

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО

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

**ЖАНР СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ**  
**В АНГЛІЙСЬКІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ**  
**(НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТІВ Б. БРІТТЕНА та В. ВОЛТОНА)**

Магістерська робота  
студентки II курсу СО «Магістр»  
оркестрового факультету  
**Серед Катерини Анатоліївни**

Науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач  
**Рудь Поліна Валентинівна**

Текст містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших  
авторів мають посилання на відповідне джерело \_\_\_\_\_ Середа **Середа К. А.**

Харків–2025

## ЗМІСТ

|                                                                                                                                    |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>ВСТУП.....</b>                                                                                                                  | <b>3</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 1. РОЗВИТОК СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ В АНГЛІЙСЬКІЙ МУЗИЦІ ДО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....</b>                            | <b>7</b>  |
| 1.1. Історико-культурні передумови та вплив модернізму на формування англійської композиторської школи.....                        | 7         |
| 1.2. Проблематика жанру скрипкового концерту в англійській музиці в музикознавчих дослідженнях.....                                | 14        |
| Висновки до розділу 1.....                                                                                                         | 18        |
| <b>РОЗДІЛ 2. СКРИПКОВІ КОНЦЕРТИ Б. БРІТТЕНА ТА В. ВОЛТОНА: СТИЛЬОВІ ТА ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ.....</b>                          | <b>20</b> |
| 2.1. Історія створення скрипкових концертів Б. Бріттена та В. Волтона.....                                                         | 20        |
| 2.2. Структурно-тематичний аналіз творів: форма, тематизм, оркестровка.....                                                        | 23        |
| Висновки до розділу 2.....                                                                                                         | 40        |
| <b>РОЗДІЛ 3. ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЙ СКРИПКОВИХ КОНЦЕРТІВ Б. БРІТТЕНА ТА В. ВОЛТОНА.....</b>                | <b>44</b> |
| 3.1. Особливості виконавської інтерпретації скрипкового концерту Б. Бріттена у виконавській версії Юлії Фішер та Жаніни Янсен..... | 44        |
| 3.2. Специфіка виконавських вимог у скрипковому концерті В. Волтона у виконавській версії Тесси Ларк та Кюнг вха Чун.....          | 49        |
| Висновки до розділу 3.....                                                                                                         | 53        |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>                                                                                                               | <b>56</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>                                                                                             | <b>60</b> |
| <b>ДОДАТКИ.....</b>                                                                                                                | <b>68</b> |

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Скрипковий концерт як жанр завжди привертав увагу композиторів, виконавців і слухачів, адже він поєднує високу технічну майстерність із багатством емоційного вислову. У першій половині ХХ століття англійська музика переживає справжній підйом, коли національна композиторська школа заявляє про себе на світовій сцені. У цей період жанр скрипкового концерту в Англії набуває нових форм і художніх якостей завдяки зусиллям видатних композиторів, зокрема Бенджаміна Бріттена та Вільяма Волтона.

Слід підкреслити, що скрипкові концерти цих авторів є не лише яскравими музичними творами, але й культурними феноменами, які відображають пошук національної ідентичності; вони були створені в один і той самий час – на початку Другої світової війни; в них відчутна взаємодія з європейськими тенденціями, зокрема впливом модернізму. Твори Б. Бріттена та В. Волтона є прикладами синтезу традиції та новаторства, що зберігають зв'язок із класичними зразками жанру концерту та одночасно демонструють нові підходи до форми, оркестровки, драматургії та інтерпретації.

Скрипковий та альтовий концерти В. Волтона є «класикою» у репертуарі струнників. У той же час, скрипковий концерт англійського композитора мало досліджений у вітчизняній музикознавчій науці. Тому постає важливе питання щодо різнобічного вивчення цього твору. Відомі у світі, названі скрипкові концерти в Україні звучать рідко, але через страшні обставини російсько-української війни Європа відкривається по новому для нашої країни, коли відбувається культурний обмін між українською та, зокрема, англійською музикою.

Тому **актуальність** магістерської роботи обумовлена власним бажанням автора роботи вивчати у сучасному контексті творчість Б. Бріттена й В. Волтона

та виконавські аспекти їхньої скрипкової музики. Дослідження цих концертів відкриває нові можливості для інтерпретації й аналізу, що є важливим як для виконавців, так і для музикознавців, адже ці твори вимагають глибокого осмислення та майстерності. Таким чином, дослідження сприятиме популяризації англійської музики та її інтеграції в український культурний контекст.

