воан-Вільямса у Королівському музичному коледжі були Л. Стоковський (LeopoldAnthonyStokowski) та Г. Холст (GustavTheodorevonHolst).

Вільямс знайшов після тривалого періоду пошуків» [18, с. 5], – наголошує В. Конен у монографії, присвяченій творчості композитора. Дійсно, експерименти з національними композиторськими моделями інших країн привели Р. Воан-Вільямса до усвідомлення необхідності формування англійської національної музичної своєрідності композиторського висловлювання, що, у свою чергу, привернуло увагу композитора до англійського фольклору як до джерела творчості.

Власний композиторський стиль сформувався у Р. Воан-Вільямса приблизно наприкінці 1910-х років, у той час як попередній етап його творчості пов'язаний з учнівством та набуттям професіонального досвіду. В. Конен визначає даний етап як ранній період, хронологічною межею якого є 1912 рік, у той час як Х. Оттавей та А. Фроглі, автори статті у словнику Гроува, присвяченої Р. Воан-Вільямсу, називають даний період періодом учнівства («the period of apprenticeship»)[49]. У цей час спектр діяльності митця був доволі широким: він працював органістом, лектором, музичним редактором та збирачем фольклору. Задіяний у виданні збірки англіканських гімнів «The English Hymnal», композитор присвятив декілька місяців дослідженню та адаптації старовинних мелодій. Як дослідник фольклору, до 1910 року Р. Воан-Вільямс зібрав та упорядкував майже вісімсот народних пісень. Такий масштабний досвід у роботі із фольклорним матеріалом не міг не відобразитися на його подальшій композиторській діяльності, що на даному етапі синтезувала принципи англійського народного музикування та засади класичних традицій, засвоєні композитором з часів учнівства. Характерно, що спершу фольклорний матеріал з'являється у творах Р. Воан-Вільямса у вигляді цитат; з часом же англійський фольклор починає складати основу музичної мови композитора.

Синтез різноманітних творчих методів був досить плідним для Р. Воан-Вільямса. До 1914 року на композиторському рахунку митця було вже дві симфонії та ряд інших твори. Показовими з точки зору формування індивідуального композиторського стилю є два твори даного періоду – вокальний цикл «On Wenlock Edge» для тенору, фортепіано та струнного

квартету на тексти з поетичної збірки А. Е. Хаусмана¹ «Шропширський хлопець» (1909) та Фантазія на тему Томаса Талліса² для струнного оркестру (1910), у якій Р. Воан-Вільямс звертається до переосмислення творчості англійського композитора та органіста, що працював у Англії у XVI столітті. Саме цей твір поклав початок ряду праць Р. Воан-Вільямса, що були натхненні англійською музикою епохи Відродження.

Періоду з 1908 року по 1914 рік Х. Оттавей та А. Фроглі дали влучну назву «Назустріч “Лондонській симфонії”» («*Towards “A London Symphony”*»). Дійсно, формування єдиного стилю композитора відбувалося саме у період між його двома першими симфоніями – «Морською» (1909) та «Лондонською» (1913). Симфонія №1 «Морська» Р. Воан-Вільямса стоїть дещо осторонь від інших його симфонічних творів, хоча вже в ній закладено один із ключових параметрів творчості композитора, а саме тяжіння до програмності (майже всі наступні симфонії композитора, до дев'ятої включно, також мають програмні назви). Партитура Симфонії №1, написаної на вірші класика американської поезії В. Вітмена, включає, окрім оркестру, партії двох солістів, хору та органу. За своїми стилістичними рисами вона є близькою до творів М. Равеля (як зазначалося вище, саме у цей час Р. Воан-Вільямс брав у М. Равеля уроки композиції, що не могли не позначитися у впливі імпресіонізму на його індивідуальний композиторський стиль); втім, як зазначає В. Конен, кантатний характер фіналу та морська тематика є «суто англійськими рисами» [18, с. 25].

Симфонія №2 «Лондонська» є одним з ключових творів даного етапу творчості Р. Воан-Вільямса. Це перший твір композитора у формі класичної симфонії та спроба музичного портрету міста у симфонічному форматі. Безперечно, вже у самій назві Р. Воан-Вільямс апелює до циклу «Лондонських симфоній» Й. Гайдна, втім, музична мова його Симфонії №2 поєднує риси романтичного пафосу та новітніх технік.

З 1914 року по 1918 рік у творчості Р. Воан-Вільямса настала вимушена перерва: композитор, якому на той момент було вже сорок два роки, пішов

¹ А. Е. Хаусман (AlfredEdwardHousman, 1859–1936) – відомий британський поет едвардіанської епохи.

² Т. Талліс (ThomasTallis, 1505–1585) – англійський композитор та органіст.

добровольцем у лави солдат Першої світової війни та воював у Франції та на Салонікському фронті.

Після закінчення Першої світової війни Р. Воан-Вільямс активно включається до музичного життя Англії: приєднується до викладацького складу Королівського музичного коледжу, керує Бахівським хором та стає на чолі Генделівського товариства. Період з 1919 року по 1934 рік Х. Оттавей та А. Фроглі називають міжвоєнним періодом, кінцева дата якого не зовсім вписується до традиційних уявлень щодо воєнної хронології ХХ століття. Втім, у даній періодизації можна прослідкувати певну логіку: саме у 1935 році композитор створює Симфонію №4, своєрідне «пророцтво війни», що знаменує собою певний стильовий перелом його творчості та повною мірою відображає тривожні передвоєнні настрої, що панували у світі. Близька за настроєм до воєнних симфоній Д. Шостаковича, Симфонія №4 Р. Воан-Вільямса є полярною до його ж творів фольклорно-пасторального спрямування.

Основним орієнтиром у творчості Р. Воан-Вільямса воєнних років є його Симфонія №5 (1938–1943). На відміну від Симфонії №4, у даному випадку протест проти жахів війни композитор виражає за допомогою ідилічних пасторальних образів, протиставляючи руйнівним силам медитативну радість.

Закінчення Другої світової війни знаменує собою початок останнього періоду творчості Р. Воан-Вільямса (1945–1958). Він створює свої останні три симфонії (№7, №8 та №9), ряд камерно-інструментальних та вокальних творів, у кожному з яких, як зазначають Х. Оттавей та А. Фроглі, так чи інакше (найчастіше за допомогою глибинної фольклорності музичної мови) знаходить прояв «англійськості» («*Englishness*») композитора.

Підсумовуючи проведений аналіз життєвого та творчого шляху Р. Воан-Вільямса, а також існуючі періодизації його творчості, спробуємо запропонувати власну періодизацію, що базується на концепції Н. Савицької. Спираючись на концепт «циклічності вікових фаз» [35, с. 17], розроблений дослідницею, ми виділили наступні етапи життєвого та творчого шляху:

1. ранній період (до 1913 року);

2. зрілий період (1914–1944 роки);
3. пізній період (1945–1958 роки).

Ранній період запропонованої періодизації творчості Р. Воан-Вільямса включає роки учнівства, а також майже півтора десятиліття самоосвіти, під час яких стиль композитора формувався під безпосереднім впливом європейських композиторів (М. Брух, М. Равель), а також збирання, вивчення та глибинного засвоєння англійського фольклору. Переломним твором даного етапу, на нашу думку, слід вважати Симфонію №2 «Лондонську» (1913), що знаменує собою перехід до зрілого періоду. Зрілий період творчості композитора охоплює три десятиліття і ознаменований формуванням єдиного композиторського стилю, початком викладацької діяльності та активною участю у музичному житті Англії. Нарешті, запропонований нами пізній період творчості Р. Воан-Вільямса хронологічно співпадає з заключним періодом з періодизації Х. Оттавей та А. Фроглі.

Отже, стильова своєрідність творчості Р. Воан-Вільямса формувалася протягом тривалого часу. Індивідуальний стиль композитора базується на синтезі досягнень композиторів попередніх епох, засвоєнні творчих методів старших сучасників (М. Брух, М. Равель) та глибокій любові та розумінні стародавнього англійського фольклору. Тривалий період учнівства був пов'язаний перш за все із почерговим впливом на творчий метод композитора представників романтизму та імпресіонізму, що знайшло прояв у його тяжінні до імпресіоністичних тембрових та гармонічних фарб, а також романтичній піднесеності висловлювання частини його творів. У той же час період поглибленого вивчення англійського фольклору наклав відбиток на всю подальшу творчість Р. Воан-Вільямса; інтонаційні та гармонічні особливості англійської народної музики склали органічну основу творчості композитора, що знайшло особливо яскравий прояв у ранньому та пізньому періоді творчості композитора. Таким чином, індивідуальний композиторський стиль Р. Воан-Вільямса сформувався на межі напрямків імпресіонізму, неофольклоризму та неокласицизму, органічний синтез рис яких став основою художньої

значущості творів композитора як одного з основоположників англійського музичного ренесансу XX століття.

Висновки до Розділу 1

Феномен англійського музичного ренесансу знаменував собою бурхливий розвиток національної композиторської школи на межі XIX–XX століть. Його характерними рисами було поєднання численних локальних та загальноєвропейських тенденцій розвитку музичного мистецтва. Знаходячись на межі напрямків імпресіонізму, неофольклоризму та неокласицизму, англійський музичний ренесанс відрізняється різноманітністю форм прояву, що ускладнює його наукове осягнення.

Серед найхарактерніших рис англійського музичного ренесансу виділимо опору на національні музичні традиції, прагнення до відродження англійської хорової поліфонії епохи Ренесансу, використання аутентичного музичного матеріалу та відповідних вербальних текстів, а також пасторальність як улюблену образну сферу. Яскравим представником англійського музичного ренесансу є Р. Воан-Вільямс, у творчості якого знаходимо зв'язок з усіма названими вище тенденціями.

РОЗДІЛ 2

ЕВОЛЮЦІЯ СКРИПКОВОЇ ТВОРЧІСТІ Р. ВОАН-ВІЛЬЯМСА

2.1. Сольні скрипкові твори Р. Воан-Вільямса раннього періоду на прикладі романсу «TheLarkAscending» для скрипки та оркестру

У творчому доробку Р. Воан-Вільямса важливе місце посідають скрипкові твори. До даного інструменту композитор звертався протягом усього свого життя. Окрім численних камерно-інструментальних творів за участю скрипки (*concertogrosso* для струнного оркестру, два струнні квартети, квінтет тощо), Р. Воан-Вільямс створив чимало творів для даного інструменту і у якості солюючого. Одним з перших творів композитора, написаним для солюючої скрипки, став романс для скрипки з оркестром «TheLarkAscending».

