

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

Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ТВОРИ ДЛЯ АЛЬТА ДЖОНА МАК'ЮЕНА
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО АЛЬТОВОГО
МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Магістерська робота

Меленчук Лаліти Леонідівни

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Романюк Ірина Анатоліївна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання на відповідне джерело  Л.Л. Меленчук

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ДЖОН БЛЕКВУД МАК'ЮЕН – ВИДАТНИЙ ШОТЛАНДСЬКИЙ КОМПОЗИТОР ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТЬ	9
1.1. Музична традиція Шотландії: загальна характеристика та основні тенденції становлення і розвитку	10
1.2. Мистецько-культурний простір Великої Британії другої половини ХІХ – першої половини ХХ століть: процеси відродження національної композиторської школи	16
1.3. Основні віхи життя та творчості Дж. Мак'юена: досвід періодизації	21
1.4. Питомі якості композиторського стилю та жанрові пріоритети доробку Дж. Мак'юена	28
Висновки до Розділу 1	30
РОЗДІЛ 2. ТВОРИ ДЛЯ АЛЬТА ДЖОНА БЛЕКВУДА МАК'ЮЕНА: ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ І ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	34
2.1. Становлення та еволюція європейського альтового мистецтва	34
2.2. Концерт для альту з оркестром (1901): жанрово-стилістичний та інтерпретаційний аспекти	38
2.3. Соната для альту та фортепіано (1939–1944): досвід композиційно-драматургічного, виконавського та онтологічного аналізу	45
Висновки до Розділу 2	62
ВИСНОВКИ	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	74
ДИСКОГРАФІЯ	80
ДОДАТКИ	81

ВСТУП

Актуальність теми. Наукові дослідження сьогодення, в яких висвітлюється альтова проблематика у різних аспектах – рідкість не тільки в межах української музичної науки. Дослідження альтової музики набувають своєї актуальності у зв'язку зі стрімким розвитком альтового виконавства¹.

Як відомо, повноцінним сольним інструментом альт став лише на початку ХХ століття, що слугувало наслідком появи на сцені славетних альтистів світового рівня, таких як: В. Примроуз / *William Primrose* (Шотландія, Велика Британія), Л. Тертіс / *Lionel Tertis* (Велика Британія), Ю. Башмет. Саме у ХХ столітті технічні можливості альту дуже розширилися і зростає увага видатних майстрів сучасності до альту як сольного інструмента (Б. Барток, Б. Мартину, А. Онеггер, Дж. Енеску, Б. Бріттен, А. Хачатурян та інші).

Таким чином, європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття відображає бурхливий зріст як серед композиторського інтересу, так і серед виконавців. Вузкопрофільний погляд на альт як на інструмент у цей період різко змінюється. Розвиток технічних можливостей альту завдяки роботі та експериментуванню майстрів, відкриття професійної консерваторської освіти – все це сприяло появі нового погляду на альт як на рівноправний сольний інструмент.

Тож, у наш час перед дослідниками-виконавцями гостро поставлена проблема вивчення альтового репертуару у контексті новітніх тенденцій музичної науки. Йдеться передусім про певні лакуни в українському

¹ У наш час створюються нові школи гри музичних інструментах. Альт не став винятком цієї тенденції. Приміром, комбінуються різні виконавські школи гри, серед яких не лише альтові (а й скрипкові, віолончельні; вокальні, кларнетові, валторнові та ін.), поєднання яких покликане пошуку максимально індивідуальної манери гри музиканта-альтиста. З кожної з них сучасний альтист виокремлює те найважливіше, що потрібно для виконавця на рівні виконавських принципів: фразування, звуковидобуття, штрихова техніка, техніка переходів, швидкість падіння пальців на струни, натиск і швидкість смичка, фразові переходи, різну аплікатуру (технічна та фразова), різне вібрато тощо. Наслідкування і запозичення окремих прийомів гри чи принципів звуковидобування та ін. різних інструментів зумовлено історичним контекстом: альт як сольний інструмент тривалий час був недооцінений. Звідси і той мізерний репертуар класичних творів для альту. Саме з цієї причини багато технік гри інших інструментів (стандарту гри як певний еталон) переноситься на виконавство альту сучасними музикантами. Хоча багато композиторів часів бароко та класицизму самі володіли мистецтвом гри на альті (Г.Ф. Телеман, Й.С. Бах, В.А. Моцарт), лише у другій пол.ХVIII ст. в європейській музичній культурі альт набув статусу самоцінного інструмента.

музикознавстві, пов'язані з досі недослідженими постатями європейської музичної культури минулого століття, що мали безпосередній зв'язок до популяризації альту та розвитку технічних можливостей інструмента. Результатом пошуку у даному напрямі слугувало відкриття авторкою магістерської роботи альтової творчості маловідомих митців у науковій царині, серед яких Філіп Шарвенка / *Ludwig Philipp Scharwenka* (1847–1917; німецько-польський композитор), Пол Юон / *Павел Юон / Paul Juon* (1872 – 1940; швейцарський композитор російського походження), Чарльз Мартін Торнов Лоффлер / *Charles Martin Loeffler* (1861 – 1935; американський скрипаль і композитор німецького походження), Стан Голестан / *Stan Golestan* (1875 – 1956; румунський композитор).

Дослідницьку увагу у рамках даної магістерської роботи зосереджено на творчій постаті видатного представника й одного з основоположників шотландської композиторської школи початку першої половини ХХ століття Джона Блеквуда Мак'Юена / *John Blackwood McEwan* (1868 – 1948).

Творча постать цього митця – директора всесвітньо відомої Королівської академії музики в Лондоні (*Royal academy of music*), який за видатну багаторічну діяльність був удостоєний титула лицаря, на превеликий жаль, досі залишається цілковито недослідженою в українській музичній науці. Композиторська спадщина Джона Мак'Юена, що складає значну кількість творів практично в усіх жанрах, серед яких – симфонії, два інструментальні концерти (один серед яких – для альту з оркестром), «*Hills O' Heather*» для віолончелі с оркестром, 19 квартетів – зовсім невідома вітчизняному слухачеві.

Відтак актуальність теми даної магістерської роботи полягає, за відсутності спеціальних досліджень, творчій постаті та дослідженню спадщини шотландського композитора Джона Мак'Юена, зокрема – його творам для альту.

Підбір творів, обраних в якості матеріалу дослідження, є обґрунтованим. Зразки альтової творчості пера Дж. Мак'Юена, самотність

композиторського стилю митця в цілому – пов'язані, перш за все, з національним колоритом, і ставлять ім'я композитора на один щабель з такими яскравими «альтовими» композиторами ХХ століття, як: С. Форсайд, Б. Барток, Б. Бріттен, Д. Мійо, П. Гіндеміт, Д. Шостакович, А. Шнітке та інших.

Мета дослідження – обґрунтувати жанрово-стильові та виконавські принципи творів для альту Джона Мак'Юена на прикладах Концерта для альту з оркестром (1901) та Сонати для альту і фортепіано (1939 –1944).

Поставлена мета призвела до вирішення наступних **наукових завдань**:

- окреслити основні тенденції становлення і розвитку музичної традиції Шотландії;

- стисло змалювати мистецько-культурний простір Великої Британії другої половини ХІХ – першої половини ХХ століть із врахуванням персоналій композиторів;

- здійснити огляд основних віх життя та творчості Дж. Мак'юена з метою здійснення авторської періодизації життєтворчості митця на підставі систематизації авторкою магістерської роботи розрізнених фактів із англійських першоджерел;

- обґрунтувати роль і значення Дж. Мак'юена у розвитку музичної культури Великої Британії останньої третини ХІХ – першої половини ХХ століть;

- розглянути основні тенденції становлення та еволюції європейського альтового мистецтва;

- здійснити аналіз Концерту для альту з оркестром та Сонати для альту та фортепіано Джона Мак'юена в аспектах композиторської і виконавської інтерпретації із виходом на рівень онтологічного аналізу.

Об'єкт дослідження є альтове мистецтво Європи ХХ століття, **предмет дослідження** – жанрово-стилістичні і виконавські принципи творів для альту Джона Мак'юена в контексті розвитку європейського альтового мистецтва першої половини ХХ століття.

Матеріал дослідження становить нотний текст (авторський рукопис) Концерту для альту з оркестром (1901) та Сонати для альту та фортепіано (1939–1944) Дж. Мак'Юена, а також існуючі на сьогоднішній день аудіо- та відеозаписи виконання даних творів, а саме: Соната у виконанні авторки магістерської роботи (Харків, 2021 рік), а також у виконанні *Louise Williams* – альт; *David Owen Norris* – фортепіано; Велика Британія 2012), Концерт – *L. Power, BBC National Orchestra and Chorus of Wales* (Велика Британія, 2011, диригент Martyn Brabbins).

Методологія дослідження заснована на поєднанні наступних застосованих підходів: історичного, біографічного, стильового, жанрового, структурно-функціонального, інтерпретаційного, онтологічного, комплексного тощо.

Теоретичною базою дослідження слугували наукові джерела за такими групами питань:

- *теорії жанру та стилю* (І. Коханик [9 –10], Л. Шаповалова [27], С. Шип [28]);
- *музичної форми* (Н. Горюхіна [3], С.Павлюченко [21], С. Шип [28], Я. Якуб'як [31]);
- *теорії виконавства та інтерпретації* (О. Катрич [7], В. Москаленко [17], Ю. Ніколаєвська [20], Л. Шаповалова [25 – 26]);
- *мистецтва гри на альті* (Е. Купріяненко [12 – 14]);
- *історії музичної культури Великої Британії* (*Baxter [33], Dawson [36], Gardiner [39], Henderson [41], Saylor [43], Learmont-Drysdale [47], Millar [50], Porter [55], Purser [56]*);
- *творчої постаті та композиторської спадщині Дж. Мак'Юена* (*Benoliel Bernerd [34], Dibble [38], Henderson [41], Bruce Eder [44], Thatcher [61]*).

Наукова новизна отриманих результатів полягає:

- 1) в актуалізації дослідження творчої постаті та композиторської спадщини Джона Мак'Юена – одного із видатних шотландських композиторів кінця

XIX – першої половини XX століття та запропонованою в даному дослідженні періодизацією життєтворчості митця на підставі англомовних першоджерел;

2) з упровадженням на сьогодні цілковито недосліджених творів для альту шотландського композитора Джона Блеквуда Мак'Юена, творчість якого становить значну цінність і перспективи у вітчизняній музичній науці, а також виконавській практиці нашого часу;

3) у прицільному дослідженні Концерту для альту з оркестром (1901) та Сонати для альту та фортепіано (1939–1944) Дж. Мак'Юена з урахуванням композиційно-драматургічних, жанрово-стилістичних, а також інтерпретаційних принципів;

4) в запропонованому досвіді онтологічного аналізу Сонати для альту та фортепіано Дж. Мак'Юена.

Практичне значення отриманих результатів. Результати даної магістерської роботи можуть бути використані у подальших наукових дослідженнях, присвячених скрипковому, альтовому виконавському мистецтву, а також творчій постаті Дж. Мак'Юена; в навчальних курсах здобувачів вищої освіти мистецьких закладів «Методика виконавства», «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Онтологія музичної творчості», «Музична інтерпретація», в класах камерного ансамблю та «Методики викладання камерного ансамблю» для студентів вищих навчальних мистецьких закладів.

Апробація отриманих результатів дослідження. Результати дослідження було оприлюднено автором в усних доповідях на двох наукових конференціях: «Магістерські читання» до 105-ліття ХНУМ імені І.П. Котляревського (Харків, ХНУМ, грудень 2022 року); IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» до дня науки в Україні (Харків, ХНУМ, травень 2023 року). За матеріалами магістерської роботи підготовлено текст наукової статті.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох основних Розділів та висновків до них, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків (що містять фото, перелік творів Дж. Мак'Юена, нотні приклади тощо). Загальний обсяг дослідження становить 92 сторінки, з яких основного тексту – 73 сторінки. Список використаних джерел налічує 64 покажчики.

РОЗДІЛ 1
ДЖОН БЛЕКВУД МАК'ЮЕН –
ВИДАТНИЙ ШОТЛАНДСЬКИЙ КОМПОЗИТОР
ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТЬ

Джон Блеквуд Мак'Юен (*Sir John Blackwood McEwen*, 1868 – 1948) – видатний шотландський композитор ост. третини ХІХ – першої половини ХХ століть. Творча постать Джона Блеквуда Мак'Юена є значущою, оскільки напряму пов'язана із розвитком музичної культури не лише Шотландії, а й Англії у вказаний історичний період. Митець одним із перших у своїй творчості почав упроваджувати ті принципи нотного письма, які прийнято відносити до течії імпресіонізму в музиці у той час, коли в Британії про такі тенденції в музичній культурі ще не йшлося.

Варто вказати і на той факт, що Джон Мак'Юен, окрім композиторської провадив і педагогічну діяльність: митець протягом доволі тривалого періоду свого життя (понад 40 років) працював педагогом теорії музики та композиції в Королівській Академії музики у Лондоні (*Royal Academy of music*). Саме за свою видатну багаторічну діяльність композитор був удостоєний титула лицаря, який він здобув у 1939 році. Нагороди за Новий рік 1931 року були призначені королем Георгом V на різні ордени, щоб винагороджувати та відзначити видатну діяльність громадян Сполученого Королівства та Британської імперії. Про них було оголошено 30 грудня 1930 року. Одержувачі відзнаки впорядковані за певною ієрархією (лицар, лицар Великого хреста і т. д.), а потім за підрозділами (військові, цивільні і т.д.) в залежності від ситуації.

Враховуючи обрану проблематику дослідження у даній магістерській роботі передусім вважаємо за доцільне стисло змалювати історико-культурний контекст тенденцій розвитку музичної культури Шотландії, на тлі якого і розквітла композиторська творчість Джона Мак'Юена.

Передусім розглянемо особливості розвитку музичної традиційної культури Шотландії, здобутки і вплив якої спостерігається у композиторському доробку Джона Мак'Юена.

1.1. Музична культура Шотландії: загальна характеристика та основні тенденції становлення і розвитку

Історія становлення музичної культури Шотландії, як і в інших народів, закономірно сягає своїм корінням витоків, пов'язаних і з традиційною культурою. Шотландський музичний фольклор характеризується самобутніми ознаками із виразними древніми коріннями.

Здійснимо стислий історичний екскурс. Шотландська традиційна музична культура заснована на жанрах народної музики (як інструментальної, так і народнопісенної).

Значущою складовою традиційної культури Шотландії, як відомо, є *інструментальна виконавська традиція* гри на волинці. Волинкові оркестри є однією з найбільш визнаних форм традиційної музики в Шотландії, що зберігають традицію дотепер (одним із прикладів є оркестр волинок *Lonach Pipe Band* з Единбурга, Шотландія) [55]. Перша чітка згадка про використання волинки у Хайленді, найбільшого з усіх 32-х округів Шотландії, що розташовується повз Північно-Шотландського нагір'я, пов'язана із подіями битви при Пінкі Крі у 1547 році. Волинка згадується як інструмент, що використовувався безпосередньо в битві. Джордж Б'юкенен стверджує, що волинка замінила трубу на полі бою. Саме у цей період розвинулася *ceòl mòr* («велика музика»), що свідчить про військове походження волинки, побутування якої було пов'язано з такими жанрами: військові пісні, марші, мітинги, салюти тощо [36, с. 169].

На початку XVII століття у Хайленді виник клан волинщиків (родини волинщиків МакКлаймондів, Макартурів, МакГрегорів та інші).

Серед інших музичних інструментів традиційної культури Шотландії вкажемо на скрипку. Існують також свідчення про використання скрипки у

Хайленді. Дослідник Мартін Мартін у своєму "Описі західних островів Шотландії" (1703) стверджував, що знав 18 скрипалів на одному лише острові Льюїс [55, с. 35]. Серед відомих шотландських музикантів-інструменталістів, імена яких залишилися в історії – скрипаль Петті Берні (бл. 1635-1721) та волинщик Хаббі Сімпсон (бл. 1550-1620). Скрипкова виконавська традиція розвивалась і надалі (XVIII ст.), коли багато анонімних виконавців створили сотні скрипкових композицій.

Провідним жанром *народнописенної культури* у Шотландії, як зазначає Дж. Р. Бакстер / *J. R. Baxter*, вважається балада (відома як англо-шотландська балада). Є докази того, що дана культура в Шотландії процвітала в пізньому Середньовіччі (однак на сьогодні єдиним зразком тексту з мелодією, який зберігся з того часу, є «*Pleugh Song*») [33, с. 130-133]. Свідчення про балади датуються, починаючи з пізнього Середньовіччя і стосуються подій та історичних осіб, які можна простежити чи не до XIII століття (наприклад, «Сер Патрик Спенс» і «Томас Раймер»). Вони передавалися усно і залишалися усною традицією до XVIII століття і характеризувалися дохристиянськими мотивами (приміром, в баладі «Гам Лін» оспівуються феї), про що вказано в Антології Британської літератури [54, с. 610–617]. Значно пізніше балади були зафіксовані як артефакти древньої традиційної культури дослідниками і збирачами музичного фольклору (наприклад, єпископ Томас Персі), результатом чому постали опубліковані збірки шотландських балад.

Найдавніша збірка, надрукована в Шотландії – «*Songs and Fancies: to Thre, Foure, or Five Parties, both Apt for Voices and Viols*» («Пісні та фантазії: у трьох, чотирьох або п'яти частинах для голосу та віол») була видана в Абердині 1662 року (видавець – Джон Форбс). Збірка складалась із 77 зразків, третина з яких були шотландського походження, про що зазначає Ф. Міллар / *P. Millar* у дослідженні, присвяченому жанру шотландської псалмодії [50 с. 119–120]. Серед інших видань XVII – XVIII століть: «*Collection of original Scotch-tunes, (full of the highland humours) for the violin*» («Шотландські оригінальні пісні для скрипки (сповнені гірського гумору)») Джона Плейфорда (1700),

«*Choice Collection of Comic and Serious Scots Poems both Ancient and Modern*», («Вибрані старі та нові шотландські вірші» збірка жартівливих і серйозних віршів) Джеймса Вотсона (1711), збірка шотландських пісень Вільяма Томсона (1733) – «*Orpheus Caledonius: or A collection of Scots songs*», «Давні та сучасні шотландські пісні, героїчні балади та ін: зібрані з пам'яті, переказів та давніх авторів» Девіда Херда (1776) («*Ancient and modern Scottish songs, heroic ballads, etc.: collected from memory, tradition and ancient authors*»).

Звернемо увагу, що такі видатні постаті, як Роберт Бернс і Вальтер Скотт брали участь у виданні збірки «Вибрані шотландські арії», упорядкованої Джорджем Томсоном на початку XIX століття. Серед ранніх творів В.Скотта – збірка балад «Менестрель шотландського прикордоння» (англ. *Minstrelsy of the Scottish Border*, 1802-03), яка мала значний вплив на дослідження жанру шотландської балади, на що вказує К. С. Віттер/К. S Whetter [64, с. 28].

Стисло вкажемо на особливості становлення шотландської композиторської школи, що сягають корінням вглиб століть.

Відомо, що розвиток самобутньої шотландської художньої музичної традиції був обмежений впливом шотландської Реформації на церковну музику в XVI столітті. Уже у XVII столітті у шотландській музичній культурі можемо говорити про розвиток інструментального концерту, що, як правило, був заснований на шотландських народних інтонаціях із впровадженням класичних інструментів. Единбурзька музична культура розвивалася під патронатом таких діячів, як сер Джон Кларк, купець з Пенікуїка, і вважається, що італійський класичний стиль вперше привіз до Шотландії віолончеліст і композитор Лоренцо Боккі, який подорожував Італією в 1720-х роках. Единбурзьке музичне товариство було засноване в 1728 році, а його представниками були багато відомих професійних композиторів, серед яких: Томас Ерскін, шостий граф Келлі – перший шотланець, який створив симфонію.