**Мета магістерського дослідження** – визначити специфіку жанру скрипкового концерту в англійській музиці першої половини XX століття на прикладі творів Бенджаміна Бріттена та Вільяма Волтона.

Дана мета зумовила постановку наступних **завдань дослідження**:

- проаналізувати історичні та культурні передумови розвитку жанру скрипкового концерту в англійській музиці першої половини XX століття;
- охарактеризувати творчість Бенджаміна Бріттена та Вільяма Волтона;
- здійснити жанрово-стильовий аналіз названих скрипкових концертів;
- виявити рівень трансформації жанру скрипкового концерту в англійській музиці першої половини XX століття;
- здійснити порівняльну характеристику виконавських версій скрипкових концертів Бенджаміна Бріттена та Вільяма Волтона.

**Об’єкт дослідження** – жанр скрипкового концерту в англійській музиці першої половини XX століття.

**Предмет** – специфіка композиторського втілення жанру скрипкового концерту у творчості Бенджаміна Бріттена та Вільяма Волтона.

**Теоретичною базою роботи є:**

- *життєтворчість Б. Бріттена та В. Волтона*: М. G. Byde [19], St. R. Craggs [22], I. Holst [32], P. Kildea [35], M. Liu [40], C. Mason [42], P. Petrocelli [49], T. A. Quinn [51], S. Wu [68] etc.;
- *розвиток англійської музики для струнно-смічкових інструментів*: С. Campbell [20], P. M. Coroiu [21], A. Forkert [26], I. Guliyeva, L. Kopanitsa

[29]; H. A. W. Hart [30], Dž. Kros[36], P. Laki [38], A. Lapteva [39], V. Melnic, G. Ciobanu[43], C. Owen [48], M. Scholtes [59]

- *скрипкове виконавство*: Білобловський В. [1], Городецький А. В. [2], Павлова В. В., Дідок С. В. [10], Fischer S., Shipps S. [25], Fritz Cl., Blackwell A., Cross I., Woodhouse J., Moore B. [28], Stowell R. [60];
- *жанр концерту; проблеми інтерпретації*: Г. Ігнатченко [3], О. Лучанко [6], Москаленко В. Г. [7], Л. Скрипнік [12], Ю. Юцевич [16].

**Наукова новизна.** У роботі вперше у вітчизняному музикознавстві здійснено комплексний аналіз скрипкових концертів Бенджаміна Бріттена та Вільяма Волтона; зосереджено увагу на драматургічних, стильових та виконавських аспектах концертів; визначено внесок Бріттена і Волтона у розвиток європейської скрипкової музики.

Задіяні наступні *методи дослідження*:

- *історичний*, що виявляє особливості розвитку скрипкового концерту в англійській музиці першої половини XX століття;
- *біографічний*, що дає змогу прослідити основні етапи творчості Б. Бріттена та В. Волтона, зосередитись на часі написання концертів;
- *жанрово-стильовий*, спрямований на визначення характерних жанрових ознак скрипкового концерту, на виявлення індивідуально-авторської специфіки, стильових ознак композиторської творчості у скрипкових коцртах Б. Бріттена та В. Волтона ;
- *структурно-функціональний*, необхідний для здійснення аналізу досліджуваних творів в аспекті єдності змісту, структури, тематизму, гармонії, форми і т.д.;
- *інтерпретаційний*, задля дослідження способів виконавської реалізації музичного твору;
- *порівняльний*, необхідний для зіставлення різних виконавських версій скрипкових коцертів Б. Бріттена та В. Волтона.

**Матеріалом дослідження** слугували: концерт для скрипки d-moll op. 15 Б. Бріттена та концерт для скрипки h-moll (1938-39) В. Волтона, відеозаписи виконавських версій обох творів.

**Практичне значення роботи** полягає у можливості використовувати отримані результати в курсах та дисциплінах «Історія інструментального виконавства», «Скрипка», «Методика виконавства на струнно-смичкових інструментах», для теоретичної та методичної роботи фахівців – викладачів, студентів-скрипалів середнього й вищого рівнів мистецької освіти, а також поціновувачів гри на скрипці.

**Структура роботи:** Робота складається зі Вступу, трьох розділів з внутрішнім розподілом на два підрозділи у кожному, Висновків, Списку використаних джерел (81 покажчик) та Додатків.