Романс для скрипки з оркестром «TheLarkAscending», назву якого можна перекласти як «Зліт жайвора» або «Жайвір, що злітає», є одним з найвідоміших творів Р. Воан-Вільямса¹. Даний твір можна вважати зразком реалізації художніх принципів англійського музичного ренесансу початку ХХ століття, про що свідчать активне залучення фольклорної складової та колористичні ладо-гармонічні ефекти, використані композитором.

Романсу «TheLarkAscending» був створений у 1914 році у варіанті для скрипки та фортепіано, у той час як його версія для скрипки та оркестру побачила світ у 1920 році². Композитор присвятив твір скрипальці Марії Холл (Marie Hall, 1884–1956), яка стала першою виконавицею твору. Вибір програмної назви романсу не був випадковим. У якості літературної програми Р. Воан-Вільямс обрав однойменний вірш англійського поета Джорджа Мередіта (George Meredith, 1828–1909), що був поданий ним у нотному тексті у якості епіграфу до твору. Наведемо підрядковий переклад вірша українською мовою, виконаний автором роботи:

¹У період з 2007 року по 2010 рік романс для скрипки з оркестром «TheLarkAscending» Р. Воан-Вільямса займав перше місце у рейтинзі британської радіокомпанії Classic FM, а у 2011 році поступився лише Концерту для фортепіано з оркестром С. Рахманінова [36].

²У даному дослідженні розглядається оркестрова версія твору як більш довершена та така, що у більшій мірі відповідає творчому задуму автора.

Він піднімається і починає кружляти,
 Він скидає срібний ланцюжок звуку
 Із безлічі ланок без перерви,
 Із цвірінькання, свисту, щебетання та трелей.
 Співаючи, поки його спів не наповнить небеса,
 Він вчить любові до своєї землі,
 І ось, звиваючись все вище і вище,
 Він бачить, що наша долина – це його золота чаша,
 А він – вино, що переповнює її,
 Аби підняти нас разом з ним...
 Аж поки не губиться у повітряних кільцях світла,
 І тоді вже фантазія співає¹.

Образ жайвора досить часто використовується композиторами, зокрема – при написанні творів ідилічного, пасторального програмного спрямування. Згадаємо романс «Жайвір» М. Глінки (1840), «Пісню жайвора» із фортепіанного циклу «Пори року» П. Чайковського (1876), оперету «Там, де жайвір співає» Ф. Легара («Wodielerchesingt», 1918) тощо.

Для англійського мистецтва в цілому пастораль досить характерна. Вона сприймається як загальнокультурний ідеал сільського життя у гармонії, що знайшов відображення у численних літературних, театральних та музичних жанрах. Романс для скрипки з оркестром «The Lark Ascending» Р. Воан-Вільямса може послугувати зразком саме такого жанру.

¹He rises and begins to round,
 He drops the silver chain of sound,
 Of many links without a break,
 In chirrup, whistle, slur and shake.

For singing till his heaven fills,
 'Tis love of earth that he instils,
 And ever winging up and up,
 Our valley is his golden cup
 And he the wine which overflows
 to lift us with him as he goes.

Till lost on his aerial rings
 In light, and then the fancy sings[55].

Романс «TheLarkAscending» написаний для солюючої скрипки у супроводі камерного складу симфонічного оркестру (дві флейти, один гобой, два кларнети inA, два фаготи, дві валторни inF, трикутник та струнна група у повному складі). Відсутність мідних духових інструментів (за виключенням валторни, що часто використовується як інструмент пленеру), напевно, була продиктована необхідністю створити більш камерне звучання, що мало би відповідати пасторальній образній спрямованості твору. У нотатці перед Р. Воан-Вільямс акцентує увагу виконавців на можливості виконання Романсу і камерним складом (одна флейта, один гобой, один кларнет inA, один фагот, одна валторна inF, трикутник, по три (або чотири) перші та другі скрипки, два альти, дві віолончелі та один контрабас) [55].

Композиційний план п'єси базується на основі кількох елементів, кожен з яких має власну функцію. Одними з найважливіших є фрагменти, пов'язані із каденційними побудовами у солюючої скрипки. Застосування сольної скрипкової каденції пов'язане з кількома формотворчими функціями. Серед них ключовими можемо вважати:

- 1) експонування основного образу;
- 2) формування зв'язок, що використовуються як переходи між темами або між великими формальними сегментами;
- 3) завершення п'єси (функція коди).

Форма романсу «TheLarkAscending» поєднує в собі декілька планів. З одного боку, не можна не зважати на гіпотетичний вплив структурно-семантичних рис вірша Джорджа Мередіта. З іншого, чималий вплив на форму твору має скрипкова мелодія, яка відрізняється рапсодичною імпровізаційністю та дуже інтенсивним варіантно-варіаційним розвитком теми.

Загальну форму романсу «TheLarkAscending» можна визначити як тричастинну типу А-В-А1 з кодою. Невеликий двотактовий **вступ**, що звучить на *pppp* струнної групи симфонічного оркестру, не містить яскравого тематизму, проте створює атмосферу, що пануватиме в подальшому у творі. Тонічний органний пункт *e* та дорійський лад формують у слухача

асоціативний ряд, пов'язаний з фольклорною музикою. Позначення *Andantesostenuto* маркує темп, що є загалом характерним для пасторальної музики.

Оркестровий вступ продовжує **каденція** солюючої скрипки з характерним рухом тридцять другими тривалостями. Ладова структура музичного матеріалу є досить незвичною. Центральний лад можна визначити як дорійський з тональним центром *e*. Втім, у каденційних епізодах солюючої скрипки лад відчувається як мінорна пентатоніка з тональним центром *h* (такий лад є характерним для англійського музичного фольклору), що надає звучанню рис архаїки. Серед ритмічних особливостей виділимо ломбардський ритм (або обернений пунктирний ритм), також відомий як *scotchsnap* або *scotchcatch*¹, що є характерним для шотландської музики.

Серед суто скрипкових позначень привертає увагу вказівка автора про те, що каденцію слід виконувати, граючи біля грифу (ремарка *surlatouche*). Даний прийом дозволяє досягти примарного звучання, що ніби лунає здалеку. Імпровізаційний характер епізоду підкреслює позначення *senzamisura*, тобто виконання у вільному розмірі, не обмеженому метричною сіткою.

Перша частина основної розділу твору побудована на зіставленні декількох тем за принципом вільного рапсодичного розгортання тематизму. Вона розпочинається викладенням теми пісенного характеру. Розмір 6/8 та характерний пунктирний ритм викликають асоціації з англійським танцем типу англесу (втім, у даній темі, як і у всьому творі, панує більшою мірою пісенний, аніж танцювальний характер).

Вибір жанру інструментального романсу, що генетично пов'язаний з побутовою міською піснею, міг бути продиктований прагненням максимально наблизити власний твір до побутової англійської музики. В. Конен у своєму нарисі «Ральф Воан Вільямс» наводить наступні слова композитора: «Хіба навколо нас не звучить музика, яку ми могли би... піднести до рівня високого мистецтва» [18, с. 27]. Мелодична лінія основної теми твору містить риси

¹Дослівно можна перекласти як «шотландська заціпка».

ліричного романсу: плавні ходи на неширокі інтервали, розспівність, заповнення стрибків поступовим протирухом. Втім, вже у другому реченні вокалізована мелодія набуває рис інструментальності: з'являється орнаментика, арпеджовані пасажі, що мають на меті не лише технічне ускладнення партії соліста, але і введення прийому звукозображення (поєднання вокальної природи мелодії та імітації співу жайвора). Тематизм другого періоду розвивається за рахунок мотивного виокремлення арпеджованого елемента та його розвитку шляхом варіантного повторення.

У розділі *Rocoanimato*, що скоріше за все, зображує жайвора високо у небі, основою тематизму стають трелі у найрізноманітніших варіантах. Серед виразних засобів композитор знову обирає прийом *surlatouche*, що створює потужний просторовий ефект. Характерним є «перетікання» тематичних елементів із партії соліста до партії оркестру та навпаки, яке сприяє єдності та цілісності оркестрової фактури.

Розділ *Largamente* пов'язаний із ускладненням партії соліста. Серед технічних труднощів перш за все слід звернути увагу на подвійні ноти: октави та сексти. Перша частина Романсу завершується *каденцією* сольюючої скрипки, тематично ідентичною до першої, проте скороченою, що може бути трактована у якості зв'язки між двома масштабними розділами форми.

Середній розділ тричастинної форми твору побудовано за принципом похідного контрасту. Розділ має характер оркестрового тріо, про що свідчать зміна темпу (*Allegretto tranquillo quasi Andante*), розміру (2/4) та набуття тематизмом більш яскраво виражених рис танцювальності, та за своєю структурою є також тричастинним. У першій частині середнього розділу сольююча скрипка тимчасово переймає функцію акомпанементу, у той час як тема викладається по чергово дерев'яними духовими інструментами (варіантний тип розвитку).

У епізоді *Tranquillo* соліст врешті решт долучається до загального тематичного розвитку, і фактура максимально поліфонізується. Починаючи з епізоду *Roco meno mosso*, Р. Воан-Вільямс майстерно поєднує підголоскове та

імітаційне (канонічне) поліфонічне викладення. Оркестрове полотно поступово динамізується, та на гребні кульмінаційної хвилі, ледве сягнувши нюансу *f*, звучність миттєво спадає до *pp*. Початок епізоду *Allegrotranquillo* – другої частини середнього розділу – позначений поверненням початкового розміру такту (6/8), зміною ключових знаків та досить різким тональним зсувом – з *e-moll* до *F-dur*, тобто до тональності неаполітанської субдомінанти. На тлі заливчастих «срібних ланцюжків»¹ трелей солюючої скрипки звучить нова тема, інтонаційно споріднена з початковою темою першої частини Романсу. Іскристості та легкості тематизму надають тембр дерев'яних духових (тимчасова пауза у струнній групі), штрих *staccato* та авторська ремарка *scherzando*. У решті решт повертається початкова тема середнього розділу, що звучить у партії соліста у основній тональності та знаменує собою репризу середнього розділу Романсу.