У середині XVIII століття група шотландських композиторів, включаючи Джеймса Освальда та Вільяма Макгіббона, створила «шотландський стиль вітальні», який зробив шотландські народні мелодії доступними для слухачів середнього класу.

У 1790-х роках видатний поет Роберт Бернс намагався систематизувати корпус шотландських національних пісень, які складають близько третини пісень у колекції Шотландського музичного музею. У 1790-х роках Р. Бернс також опублікував з Джорджем Томсоном «Вибрану колекцію оригінальних шотландських творів», в якій шотландські народні пісні були адаптовані у «класичних» аранжуваннях. Однак вважається, що захист Р. Бернсом шотландської музики завадив становленню європейської концертної музичної традиції в Шотландії, яка зазнала занепаду наприкінці XVIII століття.

З середини 19 століття в Шотландії спостерігається відродження класичної музики, частково завдяки візитам Ф. Шопена і Ф. Мендельсона до Шотландії в 1840-х роках. До кінця XIX століття в Шотландії існувала національна школа оркестрової та оперної музики з такими видатними композиторами, як Олександр Маккензі, Вільям Уоллес, Лармонт Дрісдейл і Геміш Макканн. Головними виконавцями були піаніст Фредерік Ламонд і співаки Мері Гарден та Джозеф Хіслоп.

Наприкінці XIX століття в музичній науці, композиторській та виконавчій практиці спостерігається відродження інтересу до традиційної музики Шотландії, що мало і певні політичні передумови. Актуалізація шотландської культури в цілому, в тому числі, відродження традиційної шотландської музики, також почало мати значний вплив на академічну музику. Зупинимось на даному історичному відтинку більш детально, враховуючи його дотичність до становлення творчої постаті митця Дж. Мак'Юена, якому присвячено наше дослідження.

Перше Британське відродження традиційної музичної культури (англ. First revival). Передусім вкажемо на друковані джерела, що сприяли відродженню традиційної культури наприкінці XIX століття. Восьмитомник

«Англійські та шотландські популярні балади» (1882–1892) гарвардського професора Френсіса Джеймса Чайлда (1825–1896) мав найбільший вплив на репертуар тогочасних виконавців традиційної музики і майбутніх поколінь спадкоємців, а англійський педагог-музикант Сесіл Шарп був чи не ключовою постаттю в дослідженні природи народної музики (як фольклорист).

Серед найвідоміших шотландських збирачів фольклору того часу у Шотландії – преподобний Джеймс Дункан (1848–1917) та преподобний Гевін Грейг (1856–1914), що зафіксували 1000 зразків, переважно з Абердинширу².

У 1923 році було засновано Королівське товариство шотландських сільських танців для збереження традиційних шотландських танців, яким загрожувало поширення континентальних бальних танців (таких як вальс і кадрили). Новітні музичні інструменти (такі як акордеон, приміром) почали витісняти традиційний шотландський інструментарій.

Тож, у цілому, доба першого Британського відродження традиційної музичної культури безпосередньо пов'язана з відповідною тенденцією шотландської традиційної музичної культури (кінець XIX століття) і мала значний вплив на академічну музичну культуру, що пов'язано зі створенням фактично національного оркестру та оперної музичної школи в Шотландії, про що зазначають дослідники шотландської культури вказаного періоду [39, с. 195–196]. Серед видатних композиторів – представників шотландської композиторської школи початку XX століття були: Хеміш МакКанн, (*Hamish MacCunn, né James MacCunn*), Александр Маккензі (*Sir Alexander Campbell Mackenzie*), Вільям Воллес (*William Vincent Wallace*), Лірмонт Драйсдейл (*George John Learmont Drysdale*) та Джон Мак'юен (*Sir John Blackwood McEwen*) [там само].

Вважаємо за доцільне навести основні твори, створені вказаними композиторами, що навіть і у назвах є національно-означеними і відбивають їхню приналежність до шотландської музичної культури. Так, А.Маккензі,

² Абердиншир – один із 32 округів Шотландії. З впровадженням парламентом Шотландії нової системи самоврядування, Абердиншир було утворено з території Кінкардінширу та частини Банфшир.

який навчався в Німеччині та Італії, найбільш відомий своїми трьома Шотландськими рапсодіями (1879-80, 1911), Скрипковим концертом (1889) та Шотландським фортепіанним концертом (1897), творами, заснованими на шотландських темах та народних піснях [49]. Серед творів В. Воллеса – увертюра до кінострічки «На славу шотландської поезії» (1894) [60]. Багато творів Л. Дрісдейла присвячені шотландській тематиці, зокрема кантата «Келпі» [47], а також увертюра Г. МакКанна до «Країни гір і повеней», опери «Шість шотландських танців», «Джин Дінс» і «Діадора» . За даними Гардінер/*Gardiner*, хорові твори на шотландські народні теми були визначені І.Г.С. Хатчісоном (британський філолог-класик та антикознавець, доктор філософії, оксфордський *Regius Professor of Greek (Oxford)[en]* з 2015 року) як музичні еквіваленти замків баронів (Абботсфорд і Балморал) [39, с. 196]. «Піброх» (1889), «Прикордонні балади» (1908) та «Сольвейська симфонія» (1911) Дж. Мак'юена спираються на традиційні шотландські пісні, за твердженням Гардінер / *Gardiner* [там само].

Друге Британське відродження традиційної музичної культури (англ. Second revival). За даними дослідників, Після Другої світової війни традиційна музика в Шотландії побутувала у живому середовищі (на відміну від Англії) – традиційні жанри шотландської культури все ще виконувались носіями традиції – старшим поколінням. Завдяки діяльності науковців, збирачів, маргіналізація традиційної культури була дещо призупинена. Так, американський музикознавець Алан Ломакс зібрав найвідоміші пісні Шотландії і випустив їх на *Columbia Records* (1955). Популяризації шотландської та ірландської музики сприяли радіопередачі Ломакса, Геміша Гендерсона та Пітера Кеннеді, що транслювались протягом чи не всього ХХ століття (1922–2006) і котрі мали дослідницько-наукове підґрунтя. К. Макдугал відзначає про заснування Школи шотландських досліджень в Единбурзькому університеті, де Г.Гендерсон був науковим співробітником. Збирання зразків традиційної шотландської культури було розпочато Каллумом Макліном (1915-60), про що зазначено у дослідженні «*Scots: The*

Language of the People» [48, с. 246]. Серед популяризаторів шотландської музики – виконавців ХХ століття найвідомішими були Джон Страхан, Джиммі Макбет, Дональд Хіггінс, Флора МакНіл. У 1950-60-х роках були започатковані і фестивалі, що мали значний вплив на розвиток руху збереження і поширення традиційної шотландської музики (Единбурзький фольклорний та Абердинський фольклорний фестивалі).

Існувала також популярна шотландська музика, яка скористалася появою радіо і телебачення і використовувала образ Шотландії, сформований на основі стереотипів, що використовувалися в тартанах, мюзик-холах і естрадних шоу. Одним з її промоутерів був Енді Стюарт (1933–1993), чия щотижнева програма «*The White Heather Club*» транслювалася в Шотландії з 1958 по 1967 рік. Програма та музика були дуже популярними, але презентована там інтерпретація шотландської музики та ідентичності була зневажена багатьма модерністами, за твердженням Ф. Сімпсона / *P. Simpson* [59, с. 140].

1.2. Мистецько-культурний простір Великої Британії другої половини ХІХ – першої половини ХХ століть: процеси відродження національної композиторської школи

Спробуємо коротко висвітлити соціокультурний контекст доби, що припала на період становлення і розквіту творчості Дж. Мак'юена, оскільки тенденції розвитку музичної культури того часу мали безпосередній вплив на творчу діяльність митця.

Друга половина ХІХ – початок ХХ століття в історії Великої Британії збігається з так званою вікторіанською добою, часом правління королеви Вікторії (1837–1901), коли держава перебувала на піку своєї могутності та слави. Вікторіанська доба стала віхою в мистецько-культурному просторі того часу, періодом процвітання в усіх галузях британської культури – драматургії, прозі, поезії, а також живописі, архітектурі тощо. Варто зазначити, що, попри це можемо констатувати стан професійної музичної культури (композиторська

творчість) як помітний занепад. Водночас, лише в середині XIX століття, коли криза національної композиторської школи була вже очевидна, почав накопичуватися той висхідний імпульс, який став виразно помітним на рубежі XIX і XX століть. Саме в цей період, як зазначають дослідники, Британію стали називати «країною без музики» [18].

Значущим чинником у мистецько-культурному просторі Великої Британії у даний період слугував фольклорний рух, який очолив видатний британський фольклорист Сесіл Дж. Шарп/*Cecil James Sharp*. Цей рух мав як наукове спрямування (збирацька діяльність артефактів музичного фольклору в природному середовищі, дослідницька робота, теоретичне осмислення тощо), так і практичне (виконавська діяльність в побуті і школах). Дана тенденція мала безпосередній вплив на проникнення народнопісенного та етноінструментального матеріалу в композиторську творчість (асиміляція). Усі аспекти фольклорного руху взаємодіяли, доповнюючи один одного, за твердженням Е. Сейлора / *Eric Saylor* [43].

Варто зазначити, що хорове мистецтво означеного періоду набуло значного розвитку (наприкінці XIX – початку XX століть). Хорова традиція, що має глибоке багатовікове коріння, була визнана національною. Чимало британських митців того часу постали її спадкоємцями у своїй творчості, серед яких: Едвард Елгар, Г'юберт Перрі, Фредерік Діллаф та Ральф Воган Вільямс [18].

У цілому, завдяки побутуванню різних форм музики у виконавській царині – інструментальній, вокальній, ансамблевій і хоровій – столичний Лондон створював сприятливі умови для масштабних концертів, різних мистецьких проектів, а в цілому – розвитку мистецько-культурної сфери Великої Британії.

Як вказують дослідники, непомітні спочатку, означені тенденції поступово посилювалися, і до кінця XIX століття вкоренилися настільки, що їхнє об'єднання ознаменувало початок нового музичного відродження у Великій Британії [18]. Після кількох десятилітньої тривалої перерви музична

культура Великої Британії органічно була долучена в загальноєвропейський музичний контекст саме як національна. Й.Брамс передбачав славне майбутнє британської музики, а Р. Штраус сприяв цьому (за допомогою Е. Елгара). У цілому, інтенсивність еволюції британської музичної культури на зламі XIX – XX століть виявилась доволі значущою.

Австро-німецька романтична традиція в історичному вимірі давно характеризувалась своїм впливом на музичну культуру Великої Британії, ставши благодатним ґрунтом її розвитку в XIX столітті. Цей історично зумовлений вплив втілювався у спрямуваннях композиторських стилів британських композиторів (Г. Перрі, Е. Елгар), підтримувався системою музичної освіти та усталеною традицією, що була пов'язана із вдосконаленням професіоналізму молодих композиторів у німецьких містах. Британські музиканти розуміли, що утвердження національної ідентичності означає звільнення від таких надмірних впливів. Тому ступінь сприйняття у подоланні зовнішнього впливу почав слугувати критерієм оцінки самобутності та значущості творчого доробку британських композиторів, за слушним твердженням Дж. Діббла / *Jeremy Dibble* [37]. Уже на початку XX століття композитори здійснювали наполегливі спроби подолання наявних тенденцій впливу німецької класичної та романтичної традиції. Дж. Діббл зазначає про вплив австро-німецьких композиторів так: «Прогресивний культ Вагнера та Штрауса (чия музика була в моді в ранньому едвардіанському Лондоні) спонукав таких, як Вільям Уоллес (1860–1940) і Гренвіль Бенток (1868–1946), досліджувати симфонічну поему» [там само].

До кінця XIX століття не тільки у Великій Британії, а й по всій Європі постав рух, що мав на меті створення новітньої музичної мови, що відповідає тогочасній, сучасній естетиці. Така «нова» музична мова започатковувалась передусім у Франції. Паралельно, інтерес до Сходу, що виник серед британських музикантів призвів до прицільної уваги і запозичення досягнень французьких імпресіоністів, що виявився пов'язаним із новим розумінням музичного простору. Такий підхід ознаменувався новітніми прийомами в

царині звуку загалом (тембру, динаміки тощо), що став чи не вирішальною складовою системи музичної мови, на яку спиралися композитори Великої Британії.

Попри індивідуальні стилістичні відмінності, англійських композиторів цього періоду об'єднувало прагнення зміцнити фольклорні, національні засади національно-забарвленої музики. Звернення до спадщини "золотої доби" британського мистецтва було єдиноможливим способом відродження національної традиції, з одного боку; з іншого – вписання в загальноєвропейський музичний контекст із самобутніми цінностями власного національно-означеного мистецтва (фольклор і *старі* майстри).

Загалом в мистецтві Великої Британії того часу спостерігалась наступна тенденція: теми, сюжети й образи британської літератури та драми надали значного затребуваного впливу в утвердженні національних ідеалів. Балади Роберта Бернса, поезія Джона Мільтона і Джона Донна набули сучасного резонансу для музикантів, актуалізуючись на початку ХХ століття. Дедалі глибше розуміння національної культури стало вирішальним фактором і точкою у формуванні та розквіті британської композиторської школи ХХ століття.

Творче життя нище вказаних митців припало на розквіт пізньої вікторіанської доби (час правління Едуарда VII), про що зазначає Дж. Діббл / *Jeremy Dibble*: Олександр Кемпбелл Маккензі, Г'юберт Перрі, Чарльз Вільєрс Стенфорд та Фредерік Гімен Коуен [37]. Тож, першими представниками нового англійського музичного відродження були Г'юберт Перрі і Чарльз Стенфорд, чия багатогранна діяльність, як і в багатьох інших основоположників національних шкіл, була самовіддано спрямована на створення нової національної композиторської школи, здатної відродити славні традиції минулого британської музики. Своєю громадською і творчою діяльністю (як композитори, виконавці, педагоги, вчені) ці видатні митці задавали неперевершений приклад – високу «планку» своїм сучасникам і послідовникам (наступному молодому поколінню композиторів).

Творчість Е. Елгара – одне з видатних явищ музичного романтизму, нащо справедливо вказують дослідники [18, с. 3]. Після Г. Перселла, Едвард Елгар стає вагомим англійським композитором свого часу який був дуже тісно пов'язаний з народною музичною культурою Англії. У великій англійської хорової традиції, що досягла свого розквіту у 80-90-ті роки ХІХ століття, кантати і ранні хорові твори митця органічно вписуються. Тривалий період на території Великої Британії були популярні твори Ф. Мендельсона та Г.Ф. Генделя («Ілія» Ф. Мендельсон; «Месія» Г.Ф. Гендель). Все змінюється після того як у 1900 роки Е. Елгар пише свій музичний твір – ораторія «Сон Геронтія». Ораторія Е. Елгара стала однією з найулюбленіших у публіки в Великої Британії. Слід відзначити що, твір Е. Елгара, став великим досягненням для композитора за загальним визнанням, котрий здобув славу у британській музиці на континенті.

Е. Елгар є автором першої британської симфонії (1908), на що вказує Дж. Діббл / Jeremy Dibble [37]. У британському музичному романтизмі симфонія "Варіації на містичну тему" (1899, *Enigma*) постала кульмінацією і точкою відліку національного симфонізму. Саме Інтегруючи вітчизняні та західноєвропейські (переважно австро-німецькі) впливи, твір характеризується ліричними, психологічними та ліро-епічними тенденціями. Очевидним є широке використання композитором системи лейтмотивів, що виявляють свою похідність та обумовлені впливом Р. Вагнера та Р. Штрауса [там само].

Після Першої світової війни молоде покоління митців, з якими пов'язують розвиток британської музики першої половини ХХ століття спиралось на новаторські тенденції континентальної музичної культури (роль І. Стравінського і А. Шенберга). Так, "Фасад" Вільяма Волтона був натхненний композиційними ідеями, почерпнутими з "Місячного П'єро" А. Шенберга, але стиль твору був заснований на антиромантизмі, проголошеному І. Стравінським і "Французькою шісткою" [18, с. 4]. Констант Ламберт з перших кроків своєї кар'єри звернувся до жанру балету – традиції, що зародилася в Англії наприкінці ХVІІІ століття, чим здивував своїх

співвітчизників. Своєрідною відповіддю на "Пульчинеллу" Стравінського став балет Ламберта "Ромео і Джульєтта" написаний у 1925 році. Водночас в іншому творі, К. Ламберт відгукнувся на джаз (а саме "Елегійний блюз для малого оркестру"). Залучений до творчих позицій Ейслера і робітничого руху, Алан Буш активно сприйняв соціально-політичні та філософські ідеї. Саме А. Буш спираючись на досвіді «нової» школи, розробив власні композиторські прийоми [там само].

До кінця тридцятих років покоління молодих людей досягло періоду творчої зрілості. Епоха експериментів минула, основні інтереси усталилися, творчість була спрямована в русло усталених традицій, а в ідеях стали з'являтися майстерність і точність. Прикладом є біблійна ораторія («Бенкет Белшазара», 1931) Вільяма Волтона, та масштабні оркестрові твори, (такі як Перша Симфонія, 1934 та Скрипковий концерт, 1939). У даний період над масштабними концептуальними творами працювали Берклі (Симфонія № 1, 1940) і Буш (Симфонія № 1, 1940).

Бенджамін Бріттен вирізняється з-поміж багатьох яскравих та індивідуалістичних митців, що характеризують британську композицію ХХ століття. У своїх творах Б. Бріттен віднайшов гармонійну взаємодію тенденцій різних напрямів (навіть чи взаємовиключних для попереднього покоління британських композиторів): утілення модернізму та трансформація національної мистецької ідентичності.

1.3. Основні віхи життя та творчості Дж. Мак'юена: досвід періодизації

Серед представників національної школи шотландських композиторів сер Джон Блеквуд Мак'Юен (1868–1948) займає почесне місце як видатний композитор, культурно-громадський діяч, педагог. Разом із сером Олександром Маккензі (англ *Sir Alexander Mackenzie*) та Хемішем МакКанном (англ *Hamish MacCunn, né James MacCunn*), Джон Блеквуд Мак'Юен став

невід'ємною складовою *великого триумвірату* (англ. *great triumvirate*) шотландських композиторів кінця XIX століття [44].

Серед учнів Дж. Мак'юена такі композитори як Вільям Алвін, Дротті Хауел та Піроль Реньє [34]. Був викладачем гармонії та композиції у Шотландській Королівській академії. З 1924 по 1936 роки займав пост ректора. У 1931 році був посвячений в лицарі та здобув докторську ступінь від Оксфордського університету. Джон Мак'Юен був випускником Університету Глазго, який став впливовим учителем та відомим композитором. Він визнаний одним із провідних шотландських композиторів XX століття, найбільш відомим своїм знаменитим твором «Солуейська симфонія».

На основі наявних малочислених англомовних джерел висвітливо основні періоди життєтворчості Дж. Мак'Юена, враховуючи відсутність нижче вказаних положень у музичній науці України XXI століття [34; 38; 44; 46; 54].

Сер Джон Блеквуд Мак'Юен (*Sir John Blackwood McEwen*) народився у містечку *Hawick* / Ховік (місто на сході Південної височини Шотландії) у 1868 року у сім'ї Джеймса Мак'Юена та його дружини Джейн, народженої Блеквуд. Батько композитора – пресвітеріанський міністр, який із сім'єю пізніше переїхав до *Glasgow* / Глазго (служіння у церкві).