## **РОЗДІЛ 1. РОЗВИТОК СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ В АНГЛІЙСЬКІЙ МУЗИЦІ ДО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ**

### **1.1. Історико-культурні передумови та вплив модернізму на формування англійської композиторської школи**

Вплив ранньої англійської народної музики на композиторську техніку є основоположним для розуміння розвитку англійської композиторської школи. Народна музика, що характеризується своїм традиційним і спільним корінням, відіграла ключову роль у формуванні композиторських стилів багатьох англійських композиторів. Цей жанр, що включає як традиційні, так і сучасні форми, набув значного поширення під час фольклорного відродження у XX столітті, пропонуючи композиторам багатий вибір тем і мелодій для дослідження. На думку Купіц Емілі (Kupitz E.), британський композитор Ральф Воан Вільямс вирізняється своїм унікальним внеском, оскільки він майстерно використовував народні теми у своїх творах, таким чином започаткувавши особливий підхід у фольклорному пісенному русі [42]. Таке поєднання народних елементів з класичними композиторськими прийомами не тільки збагатило англійське музичне середовище, але й дозволило більш автентично відобразити культурний та суспільний дух того часу.

Періоди Ренесансу та бароко відіграли важливу роль у формуванні англійської композиції, принісши глибокі зміни в музичне середовище. В епоху Відродження музика стала невід'ємною частиною громадянського, релігійного та придворного життя, сприяючи багатому обміну ідеями по всій Європі. Ця епоха стала свідком розквіту різноманітних музичних стилів і жанрів, включаючи меси, мотети та мадригали, які надали англійським композиторам широку палітру технік і форм. Наступний період бароко, що охоплює 1600-1750 роки, запровадив нові художні засоби вираження та складні структури, що ще більше вплинуло на

англійських композиторів. Акцент періоду бароко на контрасті, орнаментиці та емоційній виразності залишив довготривалий відбиток, дозволивши композиторам експериментувати з більш складними гармонічними та мелодичними структурами. Ці періоди в сукупності заклали основу для інновацій, які згодом з'являться в англійській композиції.

Еволюція англійської композиції в класичну та романтичну епохи ознаменувала період значних трансформацій, оскільки композитори прагнули переосмислити та розширити свою музичну мову. Класична епоха, відома своєю ясністю, збалансованістю та формою, надала англійським композиторам основу для створення музики, яка була одночасно структурованою та виразною. З настанням романтичної епохи в XIX столітті, що характеризується акцентом на емоціях та індивідуалізмі, англійські композитори взяли на озброєння ці риси, щоб дослідити нові тематичні та виражальні можливості. У цей період з'явилася програмна музика, де композиції були натхненні літературними та поетичними темами, що дозволило композиторам передати більш глибокі розповіді та емоції. Зосередженість епохи романтизму на інноваціях та особистому самовираженні проклала шлях до більш різноманітної та динамічної англійської музичної традиції, яка продовжила розвиватися і в сучасну епоху.

Англійська композиторська школа відома своїм акцентом на мелодичній простоті, що гармонійно поєднується з новаторськими гармонічними рішеннями. Такий підхід дозволяє музичним творам залишатися водночас зрозумілими та емоційно насиченими. Як зазначає Дж. Бартон (Georgina Barton): *«англійська музична традиція історично базується на народнописенній спадщині, де мелодія відіграє провідну роль, а її простота та співучість забезпечують безпосередній зв'язок із слухачем»*[20]. Саме зосередженість на мелодії гарантує, що музика англійських композиторів залишається впізнаваною, запам'ятовуваною та придатною для співу.

Водночас гармонічні новаторства надають цим творам свіжого звучання, створюючи непередбачувані акордові звороти та цікаві модуляційні ходи, які розширюють межі традиційних музичних форм. Таке поєднання мелодичної простоти зі складністю гармонічного мислення створює унікальний слуховий досвід, що став своєрідною візитною карткою англійської композиторської школи. Як підкреслює Дж. Бартон, що *«саме цей баланс між традицією та сучасністю є визначальною рисою англійського музичного ландшафту»*[20].

Поєднання традиційних англійських тем із сучасними техніками ще більше виокремлює англійську композиторську школу на світовій арені. Англійські композитори часто черпали з натхненням з багатства національної культурної та музичної історії, інтегруючи у свої твори елементи народних пісень, танців і навіть алюзії на історичні події [35]. Такий підхід не лише зберігає культурну спадщину, але й адаптує її до сучасного контексту, що дозволяє зробити музику зрозумілою та емоційно близькою для сучасної аудиторії.