Поступове динамічне наростання, що супроводжується невинним агогічним розширенням (ремарка *allargando*), підводить до **репризи** усього твору (про це свідчить також темпова ремарка *TempodelPrincipio*, тобто у початковому темпі). Основна тема звучить у пишному, тріумфальному оркестровому викладенні. Реприза романсу «TheLarkAscending» скорочена та динамізована, увесь її розвиток спрямований до заключної сольної каденції, яка у даному випадку виконує функцію **коди**.

Романс для скрипки з оркестром «TheLarkAscending» Р. Воан-Вільямса можна розглядати у аспекті впливу класичної англійської літератури на творчість композитора. Перш за все, даний фактор знаходить прояв у програмності, пов'язаній із сюжетами та образами, характерними для англійської культури, а також у зверненні до музичних жанрів та форм, притаманних англійській традиції домашнього музикування.

Отже, у Романсі для скрипки з оркестром «The Lark Ascending» Р. Воан-Вільямса, як і у інших творах представників англійського Ренесансу, можна виділити декілька важливих параметрів:

¹Цитата з вірша Дж. Мередіта[55].

1. *програманість*, що спиралася на традиції музичного мистецтва романтизму XIX століття, а також на значний пласт англійської літератури;

2. звернення до *жанрово-побутових* картин, зокрема, до пасторальних образів, що були характерні для англійської культури в цілому (наприклад, англійський пасторальний роман та ряд інших пасторальних жанрів);

3. використання тембру *скрипки*, характерної для англійського народного музикування.

З точки зору виконавської специфіки, найважливішими авторськими ремарками вступної каденції слід вважати вказівки *senza misura* та *sur la touche*. Перша з них вказує на імпровізаційність викладення матеріалу, а друга – «гра біля грифу» – допомагає виконавцю досягти віддаленого, навіть примарного звучання. Виконавцю слід прагнути до видобування м'якого за тембровим забарвленням звуку (цьому має сприяти виконання на струні *D*) та втілення світлого, безтурботного настрою. З технічної точки зору, найважливішим тут видається з'єднання струн, що має виконуватися спритним та гнучким кистьовим рухом. Виконавцю слід використовувати спокійну вібрацію без зайвої нерівності та екзальтації, а також рельєфне, трохи стримане *portamento* під час зміни позицій. Каденцію побудовано на повторенні однакових ритмічних формул, що провокують виконавця грати досить статично. З метою запобігання цього слід добре прослуховувати та вібрувати кожний мотив, а також детально продумати розподіл та швидкість ведення смичка у кожному мотиві. Фразування каденції слід вибудовувати за арковим принципом, з невеликими кульмінаціями у кожному реченні. У кульмінації каденції (такт 7) слід добре «проспівувати» мелодичні фігурації та підкреслювати напругу більш інтенсивним вібрато. У даному епізоді необхідний високий ступінь злитності штриха *legato*; смичок виконавця має рухатися дуже вільно та пластично, гнучко змінюючи швидкість ведення з метою втілення нюансів фразування.

У розділі С переклички валторни та солюючої скрипки імітують спроби пташиного злету та паріння; скрипка має звучати, ніби тонке мереживо, на фоні якого звучать духові інструменти (згодом мелодію, яку виконувала солююча скрипка, підхоплює флейта). У четвертому такті даного розділу слід грати вниз смичком до шпіву та змістити точку дотику смичка зі струною ближче до грифу з метою досягнення контрастного звукового ефекту. За два такти до розділу D слід відтягнути перший палець (звук *h*); даний прийом створить відповідні умови для руху правої руки та дозволить зберегти необхідний дзвінкий тембр струни *E* при наближенні до кульмінаційного епізоду.

У третьому такті розділу D відбувається зміна характеру музики; у відповідності до цього слід грати широким смичком. Під час виконання октав важливо відчуття позиції четвертим пальцем, завдяки якому можна досягти необхідної інтонаційної стабільності. Виконання подвійних нот потребує чіткості та легкості пальців правої руки, у той час як надмірних рухів кисті слід уникати.

Друга каденція кардинально відрізняється від першої, перш за все – відсутністю значного кульмінаційного сплеску. Звучання скрипки повільно розчиняється у високій теситурі, символізуючи собою злет жайвора. За два такти до розділу H характер музики змінюється з підкреслено пасторального на танцювальний. Марковане *détaché* даному епізоді слід виконувати з насиченою основною частиною звуку та певним послабленням у кінці.

Віртуозний епізод за три такти до розділу J вимагає групової підготовки пальців, легких переходів та яскравого, виразного виконання трелі. Втім, перед початком пасажів тридцять другими тривалостями можна рекомендувати трохи раніше зупинити трель з метою чіткості виконання пасажів.

Видобування плавного штриха *legato* на третій та четвертій струні за три такти до розділу O вимагає від виконавця продуманого розподілення смичка та відповідної несиметричної швидкості його руху. З метою кращого виконання плавного *legato* слід ретельно дослуховувати ноти перед переходами. Натомість,

у розділі R слід виконувати мелодію дуже легко, верхньою частиною смичка, трохи філіруючи звучання, проте не розриваючи загальну фразу.

Великої виконавської майстерності потребує поліфонічний епізод за два такти до розділу W. Надзвичайного виразного звучання даній темі надає використання колористичних можливостей інструменту, що пов'язані з особливостями скрипкового інтонування.

Для коректного виконання останньої каденції слід добиватися свободи мелодичного висловлювання, інтонаційного осмислення ходів шістнадцятими та тридцять другими тривалостями, що потребують не лише виразного «проспівування», але і певного декламування. Динамічний відтінок ру даному випадку не має супроводжуватися послабленням пальців на грифі, адже це може негативно вплинути на інтонацію. У кульмінаційних тактах каденції ясний та прозорий тембр має досягатися за рахунок делікатної вібрації.

Дві авторські редакції у Романсу для скрипки з оркестром «The Lark Ascending» Р. Воан-Вільямса свідчать про те, що ним самим були запропоновані два варіанти виконання твору – камерний та концертний. Численні виконавські версії твору, представлені у наш час різними скрипалями, є показником актуальності як камерного, так і концертного варіанту твору.

Яскравим прикладом підкреслено ліричного виконання твору є інтерпретація відомого англійського скрипаля Х'ю Біна (Hugh Bean, 1929–2003), яку він представив у 1967 році разом з оркестром «New Philharmonia» під орудою Адріана Боулта (Adrian Cedrik Boult, 1889–1983). У варіанті Х. Біна на першому плані опиняються саме пасторальні риси твору, що підкреслюються ліричністю, наспівністю та м'якістю скрипкового тембру. Взаємодія соліста та оркестру побудована на постійних тембрових «перегукуваннях», оркестрове звучання є м'яким фоном для солюючої скрипки. Для Х. Біна технічна сторона сольної партії є лише засобом досягнення певної художньої мети, тому усі віртуозні пасажі виявляються максимально вписаними до загальної музичної тканини твору.

Натомість, у версії Романсу «The Lark Ascending» для скрипки та фортепіано, представленій скрипалем Метью Траслером (Matthew Trusler) та піаністом Йєном Бернсайдом (Iain Burnside) у 2014 році, попри передбачувану камерність трактування, на перший план виходять віртуозні можливості скрипки. Цьому сприяє також природний тембровий контраст інструментів. Попри потужну ансамблеву взаємодію, у даній виконавській інтерпретації партія скрипки сприймається у якості ведучої та максимально розкриває закладений у творі концертний потенціал.

2.2. «Concerto accademico» для скрипки та оркестру Р. Воан-Вільямса: на шляху до зрілого стилю

Жанр інструментального концерту у творчості Р. Воан-Вільямса представлений доволі широко. Серед зразків даного жанру – Концерт для скрипки з оркестром *d-moll* («*Concerto Accademico*», 1925), Концерт для фортепіано з оркестром *C-dur* (1930), Концерт для гобою з оркестром *a-moll* (1944), Концерт для туби з оркестром *f-moll* (1944). Окрім цього, серед творчого доробку композитора є зразок старовинного жанру *Concerto Grosso* (1950), побудований за бароковими принципами. Р. Воан-Вільямс звертався до жанру концерту протягом чверті століття, тож саме у рамках даної сфери інструментальної творчості є можливим прослідкувати еволюцію авторського стилю композитора. *Concerto Grosso*, написаний у останнє десятиліття життєвого шляху Р. Воан-Вільямсу, є прикладом зрілого стилю композитора та підсумовує шлях розвитку концертного жанру у його творчості. Першим же зразком інструментального концерту, створеного Р. Воан-Вільямсом, є Концерт для скрипки з оркестром *d-moll*, що має назву «Академічний концерт» («*Concerto Accademico*»).

Написаний у 1925 році, Концерт для скрипки з оркестром *d-moll* містить присвяту Дж. Д'Араньї (Jelly d'Aranyi), англійській скрипальці угорського походження, що була відома як блискуча виконавиця новітньої музики. Їй присвятив твір М. Равель («Циганка»), вона була першою виконавицею

багатьох видатних скрипкових творів ХХ століття (Концерт для скрипки та валторни Е. Сміт, Концерт для двох скрипок з оркестром Г. Холста тощо). Партію солюючої скрипки у Концерті для скрипки з оркестром *d-moll* Р. Воан-Вільямса вперше також виконала Дж. Д'Араньї. Прем'єра твору відбулася 6 листопада 1925 року, солістку супроводжував Лондонський камерний оркестр (London Chamber Orchestra) під орудою Е. Бернарда (Anthony Bernard).

Концерт для скрипки з оркестром *d-moll* Р. Воан-Вільямса написано у формі традиційного для даного жанру тричастинного циклу. Темпові співвідношення (*Allegro pesante* – *Adagio* – *Presto*) відповідають усталеній моделі «швидко – повільно – швидко». Твір написано для солюючої скрипки та струнного оркестру (перші та другі скрипки, альти, віолончелі, контрабаси)¹. С. Х. Кім, автор дослідження, присвяченого даному твору, наголошує на тому, що, на відміну від Романсу для скрипки з оркестром «*The Lark Ascending*», Концерт для скрипки з оркестром *d-moll* Р. Воан-Вільямса виконується досить нечасто та у цілому є маловідомим [52, с. 1].