Джон Мак'Юен отримав магістерську ступінь в університеті Глазго у 1888 році. Того ж року, почавши працювати хормейстером спочатку в Глазго, пізніше в Південній парафіяльній церкві, де він починає створювати музику в містечку Грінок³, розпочинається викладацька діяльність митця в *Athenaeum School of Music* (Музичній школі Атенеум в Глазго) - пізніше *the Royal Scottish Academy of Music*. Для здобуття більш широкого музичного досвіду Джон відбуває до Лондона у 1891 році.

Варто відзначити, що вже у 1893 році з'являються два струнних квартети, три симфонії, меса та інші твори з-під пера композитора

³ Місто і адміністративний центр в Інверклайд, муніципальний район в Шотландії та колишній бург в історичному окрузі в Ренфруширі, що знаходиться на заході центральної низовини з Шотландії.

Дж. Мак'Юена. У цей період митець вступає до Королівської музичної академії (*RAM*), де продовжується навчання у Ебенезера Проута (англ. *Ebenazer Prout*), Фредеріка Кордера (англ. *Frederick Corde*) та Тобіаса Меттея (англ. *Tobias Matthay*), який, до речі, безпосередньо вплинув на творчість композитора. Також після закінчення навчання митці продовжувались залишатись друзями протягом багатьох років (понад 30 років). Ще навчаючись у *RAM*, Джон Мак'Юен здобув Медаль Чарльза Лукаса – відзнака, також її називають Премія Чарльза Лукаса, якої удостоювались композитори за твір, заснований в пам'ять про Чарльза Лукаса (1808–1869), який змінив Поттера (наскільки відомо попередній директор) і обіймав посаду директора з 1859 по 1866 рік [57, с. 528–529].

Пізніше, будучи викладачем фортепіано та композиції, Джон Мак'Юен повертається до Шотландії. Митець працював у музичній школі Атенеуму (пізніше Королівська шотландська музична академія) та стає хормейстером Південної парафіяльної церкви в місті Грінок.

У 1898 році композитор повернувся до Королівської музичної академії (*RAM*) як професор гармонії та композиції і ,більше того, очолював *RAM* понад 10 років (із 1924 по 1936 рік) [44].

У 1902 році Дж. Б. Мак'Юен одружився на піаністці Хедвіг Етель Коул (англ. *Hedwig Ethel Cole*), доньці Генрі Алвіна Берана Коула (кораблебудівельника за професією). Дітей від шлюбу не було [38].

Дж. Мак'Юен є власником одних із найпочесніших відзнак у Великій Британії: був посвячений у лицарі 1931 року, [45, с. 221–222] а 1933 року Оксфордський університет присвоїв йому звання почесного доктора юридичних наук.

У 1947 році Мак'Юен пожертвував велику кількість своїх рукописів Університету Глазго та заснував фонд *McEwen Bequest*, щоб просувати виконання камерної музики та заохочувати виконання музики композиторами шотландського походження. Інші композитори, які мешкають у Шотландії протягом значного періоду часу, також отримували користь від фонду. На

виконання умов заповіту Університетський суд щорічно замовляє твір камерної музики не більше ніж для п'яти виконавців та кожні три роки твір для більшого складу виконавців.

Колекція Дж. Мак'Юена університету Глазго складається з двох частин. Початкове придбання 1947 року складається приблизно з 150 томів (включаючи рукописні партитури і партії). Більша частина цього архіву складається з інструментальної та камерної музики, проте в ньому наявна також низка пісень, пісень-партій та оркестрової музики. Цей початковий архів Дж. Мак'Юена був доповнений у 1981 році придбанням ще 60 одиниць, що складаються в основному з чернеток, фрагментів та нотаток [53].

Творчість Дж. Мак'Юена була менш виразної національно-визначеної спрямованості, ніж композиторська спадщина Х. Макканна, хоча оркестрові твори Дж. Мак'Юена також означені тенденцією залучення шотландських народних тем (а також пізнаваний вплив французької музичної традиції) [44].

Важливо наголосити, що панівним у творчій діяльності Дж. Мак'юена раннього періоду творчості була виконавська практика (як композитор і педагог митець проявився значно пізніше). Основним інструментом Дж. Мак'юена як виконавця був орган, і він зарекомендував себе як віртуоз у Глазго та Ланарку наприкінці 1880-х та на початку 1890-х років, а також у Гріноку наприкінці 1890-х років.

У 45 років Дж. Мак'юен уже був досить плідним композитором, незважаючи на свою академічну кар'єру. Його основна композиторська діяльність припадає на початок нового, ХХ століття, коли митець створив свої найвідоміші твори, такі як: *the Three Border Ballads* («Три прикордонні балади», 1908) та *Solway Symphony* (Симфонія Салвея, 1911), а також хорові твори, серед яких *Hymn on the Morning of Christ's Nativity* ("Гімн до ранку...") (1905), свого роду, аранжування гімну Дж. Мільтона на однойменну оду; Концерт для альту, написаний на замовлення Лайонела Тертіса у 1901 році; 19 струнних квартетів (серед яких лише 17 пронумерованих), що створювались протягом 50 років (1893–1947). Найвідомішими є Струнний квартет № 6

«Біскайський» (1913), Струнний квартет № 13 c-minor (1928), кілька пізніх масштабних творів для віолончелі з оркестром «*Hills O' Heather*» (1918) і «*Where the Wild Thyme Blows*» (1936) та інші твори [46].

Оскільки батько Дж. Мак'юена був родом з *Dumfries and Galloway*/Галловея, а мати – з *Dumfries* / Дамфрісу, композитор у своїй симфонічній творчості неодноразово оспівував рідні краї (втілюючи часто у відповідних програмних назвах): *Solway Symphony* (Симфонія Салвея, (1911), *Hills o' Heather*/«Вересовий пагорб» для віолончелі та оркестра і *Where the Wild Thyme Blows* /«Там, де віє дикий чебрець» (1918), *Three Border Ballads* «Три прикордонні балади» (що включають «*Grey Galloway*», 1908, «*The Demon Lover*», 1906-1907 та «*Coronach*», 1906).

Solway Symphony – досить незвичний для свого часу тричастинний твір, а саме симфонія, як і багато інших творів митця, назва якої апелює до географічного регіону рідної Шотландії (в даному випадку *Solway Firth* / Солуей-Ферт). Хоча прем'єра симфонії відбулась у 1922 році, через аж одинадцять років після того, як була створена, вона здобула значну популярність, оскільки це був один із перших творів, записаних на платівку. Таким чином, дана симфонія звучала у Великій Британії упродовж всього ХХ століття.

Іншою плідною гранню творчості Дж. Мак'юена була активна культурно-громадська діяльність. Едером відмічає, що так, у 1905 році композитор заснував *Британське товариство композиторів* (*Society of British Composers*), яке активно захищало творчість композиторів наступного десятиліття. Він також був серед засновників Британського товариства композиторів: Фредерік Кордер і Тобіас Матай. Наскільки нам відомо, товариство виникло з проблеми, що випускники *RAM* не могли публікувати чи виконувати свої твори, особливо у ХІХ – ХХ століть. Такий скандал стався з композитором Бенджаміном Далем, який на той час був ще молодим. Він написав Сонату для фортепіано *d-moll* у понад 60 сторінок. Оскільки опублікувати такий обсяг було дуже складно, товариство, що опублікувало

твір через свого видавця Чарльза Ейвісона, включило Сонату до свого першого щорічника [40].

У 1931 році Дж. Мак'юена було посвячено в лицарі на знак визнання його активної плідної творчої діяльності, головним чином як педагога, і як композитора. Брюс Едер відмічає, Дж. Мак'юен мав не меншого прихильника, ніж Гавергал Брайан, найплідніший англійський симфоніст, який заявив про своє захоплення оркестровими творами Дж. Мак'юена після того, як останній пішов з викладання в 1936 році [44].

Композиторська спадщина, за винятком *Solway Symphony*, залишалася невідомою протягом десятиліть після смерті композитора. Словник *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (1954) назвав Дж. Мак'юена «ймовірно, найбільш забутим англійським композитором свого покоління» [63]. Втім, такого статусу митець набув, можна припустити, завдяки тому, що був менш зацікавлений у приверненні уваги громадськості до своєї творчості.

Діббл зауважує, що його «здавалося б, не хвилює поширення його власних творів». Незважаючи на це, Мак'юен, тим не менш, багато зробив для розвитку справи інших британських композиторів, особливо як видатний член *Royal Philharmonic Society* / Королівського філармонічного товариства в період між Першою та Другою світовими війнами [38].

Однак у 1990-х роках, коли британські оркестри та продюсери заново відкрили для себе забуту музичну спадщину країни і шукали знакові твори, які ще залишались маловідомими, твори Дж. Мак'юена отримали *нове життя* через запис на лейблі *Chandos Records* (за винятком одного із уже наявних оригінального записів), що значною мірою сприяло відродженню і популяризації композиторської спадщини Дж. Мак'юена [38].

Зовсім недавно *Cilingirian Quartet* здійснив запис десяти струнних квартетів Дж. Мак'юена Варто вказати, що деякі з пізні десяти струнних тріо залишаються й досі незаписаними.

І незважаючи на все вище викладене, все ж таки певна частина створеною Дж. Мак'юеном музики ніколи не виконувалася і досі перебуває в

архівах (повний перелік творів митця, що нами було віднайдено, подано в Додатках даної магістерської роботи).

Таким чином, підсумуємо вищевказане щодо основних віх життя та творчості Дж. Блеквуда Мак'Юена. Спираючись на засадничі методологічні настанови дослідження Н.Савицької «Вікові аспекти композиторської життєтворчості» [22], спробуємо запропонувати нашу періодизацію життєтворчості композитора, яку в цілому можна поділити на три основні періоди:

Перший період творчості – ранній (1880–1893). У цей період Дж. Мак'юен ще не починає творити музику. У цей період він «...виявив себе як віртуоз у Глазго та Ланарці наприкінці 1880-х і на початку 1890-х років, а також у Гриноку наприкінці 1890-х років.» [44].

Другий період – зрілий період творчості (1893 – 1913), який відзначається навчанням Дж. Мак'Юена як композитора. Важливо відзначити, що саме у цей період Джон вступає на навчання в університет в Глазго, також у даний період митець починає викладати. Підтвердженням тому слугує наступне твердження Брюса Едерома: «У 1898 році, після трьох років викладання в школі Атенеум в Глазго, він вступив на факультет Королівської музичної академії в 1898 році, де він залишався там 38 років, провівши останні десять років як його директор» [44].

Особливістю зрілого періоду творчості, за нашим спостереженням, є той факт, що композитор створює виключно оркестрові та симфонічні твори, що не суперечить даним дослідників: «З 1893 по 1913 рік більшу частину своєї уваги він приділяв оркестровим творам, у тому числі п'яти симфоніям, Респодії та кільком танцювальним сюїтам; а також хоровим п'єсам та ряду пісень з невеликою кількістю камерних творів» [там само]. На даний період припадає основна діяльність Дж. Мак'Юена як композитора (перше десятиліття ХХ століття).

Пізній період творчості (1913 – 1948) характеризується виразним зламом. Н.Савицька у своєму ґрунтовному дослідженні щодо вікових аспектів

композиторської життєтворчості, відзначає, що дуже часто виникають життєві аспекти, які можуть цілковито змінити напрямок творчості композитора та його стилю (див. детальноше розділ 2: «Зміна модусу творчої свідомості на тлі циклічності вікових фаз») [22].

Подібний факт спостерігається і на прикладі творчості Дж. Мак'Юена, у якого у 1913 році трапляється нервовий зрив. На жаль, причина нервового зриву не описується в жодному джерелі, які нам вдалося опрацювати. Єдине що відомо, що після 1913 року твори композитора набувають значних змін. Даний факт слугує для нас свого роду маркування нового – пізнього – періоду творчості митця, в якому його музика стає дуже схожа на твори постромантичних постатей: німецького композитора Еріха Вольфганга Корнгольда (1897–1957) та британського композитора того часу сера Вільям Волтон (1902–1983). Таким чином констатуємо перехід від романтичної спрямованості стилю до наслідування постромантичних тенденцій у музиці.

Також у пізній період творчості митець надає більше переваги камерних творам, включаючи тріо, квартети та фортепіанні сонати [44].

1.4. Питомі якості композиторського стилю та жанрові пріоритети доробку Дж. Мак'Юена

Сер Джон Мак'Юен був композитором який писав у всіх жанрах, винятком стала відсутність будь яких записей про балети. В його творчості дуже багато творів для оркестру. Пять симфонії та сюїти для камерного та струнного оркестру. Слід відмітити що композитор дуже часто давав назви для різних творів, не тільки оркестрових але і камерних, фортепіанних, вокальних, хорових. Також він дав назви двом з трьох двом з трьох творів для інструмента з оркестром, що не були втрачені на сьогоднішній день. *Hills o' Heather* для віолончелі з оркестром (1918 р), що означає у перекладі – «Пагорби вересу» та Шотландська рапсодія для скрипки з оркестром (1924,

оркестрування 1941); оригінал для скрипки та фортепіано – «Принц Чарльз» (оригінал – «*Prince Charlie*»).

Також зазначено що Дж. Мак'юен написав більш 17-ти квартетів, шість сонат для скрипки з фортепіано, сонату для фортепіано e-moll (1903), Сонату для альту з фортепіано, «*Graih my Chree*» (1900 р.), для струнного квартета, фортепіано та ударних, декілька камерних творів для духових інструментів (див. повний перелік творів Дж. Мак'юен у Додатку 2 даної магістерської роботи).

Дж. Мак'юен винайшов термін «*Sprechgesang*» і ввів його у *the Fourteen Poems for 'inflected voice' and piano* (14 віршах для мінливих голосів і фортепіано), які він написав на честь Маргарет Форбс у 1943 році. Він є еквівалентом терміна Арнольда Шенберга. Його основними впливами були шотландська народна музика, Жан Сібеліус та Ріхард Вагнер, а третя частина *Solway Symphony*, наприклад, демонструє дуже сильний вплив «Рейнської подорожі» Зігфріда. Відомо, що більша частина його музики є похідною. Здається, він був піонером своєрідного шотландського Ренесансу, намагаючись використати шотландську народну культуру, але в сентиментальному ключі.

Музика Дж. Мак'юена відрізняється значною впорядкованістю і мелодійністю. У ній легко відчутні впливи романтичної школи, зокрема ранніх творів Гектора Берліоза, Ріхарда Вагнера, сера Едварда Елгара та Клода Дебюссі. З іншого боку, його пізні твори іноді порівнюють з постромантичними постатями, такими як Еріх Вольфганг Корнгольд та сер Вільям Волтон [44].

На жаль, за життя він був не дуже популярним. Скоріш за все, це пов'язано з тим, що композитор не часто публікував свої праці та доклав мало зусиль для того, щоб донести свої твори до музичних кіл.

Багато зусиль йшло для просування творів колег британських композиторів. Це стосується особливо його роботи будучи видатним членом

Королівського філармонічного суспільства, в період Першої та Другої світової війни.

Це був дуже насичений період в який було написано велика кількість музики різноманітних жанрів: два концерти, два твора для інструментів соло з оркестром (для віолончелі та для скрипки), п'ять симфоній, серед яких є програмна – *Solway Symphony*, симфонія № 5 до мінор (1911); Симфонія ля мінор, яка була опублікована як струнний квартет у 1903 р., та значна кількість творів для хору. Дж. Діббл зазначає, що у «Трьох прикордонних баладах» / *The Border Ballads* (1906–1908) композитор засвідчує: «майстерність форми та оркестровки, підкріплену потужним емоційним імпульсом, змагається із зрілим Елгаром». Найвідомішим оркестровим твором Дж. Мак'Юена є Симфонія, яка написана у 1922 році – *Solway Symphony*. Це була перша (!) симфонія в історії британської музичної культури.

Серед теоретичних праць Дж. Мак'Юена, що набули поширення, вкажемо на: підручники з гармонії («Підручник гармонії та контрапункту», 1908; «Підручник гармонії для використання у школі», 1911).

Серед праць методичної спрямованості (виконавська специфіка) виокремимо праці:

«Фразування у грі на фортепіано», 1908;

«Принципи фразування та артикуляції в музиці», 1916;

«*Tempo Rubato*, або змінення в часі музичного виконання», 1928;

«Концепція композиції: дослідження принципів музичного ритму, фразування та вираження», 1912;

«Основи музичної естетики або елементи музики», 1917.

Висновки до Розділу 1

У даному розділі окреслена історія розвитку шотландської музики. Протягом всього існування Шотландії до середини ХІХ століття не існувало академічної музики. Впродовж всієї давньої історії (до ХІХ століття)

представниками та діячами музичної культури вважалися вуличні музиканти (здебільшого, це були клани волинщиків). Провідним жанром традиційної шотландської музики вважається шотландська балада.

З кінця 1880-тих років відбувається зростання інтересу до витоків шотландського музичного фольклору, що сприяло активному розвитку культури (серед галузей, що стрімко розвивались, була музика, скульптура, архітектура, наука, живопис та література). Базою для такого відродження традиційної культури активно сприяла діяльність дослідників, збирачів та наукових діячів. Завдяки їм та науковим працям, фіксації традиційних зразків шотландського фольклору з подальшим їх виданням у збірках, народні пісенні теми збереглися дотепер. Серед видатних представників шотландської композиторської школи другої половини XIX – XX століть вважаються Александр Маккензі (*Sir Alexander Campbell Mackenzie*) (1847-1935), Вільям Воллес (*William Vincent Wallace*) (1860-1940), Лірмонт Драйсдейл (*George John Learmont Drysdale*) (1866-1909), Хеміш МакКанн, (*Hamish MacCunn, né James MacCunn*) (1868-1916) та Джон Мак'юен (*Sir John Blackwood McEwen*) (1868-1948).

Джон Блеквуд Мак'Юен (1868 – 1948) – видатний шотландський композитор, активний культурний діяч, педагог, піаніст та органіст. Протягом свого життя був співзасновником товариства «Британське товариство композиторів» (*Society of British Composers*) та засновником фонду *McEwen Bequest*.

У даному розділі нами здійснено спробу періодизації творчості композитора, яку в цілому можна поділити на три основні періоди: ранній, зрілий та пізній.

Джон Мак'юен присвятив більшу частину свого життя популяризації шотландської народної творчості. Доказами є те, що у своїх творах митець неодноразово залучав народний шотландський тематизм. Багато творів Дж. Мак'юен мають програмні назви, що апелюють і вказують на любов до рідних країв, які композитор неодноразово оспівував у своїй симфонічній

творчості (втілюючи часто у відповідних програмних назвах): *Solway Symphony* (Симфонія Салвея, (1911), *Hills o' Heather*/"Вересовий пагорб" для віолончелі та оркестра і *Where the Wild Thyme Blows* /"Там, де віє дикий чебрець" (1918), *Three Border Ballads* "Три прикордонні балади" (що включають "Grey Galloway", 1908, "The Demon Lover", 1906-1907 та "Coronach", 1906).

Основними творами митця є *The Border Ballads* (1908) and the *Solway Symphony* (1911), and the choral piece *Hymn on the Morning of Christ's Nativity* (1905). *The Solway Symphony*, дещо незвичний для свого часу твір із трьох частин не було виконано до 11 років після публікації, але його визнання було таким, що воно стало першою симфонією британського композитора, яку записав лейбл HMV, і це протягом наступних десятиліть періодично транслювалися.

Понад 30 років митець працював на посаді вчителя теорії музики та гармонії в класах композиторів. Також композиторська творчість та культурно-громадська діяльність Дж. Мак'Юена безпосередньо вплинули на розвиток не тільки шотландської композиторської школи (митець входив до великого тріумвірату (англ. *great triumvirate*) шотландських композиторів як один із основоположників шотландської композиторської школи), а й на утвердження англійської національної композиторської школи в цілому.