Особливу роль у цьому процесі відіграє інструментарій та оркестровка, які є ключовими характеристиками англійської композиторської школи. Відомо, що англійські композитори відзначаються інноваційним підходом до оркестрового письма, прагнучи створювати унікальні звукові ландшафти за допомогою різноманітних тембрів. Це може включати використання як традиційних західноєвропейських оркестрових інструментів, так і незахідних, що відображає глобальні культурні впливи та відкритість англійської музики до інтернаціонального діалогу.

Крім того, ретельна увага до оркестровки сприяє формуванню складних багатопланової фактури, де кожен інструмент має виразну функцію у створенні звукової палітри. Така уважність до деталей забезпечує глибоке дослідження тембрових і гармонічних можливостей, завдяки чому кожен твір стає не лише виявом англійської музичної ідентичності, але й підтвердженням універсальної природи музичної мови, здатної єднати різні культури [35].

Обмін музичними ідеями внаслідок колонізації та глобальної торгівлі справив глибокий вплив на становлення англійської композиторської школи, дозволивши їй увібрати в себе широкий спектр музичних елементів із різних культур світу. Як підкреслює Крістіан Утц (Christian Utz), що *«процес глобалізації суттєво розширив естетичні та звукові горизонти європейської музики, зокрема англійської, завдяки активному культурному обміну, що відбувався під час розширення Британської імперії»*[76].

У цей період англійські композитори отримали змогу знайомитися з різноманітними музичними традиціями та інструментами, які вони інтегрували у власну творчість із новаторським підходом. Так, у композиціях почали з'являтися низхідні гами, характерні ритмічні формули та інструментальні барви, що збагатили звукову палітру англійської музики. Проте ці взаємодії не обмежувалися лише зовнішніми запозиченнями — вони сприяли глибшому розумінню інших музичних систем, формуючи простір для творчого експериментування та синтезу різних стилістичних напрямів. Саме завдяки таким міжкультурним зв'язкам англійська композиторська школа постала як панорама глобальних впливів, у якій традиційна англійська мелодика гармонійно поєднується з ритміко-гармонічними структурами інших культур. Такий синтез став свідченням динамічної взаємодії між локальними музичними традиціями та звуками ширшого світу, що забезпечило англійській музиці неповторну індивідуальність.[76].

Вплив світових воєн на розвиток міжкультурних музичних взаємин став одним із визначальних чинників формування англійської композиторської школи у XX столітті. Під час глобальних конфліктів багато музикантів і композиторів були змушені шукати притулку та натхнення за кордоном, що сприяло активному обміну музичними ідеями між представниками різних національних культур. Як підкреслює Хон-Лун Ян (Hon-Lun Yang), саме *«ці буремні періоди стимулювали унікальні форми культурної співпраці, коли митці, об'єднані спільними творчими*

*цінностями, ділилися своєю культурною спадщиною та досвідом, незалежно від політичних кордонів» [81].*

Масове переміщення музикантів під час воєн сприяло сплеску міжкультурної взаємодії, що призвів до появи нових музичних жанрів і форм, натхненних злиттям різних культурних впливів. Для англійських композиторів цей період став часом активного експериментування з незнайомими музичними традиціями – від східних ладових систем до африканських ритмічних структур, – що розширило виразні можливості англійського музичного мистецтва.

У результаті сформувався самобутній творчий стиль, у якому гармонійно поєднувалися риси західноєвропейської традиції та інтонаційна своєрідність інших культур. Таке поєднання підкреслило стійкість та адаптивність англійської композиторської школи в умовах глобальних потрясінь, підтвердивши її здатність до оновлення й діалогу з різними музичними світами. [81].

Еволюція англійської музичної ідентичності значною мірою була сформована ранніми впливами, що ознаменували перехід від традиційного до сучасного звучання. На зламі XX століття модернізм став потужною естетичною течією, яка докорінно змінила музичну мову та принципи виразності. Цей період характеризувався пошуком нових технік і засобів художнього висловлення, що часто розглядалося як радикальний відхід від тональних традицій минулого [41]. Водночас ця трансформація не була розривом із минулим, а радше спробою дослідити нові можливості музичного мислення. Як зазначають Р. Шлайфер і Б. Леві, *«модернізм в англійській музиці відображав прагнення осмислити як трансцендентні ідеї, так і повсякденні реалії, що відповідало ширшому культурному руху переосмислення меж художнього вираження» [67].*

Ранні модерністські впливи заклали основу англійської музичної ідентичності, у якій новаторство поєднувалося з повагою до народних традицій. Ключові композитори, зокрема Ральф Воан-Вільямс і Густав Холст, відіграли визначальну роль у формуванні національного стилю. Їхні твори

поєднували елементи англійського фольклору з модерністськими техніками, створюючи унікальний симбіоз традиційного та сучасного. Однак через відродження народної музики Воан-Вільямс утвердив характерне англійське звучання, яке стало символом національної самобутності [57].