Перша частина – *Allegro pesante* – написана у основній тональності концерту (*d-moll*), у сонатній формі з кодою. Головна партія розпочинається рішучою, активною затактовою темою. Перші сім тактів партія соліста повністю дублює партію перших скрипок, наступні дев'ять тактів – відрізняється від неї лише варіативно. Інтонаційною основою головної партії є хід на чисту квінту, який являє собою тематичне зерно усієї першої частини. У тематизмі та способах розвитку, притаманних концертному стилю Р. Воан-Вільямса, відчувається вплив бахівського концертного стилю (використання контрапункту, прихована поліфонія, характерні ритмічні фігури тощо).

Загалом, Концерт для скрипки з оркестром *d-moll* Р. Воан-Вільямса містить риси не лише бахівського стилю. Поряд із ознаками неокласицизму можна виділити ознаки суто англійської музики, закладені у зверненні до ритмоформул народного танцю та традиційної гармонії. Вони знаходять прояв у побічній партії концерту (тональність *e-moll*), що розпочинається у розділі D

¹ Існує також аранжування для скрипки та фортепіано, створене К. Ламбертом у 1927 році.

(ремарка *leggiero*) та якій передують об'ємний каденційний епізод у солюючої скрипки. Розмір *s*, акомпанемент *pizzicato*, динамічні градації у рамках нюансу *p* сприяють формуванню тематизму жвавого, легкого, скерцозного характеру. Втім, поліфонічні прийоми проникають і до теми побічної партії (приховане двохголосся, імітація). Заклучна партія, наспівна та максимально поліфонізована вже у партії скрипки, закріплює панування тональності *e-moll*, що продовжиться і у розробці.

Розробка (епізод G) побудована на інтонаційних елементах головної та побічної партій, що поєднані у поліфонічно-імітаційному переплетенні. Інтонаційна самостійність кожної з партій та комплементарність ритміки свідчать про впливи поліфонічного стилю.

Реприза першої частини концерту є дзеркальною, тобто розпочинається із проведення побічної партії у основній тональності. Завершує частину компактна кода, викладена у партії оркестру, яку соліст підхоплює лише на останніх звуках.

У другій частині – *Adagio* – панує зовсім інша атмосфера, аніж у першій частині. На тлі стриманого акомпанементу струнного оркестру *con sordino* розгортається діалог солюючої скрипки з віолончеллю *solo*, партію якої Р. Воан-Вільямс виділяє окремим рядком партитури. Повільний темп, метричний рух восьмими тривалостями, оксамитовий тембр солюючої віолончелі та тональність *g-moll* створюють елегійний¹ колорит. Частина розпочинається викладенням віолончельної теми (6 тактів). Згодом ту ж саму тему, але варійовану за рахунок виписаної орнаментики та ритмічних зрушень, підхоплює скрипка *solo*, у той час як перший варіант теми контрапунктом до неї викладають перші скрипки. Авторські ремарки *espressivo* для соліста та *cantabile* для оркестру підкреслюють м'якість та виразність звучання, вокальну природу тематизму.

¹ Елегією називають один із жанрів лірики медитативного або меланхолійного характеру. Елегійність є однією з характерних рис англійської культури епохи Романтизму.

У наступному епізоді (А) після скрипкової quasi-каденції (*senza misura*) мінор змінюється на однойменний до нього G-dur. Основна тема «мандрує» із партії до партії, тепер вона звучить знову у віолончелі *solo* за підтримки альтів; мелодія ж солюючої скрипки також заснована на початковій темі, проте вона, незважаючи на яскраву пісенну природу, набуває рис інструменталізму (стрибки на широкі інтервали, орнаментика, використання тридцять других тривалостей у пасажах).

Середній розділ тричастинної форми *Adagio* (В) розгортається у субдомінантовій сфері (тональність *a-moll*). Фактура викладення стає більш прозорою, супровід складають остинатний рух восьмими тривалостями у альтів та секундові інтонації «зітхання» у других скрипок, у той час як скрипка *solo*, віолончель *solo* та перші скрипки почергово у канонічному русі підхоплюють висхідну гамоподібну тему. Поступово фактура насичується, загальна динаміка від *ppp* сягає *ff*. Втім, дана кульмінаційна хвиля швидко спадає, і з епізоду Е розпочинається тональна реприза (тематизм середнього розділу у тональності *g-moll*). Тематизм першого розділу повертається після сольної скрипкової каденції, у невеликій коді.

У третій частині – *Presto* – солююча скрипка з перших же тактів вступає до віртуозного танцю-маршу. С. Х. Кім зазначає, що тема головної партії третьої частини Концерту для скрипки з оркестром *d-moll* була запозичена Р. Воан-Вільямсом із його власної опери «Hugh the Drover» («Х'ю-гуртівник») [52]. На тлі паралельних інтервалів у оркестру *tutti* звучить стрімка мелодія, з постійними повторами звуків. Побічна партія із яскраво вираженим фольклорно-танцювальним ритмом звучить у скрипки *solo* у супроводі прозорого акомпанементу *pizzicato*. Втім, зовсім скоро дану скерцозну тему підхоплюють перші скрипки, що викладають її контрапунктом до партії соліста. Експозиція, згідно зі вказівкою Р. Воан-Вільямса, має бути повторена двічі.

Розробка розпочинається у рамках нюансу *pp*. У солюючої скрипки звучить хроматична тема з елементами прихованого двоголосся (авторська

ремарка *sul tasto*), що ритмічно та інтонаційно заснована на темі головної партії та яка згодом пронизує усю поліфонізовану оркестрову фактуру.

Тихою кульмінацією третьої частини та усього концерту загалом є скрипкова каденція. Викладена у нюансі *ppp* та з ремаркою *sul tasto*, вона являє собою зразок технічно складного епізоду, що вимагає від скрипаля неабиякої виконавської майстерності.

У Концерті для скрипки з оркестром *d-moll* Р. Воан-Вільямсу вдалося поєднати елементи неокласицизму (техніка контрапункту, імітаційна поліфонія, орнаментальні варіації) із рисами власного індивідуального композиторського стилю (британські фольклорно-танцювальні ритми тощо).

Виконання Концерту для скрипки з оркестром *d-moll* Р. Воан-Вільямса вимагає від виконавця високої технічної та художньої майстерності. Вступ до **Першої частини**, вирішений у героїчному характері та з використанням штриха *marcato*, потребує ясного, підкресленого виконання кожного звуку, з поступовим послабленням після початку; закінчення кожного звуку, незалежно від його тривалості, має бути м'яким, округленим та відкритим, причому після кожного звуку має бути невеликий люфт. У восьмому та дев'ятому такті слід слідкувати за тим, щоб скорочення звуку наприкінці ліги не призводило до обривання фрази, а навпаки, слугувало більшій виразності.

У четвертому такті розділу А на фоні оркестрового контрапункту звучить комбінований штрих з акцентованим початком. Повторювані звуки слід виконувати дещо полегшено, уникаючи при цьому «підскакування» смичка на струні та зберігаючи вказаний автором характер *pesante*. Каденція з авторською ремаркою *strict time* має виконуватися з ритмічною груповою підготовкою пальців та плавним з'єднанням сусідніх струн за допомогою кисті, уникаючи невідповідних акцентів та ритмічних нерівностей. Ремарка *leggero* у розділі D передбачає витончене виконання усіх зазначених штрихів за рахунок дрібних рухів правої руки.

Ліричні поспівки у розділах Е та F необхідно підкреслювати м'яким тембром звучання та намагатися досягти чіткої артикуляції під час виконання

подвійних нот, у той час як у розділі Кна перший план виходить штрих *legato*. Під час виконання даного епізоду слід правильним чином розподіляти довжину смичка. Надзвичайно велике значення також має непомітна заміна смичка, якій має відповідати зміна позиції лівої руки, особливо на широких стрибках.

Наступний епізод, позначений ремаркою *cantabile* (розділ L), має виконуватися вільним, наспівним звуком, з місцевими кульмінаціями у кожному реченні. У розділі Она перший план виходить взаємодія соліста та оркестру: слід звернути увагу на ансамблеві моменти під час виконання діалогічних перекличок з інструментами оркестру. Арпеджіо у даному епізоді слід виконувати верхньою частиною смичка, досягаючи при цьому плавної зміни струн.

Друга частина Концерту для скрипки з оркестром *d-moll* Р. Воан-Вільямса вимагає від скрипаля дуже наспівного та виразного виконання (композиторські ремарки *cantabile* та *espressivo*). Для того, аби штрих *legato* звучав чисто, слід здійснювати переходи зі струни на струну за допомогою кисті та відповідного руху передпліччям; також необхідно слідкувати за тим, щоб пальці, що заходяться на двох струнах, не змінювали свого положення під час руху смичка. У даному випадку звуковим ідеалом, досягнення якого слід прагнути виконавцю, є м'який, заокруглений, безперервний потік звуків.

За п'ять тактів до розділу А необхідно слідкувати, щоб звучання скрипки у динамічному нюансі *p* залишалось вільним та наспівним. У даному епізоді переважає світлий та безтурботний характер, хоча ходи шістнадцятими та тридцять другими тривалостями потребують виразного «проспівування».

Розділ В, що передбачає звучання у динамічному нюансі *pp*, має виконуватися за допомогою виключно ваги смичка та з помірною швидкістю його руху. З технічної точки зору у даному випадку слід послуговуватися рекомендацією Л. Ауера, згідно якої спроби максимально послабити силу звучання мають супроводжуватися збільшенням ваги пальців [3]. Далі до музики проникають риси патетики, у зв'язку з чим у правій руці необхідно дотримуватися чіткої артикуляції (доречним у даному випадку буде штрих

portato). Кульмінація за три такти до D має досить стриманий характер, а тому потребує витримування кожного звуку на одному рівні звучності. Безпосередньо у розділі D насичене звучання скрипки на струні G доповнюється використанням штриха *portamento*, що застосовується з метою укрупнення артикуляції та досягається за допомогою посилення натискання смичка на початку кожного звуку та подальшого філірування за рахунок м'яких пульсуючих рухів кисті. У розділі E динамічний нюанс *ppp* вимагає від виконавця уваги до точки гри смичка на струні, що має бути якомога ближче до грифу.