У 1905 році композитор заснував *Британське товариство композиторів* (*Society of British Composers*), а в 1947 році Мак'Юен пожертвував велику кількість своїх рукописів Університету Глазго та заснував фонд *McEwen Bequest*, щоб просувати виконання музики композиторів шотландського походження виконання. Інші композитори, які мешкають у Шотландії протягом значного періоду часу, також отримували користь від фонду. На виконання умов заповіту Університетський суд щорічно замовляє твір камерної музики не більше ніж для п'яти виконавців та кожні три роки твір для більшого складу виконавців.

Джон Мак'Юен здобув медаль Чарльза Лукаса – відзнака, яку ще називають *Премією Чарльза Лукаса*. Її удостоювались композитори за твір, створений в пам'ять про Ч.Лукаса⁴.

Дж. Мак'Юен є власником одних із найпочесніших відзнак у Великій Британії: був посвячений у лицарі 1931 року, а 1933 року Оксфордський університет присвоїв йому звання почесного доктора юридичних наук.

⁴ Чарльз Лукас (1808–1869) – очільник Королівської Академії музики, який обіймав посаду директора Академії з 1859 по 1866 рік.

РОЗДІЛ 2

ТВОРИ ДЛЯ АЛЬТА ДЖОНА БЛЕКВУДА МАК'ЮЕНА: ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ І ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У композиторській спадщині Дж. Мак'Юена налічується два твори крупної форми для альту. Це Концерт для альту з оркестром (1901) та Соната для альту з фортепіано (1939–1944). Як бачимо, Соната відноситься до пізнього періоду, а Концерт написаний у зрілий період творчості митця. Також слід відмітити, що в композитора є *«П'ять прелюдій та фуг»* для двох скрипок із наявною пізнішою версією твору 1942 року, перекладеного для складу за участі альту (скрипка та альт). Окрім того Дж. Мак'Юен здійснив переклад своїх *«Двох віршів для скрипки та фортепіано»* (1913): *«Перший вірш»* – *«Дихання червня»* (що також існує у версії для альту та фортепіано); *«Другий вірш»* – *«Самотній берег»*.

Таким чином, можемо констатувати, що альтові твори (в тому числі, твори за участі альту) не є панівними у творчості композитора. Як було зазначено у Розділі 1, більшість творів створені митцем для симфонічного оркестру та інструментального квартету (19), а також – сім сонат для фортепіано та шість сонат для скрипки та фортепіано. Та попри це, зазначимо, що до написання творів концептуальних жанрів для альту митець звертався в різні періоди своєї творчості, що свідчить про інтерес Дж. Мак'Юена до даного музичного інструмента.

2.1. Становлення та еволюція європейського альтового мистецтва

Перед тим, як перейти до аналізу безпосередніх зразів творів для альту Дж. Мак'Юена, здійснимо стислий історіографічний екскурс генези та основних тенденцій розвитку європейського альтового мистецтва з метою увиразнення становлення значущості альту як сольного музичного інструмента.

Альт як сольний інструмент формувався дуже тривалий час. Шлях до сучасного статусу яскравого сольного інструмента був складним. Значний внесок в цьому сенсі зіграли постаті видатних виконавців, представників різних країн: шотландський альтист У. Примроуз, німецький композитор і альтист П. Гіндеміт, англійський альтист Л. Тертіс та засновник радянської альтової школи В. Борисовський. Кожен з них заклав міцне підґрунтя для виходу альтя як сольного інструмента на концертну сцену. [2]

Процеси становлення розвитку альтя та мистецтва гри на ньому відбувались поряд із розвитком камерно-ансамблевої музики. З того часу, як зазначав Г. Берліоз про недооціненість альтя: «З усіх інструментів оркестру тільки альт більше усього недооцінювався, незважаючи на свої найкращі якості» [35, с. 25], – пройшло багато часу та змін. Перш за все вони відбувались протягом ХІХ ст., коли саме для альтя почали створювати свої твори найкращі тогочасні композитори. Але, варто вказати, що задовго до цього були створені перші опуси, які датуються ХVІІ століттям. До них належить: Соната для альтя і скрипки (1644 р.) Н. Кемпіса, Соната венеціанського композитора М. Нері (1651 р.) тощо.

В ХVІІ та ХVІІІ століттях популярним ансамблевим жанром була тріо-соната. Альт рідко залучався у складі тріо-сонати (частіше ансамбль складався з двох скрипок та basso-continuo, інколи замість скрипок використовувалися духові), але відомими є дві сонати для двох альтів і basso-continuo. Обидві тріо-сонати за участі альтів створив Даніель Шпеєр (1636–1707) – німецький композитор у 1697 році. Твори склалися з двох компактних частин, за технічними складнощами були доволі доступними (діапазон виконавської гри не перевищував першої позиції), тому, можна припустити, що дані твори, скоріш за все, писалися для альтистів-початківців.

Багато тріо-сонат, за участі альтя, з'явилося у творчості Г. Ф. Телемана. Перша з них датується 1718 роком. Г.Ф. Телеманом було написано сім тріо-сонат для скрипки, альтя і basso-continuo, опус опубліковано у 1734 році під назвою «*Scherzi melodichi*». В еволюції становлення альтя даний факт став

важливим кроком. До нашого часу дійшли наступні твори: Тріо-сонати з участю альту №1 Полонез (*a-moll*), № 5 *g-moll*, *B-dur* та дві сонати *c-moll* Г. Ф. Телемана.

Значні переконливі зміни в функціонуванні альту в ансамблі відбулися протягом епохи романтизму. Доба романтизму стала достеменним еволюційним переворотом. Тому підтвердження – твори того часу, де альт вже стає самобутнім, яскраво індивідуальним та технічно розвиненим інструментом. В них художньо-виразні можливості альту розкриті в повному обсязі. Наприклад один з перших творів у доробку у Ф. Мендельсона-Бартольді, це Соната для альту та фортепіано. Незважаючи на юний вік, в цьому творі художньо-виразні можливості розкриті доволі гармонійно. Не дивлячись на переважно домінуючу партію фортепіано, альт представлений в індивідуальній поетичній манері з елементами віртуозності.

«Казкові картини» для альту та фортепіано Р. Шумана *op. 113* – достеменний шедевр світової камерно-інструментальної спадщини. Цей твір входить не тільки до репертуару навчальних програм, а й прикрашає афіші відомих виконавців. Це, у всій красі втілена, романтична музика з притаманним їй спектром відчуттів та станів. Еталоном інтерпретації вважається виконання у дуеті Ю. Башмета і С. Ріхтера. Також для іншого складу (альт, кларнет та фортепіано) композитор створив тріо під назвою «Казкові оповіді». 4 п'єси, різноманітні за характером, де блискуче поєднані у єдиний ансамбль.

Дві Сонати для альту та фортепіано Й. Брамса *op.120* складають також одну з найкращих сторінок камерно-ансамблевого багажу альтиста. Цей опус є своєрідним «лакмусовим папірцем», що свідчить про стан технічного оснащення та художнього мислення музиканта. Тонкощі художньої деталізації, лірико-драматичні напруги, поетика та інтимність тематизму поєднуються з благородством та стриманістю почуття. Обидві Сонати є обов'язковими до виконання не тільки на міжнародних конкурсах, але й на державних іспитах (у Німеччині). Рідко виконуваними творами в Україні та в

країнах колишнього СНД є Дві пісні для низького жіночого голосу, фортепіано та альта *op. 91*. Твір ще раз підтверджує наскільки композитор майстерно поєднує голос, струнний інструмент та клавішний.

Альтове виконавство ХХ століття характеризується новаційним напрямом у своєму розвитку. Цьому сприяло стрімке зростання кількості та якості виконавців. В різних місцях Європи відкриваються альтові класи [2]. Технічний рівень підготовки піднімається на один рівень з скрипковим та віолончельним. Плеяда видатних альтистів світу, які зіграли величезну роль у виведенні альту на сцену як сольного інструмента: У. Примроуз, В. Борисовський, Ф. Дружинін, Л. Тертіс, П. Гіндеміт, Ю. Башмет, М. Кугель (серед цього зіркового ряду є ім'я українського альтиста, вихованця В. Борисовського – А. Венжеги). Завдяки їх активній музичній позиції, високому професійному рівні у ХХ ст. значно розширило і камерно-ансамблевий репертуар. З'явилася безліч камерних творів різних за жанрами, де головним «героєм» стає альт.

На різних структурних рівнях у даний період відбувається пошук ідеального образу альту. Технічні можливості інструмента стають безмежними. Альту підвладні майже всі прийоми гри на інструменті: багатогранна смичкова техніка з феєричним штриховим наповненням, широке використання подвійних нот, акордова техніка зустрічається в багатьох сонатах, концертах цього часу. Йдеться, насамперед, про такі знакові твори, як: Концерти для альту з оркестром Е. Денисова, Б. Бартока, Й. Боуен / *Edwin York Bowen*, С. Форсайда / *Cecil Forsyth*, Г. Канчелі, В. Волтона / *Sir William Turner Walton*, П. Гіндеміта, Б. Бріттена, А. Шнітке, та інші. Сонатах для альту з фортепіано А. Онеггера, Р. Кларка, Й. Боуен / *York Bowen*, Б. Мартіну, П. Гіндеміта, Д. Мійо Д. Шостаковича та інших. [2] Серед переліку цих творів почесне місце, на нашу думку, повинні зайняти і твори шотландського композитора Дж. Мак'Юена.

2.2. Концерт для альту з оркестром (1901): жанрово-стилістичний та інтерпретаційний аспекти

Перші згадки про поняття «концерт» згадується у XVI ст. За перекладом від лат. «*concerto*» – змагання, він спирається на систему типізованих функцій організації. Принцип конвертування як діалогу визначився в тріо-сонатах. Вівальді встановив 3-частинну структуру концертів (швидко-повільно-швидко), подальше вона стала орієнтиром для робіт Й. Баха та Г. Генделя. У другій половині XVIII ст. початку XIX, зазвичай встановилося 3 частини. У перша частина представлена у сонатному *allegro*, для якої як правило була характерна подвійна експозиція. Одночастинні та чотирьох-частинні (Й.Брамс) концерти почали з'являтися у XIX ст.

Вже у XX столітті найвідоміші композитори починають звертатися до жанру Концерту: М. Равель, Б. Барток, І. Ф. Стравінський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн, В. Лютославський із українських композиторів — Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, І. Карабиць, М. Скорик. У жанрі Концерт полягають принципи протиставлення звучання окремих груп виконавців, або виконавського колективу та соліста.

Концерт для альту з оркестром Дж. Мак'юена складається з 3 частин. Дуже цікаво композитор відтворив жанр концерту, де начебто відбувається якась дія, де альт і оркестр – єдине ціле. Композитор мислить частини як сцени, де є діючі герої, музика нагадує театральну постанову, де оркестр грає і фонову, і рівноправну роль. Дж. Мак'юен написав цей твір для відомого альтиста-виконавця Л. Тертіса, який став першим виконавцем у 1901 році. Лайонел Тертіс – відомий британський альтист-виконавець. Він один з перших хто домігся світової відомості як альтист. Спеціально для нього писали свої твори такі композитори: Джон Мак'юен, Арнольд Бакса, Бенжамін Дейл, Вільям Волтон, Ральф Воан-Уільямс та Артур Блісс.

Історія створення та посвята до Лайонел. Тертісу

Концерт для альту Джона Мак'юена був написаний на замовлення Лайонела Тертіса, і хоча він не справив значного впливу в той час, він

привернув увагу до гри Тертіса та потенціалу альтя як сольного інструмента. Першовідкривачем цього твору був Мак'юен, який був студентом Королівської академії музики з 1893 по 1895 рік і став її викладачем у 1898 році після перебування в Шотландії. Наступного року він змінив Маккензі на посаді директора *RAM*, а в 1931 році був посвячений у лицарі. Мак'юен і Тартіс сприяли розвитку нових творів і молодих композиторів. Концерт для альтя з оркестром Мак'юена датований 1 травня 1901 року і був вперше виконаний Тартісом 24 травня в *RAM* під керівництвом самого Мак'юена, що свідчить про спільний проект Академії на той час. Перше публічне виконання концерту відбулося в Борнмуті 12 грудня 1901 року на концерті Дена Годфрі з Борнмутським муніципальним оркестром, де Тартіс був солістом у концерті в четвер у другій половині дня.

Лайонел Тертіс – видатний британський альтист. Засновник альтової школи та один з перших хто набув світову славу як альтист виконавець.

Концерт для альтя з оркестром був написаний ще до впливу імпресіонізму на англійську музику, але він є піонером у представленні альтя як соліста у важливому тричастинному творі. Це справді найповніший альтовий концерт. З самого початку Дж. Мак'юен усвідомлював труднощі представлення соло альтя в повному складі оркестру: спочатку звучать два збуджуючі заклики, потім альт грає без супроводу; по-третє, після довгого *tutti*, альт і тематична обробка Мак'юена в першій частині починають постійно зростаючу кантилену, що характеризує основну партію альтя. Коли настає ліричний або інтроспективний момент, альт негайно бере активну участь у музиці. Широку мелодію, яку розвиває альт, одразу ж співає весь оркестр, після чого альт грає ліричну паузу. Потім струнні замовкають, альт грає *piano*, за яким слідує хроматичний висхідний орнамент, що супроводжується новою ідеєю, але цей процес повторюється пізніше. Через десять хвилин звучить надзвичайно довга лірична частина, яка нарешті зникає в тиші [50].

За формою Концерт відповідає усім параметрам сонатно-симфонічного циклу.

Перша частина нагадує автору цієї роботи картинну та яскраву сюжетну балетну сцену. За рахунок того, що в оркестрі використовуються найкращі та самі яскраві приклади балетної оркестровки. Але за особливостями цей концерт можна більше віднести до симфонічного циклу. Валторнові ходи (квартами), у партитурах того часу дуже часто використовувалися у симфонічних творах. Побічна тема повністю танцювальна (у ритмі вальса). Дві теми головна та побічна різнохарактерні. Головна партія – призивна, як би обурювальна та сильна духом. Якщо апелювати до образу людини, то за такою темою з'являється людина сильна за характером, вона буде боротися до кінця. Побічна – дуже лірична, мелодійна, виразна. Композитор додає вальсовості у оркестр. Мені дуже нагадує любовну лінію.

У другій частині *Allegretto grazioso*, лірична тема-тріо для приглушених верхніх струнних, привабливих дерев'яних духових та солюючого альту, створює контраст у фактурі та настрої. Ця знайома казкова музика часто надсилає до подібних епізодів у творах Коуена, з якими він вже не був знайомий.

Солюючий альт вводить гучний фінал *Allegro con brio*, перш ніж оркестр вступає в гру. Солоїст продовжує грати за підтримки оркестру, а дерев'яні духові супроводжуються тихим тремоландо струнних у другій темі, яка грається дуже тихо. Цю ідею незабаром підхоплює альт, який продовжує повертатися до швидкої гри. Потім альт ініціює *accelerando*, закриваючи терцію, пропускаючи хроматичну гаму альту і обриваючи акорди *tutti*.

Концерт більше не виконується по всьому світу, а партитура зберігається в бібліотеці Університету Глазго, куди дружина Джона Мак'юена, Хедвіг Етель Коул передала всі рукописи після його смерті.

Також С. Шип відмічає що, класичний сонатно-симфонічний цикл, як правило це видно зі схеми, складається із трьох або чотирьох частин. Перша – швидка, в темпі *Allegro*, здебільшого має сонатну побудову. За мірою конфліктності, напруженості музичної дії вона посідає провідне місце в циклі. Що повністю відповідає першій частині Концерта для альту. «Друга частина –

повільна, в темпі *Adagio* або *Andante, Largo*. Композиційна будова цієї частини буває найрізноманітнішою: складна тричастинна, сонатна без розробки, проста дво- або тричастинна, тема з варіаціями» [28, с. 368].

Такий підхід трактування жанру відповідає другій частині Концерту для альту з оркестром. Друга частина написана у темпі *Allegretto grazioso*.

Далі, згідно з С. Шипом: «Фінальна частина сонатно-симфонічного циклу має швидкий темп, лаконічні теми, що нагадує активний, емоційно піднесений характер музики першої частини. Інтонаційна особливість фіналу – звернення до народнопісенного й танцювального мелосу» [там само]. В цілому притаманними формами фіналу є форма рондо-соната, сонатана форма, рондо або варіації. Фінал Концерту написаний у формі рондо-сонати.

У Концерті для альту з оркестром відслідковуються дві тенденції, що типові для симфоній досліджуваного періоду творчості. Перша ґрунтується на пошуках у сфері оновлення системи музичної мови з введенням в обіг авангардних композиторських технік. Важливий момент цієї тенденції полягає в тому, що ці техніки ускладнюють сприйняття музичного синтаксису: «ні сонористика, ні алеаторика, ні серіальність не мають постійних, сталих знаків пунктуації» [30]. Тому в цьому випадку деякими композиторами обрано шлях свого роду «сигналів завершення», якими служать консонанси – до-мажорний тризвук (як, наприклад, в *Stabat Mater* К. Пендерецького) або унісон «С» у Симфонії А. Шнітке [там само].

Друга тенденція є наслідком першої і пов'язана зі зміною структури сонатно-симфонічного циклу, пошуком нової логіки його форми, збільшенням кількості частин до п'яти (як, наприклад, у Четвертій симфонії Р. Грінבלата), або редукування циклу до тричастинності: «Стиснення циклу здійснювалось, як правило, мінаючи романтичну традицію поємності. <...> У цьому можна углядіти повернення до однієї з ранніх, докласичних форм симфонії» [там само].

Інтерпретаційний аналіз Концерту для альту з оркестром

Зупинимось на детальному розгляді першої частини даного Концерту. У Концерті використовуються мотиви шотландської фольклорної музики. Твір досить складний, в ньому композитор залучає акордову техніку, багато високих позицій, дрібної техніки та перекидання через струни смыка. Також у першій частині багато стрибків пасажів, для того щоб їх виконувати треба добре розвинути гармонійний слух. Перша частина сповнена сольних каденцій.

Вступ. На початку першого вступу розпочинає оркестр у закличовому характері (див. нотний приклад № 1). Раніше перед великим балом звучали фанфари – мідні духову. Так ось такий помпезний заклик до уваги демонструє нам масштабність та різні краски великого симфонічного оркестру. Альт вступає з відповіддю на цей заклик, поки оркестр мовчить, демонструє з акцентованим аккордом (*g-d-g* через октаву) на першу долю. Надалі, при виконанні з швидкістю смичка, прискоренням як *ad lib* так і тривалостями, постійними хроматизмами перший характерний пасаж завершується звуком «с».

Складність першого вступу альту у тому, щоб розкласти аккорд, після чого пасаж з хроматизмами вимагає виконавця точно дотримуватись інтерваліки та загострювати випадкові знаки для додавання драматургії. За такою відповіддю оркестр знов бере на себе роль другого підходу у дусі першого. Обидві рази оркестр зависає на половинці з точкою, таким чином дає свободу дій солюючому інструментові. Наступний заклик за характером такий самий як й перший, але на півтону нижче (*F#-c#-f#*), на що звертається увага. Закінчує такий грандіозний вступ оркестр. За образом дуже схоже на океан, чи цунамі. Вступаючи після другого закличу альту – динаміка відходить для масштабної хвилі. У оркестра звучить наростаюче тремоло та тріольність яка набуває піку для завершення вступу. Не зважаючи на те, що тільки відбувся сплеск, якась тривога ще не відпускає. В струнній групі тримає *tremolo*, духові ще пульсують (пунктир створює таке відчуття). Перші скрипки, перед

завершенням, для посилення повторюють свої чотири восьмі і четверть. Перед тим самим піком підносяться двічі на октаву.