Взаємодіянародних інтонацій та модерністських тенденцій стала визначальною рисою англійської музичної творчості. Цей синтез відображав не лише ширші культурні процеси, а й активне прагнення митців інтегрувати традиційні мотиви у сучасне музичне мислення. Сучасні композитори продовжують цю лінію, звертаючись до фольклору як до джерела натхнення для збагачення художнього висловлення [33]. Таким чином, включення фольклорних елементів сприяє поглибленню культурної ідентичності та розширенню художнього діапазону англійської музики, утворюючи динамічний і багатогарбовий звуковий простір.

Запровадження модерністських технік стало переломним моментом у розвитку англійського музичного ландшафту. Модернізм, що характеризувався відходом від тональних структур і традиційних форм, відкрив нові виражальні можливості для композиторів[41]. Англійські митці активно експериментували з атональністю, дисонансом та інноваційними ритмічними формами, що відображало ширший рух за оновлення музичної мови. Цей процес не обмежувався запозиченням іноземних ідей, а передбачав їх переосмислення у контексті англійської культури, що надало модернізму виразно національного характеру.

Європейські модерністські рухи мали глибокий вплив на англійських композиторів, слугуючи як джерелом натхнення, так і структурною моделлю для інновацій. Як зазначає Дж. Семсон, *«інтеграція модерністських концепцій у національний контекст вимагала від англійських митців уважного балансування між новим і традиційним»* [66]. У цьому процесі головною проблемою було зберегти ідентичність англійської музики, не втрачаючи авангардного

спрямування. Дослідниця А. Форкерт підкреслює, що саме цей баланс дозволив англійському модернізму розвинути у самостійну школу, не розчиняючись у загальноєвропейських тенденціях [29].

Композитори, такі як Воан-Вільямс і Бенджамін Бріттен, успішно поєднували модерністські техніки з елементами англійської традиції, створюючи унікальну національну версію модернізму. Проте цей синтез старого й нового не був механічним поєднанням, а результатом глибокої естетичної інтеграції [65]. Саме завдяки такому підходу британська музика зберегла свою впізнаваність, увібравши водночас дух європейських авангардних пошуків.

Збереження традиційних форм у сучасних композиціях стало способом підтримання національної ідентичності в умовах швидких культурних змін ХХ століття. Англійські композитори, хоч і підпадали під вплив модернізму, намагалися зберегти доступність і впізнаваність своєї музики, використовуючи модальні гармонії, народні мотиви та архаїчні ритмічні структури [41]. Це забезпечувало спадкоємність між поколіннями митців і зміцнювало відчуття культурної неперервності.

Сьогодні взаємодія англійської школи зі світовими музичними традиціями триває, зокрема через розвиток цифрових технологій і глобальної комунікації. Як зазначають Т. Мартін, С. М. Реза Беладі та Д. Лан, що *«сучасна англійська музика активно інтегрує елементи світових жанрів, утворюючи поле міжкультурного співробітництва»* [46]. Такі практики сприяють діалогу між культурами та збагачують англійську школу новими звуковими вимірами. У результаті англійська музика залишається актуальною, динамічною та відкритою до глобального обміну, водночас шануючи власну історичну традицію.

## **1.2. Проблематика жанру скрипкового концерту в англійській музиці в музикознавчих дослідженнях**

Еволюція скрипки як сольного інструмента в епоху бароко ознаменувала значну трансформацію музичного мистецтва. З'явившись в Італії на початку XVI століття, скрипка поступово стала центральним інструментом у новому жанрі сольного концерту. На цю еволюцію вплинули досягнення в теорії музики, виразові засоби музичних інструментів в ансамблевій грі, що в сукупності сприяли підвищенню ролі скрипки. Композитори почали досліджувати виразні можливості скрипки, створюючи композиції, що демонстрували її динамічний діапазон і технічний потенціал. У процесі розвитку скрипка вийшла за межі простого акомпануючого інструменту, затверджуючись як окремий сольний голос в оркестровому супроводі. Цей зсув заклав фундаментальні характеристики скрипкового концерту, підготувавши підґрунтя для подальшого розвитку.