Третя частина Концерту для скрипки з оркестром *d-moll* Р. Воан-Вільямса розпочинається активним, добре артикульованим *détaché*. Далі, з появою танцювального елемента, більш доцільним видається комбінованого штриху (два звуки *legato* та один *staccato*). Зазначимо, що *staccato* у даному випадку має виконуватися пружно, середньою частиною смичка, легким кистьовим рухом без участі ліктя. У розділі C (ремарка *marcato*) атака звуку має бути ясною та підкресленою.

Розділ D позначений появою жартівливого характеру, що вимагає легкого, витонченого звучання тембру скрипки. У пунктирному ритмі, що є основним ритмічним елементом даного епізоду, слід намагатися досягти гострого яскравого маркування короткого звуку, слідкувати за відсутністю люфту перед довгим звуком та наявністю її перед коротким. За три такти до розділу F найбільш доцільною була би гра біля колодки, у той час як ремарка *sul tasto* у розділі H передбачає гру біля грифу. У розділі P слід уникати перебільшеної активності передпліччя.

Інтонаційний потенціал, закладений у Концерті для скрипки з оркестром *d-moll* Р. Воан-Вільямса, обумовив появу багатьох виконавських версій твору. Однією з найяскравіших інтерпретацій Концерту можна вважати студійний запис, виконаний І. Менухіним (Yehudi Menuhin) у 1952 році (No.1 Studio, Abbey Road, Лондон) разом із Лондонським філармонійним оркестром під орудою А. Боулта (Adrian Boult). І. Менухін, скрипаль масштабного

концертного плану, трактує твір Р. Воан-Вільямса як цільне велике полотно. У інтерпретації музиканта відчувається, що великі форми є його стихією. У виконавському арсеналі І. Менухіна – віртуозні, та, тим не менш, добре проінтоновані пасажі, глибокий яскравий тембр та вражаючий за силою і красою звук. Блискуча пальцева техніка, поєднана з манерою гри всією рукою, «від плеча», дозволяє музиканту досягати повнозвучного звучання та уникати вихолощеного звуку. У Другій частині Концерту сольні епізоди у виконанні І. Менухіна отримують риси монологічного декламаційного висловлювання, а густий тембр поєднується з майстерним філіруванням звуку. Загалом, його виконання Концерту для скрипки з оркестром *d-moll* Р. Воан-Вільямса видається надзвичайно цільним та експресивним.

Зовсім інший підхід до даного твору демонструє Б. Кресвік (Bradley Creswick), що виконав Концерт для скрипки з оркестром *d-moll* Р. Воан-Вільямса у 1987 році разом із оркестром Оркестр «Royal Northern Sinfonia» (Великобританія) під орудою Р. Хікокса (Richard Hickox). У інтерпретації музиканта на перший план виходить максимальна деталізація штрихів та динамічних нюансів. Легкий тембр та блискуча техніка у скерційних епізодах поєднуються із наспівністю ліричних тем. У цілому, виконанню Б. Кресвіка притаманне моделювання своєрідної ігрової парадигми, що знаходить прояв у співставленні контрастних за природою тем, великої уваги до штрихів та динамічних нюансів, а також вивіреність ритмічних структур.

2.3. Соната для скрипки та фортепіано *a-moll* Р. Воан-Вільямса як зразок пізнього періоду творчості композитора

У своїй інструментальній творчості Р. Воан-Вільямс звертався до різноманітних жанрів. У його доробку – дев'ять симфоній, численні варіації, рапсодії, фантазії, сюїти, струнні квартети та квінтели. Лише жанр сонати представлений у творчості композитора єдиним твором. Соната для скрипки та фортепіано *a-moll* була створена у 1952 році, тобто у зрілий період творчості Р. Воан-Вільямса, коли авторський стиль композитора вже остаточно склався та

викристалізувався. Даному твору судилося стати останнім значним досягненням композитора у жанрі інструментальної музики.

Соната для скрипки та фортепіано *a-moll* Р. Воан-Вільямс містить присвяту Ф. Грінке (Frederick Grinke, 1911–1987), канадському скрипалю, що зазнав світової слави у першу чергу завдяки своїм виконанням англійської музики ХХ століття. Серед репертуару скрипаля були твори А. Бакса (Arnold Bax, 1883–1953), Е. Руббри (Edmund Rubbra, 1901–1986) та інших англійських композиторів, чимало з яких були створені на замовлення самого музиканта і були виконані ним вперше. Втім, найтісніші творчі взаємини пов'язували скрипаля саме з Р. Воан-Вільямсом¹. На кінець 1950-х років Ф. Грінке разом із оркестром Б. Ніла (The Boyd Neel Orchestra) встиг здійснити аудіозаписи «Concerto Accademico» для скрипки з оркестром (Decca Records, 1939) та Романсу для скрипки з оркестром «The Lark Ascending» (Decca Records, 1940) Р. Воан-Вільямса. Вочевидь, композитор був вдоволений інтерпретацією його скрипкових творів, запропонованою Ф. Грінке, тож Соната для скрипки та фортепіано *a-moll* була із самого початку призначена для виконання скрипалем. Втім, М. Кеннеді (Michael Kennedy), автор фундаментальних досліджень життя та творчості Р. Воан-Вільямса, наголошує, що ініціатива з написання даного твору належала саме композитору. Прем'єра твору, яку виконали Ф. Грінке та піаніст М. Муллінар (Michael Mullinar), відбулася у прямому ефірі ВВС 12 жовтня 1954 року та збіглася із вісімдесят другим днем народження композитора.

Соната для скрипки та фортепіано *a-moll* Р. Воан-Вільямса має тричастинну циклічну структуру, загалом характерну для класичної та романтичної камерно-інструментальної сонати. **Перша частина** – Фантазія – має темпове позначення *Allegro giusto*, що відповідає загальному характеру розділу. За своєю внутрішньою структурою перша частина сонати поєднує риси сонатної форми та вільної фантазійності. Короткий (три такти) вступ у партії

¹ Про це може свідчити навіть той факт, що, згідно із бажанням Р. Воан-Вільямса, під час його поховання саме Ф. Грінке у дуєті із Д. Мартіном (David Martin), його колегою та співвітчизником, виконали Концерт для двох скрипок та струнних інструментів d-moll BWV 1043 Й. С. Баха.

фортепіано починається із потужного октавного унісону *a*, що надалі виконуватиме функцію тонального органного пункту. Пунктирний ритм та акордова фактура підкреслюють рішучий характер тематизму, який ритмічну та інтонаційну основу фортепіанної партії першої частини. У партії скрипки ж у цей час звучить друга інтонація теми, що у загальному контексті форми першої частини сонати може бути охарактеризована як головна партія: це стримана мелодія, побудована розвитку інтонаційного ядра – поступового висхідного та низхідного руху у діапазоні терції, що у подальшому зазнає варіативних змін та інтонаційного розвитку. Скрипкова тема звучить у нетрадиційно низькому регістрі, (мала та перша октава), досить нехарактерному для сольної скрипкової музики. Саме завдяки оригінальному тембровому вирішенню звучання скрипки набуває похмурого, тривожного забарвлення. Поступовий інтонаційний підйом супроводжується модуляціями-співставленнями у тональності далекого ступеню спорідненості (*Es-dur, es-moll, A-dur*). Тріольний рух у партії фортепіано контрастує з підкресленою дуольністю скрипкової мелодії. Структура умовної головної партії є тричастинною, про початок її репризи свідчить повернення тональності *a-moll* та початкової фактури викладення тематизму. Втім, у будь-якому разі, реприза головної партії є динамізованою та призводить до першого кульмінаційного гребню. Скрипка ніби «виринається» до свого природного регістру і нарешті звучить блискуче та віртуозно. Мелодична лінія ускладнюється, тепер її складають ходи на широкі інтервали, пасажі швидкими тривалостями. Велику увагу композитор приділяє скрипковому фразуванню, підкреслюючи важливість виписаних ним ліг позначенням *loco* (у перекладі з італійської – «*грати, як написано*»). Ритмічною основою розвитку тематизму стає тріольний пунктирний ритм (восьма з точкою – шістнадцята – восьма); тріольність фортепіанної партії з часом проникає і до партії скрипки. Фактура твору відчутно поліфонізується. Спершу у фортепіано звучить канонічна секвенція, яку згодом у дещо зміненому (ритмічно та інтонаційно) варіанті перебирає на себе скрипка. Блукання по далеким

тональностям приводить до затвердження тональності *es-moll*, що знаменує собою початок нового розділу форми.

Другий розділ, або умовна побічна партія, побудовано на інтонаціях попереднього розділу. Особливо яскравий прояв даний підхід знаходить у партії фортепіано, що поєднує початковий ритмічний патерн (пунктирний ритм), інтонаційне ядро (мелодичний рух у терцієвому діапазоні) та імітаційно-поліфонічні прийоми розвитку. У цей час у партії скрипки звучить нова тема – наспівна (*cantabile*), також поліфонізована (подвійні ноти). Завершується розділ потужними акордовими «ударами» фортепіано та трьома каденційними епізодами у скрипки, які зрештою «випливають» у органний пункт *a*. Втім, цього разу він вже не тональний, а доміантовий, адже новий розділ (*Largamente*) розпочинається у тональності *d-moll*.

Партія фортепіано позначена появою нового тематизму хорального складу, що також розвиває початкове інтонаційне «ядро». На його тлі вже у новій тональності (*f-moll*) звучить експресивна скрипкова тема з характерними романсовими інтонаціями. Далі тональність знову змінюється (*c-moll*), і фактура твору набуває певної зміни: підкреслена тріольність фортепіанної партії проникає до партії скрипки, у той час як фортепіанний супровід набуває дуольності. Подібне взаємопроникнення призводить до зміцнення фактурної єдності.

Реприза умовної головної партії звучить у тональності *h-moll*. Взаємопроникнення партії скрипки та фортепіано, що мало місце у розробкових епізодах, сягає своєї кульмінації: тематизм повністю зберігається, втім, партії повністю обмінюються темами. Друга кульмінаційна хвиля призводить до ще одного ряду каденційних епізодів у партії скрипки, та, врешті решт, до розгорнутої коди (*Lento*), що може бути трактована як окремий розділ. Хоральна тема у фортепіано (*pp*) на тлі органного пункту у скрипки створюють ефект таємничості та примарності. Раптовий експресивний сплеск на *ff* не в змозі розірвати загального заціпеніння фактури. Частина ніби розчиняється у

тихій динаміці, втім, три заключні тонічні звуки *pizzicato* у скрипки ніби передвіщають характер наступної частини сонати.