За образом оркестр як би затихає але ще остається пунктир, композитор залишає у духових протяжні ноти перед тим, як вступає соло альт. Після масштабного вступу наче зачаровуюча мелодія своїми обволікання та обіграння зменшеного акорду. Тут, на чотирнадцять таків альт залишається лише з кларнетами та фаготами. Таке обгортання переросте в пасажі до найвищої точки (звуку «*f*» третьої октави) до спаду вниз, який стає мелодійним і ліричним.

Складності у партії альта тут у рінотембровості, різної швидкості смичка, стримкі переходи. Певною родзинкою постає велика кількість пасажів навколо 3, 4 а інколи і 5-ї позиції, для цього виконавиць повинен володіти усім грифом на своєму інструменті.

Якістю досліджуваного Концерту для альта з оркестром Дж. Мак'Юена, порівняно із відповідними зразками більш ранніх епох, є залучення всього арсеналу технічних можливостей інструмента. Саме цей підхід стали наслідувати та використовувати не лише англійські композитори у подальшому, в ХХ столітті. Як приклад, можемо вказати на Концертм для альта С. Форсайда і В. Волтон, який втілив у своєму творі такий самий підхід.

Експозиція. Головна партія проводиться у оркестрі. У альта тема з характером маршу, часто повторюється та сама нота з пунктиром. Ефектно обігрується сама нижня нота можлива для альта – "c". Так само ефектно слухається поєднання двох відкритих струн – "g" і "c". Дотримуючись цього принципу, додаються додаткові ноти навколо наповнюючи пасаж. Таким чином, доходячи до опорної ноти "c" першої октави. Граючись зсувом сильної частки настає довгоочікувана побічна партія. Інший характер Г.П. – активний, дуже стрімкі пасажі у альта

Побічна тема – має дуже романтичний характер з елементами вальсу, лірична, легка, песення, містична. Написана у *Es-dur* Кларнет і гобой наче в дуеті доповнюють душевний альт паралельно проводячи 2 побічну партію

(див. нотний приклад №2). Сполучна тема у складі П.П – тенцевальна, волнуюча, наче валькірії. Змінюється тактовий розмір на *alla breve*. Спочатку побічної партії альт притримується четверної схеми, тобто гає половинки, рівні восьми та шістнадцяті. Тільки потім у альту з'являються тріолі. У оркестра дуже облегчена фактура - скрипки мовчать разом з альтами, коли у віолончелей з контрабасами *pizz.* Мідні духові співають чи грають репліки з побічної партії, яка далі ще з'явиться в партії альту. Сольний альт передає верховенство скрипкам, які повторюють те що щойно розповів альт, для того щоб зіграти повноцінну побічну тему. Збагачує відчуття автора про балетну чи сюжетну дію – *волторновий хід*.

З боку виконавства, складність у тому щоб знайти різнометрівість на альті. Потрібно робити плавні переходи не тільки у позиції, а також між струнами. Плавні переходи слід грамотно комбінувати з глісандо, вібрація – романтична. На початку слід слухати тему яка проводиться у духових, так казати грати дуєтом на рівних.

Звучить сполучна тема яка проводиться у партії солюючого альту. З'являється мотив котрий буде повторюватися ще декілька разів разом з побічною партією. В цьому уривку альт грає пасажі з скритою поліфонією – половинками тема, секстоли акомпонууючу та гармонічну функцію (див. нотний приклад №3). Секстоли стають гарним доповненням легкості теми. Оркестр дублює тему у дусі вальсу (за рахунок тріолей додається відчуття вальсу). Труднощі для альту складають ті «легкі» пасажи, які повинні ще бути приглушеними, та скрита поліфонія.

Оркестр повторює тему П.П. проводячи до заключної. У такті 124 з'являється заключна тема з характерними секстолями, які переростають у пасаж до розробки. Та ще раз проводиться тема П.П.

Розробка. Починається з Г.П. в основній тональності. Після чого новий матеріал на основі Г.П. Також у розробці з'являється у середині П.П протиславлена темі Г.П.

Саме тут (N) настає емоційний драматичний момент – точка *золото*го перетину (див. Нотний приклад №4–5). У партії альти проводиться вперше Г.П. (до цього проводилась тіки в оркестрі). Аккордова техніка переважає у даному епізоді. Після першого всплеску в оркестрі 4 такти П.П., далі Г.П. у партії альти. Закінчується розробка П.П.

Реприза. Повторюється ідентично тема Г.П. та доповнюється П.П.

Кода повністю побудована на матерілі П.П. та С.П.

2.3. Соната для альти та фортепіано (1939–1944): досвід композиційно-драматургічного, виконавського та онтологічного аналізу

Жанр сонати для альти і фортепіано: генеза та становлення

Жанр сонати для альти з фортепіано належить до камерно-ансамблевого музикування. Для камерної музики дуже важливим фактором являється увага до внутрішнього світу особистості, цей вид музики має можливості передати ліричні, лірико-драматичні емоції і інші найтонші градації душевних станів людини. Для камерної музики характерні тенденції до рівноправ'я голосів, економія деталізація мелодичних, інтонаційних, динамічних і ритмічних засобів, майстерна і різноманітна розробка тематичного матеріалу. За камерною музикою звичайно закріплюються такі жанри як: дуети, тріо, квартети, квінтети, секстети, октети і др.; романси, ноктюрни, прелюдії; із стародавніх жанрів це мадригал і мотет; також сюди відносяться сонати, сюїти та камерні симфонії.

Першими авторами камерно-інструментальної музики були італійські майстри О.Д. Віталі (1644-1692) та Д. Легренци (1626–1690). Їх перші твори стали прикладом для подальшого формування камерно-інструментального доробку.

Тріо-соната одна з найпоширеніших форм у період бароко. Найчастіше вона писалася для трьох інструментів. За складом це були дві скрипки та бас-супровід (можливі заміни на віолончель та клавішний інструмент). Мелодійність партій була рівнозначна, партія басу – не такою активною.

Більшість тріо-сонат були написані для струнних складів, але також зустрічаються сонати написані для духових інструментів. Періодом розквіту тріо-сонат у всіх європейських музичних центрах вважається 1625–1750 роки. У той час коли *basso continuo* перестало бути функціонально необхідним елементом композиції, тріо-соната переродилася у квартет. Основними типами тріо-сонат вважаються *sonata de chiesa*, *sonata da camera*.

Одним з пошуків розвитку камерно-інструментального ансамблю, було додання облігатного клавіру. Одним з прикладів додавання облігатного клавіру стала соната До мажор для облігатного клавіру та віоли да гамба Г. Генделя (1705). Багато творів по тому ж принципу написав Й. С. Бах. Наступними з'явилися камерно-інструментальні ансамблі у творчості сина Й. С. Баха – Ф. Е. Баха. Його твори відрізнялися новим стилістичним рішенням, який поєднував два початки – тріо-сонату та сонату соло з басом. До прикладів ансамблевих форм змішаного типу можна віднести Сонату до мінор для скрипки з басом Ф. Е. Баха. Також композитору належить Соната ре мажор для віоли да гамба та чембало, першим виконавцем якої був Ю. Краморов. Соната у трьох частинах, віртуозна, з романтичним виконанням альту. Дуже насичена віртуозними елементами. Особливістю даного твору є несподівана драматургія. Соната де, перша частина *moderato*, друга – *Allegro assai*, фінал – повільна частина.

Остаточне формування жанрів камерної музики відбулося у творчості віденських класиків – Й. Гайдна, В. Моцарта та Л. Бетховена. Це соната, тріо, квартет, квінтет, в яких велика увага відводилася струнним інструментам. Й. Гайдн створив новий, довершений образ камерної ансамблевої музики. Яскравим прикладом вважається струнні квартети Гайдна, та його ансамблі за участю фортепіано (тріо та сонати). Широке використання таких форм як: сонатне алегро, рондо, варіації та менует, стало характерними для побудови двочастинного або тричастинного циклу Й. Гайдна. У жанрі тріо особливою рисою стала домінуюча роль фортепіано (вірогідно, композитор недооцінив партії струнних інструментів). Ансамблева музика із застосуванням альту

розвивалася у різних жанрах—це були дуети, тріо, квартети, а також концерти. При тому роль у цих жанрах змінювалась. Спочатку партія альту була другорядною та мала функцію акомпанементу, згодом почала грати більш значну роль. Гайдном було написано шість дуєтів для скрипки і альту, де альт отримує функцію виключно супроводу скрипки. Також у квартетах Й. Гайдна альт делікатно супроводжує партію першої скрипки, але квартети пізнього періоду відрізняються значно складнішою альтовою партією.

В. А. Моцарт продовжував розвивати доробки камерно-інструментальної музики Й. Гайдна, а також привніс доопрацювання таких жанрів як струнні квартети та квінтети, сонати для скрипки і фортепіано, а також фортепіанні тріо. Варіації для скрипки і фортепіано як самостійний твір та фортепіанні квартети і квінтети виникли у творчості В. А. Моцарта і стали новими камерно-інструментальними жанрами. Скрипкові сонати В. А. Моцарта відрізняються тим, що партії обох інструментів майже паритетні. Музична мова перегукується з його оперною творчістю, це виражається в мелодійній пісенності тематизму. Поліфонія особливої ролі не грає, в основному матеріал представлений імітаціями та перекличками. Кількість частин, як і гармонія, відрізнялася, але можна прослідкувати деякі закономірності. Ранні сонати складаються з трьох частин, перша—*allegro*, друга—повільна, третя—менуєт. Сонати створенні у Мангеймі являють собою двочастинні цикли в одній тональності. Віденський період знову повертає до тричастинного циклу. У зрілий період творчості інструменти знаходяться між собою у рівновазі, теми проводяться в обох інструментів, спочатку тема проходить у клавіру, потім у скрипки. Структура циклу стає більш стабільною. Виключенням стають мангеймські сонати: сонатне *allegro*, повільна частина, рухливий фінал як правило у формі рондо. Виняток—двочастинна Соната № 27 соль мажор. Вступ до сонатного *allegro* розвинений настільки широко, що його можна сприймати як окрему частину. Таким чином, тяжіння до тричастинності зберігається. За глибиною змісту скрипкові сонати пізнього періоду В. А. Моцарта вже долають межі камерного

жанру та набувають майже симфонічного розмаху. Ще одна важлива лінія у розвитку скрипкової сонати полягає у посиленні віртуозного початку у партіях скрипки і фортепіано, що дозволяє виконавцям проявити свою майстерність, а також стає засобом втілення музичної думки. У камерно-ансамблевих зразках функція альту вже набуває більшої ваги. Творчість В. А. Моцарта є тому прикладом, де альту відводиться вже інше призначення. До неї належить: два дуети для скрипки та альту, Концертна симфонія для скрипки та альту з оркестром та Тріо для альту, кларнету та фортепіано. Ці твори відрізняє майстерний підхід до інструмента, досконале знання технічних та художніх особливостей альту. Відомо, що сам В. А. Моцарт дуже гарно володів альтом. У жанрі квартету писали обидва композитора (Й. Гайдн та В. А. Моцарт).

Значущий внесок у розвиток камерної музики здійснив Л. Бетховен. Розлога та різноманітна спадщина представлена саме для камерних виконавців – Сонати для скрипки та фортепіано, віолончелі та фортепіано струнні квартети, фортепіанні тріо та ін. У творах Л. Бетховена багато нововведень, приміром: варіації стають самостійним жанром; вперше застосована валторна у жанрі ансамблевої музики. Камерна музика Л. Бетховена дуже гармонійна, філософська, має глибинний зміст, досконала за формою. Камерно-інструментальні твори за участю альту у творчій спадщині Л. Бетховена становлять наступні твори: 15 струнних квартетів та Велика фуга, Дует для альту та віолончелі, 5 струнних тріо для скрипки, альту та віолончелі. Також відомо що композитор грав в оркестрі на альті, тому його бачення альтового голосу в цих творах є достатньо професійним. Таким чином, Л. Бетховен значно розширив технічні та тембральні можливості альту і сприяв зміні ставлення до цього інструмента (самоцінність альту). Багато прикладів з творчості митця переконливо свідчать, що композитор передбачив майбутнє інструмента.

Таким чином, підсумуємо. Починаючи з періоду раннього класицизму (Й. Гайдн та В. А. Моцарт) альт стає невід'ємною складовою камерних ансамблів. У квартетах альт також набуває важливої функції, що у повноті

втілюється у ХХ столітті, коли альт почне відігравати по-справжньому провідну функцію (Д. Шостакович, С. Барбер, Б. Барток, С. Прокоф'єв, А. Шнітке, Б. Лятошинський та інші).

Соната для альту і фортепіано (1939–1944) Дж. Мак'Юена

Соната для альту і фортепіано (1944) Джона Мак'Юена є втіленням авторського трактування митцем усталеного багаточастинно сонатного циклу.

Історія створення. Соната для альту та фортепіано була написана у період, що зайняв кілька років: з 1939-го по 1944-ий роки. Цей твір створений, про що вже зазначалась вище, в пізній період творчості композитора. Соната у стильовому вимірі апелює до музики постромантичної доби, що дуже характерно для творчості Дж. Мак'Юена у останні роки життя. Слід вказати, що сам автор Сонати для альту зазначає про можливість виконання твору і на скрипці. Дійсно, сама фактура та технічні особливості Сонати для альту є спорідненими із скрипковими. Можливо, на такі технічні особливості вплинули альтисти того часу (перша половина ХХ століття), які значно сприяли зростанню рівня і значущості виконавства на альті. У даному контексті можемо згадати того ж Леона Тертіса – британського альтиста світового класу, для якого Дж. Мак'Юен створив свій Концерт для альту з оркестром у 1901 році.

На жаль, Соната для альту та фортепіано Дж. Мак'юена не дуже поширена у світовій виконавській практиці загалом. Підтвердженням тому можемо назвати факт наявності лише одного запису твору, датованого 2012-им роком: *CD. – Viola Sonata in A minor J. B. McEwen. (Louise Williams – viola; David Owen Norris – piano)* [див. у дискографії 4–7].

У музичній науці України на сьогодні не існує праць, тією чи іншою мірою, пов'язаних із досліджуваною Сонатою для альту та фортепіано Дж. Мак'Юена. Також у вітчизняній виконавській практиці нам невідомі приклади виконання даної Сонати. (Проте даний твір входив у навчальний репертуар авторки даної магістерської роботи і був виконаний на державному іспиті бакалаврату у ХНУМ імені І. П. Котляревського [15,16]).

При опрацюванні багатьох джерел авторка даної роботи віднайшла цікавий факт, на який варто звернути увагу. У третій частині Сонати для альт та фортепіано митець процитував тему з фортепіанного Квартету Тобіаса Маттея – видатного британського композитора та піаніста (детальніше див. Розділ 1 даної магістерської роботи), присвяченого Дж. Мак'Юену. Партитуру можна знайти у вільному доступі (друкований варіант виданий видавництвом у Лондоні: *Charles Avison, Ltd., 1906. Plate Avison Ed. 1.*). У самій партитурі бачимо авторську вказівку: «*Моєму другу Д. Б. Мак'Юену*».

У своїй Сонаті для альт та фортепіано, звичайно ж, Дж. Мак'юен залучає фрагмент із вступу Квартета Т. Маттея, який подано у видозміненому (контрапункт у зменшенні) і скороченому вигляді, в іншій тональності. Також, на думку авторки магістерської роботи, тема з другої частини Сонати, яка проводиться у партії альт, дещо нагадує тему вступу одночастинного Квінтету Т. Маттея.

Цікавим фактом, на який ми хочемо звернути увагу, є свідчення з біографії двох митців – Дж. Мак'юена і Т. Маттея. Першу редакцію фортепіанного квінтету Т. Тобіаса створено у 1882 році. У 1893 році Дж. Мак'юен поступає у *RAM*, де навчається у Тобіаса Маттея. Через три роки, у 1896 році, Дж. Мак'юен стає професором гармонії та композиції по запрошенню директора сера Олександра Маккензі у *RAM*. У 1905 році Т. Маттей публікує свій квартет. У цьому ж році обидва митці, разом із Фредеріком Кордером, заснували Товариство британських композиторів (*Society of British Composers*). Надалі, у 1924 році Дж. Мак'Юен стає директором *RAM*. За деякими джерелами у 1925 році Тобіас Маттей був змушений піти у відставку через нападки на його методи викладання [44]. Серед тих, хто критикував його методи, був і його колишній учень та друг Джон Мак'юен. Роботу над альтовою Сонатою Дж. Мак'юен розпочинає у 1939 році, що триває аж п'ять років. Можемо припустити, що залучена цитата

з фортепіанного Квартета Тобіаса Маттея була жестом примирення чи знаком поваги свого вчителя та друга.

Перейдемо безпосередньо до розгляду досліджуваного твору. В цілому альтова Соната Дж. Мак'Юена є зразком чотиричастинного сонатного циклу. Спочатку коротко в стислому виді окреслимо структуру і драматургію твору як ціле:

I частина написана у сонатній формі, заснована на двох основних темах (наспівній мелодичній темі Г.П. і другій – повільній та танцювальній, темі П.П.).

II частина – *Andante Espressivo*. Повільна, на образному рівні втілює роздуми про сутність існування та боротьби за життя.

III частина – *Allegretto*, за характером заклична та стверджуюча. Музичний тематизм заснований на збагаченні ладогармонією, яка, апелюючи до стилістики традиційної шотландської музики, додає народного колориту Шотландії.

IV частина – життєствердний фінал, який на рівні образного строю апелює виразно до традицій народної музичної культури Шотландії як втілення народного великого свята.

Унікальність Сонати Дж. Мак'Юена полягає у такій побудові, що наслідує сонатно-симфонічний цикл і має риси жанру інструментального Концерту.

Зведемо разом тональний план усіх частин Сонати для альту і фортепіано Дж. Мак'Юена:

1 частина – *a-moll*

2 частина – *es -dur*

3 частина – *C-dur*

4 частина – *A- Dur*

Такий тональний план не є повністю класичним, так як перша та четверта частини написані у однойменної тональності.

Перейдімо до більш детального аналізу кожної із частин.

Перша частина розпочинається зі Вступу *Largo*. Тональність *a-moll*. Акорди, що повторюються у фортепіано на початку частини формують архаїчний колорит. На цьому фоні вступає з досить нехитра темою у альту, яка викладається чвертями, половинними та восьмими тривалостями у супроводі фортепіано. Тема мелодійного та спокійного характеру – плавна, епічна за характером. Наче початок розказу про якусь давню історію. За побудовою мелодія плавна з плавними стрибками на квінту і кварту, Таке використання тривалостей та статичної гармонії асоціюється у автора магістерської роботи з мальовничою картиною зображення ранкового світанку. Виникненню такого образу сприяє вступ теми альту в низькому регістрі, яка при подальшому розвитку досягає більш розгорнутої амплітуди із завоюванням дедалі більшого діапазону (звучання в дедалі вищих октавах). Доповнення дрібніших тривалостей у партії альту змальовує мовби пробудження від сну старовинний замок.

Композитор не надає чіткої тональності напочатку першої частини, постійно уникає використання терції (чи змінює терцієвий тон, застосовуючи то *c*, то *cis*). Починаючи з восьмого такту тема набуває рухомості, додаються трелі, форшлагги та з'являються шістнадцяті тривалості. Після чого, з такту 14, звучить стрімкий висхідний пасаж (до своєї вершини у третій октаві).

Панівними у першій частині є дві різнохарактерні теми, і, відповідно, – образи. Перша тема, яка заявлена у Вступі, надалі з'являється протягом першої частини ще два рази: у розробці та в репризі – на октаву вище (нею і завершується твір). Ця тема – спокійна, співуча, та імпровізаційна за характером (див. нотний приклад № 6 у Додатках). Спокійна мелодія починається з повільних тривалостей. Після чого за рахунок дроблення тривалостей відбувається «розгойдування» мелодії. Такий прийом немов оживляє та пробуджує мелодичний рух, поступово підводячи безпосередньо до експозиції тем Г.П. і П.П. в розділі *Allegro*. За рахунок наявності *basso ostinato* в партії супроводу (у фортепіано в лівій руці), складається відчуття завмерлості, покинутості, містичності.