Друга частина Сонати для скрипки та фортепіано *a-moll* Р. Воан-Вільямса написана у типовому для романтичної музики жанрі Скерцо. Зважаючи на авторську ремарку (*Allegro furioso ma non troppo*), у якій підкреслимо термін *furioso* (у перекладі з італійської – «*дико, люто, розлючено*»), у даному випадку можна говорити про так зване інфернальне скерцо, для якого характерним є переважання «руйнівного» начала.

Скрипкова партія Скерцо побудована у першу чергу на співставленні звуковидобування *arco* та *pizzicato*. Основна тема, насичена акцентуванням, несподіваними синкопами, динамічними контрастами та асиметрією, викладена у партії фортепіано. У другому реченні початкового періоду партії знову обмінюються тематичним матеріалом, аж поки не зливаються у стрімкому висхідному канонічному русі. Тональний план розпочинається із тональності *d-moll* (сфера субдомінанти по відношенню до основної тональності сонати). Після тривалої скрипкової трелі звучить друге проведення початкової теми Скерцо – але вже із варіаційними змінами. На противагу основній темі, що викладена у лівій руці партії фортепіано, у партії правої руки та у скрипки звучить остинатна фігура, виконувана штрихом *staccato*. У даному випадку можна говорити про політональність, пов'язану із різними пластами фактури, адже, на противагу основній темі, що викладена у перемінному ладу *A-dur-a-moll*, остинатна фігура звучить із опорою на тональність *c-moll*.

У наступному епізоді тему скерцо у гротескно-високому регістрі викладає фортепіано на тлі віртуозних скрипкових пасажів та подвійних нот. Скупий синкопований акордовий супровід підкреслює риси маршовості, що були притаманні скерцовій темі від самої її появи та які найяскравіше розкриваються саме у даному епізоді.

Середній розділ Скерцо позначений синтезом рис тематизму даної частини та передуючої їй Фантазії. Зокрема, це знаходить прояв у взаємопроникненні маршової теми та тріольності, а також у появі

ритмоформули пунктирного ритму із першої частини. Загальний динамічний план фокусується навколо нюансу *p*, а невинний тріольний рух надає епізоду рис тарантели. Повільне динамічне наростання, кристалізація пунктирного ритму, що вже в умовах дуольності складає ритмічну основу тематизму врешті решт приводять до репризи – тематичної та тональної.

Динамізована реприза ще більше підкреслює усі гротескні риси, що притаманні Скерцо: терпкі дисонуючі акорди, примхливість мелодичних ліній суто інструментальної природи, суворі октавні унісони діапазоном у п'ять октав у кульмінаційних епізодах, раптові динамічні перепади від *pp* до *f*. Основна тема Скерцо ніби «мандрує» усіма можливими регістрами, поступово набуваючи зухвалого розмаху. Драматична каденція у скрипки, що звучить наприкінці частини під супровід рішучих септакордових фортепіанних ударів, переходить у коду – стриману, у нюансі *pp*, витриману у хорально-поліфонічному складі. У останніх тактах ритм скерцо-маршу знову з'являється, ніби згадка, та врешті решт, частина завершується на довгому октавному унісоні, ніби на нерозв'язаному запитанні.

Емоційною кульмінацією Сонати для скрипки та фортепіано *a-moll* Р. Воан-Вільямса є **третя частина** – Тема з варіаціями. Наймасштабніша із усіх частин циклу, вона являє собою шість варіацій на тему, яку Р. Воан-Вільямс запозичив із власного раннього фортепіанного квінтету *c-moll*, написаного у 1903 році. У стриманому темпі (*Andante*), у нюансі *ppp* та за ремарки *una corda molto sostenuto*, тема, тим не менш, звучить дуже урочисто. Даний ефект досягається, зокрема, завдяки фортепіанному октавному викладенню. Крім того, завдяки відстані між крайніми голосами, що складає п'ять октав, композитору вдається створити вражаючий просторовий ефект. Після фортепіанного проведення теми її підхоплює скрипка, залишаючись, втім, у тому ж емоційному стані. Тож можна відмітити, що принцип варіаційного розвитку, за яким буде побудовано усю частину, закладено вже у структурі самої теми. Усі подальші варіації не відокремлені одна від одної та викладені єдиним текстом.

У *Першій варіації* основна увага зосереджена на розробці інтонаційних можливостей теми. Вона дещо коротша за саму тему (чотирнадцять тактів проти двадцяти двох), тож можна дійти висновку, що у даному випадку мова може йти про вільні варіації романтичного типу, що не передбачають збереження структури теми (даний принцип стосуватиметься і подальших варіацій, побудованих у вільній формі).

Максимально поліфонізованою постає *Друга варіація*: у її основі лежить канон між басовою партією фортепіано та скрипкою, доповнений контрапунктуючим фортепіанним протискладенням.

Третя варіація побудована на почерговому протиставленні сольних фраз у скрипки та фортепіано, своєрідних «переключках», що врешті решт зливаються у єдиному моноритмічному русі.

Четверту варіацію розпочинають тихі, потаємні акорди у фортепіано на *pp*, на тлі яких звучить щемлива скрипкова мелодія. Поступово «зціпеніння» спадає, і партія фортепіано включається до загального руху.

У *П'ятій варіації* змінюється розмір (6/8 замість 3/4), а сама тема звучить *cantabile* у оберненні (інверсії) та у канонічному викладенні.

Кульмінацією частини та усього сонатного циклу у цілому є заключна *Шоста варіація*. За своїм характером вона нагадує жвавий сільський танок, побудований на переваженні остинатної ритмоформули (восьма та дві шістнадцяті). Дана варіація, більша за своїми масштабами за попередні, завершується кодою, у основу якої покладено основну тему першої частини Сонати, але вже у однойменному мажорі (*A-dur*). Таким чином, Р. Воан-Вільямсу вдається досягнути драматичної цілісності твору завдяки використанню аркового тематичного принципу.

Отже, Сонати для скрипки та фортепіано *a-moll* Р. Воан-Вільямса може вважатися яскравим зразком пізнього інструментального стилю композитора. Для твору характерними є тематична єдність, варіативний метод розвитку, потужна ансамблева взаємодія між партіями скрипки та фортепіано, взаємодоповнюваність та комплементарність партій ансамблів, аркова

замкненість тематизму, вільне романтичне трактування функцій частин сонатного циклу (фантазія замість сонатного *allegro*, інфернальне скерцо тощо).

Соната для скрипки та фортепіано *a-moll* Р. Воан-Вільямса вимагає від виконавця значного рівня технічної майстерності та глибокого осмислення художнього задуму композитора. Вже з перших тактів **Першої частини** на перший план виходить головна якість музичного висловлювання Сонати – наспівність, що знаходить відображення в першу чергу у ремарці *cantabile*. Скрипкова мелодія широкого дихання вимагає наспівного виконання штриху *legato*, яке Л. Ауер вважав квінтесенцією кантиленної гри. У даному випадку виконавцю слід сконцентрувати увагу на раціональному використанні як довжини усього смичка, та і його відрізків. Багатство тембрової палітри та відсутність форсування звуку має доповнюватися ретельним прослуховуванням переходів від звуку до звуку.

У той же час окрема визначальна роль серед виконавських прийомів належить прийому вібрато. Перед виконавцем стоїть непроста задача: досягти звуку, що відповідає конкретній художній задачі. У Сонаті Р. Воан-Вільямса активне вібрато має підкреслювати внутрішню експресію на перший погляд стриманої мелодії.

Штрихова палітра Сонати для скрипки та фортепіано *a-moll* Р. Воан-Вільямса досить різноманітна. Окрім поширених у скрипковій літературі штриха *legato* та прийому *pizzicato* ламаних арпеджованих пасажах, що з'являються за шість тактів до цифри 4, доцільним видається використання штриху *spiccato*, що має виконуватися майже всією рукою. Подвійні ноти у цифрі 5 мають бути виконані комбінованими штрихами, тобто такими, що поєднує елементи різних штрихів, у даному випадку – *legato* та *dütachü*. Симетричні комбіновані штрихи – два *legato* та два *spiccato* – слід використовувати і у цифрі 9 (епізод з подвійними нотами).

Скрипкова мелодична лінія насичена Сонати насичена поліфонічними прийомами, що мають залишатися у фокусі виконавця. Особливу увагу слід звернути на канонічно-секвенційне двохголосся у цифрі 4, що має бути

виконано з ретельним розподіленням голосоведення. У триголосних акордах (десять тактів до цифри 6) важливо виокремити мелодичний голос.

Наспівна кантиленна скрипкова мелодія за три такти до цифри 11 змінюється на стрімкі віртуозні пасажі секстолями, що вимагають від виконавців максимальної концентрації та відмінної артикуляції. У цифрі 11 технічні завдання ускладнюються: пасажі подвійними нотами (терціями та секстами), що є фоном для пунктирної мелодії фортепіано, мають бути виконані дуже ритмічно.

Основним штрихом, що використовується у **Другій частині** (Скерцо), є штрих *marcato*. Специфікою даного штриха є тверда атака на початку звуку з його подальшим філіруванням (ослабленням). Перед кожною нотою, в точці зміни напрямку смичка, виконавець робить рух смичком, схожий на відштовхування від невидимої стіни, результатом якого є активна атака початку ноти. Далі смичок ніби «проїжджає» по струні, вповільнюючись природним чином, за інерцією.

Танцювальну природу Другої частини Сонати повинен підкреслювати пунктирний ритм, що взагалі має широкий спектр художніх конотацій – від героїчної і суворо-трагічної музики до витонченої скерцозності та безтурботної танцювальності. У даному випадку виконавцю необхідно ретельно слідкувати за тим, щоб після восьмої з точкою була невелике філірування, зупинка смичка або навіть пауза. Акценти, що також часто зустрічаються у партії сольючої скрипки, необхідно виконувати за допомогою збільшення швидкості руху правої руки.