У цілому у Вступі динаміка не перевищує шкала *p* (лише з тактів 14 і 16 з'являється *crescendo*, що призводить до *f*). На завершення вступного розділу звучить стрімкий пасаж до тона «*e*» третьої октави (композитор дробить половинні ноти у партії фортепіано і в партії альт на більш дрібніші). При зміні тонів у правій руці, що характеризує мовби певний розвиток, в цілому констатуємо незрушність заданого образу.

Треба зазначити, що протягом звучання теми Вступу у партії фортепіано також не використовується терція основного тризвука (див. нотний приклад № 6 у Додатках). Також для надання більш епічного характеру напочатку Сонати, тривалості у викладенні теми, з тактів 1-13 – половинні та цілі, з 16-го такту з'являються чверті та синкопи. У лівій руці початковий акорд незмінний з початку до такту 16. Такти 18 та 19 є підготовчими до наступного розділу – *Allegro*.

Експозиція. Після Вступу звучить жвава тема, початково у партії фортепіано, у темпі *Poco Allegro non troppo* – досить життєрадісна, мелодійна та колоритна. Тема Г.П. написана в дусі наслідування народної запальної пісні (природно шотландської). Для додання танцювальності у темі використовується форшлаг та пунктирний ритм. Написана в *a-moll*, також партія фортепіано У партії фортепіано, в якій звучить не супровід, а й проводиться тема Г.П., звучать акорди, які викладені в різних октавах у восьмих тривалостях (див. нотний приклад № 7 у Додатках)

Тема Г.П. викликає асоціації з птахами: мовби синички стрибають по гілках, або малі діти граються. У цьому епізоді на рівні образного змісту відбувається усвідомлення, що з туманності і сну нічого не залишилося, – створюється динаміка руху.

Слід відмітити, що композитор використав лади народної музики. Так, в експозиції, з теми Г.П. (*Allegro*) активно залучається фрігійський лад.

Тема сполучної партії (С.П.) слугує переходом до теми П.П., традиційно виконуючи функцію переходу з основної тональності в побічну (в даному випадку – до *F-dur*).

Побічна партія складається з двох тем. Перша – написана у дусі теми з Вступу, набуває трохи романтичного характеру, загадкового характеру. Друга тема П.П. – активна, стверджуюча, також написана у дусі Г. П. Обидві теми завжди разом, що взаємо доповнюють один одного.

Після розділу Транквілло (далі ПП. Т1.), активний підйом пасажу вгору та нагадування Г.П з 5-ї до 6-ї цифри не включаючи транквілло.

Друге *транквілло* 6 тактів служать для модуляції в мінор. П.П. звучить як *fis-moll*. Сама тема проходить 4 такти (1 такт до цифри 7 і до 3-го такту 7-ї цифри).

Розробка. Як і в експозиції, розробка починається з ідентичного повторення початку частини: основної теми Вступу (*Largo*), за винятком тональності. Фактура партії супроводу зазнає змін – із статичного акордового викладу, що змальовує відповідний образний стрій, у розробці партія фортепіано заснована на незмінному русі – пульсації шістнадцятих тривалостей.

Тема Г.П. звучить в тональності *e-moll*. У 6 тактів до цифри 13 з'являється тема П.П., після чого звучить З.П. На межі розділів розробки і репризи композитор надає невелику сольну каденцію на 16 тактів (її початок – 2 такти до цифри 14). Наприкінці каденції (останні її 4 такти) до *solo* альту долучається звучання фортепіано, немов нагадуючи про себе. Закінчується каденція мовби запитанням сольючого альту: "А що далі?" (див. нотний приклад №8 в Додатках).

Реприза – Largo (починається 6 тактів до цифри 16) заснована на темі Вступу у зміненому вигляді. При цьому при інтрипритації складається враження, що після каденції, яка так звична для слухача, розгортається розширення теми з вступу (хоча вона не змінювалась). Наче простір навколо зупинився. У партії фортепіано акорди правої руки викладені на дві октави вище, що створює відчуття охопленості простору. Так само тема в партії альту звучить на дві октави вище, що надає достатньо містичній темі більш ствердого звучання.

Кода (16 тактів до кінця частини) включає до себе елементи Г.П., тематизм якої є видозміненим, та закінчується флажолетами у альту в основній тональності *a-moll*. Завершальний акорд у партії фортепіано з флажолетним заключним *a* у четвертій октаві у альту немов розчиняються в мінорі.

За підсумками аналізу констатуємо, що будова першої частини відповідає структурі класичній сонатній (з ознаками концертної – наявність каденції) формі у авторському трактуванні Дж. Мак'юена (якість репризи).

Таким чином, драматургія першої частини будується на варіюванні і розвитку двох основних образних строїв (містичної теми Вступу і народно-танцювальної теми Г.П.), що характеризуються в основному зміною тональності та регістру, шляхом різних композиторських прийомів.

Друга частина – картинна замальовка, починається «переливами» у фортепіано з домінуючим тональним планом *Des dur*. Написано другу частину в темпі *Andante Espressivo*, тональність *es -dur*. Розмір 4/4.

На цьому яскравому фоні основна тема другої частини в партії альту, яка оповідальна за характером, сповнена спокоєм та пісенністю. Тема 1 – повільна та колоритна, дуже походить на восточну, за рахунок пентатоники (яку у самому початку використовує композитор).

Починається з арпеджованих терціях у партії фо-но. У 4 такті вступає альт починаючи з ноти *a-flat* та невеликою гамою ввєрх, після чого композитор починає гратися інтервалікою. Закінчується фраза пунктиром та перетіканням у повторення (див. нотний приклад №9 в Додатках). Тема проводиться два рази.

В середньому розділі другої частини розвиток теми досягає найвищої точки. Протиставленням стає поява «компактної» теми, що передає деяку тривожність. Тема 2 – войовнича, вимоглива, вольова. Раптово у партії фортепіано змінюється малюнок з арпеджованих терції на аккорди з малюнком чверть за якою слід стрімке прискорення тривалостями (триоль – восьмі – секстолі). Відразу вступає альт *sf* на першу ноту та як би прискорює

тривалості та нарешті закінчується стрімким ламаним арпеджіо *a-moll* до ноти «а» другої октави. Мотив повторюється майже схоже, але за другим разом пасаж закінчується на ноті до третьої октави (див. нотний приклад №10 в Додатках).

За 4 такта до 3 цифри повторюється тема «східних мотивів» але на октаву вище. І відразу ж вривається друга тема.

Закінчується частина темою зі вступу, на дві октави вище ніж на початку. Остання цифра 5 якби заключна. Несподівано закінчується у *f-moll*. На образному рівні закінчується друга частина повним упокоєнням.

Ця частина виглядає як проста 2-частинна за формою. (Зразкова схема А-В-АВ-А)

Третя частина – *Allegretto* Темп *Allegretto*, тональність *C-dur* – надемоційного, вольового, закличного, танцювального характеру. Дві теми, які доповнюють одна одну. Починається з акордів у фортепіано, дуже стрімких та стверджуючих, після чого у альту звучить невелика каденційна вставка, заснована на матеріалі основної теми (див. нотний приклад №11 в Додатках). Характерним ритмом у партії альту третьої частини являється чередовність довгих тривалостей з короткими, багато пунктирність, вкрапленням поміж цілих з крапкою, цілих, половинок та восьмих - шіснадцятих, тридцять других.

Подальший розвиток здійснюється різними засобами. Між тим з'являється протиставлення закличному, вольовому характеру в новій темі – благородного та пісенного образного спрямування; тільки у середині частини зазначений стан досягає апогею.

Як зазначено вище про історію створення цієї сонати, початок третьої частини це цитування одночастинного фортепіанного квартету Тобіаса Маттея. З наступу альту у партії фортепіано триває аккорд протягом п'яти тактів. Поки у альту дуже виражені народні мотиви. Богатство пунктирів та тридцять вторих додає народного колориту, стаккато та спікато протягом

усієї частини додають віртуозність. Ще додає незвичайності багато форшлагів у партії фортепіано.

З 1-ї цифри починається перша тема (До неї був невеликий вступ). Повторюється цитування, після чого у партії альт починається двіж з шостого такта 1-ї цифри. Тема у альт наповнена стримкими пассажами інколи з додаванням стакато. Ближче до 2-ї цифри з'являються триолі та закінчується перший «захід» на ноті мі третьої октави.

5 такт 2 цифри – зміна фактури у фортепіано, це показує другу тему. Дуже часто цим прийомом користується Мак'Юен. За характером вона не дуже відрізняється від першої. Але проводиться тихіше та більш звучить як бурмотіння під ніс. Ще одна відмінність – немає пунктирів у партії альт. За тональністю у *a-moll*.

Знову з'являється пунктир (два такти до 4 цифри), що свідчить наступна тема знова зі вступу. Дійсно у 4 цифри знов перша тема, але тільки як спогад. У 5 цифри звучить друга тема у домінантній тональності – *e-moll*.

6 цифра – довгождана перша тема також не без змін. Тут вона проводиться на терцію вище ніж до цього. Закінчується після пасажу на ноті *f#* третьої октави. Сьомий такт сьомої цифри – друга тема у основній тональності, єдина зміна альт грає її у першій октаві.

В заключну в основному входить друга тема яка варіюється у альт між першою та другою октавою. Закінчується частина у *e-moll*.

Зразкова схема вступ-А-В-А-кода. Дуже схожа на тричасткову форма з розробкою та репризою. Що характерно сонатно-симфонічного циклу.

Частина закінчується на звучанні вказаних двох тем, що мовби, розпадаються.

Тут можна було б завершити сонату, так як вона може логічно закінчитися у розщепленні у просторі. Але Дж. Мак'Юен додає четверту частину, яка починається *attacca*.

Четверта частина – *Presto*, втілює картину шотландського народного свята. Образний стрій заснований на тематизмі, що характеризується легкістю,

веселістю, завзятістю. Цікавою особливістю фіналу є те, що тематизм партії альту наслідує стилістику награзу вуличного скрипаля, який імпровізує на тему (інколи з'являються тріолі як варіаційні перетворення теми). Фортепіанна партія також представлена як нагрощ, який звучить на тлі панівного струнного інструмента.

Так як фортепіано та альту вступають разом *attacca*, у акомпанементі звучать восьмими арпеджіо. Щоб підкреслити шотландський дух та надати більше народності, у партію піаніста, композитор додає сильні частки квінти у лівій руці. Одночасно у альту звучить тема рефрену. На першу половину такту чверті на останню восьмі, на другу чверть Мак'Юен додає орнамент (див. нотний приклад №12 в Додатках). Другий такт восьмими логічно зациклює мотив. Після чого повторює його, ось так виходить період який складає 10 тактів. Починаючи з 1 цифри впродовж до 1 такту до 3 цифри це епізод який будемо називати умовно епізод 1 (далі E1). У середині E1 розгорається буря яка приходить до цифри 2. Найвищою точкою цього потоку стає нота сі бемоль яку співає навколо тріоль. Підсилюючим фактором стає те що перша «b» у другій октаві це закінчення попереднього пасажу. Тріоль на другу тривалість переміщується у першу октаву.

Таким чином повертається довгоочікуваний Рефрен. Після його проведення у 3 цифрі починають з 17 такта з'являється новий епізод (далі E2). E2 починається у партії альту з октав між якими пробігають тріолі. Спеціально для підкреслення нового епізоду вперше за цю частину у партії фо-но з'являються чверті. Надалі до кінця E2 ритмічний малюнок виглядає приблизно так: у лівій руці часто аккорд чи сильні долі, права - восьмими розкладена гармонія. У партії альту на першу долю тріоль, після чого восьми. E2 триває до кінця сьомої цифри. Закінчує фортепіано з модуляцією у основну тональність. На першу та третю долю бас, права рука також грає арпеджіо але після першої долі вгору, після третій вниз.

З 4 такта 8-ї цифри вертається рефрен. Новий епізод включає в себе матеріал E1 та E2 (умовно E3). Частина закінчується кодою. Стрімкий пасаж

у альту до звуку «e» третьої октави, до останнього такту мі звучить на трелі. У той же час фортепіано бере на себе участь наростання звуку теж граючи тремоло. Легка тональність *A-Dur* вирішує всі конфлікти у 2-х тактах кінця четвертої частини. Додають легкості *armonico* (флажолет) «a» 3-ї октави та два ствердних акорду наче закінчуючий цикл.

Закінчується фінал, як і сам твір в цілому, треллю у альту і фортепіано, яка обривається двома заключними акордами. Приклад за формою виглядає так: P-E1-P-E2-P-E3-кода. Класичним варіантом остання частина являється формою рондо з кодою, як відзначає С. Шип [28].

Цей твір нагадував автору магістерської роботи пісенний цикл Ф.Шуберта – «*Прекрасна Мельниківна*» Асоціація виникла по декількома причинам.

«*Прекрасна мельниківна*» – перший романтичний вокальний цикл. Це своєрідний роман у новелах: кожна пісня самостійна, але включена до загальної лінії розвитку сюжету, що має експозицію, зав'язку, кульмінацію та розв'язку. Пісні відрізняються невибагливими мелодіями, що відразу запам'ятовуються в народному дусі, в простій, найчастіше куплетній формі. Фортепіанний супровід нерідко малює картини романтично одухотвореної природи: поряд із головним героєм найважливіше місце займає образ його друга та втіха-потічка.

Перш над усе, пісенний цикл був написаний на народні мотиви. Роль у фортепіано відображає зарисовки картин природи, та дуже часто виникає тема води. У пісенному циклі це друг-утішник, у першій частині та у другій у партії фортепіано виникає асоціація з водою у різних її станах. На початку – стояча, майже не рухається. У середині вона текуча та дуже бурхлива і співпереживаюча. Наприкінці першої частини вона майже заповнює усе пространство. Це тільки перша частина, у кожній частині присутні схожі за звучанням на воду цілі розділи, ніби друг співпереживач.

Також як і у Ф. Шуберта пісні самостійні але покладені у одну концепцію, повість. У Дж. Мак'юена також є внутрішня історія у сонаті для

альта з фортепіано. Митець по-воєму трактує сонату, та старається щось розповісти у неї.

Зробимо аналіз на основі чотирьох аспектів людського існування: дія (*homo agens*), роздуми (*homo sapiens*), вчинки (*homo ludens*), включеність у систему суспільних відносин (*homo communis*). Кожен з цих аспектів відповідає кожній частині даної сонати. Перша частина – *homo agens*, за ознакою характеризується з пробудженням. У першій частині протистають дві теми, два характери. Іншими словами відбувається дія. Друга частина – *homo sapiens*, частина схожа на внутрішню молитву. Внутрішній світ який відбувається протягом другої частини не є активним а більш походить за образом на роздуми. Третья частина -- *homo ludens*, починається з активного зазиву. Ця частина відповіде діям конкретного героя, таким чином являються вчинками. Четверта частина – *homo communis*. Починається *attaca* що створює як би такий перехід від індивідуального до спільного. У даному випадку з за схожості теми рефрена на народну мелодію, створюється враження народного спільного свята, гулянок.

У своїй Сонаті для альта Дж. Мак'юен сильно походить за орієнтологічним концептом на Сонату для «Арпеджіоне» Ф. Шуберта. Ф. Шуберт у класичному жанрі сонати розкрив новий духовний світ романтичного героя через категорію «почуття», за яким стоїть багата палітра відтінків психології серця. Тому образ людини у сонаті Ф. Шуберта можна визначити як людина душевна (*homo animus*) і картина світу – теж романтична, хоча слід відзначити класицизм формотворення (роль сонатного алєгро в 1 частині та рондо – у фіналі). За онтологічним аналізом Сонати Ф. Шуберта проведемо паралель: як Дж. Мак'юен відтворив ідею романтика. Для цього здійснено аналіз Сонати Ф. Шуберта для Арпеджіоне, основні положення з якого пропонуємо нижче.

Перша частина – романтична історія. Спогад, ностальгія про першу закоханість. Комбінуючись з внутрішніми переживаннями, інколи й бесіда з Богом. Можна відчутти асоціативний ряд: молодий чоловік вперше побачив

красиву дівчину на якомусь заході та закохався. Наприкінці твору обидві теми набувають більш зануреного характеру.

Друга частина – внутрішня бесіда людини із собою начебто «погляд з боку» (рефлексія само спілкування за формулою «Я=Я»). За рахунок хоралу тему фортепіано можна віднести до молитви. З другого боку повільна частина сонатного циклу має риси автобіографічності – це внутрішній світ головного героя (можливо, Ф. Шуберта), він розуміє, що закохався та вирішує зізнатися. Композитор прибігає до одного з прийомів антропоморфізму (олюднення природи). Присутність образу води в романтичній музиці дуже природна і вишукана. У партії фортепіано відображається струмок – друг героя, «Я» композитора, який відражає хвилювання. Також це може бути нагадування що Бог завжди разом з нами, ми його просто не бачимо.

Третья частина циклу – «час діяти!». Від почуттів та внутрішніх хвилювань – «до дій». Написана частина у формі рондо. Протягом частини постійні суперечки, хвилювання. Одна з найемоційніших частин.

На основі цього аналізу можна здійснити порівняння твору Ф. Шуберта з Сонатою Дж. Мак'юена.

Типологічними музичними характеристиками є фактори (які залежать, зокрема, від темпу, структури, регулярності кожного твору, інтонації тощо) та формування музичного образу. Вони становлять смислову константу симфонічного жанру

Слід відзначити, що сам автор у рукописі надає альтернативу до другої частини назвавши її «*Monody*», це тільки підкреслює ідею основу чотирьох аспектів людського існування (зазначено вище). (див. нотний приклад №13 в Додатках).

Висновки до Розділу 2

Даний розділ магістерської роботи присвячено творам для альту Дж. Мак'Юена. У рамках розгляду Концерту та Сонати для альту здійснено попередній короткий історичний огляд становлення жанрів інструментального концерту та сонати. Також здійснено огляд генези та основних тенденцій розвитку європейського альтового мистецтва з метою увиразнення становлення значущості альту, в тому числі – як сольного музичного інструмента.

Альтове виконавство ХХ століття дає новий напрям у своєму розвитку. Цьому сприяло стрімке зростання кількості та якості виконавців. В різних місцях Європи відкриваються альтові класи. Технічний рівень підготовки піднімається на один рівень з скрипковим та віолончельним. Плеяда видатних альтистів світу, які зіграли величезну роль у виведенні альту на сцену як сольного інструмента: У. Примроуз, В. Борисовський, Ф. Дружинін, Л. Тертіс, П. Гіндеміт, Ю. Башмет, М. Кугель (серед цього зіркового ряду є ім'я українського альтиста, вихованця В. Борисовського – А. Венжеги). Альту підвладні майже всі прийоми гри на інструменті: багатогранна смичкова техніка з феєричним штриховим наповненням, широке використання подвійних нот, акордова техніка зустрічається в багатьох сонатах, концертах цього часу. Мова йде насамперед про такі знакові твори як: **Концерти для альту з оркестром** Е. Денисова, Б. Бартока, Й. Боуена, С. Форсайда, Г. Канчелі, В. Волтона, П. Гіндеміта, Б. Бріттена, А. Шнітке, та інші. Серед зразків **Сонати для альту з фортепіано** вкажемо на твори А. Онеггера, Р. Кларка, Й. Боуен, Б. Мартіну, П. Гіндеміта, Д. Мійо Д. Шостаковича та інших.