Серед технічних прийомів Другої частини Сонати виділяються мелізми, наприклад, трель у цифрі 1, що має звучати стрімко і точно. У третьому такті цифри 2 використовується *баріолаж* – швидке чергування двох суміжних струн. При виконанні цього штриху лікоть приймає середнє положення між струнами; у швидкому темпі рухаються переважно дрібні частини руки (зокрема, кисть). У п'ятому такті цифри 2 в оригінальному темпі секстолі виконуються дрібним *détaché* в середині смичка пальцями правої руки.

У цифрі 3 тріолі і пунктирний ритм підкреслюють скерцозність та танцювальність частини; виконавець має виконувати ритм дуже чітко та стежити щоб у пунктирному ритмі після шістнадцятої тривалості з точкою відбувалося філірування звуку. Епізод, що розпочинається за три такти до цифри 5, знову пов'язаний у першу чергу зі штрихом *marcato* на шістнадцятих тривалостях, що має виконуватися серединою смичка та супроводжуватися максимальною точністю артикуляції лівої руки.

За вказівкою автора, цифра 5 має виконуватися на струні G; у даному випадку для досягнення відповідного до художніх задач звучання необхідно, щоби положення смичка на струні було якомога ближче до підставки. Епізод за три такти до цифри 6 вимагає від виконавця спеціального розподілу смичка, що слідує за фразуванням, та невпинного слухового контролю, спрямованого на уникнення надмірної атаки звуку при зміні напрямку руху.

Короткі акорди, що також являють собою певну виконавську складність, з'являються за чотири такти до цифри 12. У подібних цільних акордах скрипаль має прагнути до одночасного звучання всіх струн. Також слід уникати «плескання» між смичком та струнами під час атаки звуку. При виконанні даної акордової послідовності повернення смичка до колодки бажано виконувати вільною від напруження рукою настільки швидко, щоб бути у змозі зіграти наступний акорд у потрібний час без зайвої метушні. Усі рухи лівої руки, пов'язані з перестановкою пальців на струнах та змінами позицій, слід виконувати саме у момент перенесення смичка.

Стрімкі пасажі за шість тактів до епізоду *Tempo giusto* не слід виконувати за допомогою однорідної щільності натискання смичка. Більш доцільним видається виявлення смислових динамічних опорних точок та вибудовувати хвилеподібні кульмінаційні підходи до них. З точки зору виконавської техніки даний епізод має бути побудований на груповій підготовці пальців лівої руки та легких переходи у правій руці, а також кистьової роботи правої руки у середині смичка.

Третя частина Сонати для скрипки та фортепіано *a-moll* Р. Воан-Вільямса розпочинається зі стриманого фортепіанного вступу (*una corda molto sostenuto*), тематизм якого у імітаційному викладенні підхоплює солююча скрипка. Виходячи з імітаційної структури теми, скрипкова партія має продовжити характер фортепіанного висловлювання. З даною метою слід виконувати мелодичну лінію без вібрації, бажано – на струні А, та обов'язково з повільною швидкістю ведення смичка. Все вищезазначене справедливе і для цифри 2, у той час як у цифрі 3 відбувається зміна характеру, що вимагає від виконавця більш інтенсивної вібрації при динамічному нюансі *f*, більш вільних рухів правої руки (проте без застосування додаткової сили). За три такти до цифри 4 виникає складний поліритмічний епізод, у якому тріолі у фортепіано сполучаються із дуолями у скрипки.

Третя частина Сонати побудована у формі варіацій, кожна з яких характеризується індивідуальною виконавською специфікою. Так, трепетний початок Другої варіації початок вимагає використання тембру струни А. Даний епізод слід грати повільним рухом смичка за рахунок його природної ваги. Акордовий епізод вимагає взаємоузгоджених дій елементів правої руки з елементами обертання передпліччя разом з кистю у ліктьовому суглобі. Крім того, весь руховий комплекс слід органічно координувати із загальним «горизонтальним» рухом руки. У кульмінаційному моменті з метою досягнення насиченого звучання місце зламу має розташовуватися біля від колодки.

У Третій варіації коректне виконання шістнадцятих тривалостей з точками вимагає від скрипаля активної взаємодії із фортепіанною фактурою. Характерними штрихами даного розділу є *détaché* та *marcato*, що виконуються лежачим смичком. Акорди наприкінці Третьої варіації, виконувані по черзі рухами вниз та вгору, повинні бути ідентичні за звучанням. Характер та принцип атаки акордів, виконуваних рухом смичка вгору, дещо наближається до штриха *martellé*, що потребує від скрипаля більшого тиску на тростину і певної спритності у діях правої руки, особливо у момент атаки звуку.

Акорди та подвійні ноти наприкінці Четвертої варіації слід виконувати широким маркованим штрихом; місце смичка на струні при цьому важливо перемістити якомога ближче до підставки.

У Шостій варіації відбувається зміна характеру, що вимагає поповнення штрихової палітри: у даному випадку це штрих *staccato*, який слід виконувати якомога ближче до колодки. Характерною рисою останньої варіації є сольна каденція побудована на інтонаційному матеріалі даної варіації. Її виконання вимагає володіння технікою віртуозних пасажів (втім, ремарка *rubato* передбачає гнучку агогіку та фразування).

Серед виконавських версій Сонати для скрипки та фортепіано *a-moll* Р. Воан-Вільямса особливої уваги заслуговує інтерпретація, представлена І. Менухіним (Yehudi Menuhin) у дуеті з його сестрою, Х. Менухін (Herzibah Menuhin), у 1978 році. У камерній творчості І. Менухін залишається вірним своєму яскравому концертному стилю. Соната трактована ним у віртуозній, експресивній, навіть драматичній манері.

Натомість, інтерпретація, представлена англійським скрипалем Х. Біном (Hugh Bean) у дуеті з піаністом Д. Паркхаусом (David Parkhouse) у 1973 році, попри моменти відрізняється надзвичайним ліризмом. Емоційна напруга досягається музикантом за рахунок підкреслення контрасту між ліричними та драматичними розділами, що і є основою його виконавської драматургії.

Висновки до Розділу 2

Скрипкові твори посідають у творчості Р. Воан-Вільямса важливе місце. Він звертався до скрипки протягом всіх періодів своєї творчості. Не дивно, що у скрипковій творчості композитора знайшли втілення зміни його авторського стилю від раннього до зрілого періоду. Окрім численних камерно-інструментальних творів за участю скрипки (*concerto grosso* для струнного оркестру, два струнні квартети, квінтет тощо), Р. Воан-Вільямс створив чимало творів для даного інструменту і у якості солюючого.

Серед найважливіших жанрів скрипкової творчості Р. Воан-Вільямса виділимо жанри концертної п'єси, скрипкової сонати та скрипкового концерту. Концертна п'єса «The Lark Ascending» стала першим зверненням композитора до скрипки як до солюючого інструменту. «Concerto accademico» для скрипки та оркестру та Соната для скрипки та фортепіано *a-moll* стали яскравими взірцями зрілого композиторського стилю Р. Воан-Вільямса.

ВИСНОВКИ

Дослідження творчості англійського композитора ХХ століття Р. Воан-Вільямса було би неможливим без осягнення та систематизації існуючих на даний час наукових джерел, пов'язаних з проблемою англійського музичного ренесансу. У вітчизняному музикознавстві даній проблемі присвячено не так багато праць, на місце серед яких претендує і дане дослідження. Феномен англійського музичного ренесансу, описаний у працях Л. Ковнацької, В. Конен, Є. Солоухіної та інших дослідників, знаменував собою бурхливий розвиток національної композиторської школи на межі ХІХ–ХХ століть. Його характерними рисами було поєднання численних локальних та загальноєвропейських тенденцій розвитку музичного мистецтва. Знаходячись на межі напрямків імпресіонізму, неофольклоризму та неокласицизму, англійський музичний ренесанс відрізняється різноманітністю форм прояву. Серед його найхарактерніших рис можна виділити опору на національні музичні традиції, прагнення до відродження англійської хорової поліфонії епохи Ренесансу, використання аутентичного музичного матеріалу та відповідних вербальних текстів, а також пасторальність як улюблену образну сферу. Принципи англійського музичного ренесансу знайшли прояв у творчості Ф. Бріджа, Ф. Діліуса, Г. Холста, Е. Елгара та інших композиторів.

Одним з яскравих представників англійського музичного ренесансу є Р. Воан-Вільямс, композитор, що вважається є однією з ключових фігур музичної культури Англії початку ХХ століття. Р. Воан-Вільямс був не лише композитором, але й органістом, диригентом, збирачем фольклору та громадським діячем. Його композиторський доробок вражає своєю різноманітністю: серед творів Р. Воан-Вільямса – шість опер, три балети, дев'ять симфоній, численні вокально-хорові твори (кантати та ораторії), обробки народних пісень, твори для фортепіано, органу та численні камерні ансамблі. Індивідуальний стиль композитора складався протягом довгих років, що знайшло відображення у періодизації його творчості. Спираючись на

періодизації творчості Р. Воан-Вільямса, наведені у дослідженнях В. Конен, Х. Оттавей та А. Фроглі, а також на концепт «циклічності вікових фаз» Н. Савицької, у даному дослідженні нами була запропонована власна періодизація життєвого та творчого шляху композитора:

1. ранній період (до 1913 року);
2. зрілий період (1914–1944 роки);
3. пізній період (1945–1958 роки).

Ранній період запропонованої нами періодизації творчості Р. Воан-Вільямса включає роки учнівства, а також майже півтора десятиліття самоосвіти, під час яких стиль композитора формувався під безпосереднім впливом європейських композиторів (М. Брух, М. Равель), а також збирання, вивчення та глибинного засвоєння англійського фольклору. На нашу думку, моментом переходу до зрілого періоду творчості, що охоплює три десятиліття та ознаменований формуванням єдиного композиторського стилю, початком викладацької діяльності та активною участю у музичному житті Англії, слід вважати створення Симфонії №2 «Лондонської». Пізній період творчості Р. Воан-Вільямса відповідно до запропонованої нами періодизації характеризується остаточною кристалізацією індивідуального стилю композитора.