В даному розділі здійснено композиційно-драматургічний, інтерпретаційний та спроба онтологічного аналізу Концерту та Сонати для альту Дж. Мак'Юена. Такий підхід, з одного боку, виявив особливі та індивідуальні особливості композиторського стилю митця як спадкоємця

шотландської традиції, а з іншого – засвідчив різницю стилю митця (ознаки її еволюції) в творах Дж. Мак'Юена різних періодів творчості (зрілий і пізній).

Концерт для альту для оркестром (1901) був написаний на замовлення видатного альтиста світового рівня того часу – Л. Тертіса, і хоча він не справив значного впливу на момент його написання (початок ХХ століття), написаний твір привернув увагу до гри виконавця-альтиста Л. Тертіса та потенціалу альту як сольного інструмента.

Перша частина тричастинного циклу Концерту змальовує мовби картинну та яскраву сюжетну балетну сцену (за рахунок того, що в оркестрі використовуються найкращі та самі яскраві прийоми балетної оркестровки). У цілому Концерт є зразком тричастинного циклічного твору. Валторнові ходи (квартами) у партитурах того часу дуже часто використовувалися у симфонічних творах. Дві теми головна та побічна різнохарактерні. Головна партія – призивна та сильна духом. Побічна тема повністю танцювальна (жанрова основа вальсу). За темою Г.П. втілений *образ людини* вольової, сильною за характером, що буде боротися до кінця. Тема П.П. дуже лірична, мелодійна, виразна (вальсова), що втілює жіночний тендітний *образ* (на думку спадає образ Джульєтти).

Друга частина *Allegretto grazioso* представлена основною ліричною темою танцювального характеру для приглушених високих струнних, колористично-м'якого звучання дерев'яних духових та солюючого альту, що створює образний контраст даної частини на рівні макроциклу. Ця казкова музика *Allegretto grazioso* апелює до подібних музичних образів творів Л. Коуена⁵, з якими Дж. Мак'юен не був знайомий.

Ще до включення оркестрового звучання тема солюючого альту *Allegro con brio* вводить у життєствердний образний стрій фіналу Концерту.

Соната для альту та фортепіано (1939-1944) створена в пізній період і за стилем апелює до музики постромантичної доби, що дуже характерно для

⁵ Леонард Коуен – Письменник, поет, творець та виконавець пісень. Знаменитий написанням пісні «Hallelujah»

творчості Дж. Мак'Юена у останні роки життя. Також вказати на прикметну особливість даного твору: Дж. Мак'Юен написав даної Сонати альтернативну (замінну) другу частину з програмною назвою «*Monody*», яка ніколи не виконувалась.

Нами здійснений онтологічний аналі Сонати «Арпеджіоне» Ф. Шуберта, результатом якого стало порівняння Сонати для альтя Дж. Мак'юена з творами Ф. Шуберта. На підставі здійсненого аналізу можемо констатувати, що твори Ф. Шуберта та Соната Дж. Мак'юена дуже близькі за змістом. У даному випадку Дж. Мак'юен наслідує від Ф. Шуберта не тільки композиторські техніки, а й змістовий та образний стрій.

ВИСНОВКИ

Шляхи становлення альтового виконавства упродовж історичного поступу був тривалим та непростим. Розвиток технічних можливостей альта, відкриття професійної консерваторської освіти у ХХ століття – все це сприяло появі нового погляду на альт як на рівноправний сольний інструмент.

Така активна увага стала причиною стрімкого розширення альтового репертуару, проте він все ще достатньо незначущий, порівняно з іншими інструментами. Бурхливі історичні події в Європі ХХ століття (дві світові війни) зумовили втрату величезної кількості рукописів, унаслідок чого багато творів було втрачено назавжди і більше не підлягає відновленню. Через ці причини актуальним постає пошук сучасними дослідниками творів для альта (і за участі альта) маловідомих і невідомих композиторів минулого і сьогодення та їхня популяризація у музичній науці, освітянській сфері та виконавській практиці (концерти, записи).

Значний внесок в розвиток альтового виконавства ХХ століття здійснили постаті видатних представників різних країн: шотландський альтист У. Примроуз, німецький композитор і альтист П. Гіндеміт, англійський альтист Л. Тертіс та засновник радянської альтової школи – В. Борисовський. Багато композиторів ХХ століття також експериментували та вели пошуки ідеального звучання альта, наслідком чому постали знакові твори для альта з оркестром композиторів ХХ століття (Б. Барток, С. Форсайд, В. Волтон, П. Гіндеміт, Б. Бріттен, Е. Денисов, А. Шнітке, Г. Канчелі), а також Сонати для альта з фортепіано (Д. Мійо, П. Гіндеміт, Р. Кларк, А. Онеггер, Б. Мартіну, Д. Шостакович та ін.).

Дану працю присвячено творчості Джона Блеквуда Мак'Юена / *John Blackwood McEwan* (1868 – 1948) – шотландського композитора, педагога, видатного культурно-громадського діяча. Дж Мак'юен був професором гармонії та композиції у Королівській музичній академії (*Royal Academy of Music*) в Лондоні з 1898 по 1924 рік, згодом доволі тривалий час – її

директором (1924 –1936 рр). Дж Мак'юен був композитором, що здійснив вагомий внесок у становлення національної композиторської школи, але докладав мало зусиль, щоб донести свою музику до широкої публіки.

Разом із сером Олександром Маккензі (*sir Alexander Mackenzie*) та Хемішем МакКанном (*Hamish MacCunn, né James MacCunn*), постать Дж. Мак'Юен став невід'ємною складовою постатей великого тріумвірату (*great triumvirate*) шотландських композиторів кінця XIX – початку XX століть як один із основоположників шотландської композиторської школи.

Дж. Мак'Юен удостоєний однією з найпочесніших відзнак у Великій Британії: був посвячений у лицарі 1931 року, а 1933 року Оксфордський університет присвоїв йому звання почесного доктора юридичних наук.

У 1905 році композитор заснував *Британське товариство композиторів* (*Society of British Composers*), яке активно захищало творчість композиторів-сучаників, початку XX столітті.

Доказами значущості Дж. Мак'Юена як композитора може слугувати нині діючий *McEwen Festival* в рамках діяльності Університету в Глазго, на якому кожні декілька років до нині виконуються твори з скарбниці композитора (та здійснюється їхній запис).

У **Розділі 1** окреслено основні тенденції становлення і розвитку музичної традиції Шотландії. Музична культура Шотландії репрезентована, передусім, традиційною складовою (музичний фольклор). Завдяки дослідникам та безпосереднім збирачам традиційної культури, вдалося зберегти до нашого часу більшу частину записів про народну культуру Шотландії. Етноінструментальна традиція представлена в функціонуванні і поширенні народних інструментів, серед яких: волинка, скрипка (*Fiddle*), гітара (шотл. *Gittern*), шотландська арфа (шотл. *Clàrsach*), діатонічний акордеон, олов'яний свисток (*Tin whistle*), бодран⁶. Провідним жанром народнописенної культури у Шотландії вважається балада.

⁶ Фото шотландських традиційних музичних інструментів представлені у Додатках на стр. 82 (мал. №1–5).

Далі, стисло змальовано мистецько-культурний простір Великої Британії другої половини XIX – першої половини XX століть із врахуванням персоналій композиторів. Починаючи з середини XIX століття відбувається поступовий розвиток музичної культури у Великій Британії: коли криза національної композиторської школи була вже очевидна, почав накопичуватися той висхідний імпульс, який став виразно помітним на рубежі XIX і XX століть. Саме в цей період, як зазначають дослідники, Британію стали називати «країною без музики».

До кінця XIX століття не тільки у Великій Британії, а й по всій Європі постав рух, що мав на меті створення новітньої музичної мови, що відповідає тогочасній, сучасній естетиці. Індивідуальна стильова самобутність творчості англійських композиторів цього періоду спрацьовувала на об'єднання і прагнення зміцнити фольклорні, національні засади національно-зabarвленої музики. Звернення до спадщини «золотої доби» британського мистецтва було єдиноможливим способом відродження національної традиції, з одного боку; з іншого – вписання в загальноєвропейський музичний контекст із самобутніми цінностями власного національно-означеного мистецтва (опера фольклор і творчість «старих» майстрів).

У підрозділі 1.3., на підставі систематизації різноманітних анломовних джерел, нами здійснено спробу періодизації творчості Дж. Мак'Юена, яку в цілому можна поділити на три основні періоди.

Ранній період творчості (1880–1893) характеризується діяльністю митця передусім як виконавця. У той час Дж. Мак'Юен отримав ступінь магістра в Університеті Глазго до 20 років, працюючи хормейстером і органістом у Глазго та в парафіяльній церкві Ланарк. У період 1891 – 1895 років Дж. Мак'юен навчався в Королівській музичній академії (RAM, Лондон) у Е. Праута, Фр. Кордера і Т. Меттеся.

Зрілий період творчості (1893 – 1913) пов'язаний із продовженням навчання Дж. Мак'Юена в Академії ((RAM). У цей час митець отримав медаль Чарльза Лукаса (як композитор!), відбулася прем'єра його першого струнного

квартету. У даний період митцем створено численні твори, включаючи симфонії та месу. Після закінчення навчання Дж. Мак'Юен викладав композицію в музичній школі Атенеум (Шотландія) і три роки працював хормейстером парафіяльної церкви в Гріноку (Шотландія).

У зрілий період творчості композитор найбільшу увагу приділяє оркестровим творам, включаючи п'ять симфоній, Рапсодію та кілька танцювальних сюїт; також створені хорові п'єси, камерні твори.

Композиторський стиль Дж. Мак'Юена зрілого періоду творчості набуває значного впливу романтизму. Перебування Дж. Мак'юена в Королівській музичній академії в Лондоні було найпродуктивнішим періодом композиторської та музичної кар'єри загалом. Дослідники вказують, що у 1901 році Дж. Мак'юен, як і його сучасник Вільям Волтон, завершив альтовий концерт, створений спеціально для всесвітньо відомого англійського альтиста Лайонела Тертіса.

У даний період творчості митцем було створено найголовніші твори: симфонічні – «*The Border Ballads*» (1908) і «*the Solway Symphony*» (1911), хорові – «*Hymn on the Morning of Christ's Nativity*» (1905) та ін.

Пізній період творчості (1913 – 1948) характеризується зануренням митцем у сферу камерно-інструментальної музики. Після нервового зриву Дж. Мак'юен зосередився на створенні струнних квартетів, тріо та ряду фортепіанних сонат.

Стиль творів пізнього періоду митця викликає порівняння з творчістю постромантичних композиторів (Еріх Вольфганг Корнгольд і сер Вільям Волтон). У своїх творах Дж. Мак'юен залучає новітні авторські композиторські техніки (рухаючись паралельно, але незалежно від А. Шенберга). Найважливіші пізні твори включають *String Quartet No. 6 in A «Biscay»* (1913), *String Quartet No. 13 in c-minor* (1928), і твори «*Hills O' Heather*» (1918) для віолончелі з оркестром і «*Where the Wild Thyme Blows*» / «Там, де віє чебрець» (1936).

Багато критиків вважають пізні струнні квартети Дж. Мак'юена одними з його найкращих творів. Зокрема, вельми показовим є Восьмий струнний квартет (названий «Біскайський»⁷ на честь затоки на північному заході Франції) – яскравий приклад шедевра митця для камерно-інструментального ансамблю.

У **Розділі 2** здійснено огляд генези та основних тенденцій розвитку європейського альтового мистецтва з метою увиразнення становлення значущості альту, в тому числі – як сольного музичного інструмента. Процеси становлення альту як сольного інструмента та мистецтва гри на ньому відбувались паралельно із розвитком камерно-ансамблевої музики, де початково його роль була супроводжуючою або дублюючою. В XVII та XVIII століттях популярним ансамблевим жанром була тріо-соната. Альт рідко залучався у складі тріо-сонати, але відомими є дві сонати для двох альтів і *basso-continuo*. Надалі партія альту почала виконувати більш значущу функцію – альт став рівноправним інструментом у складі квартетів, тріо, в дуетах. Багато видатних композиторів почали звертати увагу на альт, оскільки його тембр дуже відрізняється від більш звичних тембрів скрипки та віолончелі: спорідненість із людським голосом, могутність звучання віолончелі та частково технічні можливості скрипки органічно поєднуються в одному інструменті.

Доба романтизму стала достеменним еволюційним переворотом. Тому підтвердженням є твори, в яких альт вже стає самобутнім, яскраво індивідуальним та технічно розвиненим інструментом. Композитори того часу створюють свої твори для альту (Р. Шуман, Й. Брамс ті ін.).

У підрозділах 2.2. і 2.3 здійснено передусім композиційно-драматургічний, жанрово-стилістичний, інтерпретаційний аналіз Концерту та Сонати для альту Дж. Мак'Юена.

Концерт для альту для оркестром (1901) Дж. Мак'Юена був створений у зрілий період творчості на замовлення видатного альтиста світового рівня того

⁷ Більша частина творів Дж. Мак'юена має програмні назви.

часу – Л. Тертіса. І хоча він не справив значного впливу на момент його написання (початок ХХ століття), новостворений твір привернув увагу до гри альтиста Л. Тертіса та потенціалу альтя як сольного інструмента.

Засадничою якістю досліджуваного тричастинного Концерту для альтя з оркестром Дж. Мак'Юена, порівняно із відповідними зразками більш ранніх епох, є залучення всього арсеналу технічних можливостей інструмента. Саме цей підхід стали наслідувати та використовувати не лише англійські композитори ХХ століття у подальшому. Як приклад, можемо вказати на Концерти для альтя С. Форсайда і В. Волтона, які втілили у своїх зразках такий самий підхід.

Соната для альтя та фортепіано (1939–1944) створена в пізній період і за стилем апелює до музики постромантичної доби, що дуже характерно для творчості Дж. Мак'Юена в останні роки життя.

Вкажемо на прикметну особливість даного твору: митець написав для даної Сонати альтернативну (*замінну*) другу частину з програмною назвою «*Monody*», яка ніколи не виконувалась.

На жаль, Соната для альтя та фортепіано Дж. Мак'Юена не дуже розповсюджена у світовій виконавській практиці. Підтвердженням тому можемо назвати факт наявності лише одного запису твору 2012 року (у Великій Британії) у виконанні *Louise Williams* – альт та *David Owen Norris* – фортепіано (див. Дискографію творів Дж. Мак'Юена № 4–7 у Додатках, стр. 80).

В цілому альтова Соната для альтя і фортепіано є зразком чотиричастинного сонатного циклу: I частина написана у сонатній формі, заснована на двох основних темах (наспівній мелодичній і повільній та танцювальній); II частина – повільна, на образному рівні втілює роздуми про сутність існування та боротьби за життя; III частина – *Allegretto*, за характером заклична та стверджуюча, музичний тематизм котрої заснований на ладогармонічних принципах, що надають шотландського фольклорного музично-стилістичного забарвлення. IV частина – життєствердний фінал, який

на рівні образного строю виразно апелює до традицій народної музичної культури Шотландії як втілення народного великого свята.

На підставі здійсненого композиційно-драматургічного і жанрово-стилістичного аналізу можна зазначити, що Дж. Мак'Юен зберігає у досліджуваних творах класичну форму та не відступає від усталених засад формотворення і опори на архетипи жанрів у різні періоди творчого шляху.

Підсумовуючи здійснений інтерпретаційний аналіз Концерту і Сонати для альту Дж. Мак'юена, можемо дійти висновку про ключові наступні спільні резюмуючі положення:

- виконання даних творів вимагає високої фахової підготовки альтиста (акордова техніка, позиційна та міжпозиційна техніки, штрихова техніка, поліфонічне мислення, техніка подвійних нот, володінням різнотребрової палітри на інструменті тощо);

- стиль творів вимагає усвідомлення й володінням відповідними виконавськими стилістичними принципами (романтичний та класичний підходи);

- драматургія та онтологія Концерту і Сонати зобов'язує розуміння глибинного смислу та відповідного трактування аналізованих циклів Дж. Мак'юена.

В тому числі, на прикладі Сонати нами було здійснено онтологічний аналіз, в якому здійснено спробу порівняння з творчістю Ф. Шуберта, зокрема – його двома творами: цикл «Прекрасна мельниківна» та Соната «Арпеджіоне». На підставі здійсненого онтологічного аналізу можна дійти висновку, що Дж. Мак'юен у Сонаті для альту з фортепіано відображає концепцію, котра характерна творам Ф. Шуберта. У творах Дж. Мак'юена виявляється закладений внутрішній глибинний смисл про людство, взаємодію людини і природи, індивід та суспільство (чотири аспекти людського існування). Дж. Мак'юен, як і Ф. Шуберт, наслідував тенденцію втілення в класичному жанрі сонати *нового духовного світу* романтичного героя через категорію «почуття», за яким стоїть багата палітра відтінків психології серця.

Дуже часто композитор вдається до одного з показових прийомів (олюднення природи).

І врешті – заключні положення Висновків. Два досліджуваних твори Дж. Мак'Юена для альтя уможливили вихід на рівень порівняння. Такий підхід, з одного боку, виявив питомі, індивідуальні принципи композиторського стилю митця як спадкоємця шотландської традиції, а з іншого – засвідчив відмінності індивідуального композиторського стилю Дж. Мак'Юена в творах різних періодів творчості. Зокрема, аналіз досліджуваних в магістерській роботі творів, що створені в зрілий і пізній періоди творчості дозволив увиразнити ознаки еволюції композиторського стилю Дж. Мак'Юена.

Тричастинний Концерт для альтя з оркестром цілковито проникнута *шотландським духом*. Дж. Мак'юен наслідує багато новітніх технік. Співучі теми легко лягають на слух, завдяки яскраво вираженої драматургії змушує затримати увагу (слухача) і до кінця слухати *історію* цього Концерту. Концерт був написаний у зрілий період творчості, відтак констатуємо наслідування у творі романтичних традицій (зокрема, ранніх творів Г. Берліоза, Р. Вагнера, сера Е. Елгара), а також творів К. Дебюссі.

Чотиричастинна Соната для альтя та фортепіано, створена у пізній період творчості, за характером стає дуже схожа на твори постромантичних постатей: німецького композитора Ерїха Вольфганга Корнгольда (1897–1957) та британського композитора того часу сера Вільяма Волтона (1902–1983). Дж. Мак'юен створював Сонату понад чотири роки. Твір є втіленням авторського трактування митцем усталеного для сонати багаточастинного циклу.

Соната для альтя і фортепіано Дж. Мак'Юена при прослуховуванні занурює слухача у світ старовинної Шотландії з особливими, національно-забарвленими наспівними народними мотивами.

Вкажемо на засадничі ознаки досліджуваної Сонати для альтя і фортепіано, виявлені нами, що зумовлюють її самотність:

- залучення ладів народної музики, тем в дусі шотландської традиційної музики,
- цитування теми з Вступу фортепіанного квартету Тобіаса Маттея,
- спадкоємність із творами Ф. Шуберта на рівні образного змісту («Прекрасна мельниківна» та Соната «Арпеджіоне»),
- включення альтернативної – *замінної* – другої частини з програмною назвою «*Monody*» (апелювання до молитовної семантики),
- залучення чотирьох аспектів людського існування (*образи людини*) у чотиричастинному (!) циклі Сонати,
- використання прийомів антропоморфізму (олюднення природи).

Джон Блеквуд Мак'Юен – видатний шотландський композитор, активний культурний діяч, педагог, піаніст та органіст, який протягом свого життя активно приймав участь у розвитку шотландської, а також англійської композиторських шкіл початку ХХ століття. На рахунку митця створення фонду *McEwen Bequest*, співзасновництво товариства «Британське товариство композиторів» (*Society of British Composers*), посвячення у лицарі за активну діяльність як педагога і композитора.

Самобутня композиторська спадщина Дж. Мак'юена, нажаль, не повністю може розкритися тільки у рамках творів для альтя. Серед доробку митця залишаються цілком недосліджені твори (різних жанрів). В цілому, творча спадщина митця за масштабністю знаходиться на одному рівні з надбаннями відомих композиторів минулого й сучасників Дж. Мак'юена.