Стильова своєрідність творчості Р. Воан-Вільямса формувалася протягом тривалого часу. Індивідуальний стиль композитора базується на синтезі досягнень композиторів попередніх епох, засвоєнні творчих методів старших сучасників (М. Брух, М. Равель) та глибокій любові та розумінні стародавнього англійського фольклору. Тривалий період поглибленого вивчення англійського фольклору наклав відбиток на всю подальшу творчість Р. Воан-Вільямса; інтонаційні та гармонічні особливості англійської народної музики склали органічну основу творчості композитора, що знайшло особливо яскравий прояв у ранньому та пізньому періоді творчості композитора. З точки зору стильової приналежності, індивідуальний композиторський стиль Р. Воан-Вільямса сформувався на межі напрямків імпресіонізму, неофольклоризму та

неокласицизму, органічний синтез рис яких став основою художньої значущості творів композитора як одного з основоположників англійського музичного ренесансу ХХ століття.

Скрипкові твори посідають у творчості Р. Воан-Вільямса важливе місце. У скрипковій творчості композитора знайшли втілення зміни його авторського стилю від раннього до зрілого періоду. Окрім численних камерно-інструментальних творів за участю скрипки (*concerto grosso* для струнного оркестру, два струнні квартети, квінтет тощо), Р. Воан-Вільямс створив чимало творів для даного інструменту у якості солюючого.

Одним з перших творів композитора, написаним для солюючої скрипки, став Романс для скрипки з оркестром «The Lark Ascending». Даний твір, назву якого можна перекласти як «Зліт жайвора», є одним з найвідоміших творів Р. Воан-Вільямса. Даний твір можна вважати зразком реалізації художніх принципів англійського музичного ренесансу початку ХХ століття, про що свідчать активне залучення фольклорної складової та колористичні ладогармонічні ефекти, використані композитором. Форма романсу «The Lark Ascending» поєднує в собі декілька планів. З одного боку, не можна не зважати на гіпотетичний вплив структурно-семантичних рис вірша Джорджа Мередіта. З іншого, чималий вплив на форму твору має скрипкова мелодія, яка відрізняється рапсодичною імпровізаційністю та дуже інтенсивним варіантно-варіаційним розвитком теми. Серед найбільш характерних рис романсу для скрипки з оркестром «The Lark Ascending» Р. Воан-Вільямса можна виділити наступні, що відповідають естетиці англійського музичного ренесансу:

1. *програмність*, що спиралася на традиції музичного мистецтва романтизму ХІХ століття, а також на значний пласт англійської літератури;
2. звернення до *жанрово-побутових* картин, зокрема, до пасторальних образів, що були характерні для англійської культури в цілому (наприклад, англійський пасторальний роман та ряд інших пасторальних жанрів);

3. використання тембру *скрипки*, характерної для англійського народного музикування.

Концерт для скрипки з оркестром *d-moll* Р. Воан-Вільямса, що має назву «Академічний концерт» («*Concerto Accademico*»), став першим зразком інструментального концерту у творчості композитора та відкрив ряд концертних творів для інших інструментів (фортепіано, гобою, туби). У Концерті для скрипки з оркестром *d-moll* Р. Воан-Вільямсу вдалося поєднати елементи неокласицизму, що знайшли прояв у техніках контрапункту, використанні елементів імітаційної поліфонії та орнаментальних варіацій, та рис власного індивідуального композиторського стилю, побудованого на інтонаційній природі англійської музики з її фольклорно-танцювальними ритмами.

Останнім значним досягненням композитора у жанрі інструментальної музики стала Соната для скрипки та фортепіано *a-moll*. Даний твір є прикладом зрілої творчості Р. Воан-Вільямса, коли авторський стиль композитора вже остаточно склався та викристалізувався. Для твору характерними є тематична єдність, варіативний метод розвитку, потужна ансамблева взаємодія між партіями скрипки та фортепіано, взаємодоповнюваність та комплементарність партій ансамблів, аркова замкненість тематизму, вільне романтичне трактування функцій частин сонатного циклу (фантазія замість сонатного *allegro*, інфернальний характер скерцо тощо).

Важливу роль у еволюції скрипкової творчості Р. Воан-Вільямса відіграли персоналії видатних скрипалів ХХ століття. Кожен з аналізованих у даному дослідженні творів присвячено тому чи іншому виконавцю, що став його першим виконавцем. Так, Романс для скрипки з оркестром «*The Lark Ascending*» та Концерт для скрипки з оркестром *d-moll* присвячені англійським скрипалькам – відповідно М. Холл та Дж. Д'Араньї, а Соната для скрипки та фортепіано *a-moll* Р. Воан-Вільямс містить присвяту Ф. Грінке. Надзвичайно висока планка, задана першими виконавцями скрипкових творів Р. Воан-Вільямса стала справжнім викликом для скрипалів, що зверталися до творчості

композитора у подальшому. Втім, виконавські інтерпретації скрипкових творів Р. Воан-Вільямса, представлені М. Траслером, Х. Біном та рядом інших скрипалів, є досконалыми зразками скрипкового виконавського мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. Москва, 1987. С. 5–44.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
3. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва : Музыка, 1965. 270 с.
4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы Москва : Музыка, 1977. 332 с.
5. Гаврилова Н. А. История зарубежной музыки. XX век. Москва : Музыка, 2007. 499 с.
6. Гинзбург Л. С. Современное музыкальное исполнительство (на примере современной музыки для смычковых инструментов). Москва : Музыка, 1983. С. 68–100.
7. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Ленинград : Советский композитор, 1985. 97 с.
8. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры. Київ : Музична Україна, 1989. Вып 2. С. 52–64.
9. Гульд Г. Нет, я не эксцентрик. Беседы. Интервью // Б. Монсенжон. Москва : Классика–XXI, 2008. 272 с.
10. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке. Москва : Музыка, 2009. 254 с.
11. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. Ленинград : Музыка, 1988. 77 с.
12. Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. Москва : советский композитор, 1973. 272 с.
13. Егорова Т. Ралф Воан Уильямс и его опера «Вишненный Сэр Дюн» // Из истории западно-европейской оперы. 1988. Вып. 101. С. 131.
14. Жданова Г. Эдвард Элгар // Belcanto. URL: <http://www.belcanto.ru/elgar.html> (дата звернення: 12.02.2020).

15. История зарубежной музыки. XX век // ред. Н. А. Гаврилова. Москва, 2005. 576 с.
16. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития. Москва, 1986. 216 с.
17. Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. Москва: Советский композитор, 1974. 392 с.
18. Конен В. Ральф Воан Уильямс. Очерк жизни и творчества. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1958. 45 с.
19. Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 160 с.
20. Котляревський І. Загальні принципи науково-дослідної роботи. Київ, 2008. 95 с.
21. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. Москва, 1998. 344 с.
22. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2-х т. Т. 1. Москва: Музыка, 1983. 696 с.
23. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
24. Манулкина О. Б. Ралф Воан Уильямс. «Музыкальная автобиография» (фрагмент) // Музыкальное искусство в процессах культурного обмена : Сборник статей и материалов в честь Аркадия Иосифовича Климовицкого. Российский институт истории искусств, 2015. С. 290–302.
25. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.
26. Музыка XX века, 1890–1945 : очерки // ред. Б. М. Ярустовский. Москва : Музыка, 1976. 366 с.
27. Музыкальное искусство и культура Великобритании. Часть IV. История английской музыки // сост. М. А. Андреева. Павловск, 2013. 41 с.
28. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
29. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : Музыка, ВЛАДОС, 2003. 248 с.

- 30.Охалова И. Генри Перселл // Belcanto. URL: <https://www.belcanto.ru/pursell.html> (дата звернення: 04.02.2020).
- 31.Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Київ : Музична Україна, 1980. 212 с.
- 32.Привалов С. Зарубежная музыкальная литература, конец XIX – XX век, эпоха модернизма. Санкт-Петербург : Композитор, 2010. 533 с.
- 33.Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии. Москва, 1931. 131 с.
- 34.Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. 268 с.
- 35.Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 // Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. 39 с.
- 36.Семёнова А. Ральф Воан Уильямс – английский последователь французского импрессионизма // Методологические подходы в современном музыкознании. Сборник статей по материалам XII Международной научной конференции 28-29 марта 2019 года. Москва, 2019. С. 42–50.
- 37.Скребков С. К вопросу о исполнительской трактовке музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1980. С. 17–23.
- 38.Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
- 39.Солоухина Е. В. Струнный концерт в Англии: между двух мировых войн. Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2016. Вып. 3. С. 12–24.
- 40.Сохор А. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва, 1971. 341 с.
- 41.Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. Для студентов вузов искусств и культуры. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.

42. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. СанктПетербург : Лань, 1999. 496 с.
43. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
44. Шнеерсон Г. М. Английская музыка // Belcanto. URL: <https://www.belcanto.ru/english.html> (дата звернення: 04.02.2020).
45. Шпенглер О. Ш. Закат Европы : очерки морфологии мировой истории. Новосибирск : Наука, 1993. 593 с.
46. Энциклопедический словарь: музыка XX века // ред.-сост. Л. Акопян. Москва : Практика, 2010. 854 с.
47. Ядловська З. Г. Скрипкове виконавство як об'єкт інструментознавчих досліджень // Вісник Держ. акад кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ : ДАККиМ, 2007. С. 81–86.
48. Ямпольский А. И. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики, 1968. С. 22–33.
49. Frogley, A., Ottaway, H. Vaughan Williams, Ralph. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Retrieved from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042507>.
50. Hughes M. The English musical renaissance and the press 1850-1914: watchmen of music. Routledge, 2017. 264 p.
51. Kennedy M. The works of Ralph Vaughan Williams. Oxford University Press, 1964. 776 p.
52. Kim S. H. A study of the Violin Concerto in D Minor by Ralph Vaughan Williams. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of musical arts. University of North Texas, 2010. 38 p.
53. Pike L. Vaughan Williams and the symphony. Toccata press, 2003. 352 p.
54. Taruskin R. History of Western Music. Oxford, 2010. Vol. 4. (Music in the 20 century). 987 p.

55. Vaughan Williams R. *The Lark Ascending*. London: Oxford University Press, 1925. 24 p.
56. Vaughan Williams R. *Violin Concerto in D Minor*. London: Oxford University Press, 1927. 30 p.
57. Vaughan Williams U. *A biography of Ralph Vaughan Williams*. Oxford University Press, 1964. 448 p.