На думку авторки даної роботи, творча постать і композиторська творчість Джон Блеквуда Мак'Юена достойна прицільного вивчення, аби в українській музичній науці ХХІ століття зайняли своє достойне місце серед плеяди інших видатних митців Великої Британії ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гаврилець Д. Г. Композитор і виконавець в альтовій музиці: до проблеми творчої співпраці // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. Степанченко Г. В. та ін. Київ, 2009. Вип. 75. С. 276–287.
2. Городецький . Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття. Виконавська практика та композиторська творчість : дис.
3. Горюхіна Н. О. Вчення про музичну форму: Підручник для музичних вищих навчальних закладів. Київ, 1990.
4. Камерна музика. URL : <http://slovopedia.org.ua/58/53402/386684.html> (дата звернення: 12.10.2021).
5. Камерна музика. Що таке камерно-інструментальна музика? URL: <https://uk.stuklopechat.com/iskusstvo-i-razvlecheniya/47532-kamernaya-muzyka-chto-takoe-kamerno-instrumentalnaya-muzyka.html> (дата звернення: 17.10.2021).
6. Камерна інструментальна музика. URL: https://web.posibnyky.vntu.edu.ua/icgn/2sidlecka_praktychna_kulturologiya_ch1/content/roz13.html (дата звернення: 27.10.2021).
7. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики) // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Львів, 2013. Вип. 29. С. 111-118.
8. Коменда О.І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю : веб-сайт. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16931/24-Komenda.pdf> (дата звернення 16.10.2022).
9. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві // Теоретичні та практичні питання культурології. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70–82.
10. Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / ред.-упор. О. Тимошенко, В. Москаленко. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.

11. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зав'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.
12. Купріяненко Е. Б. Альт у концертуючому стилі бароко на прикладі концерту G-dur для альту з оркестром Г. Ф. Телемана // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 82. С. 184-196.
13. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 21 с.
14. Купріяненко Е. Б. Тембр альту як виразно-конструктивний компонент інструментального ансамблю (у світлі поняття «темброві ярлики» О. Веприка) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 38. С. 171–179.
15. Лаліта Меленчук, Діана Мачинська. Дж. Б. Мак'юен. Соната для альту, I частина. URL: <https://youtu.be/897FtXvxGdc> (дата звернення: 13.05.2023).
16. Лаліта Меленчук, Діана Мачинська. Дж. Б. Мак'юен. Соната для альту, II частина. URL: https://youtu.be/LQ9h_RYVIAQ (дата звернення: 13.05.2023).
17. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство : зб. ст. / відп. ред. І. Ф. Ляшенко. Київ : НМАУ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
18. Музика Англії кінця XIX - першої половини XX ст; творчість Бенджаміна Бріттена. URL: <https://ukrbukva.net/90777-Muzyka-Anglii-konca-XIX-pervoioy-poloviny-XX-v-tvorchestvo-Bendzhamina-Brittena.html>
19. Музика Англії кінця XIX - першої половини XX ст. URL: http://4ua.co.ua/music/va3ac79a4c53a88521206d37_0.html
20. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості XX – початку XXI ст.) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 38 с.
21. Павлюченко С. Питання мелодики: методична розробка. Київ : Музична Україна, 1974. 43 с.
22. Савицька Н.В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості. Київ, 2010.

23. Сокол О. В. Виконавські ремарки, образ світу та музичний стиль . Одеса, 2007. 276 с.
24. Тучинська Т. І. Проблема розуміння музичного тексту в сучасній науці // Науковий вісник НМАУ ім. 17 П. І. Чайковського / голова ред. кол. В. І. Рожок Київ, 2005. Вип. 36. С. 121–125.
25. Шаповалова Л.В. Духовна реальність музичного твору та методи її пізнання // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. статей. Вип.40: Когнітивне музикознавство. Харків, вид-во «С.А.М», 2014. С.11-32.
26. Шаповалова Л.В. Інтерпретологія як інтеграційна наука. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей ХНУМ імені І. П. Котляревського / відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 289–300.
27. Шаповалова Л. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 31 с.
28. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
29. Шульга Л. М. Деякі аспекти категорії драматургії в сучасному музикознавстві // *Syntagmation* : зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознавства Стефанії Павлишин. Львів, 2000. С. 100–118.
30. Щелканова С. О. Поетика ранніх симфоній Валентина Сильвестрова : дис. на здобуття ступеня доктора філософії : 17.00.03. Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2022. 342 с.
31. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми): Підручник для вищих навчальних закладів. Тернопіль : СМТ «Астон», 1999. Ч. 1. 207 с.
32. Ярмо М. І. Класицистський та романтичний типи музичного мовлення як історико-стильові типи музичного мислення // Проблеми гуманітарних наук : наукові записки Дрогобицького державного педагогічного університету імені

- Івана Франка / ред. коЛ. Т. І. Біленко, Н. В. Скотна, В. Г. Скотний [та ін.]. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2009. Вип. 23. С. 56–77.
33. Baxter J. R. "Music, ecclesiastical", in M. Lynch, ed., *The Oxford Companion to Scottish History*. Oxford: Oxford University Press, 2001, 232 p.
34. Benoliel, Bernard. "McEwen, John", *Grove Music Online*, Oxford University Press. Retrieved 15 November 2017. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/1732> (accessed: 07.03.2023).
35. Berlioz H. *A treatise upon modern instrumentation and orchestration*. op. 10, second edition. page 25.
36. Dawson J. E. A. , *Scotland Re-Formed, 1488–1587* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), ISBN 0748614559, p. 169.
37. Dibble, Jeremy. *British composers in the early 20th century* URL: <https://www.bl.uk/20th-century-music/articles/british-composers-in-the-early-20th-century> (accessed: 05.10.2022).
38. Dibble, Jeremy. "McEwen, Sir Johan Blackwood (1868-1948)", *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, January 2013. (Retrieved 15 November 2019). URL: <https://www.oxforddnb.com/view/article/34719>.
39. Gardiner, *Modern Scottish Culture*, pp. 195–1966.
40. Hardy Lisa (2001). *The British piano sonata, 1870-1945*.
41. Henderson Scott Paul. *Scotland: A Concise Cultural History Papers of Sir John Blackwood McEwen, 1868-1948, composer*. URL: <https://archiveshub.jisc.ac.uk/search/archives/97e7ee0c-c031-36ac-bc69-bc6ec89ac0ec> (accessed: 22.09.2022).
42. Item from notes by Lewis Foreman [URL: <https://www.hyperion-records.co.uk/tw.asp?w=W13838&t=GBAJY1183909&al=CDA67839>] (accessed: 06.09.2021).
43. Eric Saylor surveys the social contexts and musical impact of the folksong revival in the early 20th century. URL: <https://www.bl.uk/20th-century-music/articles/folksong-revival-in-the-early-20th-century> (accessed: 22.09.2022).

44. John Blackwood McEwen Biography by Bruce Eder, URL: <https://www.allmusic.com/artist/john-blackwood-mcewen-mn0002200720/biography> (accessed: 22.09.2021).
45. John Blackwood McEwen, *The Musical Times*, 1 July 1948, pp. 221–222.
46. John Blackwood McEwen: a late Romantic composer inspired by Scottish folklore URL: <https://unknowncomposers.org/2019/02/13/john-blackwood-mcewen-a-late-romantic-composer-inspired-by-scottish-folklore/> (accessed: 22.09.2021).
47. Learmont-Drysdale. *Scottish Composers: the Land With Music*. URL: <http://scottishcomposers.wordpress.com/2010/08/21/learmont-drysdale/> (accessed: 22.09.2021).
48. MacDougall C. , *Scots: The Language of the People* (Black & White, 2006), ISBN 1845020847, p. 246.
49. Mathieson K. , *Celtic Music* (Backbeat Books, 2001). Alexander Mackenzie *Scottish Composers: the Land With Music*. URL: <http://scottishcomposers.wordpress.com/2010/08/18/alexander-mackenzie/> (accessed: 22.05.2022).
50. Millar P. *Four Centuries Of Scottish Psalmody* (1949, Read Books, 2008), ISBN 140869784X, pp. 119–120.
51. Obituary: Sir John McEwan; *The Manchester Guardian*, 18 June 1948 r., S. 3.
52. Obituary: Sir John McEwen, *The Times*, 17 June 1948, p. 7.
53. *Papers of Sir John Blackwood McEwen, 1868-1948, composer*.
54. *Popular Ballads : The Broadview Anthology of British Literature: The Restoration and the Eighteenth Century*. Broadview Press, 2006, pp. 610–17.
55. Porter J. "Introduction" in J. Porter, ed., *Defining Strains: The Musical Life of Scots in the Seventeenth Century*. Peter Lang, 2007. 232 p. 35.
56. Purser John . *Scotland's Music: A History of the Traditional and Classical Music of Scotland from Earliest Times to the Present Day - Mainstream Publishing in conjunction with BBC Scotland*, 1992.
57. Royal Academy of Music // *The Musical Times*, 1 August 1895, pp. 528–529.

58. Score for the Viola Concerto with Orchestra by J. McEwen.
59. Simpson P., *The Rough Guide to Cult Pop* (London: Rough Guides, 2003), p. 140.
60. Stevenson J. "William Wallace", *Allmusic*. URL: <http://www.allmusic.com/artist/william-wallace-q6604/biography> (accessed: 22.05.2022).
61. Thatcher, Reginald. McEwan, Sir John Blackwood (1868–1948), Director of the Royal Academy of Music, *Dictionary of National Biography Archives*, 1959.
62. *The new Grove/ Dictionary of music&musicians*. edited by Stanley Sadie. 5 vol. 177-190 pages. (England. 7: folk music, instruments)
63. *The new Grove/ Dictionary of music&musicians*. edited by Stanley Sadie. 17 vol. 71-71, 72-78 pages (Scotland).
64. Whetter K. S. *Understanding Genre and Medieval Romance* (Aldershot: Ashgate, 2008) p. 28.

ДИСКОГРАФІЯ

1. CD. Viola concerto J. B. McEwen. 1. Allegro. (viola – L. Power, BBC National Orchestra and Chorus of Wales Martyn Brabbins conductor).
2. CD. Viola concerto J. B. McEwen. 2. Allegretto grazioso. (viola – L. Power, BBC National Orchestra and Chorus of Wales Martyn Brabbins conductor)
3. CD. Viola concerto J. B. McEwen. 3. Allegro con brio. (viola – L. Power, BBC National Orchestra and Chorus of Wales Martyn Brabbins conductor)
4. CD. Viola Sonata in A minor J. B. McEwen. 1 Largo – Poco Allegro (Louise Williams – viola; David Owen Norris – piano).
5. CD. Viola Sonata in A minor J. B. McEwen. 2. Andante espressivo (Louise Williams – viola; David Owen Norris – piano).
6. CD. Viola Sonata in A minor J. B. McEwen. 3. Allegretto (Louise Williams – viola; David Owen Norris – piano).
7. CD. Viola Sonata in A minor J. B. McEwen. 4. Molto vivace (Louise Williams – viola; David Owen Norris – piano).

ДОДАТКИ

ДЖОН БЛЕКВУД МАК'ЮЕН



Портрет композитора виконаний Реджинальдом Гренвілем Івс Р. А.



ТРАДИЦІЙНІ ШОТЛАНДСЬКІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ

Малюнок №1, №2 шотландська скрипка (*fiddle*, *фідл*)



Малюнок №3 (шотл. *Clàrsach*, шотландська арфа); Малюнок №4 (шотл. *Gittern*, гітара)



Малюнок №5 дерев'яні свистки (Tin whistle)



Перелік основних творів Дж. Мак'юена:

Шість сонат для скрипки;

фортепіанні тріо;

Сонату для альту з фортепіано;

Більше, ніж 17 квартетів;

«Grainh My Chree», («музика для читання») для двох скрипок, альту, віолончелі, фортепіано та ударних (1900);

6 гірських танців для скрипки та фортепіано (1902);

струнний квінтет «Фентезі-квінтет» мі мінор (1911);

«Nugae», 7 багателей (струнний квартет No 5) для двох скрипок, альту і віолончелі (1912):

1. Плач соль мінор;
2. Марш маленького народу мі мажор;
3. Торф Рик соль мінор;
4. Скерцино соль мінор;
5. Гумореска ля мажор;
6. Лох Дху ре мажор;
7. Червоний Мердок соль мінор.

струнний квартет No 6 «Біскайський» ля мажор (1913), опублікований під номером 8:

1. Le phare (Маяк);
2. Les dunes (Дюни);
3. La racleuse (Устричний погонич).

2 вірша для скрипки та фортепіано (1913):

1. Breath o' June (Дихання Червня), також написаний для альту;
2. The Lone Shore (Самотній берег).

струнний квартет No 7 «Тренодія» (1916), опублікований під №9;

Веселий танець, танцювальні мелодії (струнний квартет No 10) для двох скрипок, альту, віолончелі та струнного оркестру (1920);

Martinmas Tide, соль мінор для скрипки та фортепіано (1921);
 Соната No 5, соната-фаназія для скрипки та фортепіано (1921);
 Сюїта старовинних національних танців, Струнний квартет No 12 (1924);
 Маленький квартет: In modo Scotico (По шотландськи), струнний квартет No 15 (1936);
 струнний квартет No 16, «Провансальський квартет»(1936);
 Провансальці імпровізації для скрипки та фортепіано (1937);
 5 прелюдій і фуг для двох скрипок(1939), версія для скрипки та альту (1942);
 «Під північним небом» для флейти, гобоя, кларнета, валторни та фагота (1939);
 Pericula, 6 тріо з фортепіано(1943);
 фортепіанне тріо No 3 «Рококо» (1943);
 фортепіанне тріо No 4 «Фантазія» (1943);
 Pericula (Experiments), 6 струнних тріо для скрипки, альту та віолончелі (1943);
 Ribrosch, для двох скрипок, альту і віолончелі (1943), аранжування III частини струнного квартету No 2;
 струнний квартет No 17 «Фантазія» мі мажор (1943);
 2 дуети для гобоя і фортепіано;
 5 шотландських танців для скрипки і фортепіано.
 В доробок композитора було написано 3 твори:
 Концерт для альту з оркестром (1901);
 «Хілз о'Хізер», ретроспектива для віолончелі с оркестром (1918);
 «Принц Чарлі» – шотландська рапсодія для скрипки с оркестром (1924, оркестровка 1941; в першій редакції твір написаний для скрипки та фортепіано),
 П'ять симфоній серед яких є програмна – «Солуей», симфонія No 5 до мінор (1911); Симфонія ля мінор, яка була опублікована як струнний

квартет у 1903 р.;

Симфонічні поеми, 7 сюїт, увертюра та інші оркестрові твори:

- «Комала», симфонічна поема (1889);

- «Ланарк», увертюра (1890);

- Увертюра до комедії (1895);

- Три прикордонні балади (1906-1908):

1. Коронах (1906);

2. Demon Lover (Демон-коханець) (1906-1907);

3. Grey Galloway (Сірий малорослик (карлик)) (1908).

- The Jocund Dance (Йокундський танець), танцювальні мелодії для струнного оркестру (1920, оркестровка 1927), оригінал написаний для струнного квартету;

- Where the Wild Thyme Blows (Там, де пахне дикий тим'ян), Прелюдія (1936);

- Сюїта для струнного оркестру (1936):

1. Прелюдія;

2. *What the Cello Said* (Що говорить віолончель);

3. *Der kleine Meister* (Маленький Маестро);

4. *Oriente* (Східні);

5. Скерцо.

- Сюїта Ballet de Lilliput (Балет для ліліпутів) для струнного оркестру та арфи (дата створення не вказана).

НОТНІ ПРИКЛАДИ

Concerto for Viola and Orchestra

Allegro Moderato
♩ = 116

Sir John Blackwood McEwen
edited by Alastair Mitchell

Ritard.

The image displays a page of a musical score for a concerto. The title is "Concerto for Viola and Orchestra". The tempo is marked "Allegro Moderato" with a metronome marking of ♩ = 116. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flute, Oboe, Clarinet in B♭, Bassoon, Horn 1.2 in F, Horn 3.4 in F, Trumpets in F, Tenor Trombone, Bass Trombone, Tuba, Timpani (in C, G, D), Viola solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*. There are also performance instructions like "Ritard." and "Allegro Moderato ♩ = 116".

(Нотний приклад №1)

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony, featuring various instruments. The score is organized into systems, with each system containing staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the page include:

- Flute (Fl.)
- Clarinet (Cl.)
- Bassoon (Bsn.)
- Horn I (Hrn I)
- Horn II (Hrn II)
- Trombone (Tbn.)
- Euphonium/Tuba (E. Tbn./Tbn.)
- Timpani (Timp.)
- Solo (Solo)
- Violin I (Vln I)
- Violin II (Vln II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vcl.)
- Double Bass (Db.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Cl.)
- Solo (Solo)
- Violin I (Vln I)
- Violin II (Vln II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vcl.)
- Double Bass (Db.)

The score includes several dynamic markings and performance instructions:

- ff** (fortissimo) at the beginning of the first system.
- Ritard** (ritardando) markings above the first and second systems.
- a tempo** markings above the first and second systems.
- argente** (argente) marking above the Solo staff.
- espressivo** (espressivo) marking above the Solo staff.
- argente** (argente) marking above the Solo staff.
- pp** (pianissimo) markings at the end of the first and second systems.

A section marked **C** is indicated by a box above the first system. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

(Нотный приклад №2)

96 *L'istesso tempo* 17

Fl. *ppp dolce*

Cl. *ppp dolce*

Bsn. *ppp dolce*

Hn 1

Hn 2

Hn 3

Hn 4

Tps. *ppp*

Solo *rit.*

Vln I *ppp*

Vln II *ppp*

Vla. *ppp*

Vc. *ppp*

Db. *ppp*

(Нотный приклад № 3)

Solo *ppp*

(Нотный приклад № 4)

Solo *ppp*

(Нотный приклад № 5)

Sonata
for
Violin & Piano.

B. M. Steiner
July 1941.

II

(Нотный пример № 6)

Poco Allegro con Toppo

(Нотный пример № 7)

Handwritten musical score for two systems. The first system shows a vocal line with lyrics "Poco Rit." and "Poco Rit." and a piano accompaniment. The second system shows a vocal line with lyrics "Poco Rit." and a piano accompaniment.

(Нотный приклад № №8)

Handwritten musical score for three systems. The first system is marked "Andante espressivo" and shows a vocal line and piano accompaniment. The second system shows a vocal line and piano accompaniment. The third system shows a vocal line and piano accompaniment.

(Нотный приклад № 9)

Handwritten musical score for three systems. The first system includes a piano part with a circled '2' above it and a violin part. The second system continues the piano and violin parts. The third system features a 'Lento' marking and a 'p' dynamic marking. The score is written in a single system with multiple staves.

(Нотный приклад № 10)

Handwritten musical score for three systems. The first system includes a tempo marking 'Allegretto' and a 'Dellamando' marking. The second system continues the piano and violin parts. The third system features a 'Lento' marking and a 'p' dynamic marking. The score is written in a single system with multiple staves.

(Нотный приклад № 11)

Handwritten musical score for Example 12. The top system is marked "molto Rit." and features a melodic line with a fermata. The bottom system is marked "Molto Vivace" and shows a rhythmic accompaniment. A handwritten note "Cut to 4 after 8" is written above the second system.

(Нотный пример № 12)

Handwritten musical score for Example 13. The top system is marked "Moderato" and includes the instruction "Alternative to II" and "Misty (omit)". The bottom system is marked "Fatto Vaca" and "p amore". The score includes complex rhythmic patterns and dynamic markings.

(Нотный пример №13)