Впливові композитори відіграли ключову роль у формуванні раннього скрипкового концерту, зробивши значний внесок у розвиток жанру. Такі композитори, як Арканджело Кореллі, Томазо Альбіноні та Антоніо Вівальді відіграли важливу роль у популяризації скрипкового концерту в епоху бароко [34]. Вівальді, зокрема, створив численні концерти, які підкреслили віртуозність та емоційну глибину скрипкового звучання. Ці ранні концерти характеризувалися новаторським використанням контрастних рухів, часто зі структурою швидко-повільно-швидко, що дозволяло солістові продемонструвати технічну майстерність. Твори композиторів доби бароко не лише продемонстрували потенціал скрипки як сольного інструмента, але й заклали основу для еволюції концерту в наступні періоди.

Епоха класицизму стала свідком значних змін у скрипковому концерті, а композитори Вольфганг Амадей Моцарт і Людвіг ван Бетховен стояли в авангарді цих змін. П'ять скрипкових концертів Моцарта, написаних між 1773 і 1775

роками, відіграли ключову роль у розвитку концертного жанру. Його твори демонструють активну взаємодію соліста з оркестровими партіями, підкреслюючи взаємодію між солістом та ансамблем [22]. У цей період скрипковий концерт стає платформою для демонстрації технічної майстерності та виразної глибини, закладаючи основу для майбутніх інновацій. Скрипковий концерт Бетховена Ре мажор, ор. 61, хоча і отримав після прем'єри у 1806 році неоднозначні відгуки, продемонстрував потенціал емоційної та структурної складності в межах жанру. Визнання концерту шедевром підкреслює тривалий вплив композиторів класицизму на еволюцію скрипкового концерту.

Період романтизму відкрив еру розширення та емоційної глибини скрипкових концертів, і такі композитори, як Фелікс Мендельсон зробили значний внесок у розвиток скрипкового концерту. Скрипковий концерт Мендельсона, написаний між 1838 і 1844 роками, відомий своєю ліричною красою та інноваційними елементами, зокрема плавним переходом між частинами, що було відходом від традиційної паузи між розділами. Цей композитор розширив емоційний діапазон і технічні можливості скрипкового концерту, встановивши нові стандарти романтичної виразності та складності.

Епохи класицизму та романтизму принесли помітні зміни у форму, структуру та оркестровку скрипкових концертів. Традиційно тричастинна структура концерту значною мірою зберігалася протягом цих періодів, а композитори досліджували нові шляхи вираження в цих рамках. Моцарт, наприклад, дотримувався цієї структури, наповнюючи свої твори новаторською оркестровкою та тематичним розвитком. Оркестровий супровід став більш інтегрованим у загальну композицію, вийшовши за рамки простої підтримки соліста і перетворившись на активного учасника музичної оповіді [34]. Еволюція оркестрування дозволила створити багатші фактури та динамічнішу взаємодію між солістом та оркестром. Ці зміни не лише збагатили музичний досвід, але й

проклали шлях наступним композиторам до подальших експериментів з концертною формою [34].

XX століття відкрило хвилю інновацій та експериментів у жанрі скрипкового концерту, коли композитори прагнули вийти за традиційні межі. Професійна англійська музика мала перші видатні зразки творів для смичкових інструментів у творчості Г. Перселла наприкінці XVII століття. Відомо, що в силу різних обставин англійська композиторська школа відроджується, починаючи з кінця XIX століття. Саме тому перший англійський концерт для скрипки з оркестром з'явився лише у 1910 році у творчості засновника цієї школи – Е. Елгара. Пізніше до жанру концерту зверталися такі видатні композитори Англії, як Ф. Деліус (1916), В. Бріттен (1939), В. Волтон (1939) [44].

Подібні процеси відбувались і в композиторських школах інших європейських країн.

Так, у румунській музиці, незважаючи на розвиток народної музичної творчості за участю скрипки та популярність скрипкових жанрів, композитори почали звертатися до концерту для скрипки з оркестром лише у другій половині XX століття (Д. Бугічі, 1955, 1977; В. Дем'ян, 1956; П. Константінеску, 1957; М. Андріку, 1960; В. Х. Бергер, 1965; Н. Буйку; Д. Куклін). Проте жоден з них не став всесвітньо відомим або значно популярним [44].

Історія скрипкового концерту в Норвегії також цікава. Традиції народного музикування, в тому числі і для скрипки (так звана скрипка Хардангер, національний тип скрипки, що має 4 або 5 додаткових додаткових резонуючих струн), з'явилися з незапам'ятних часів. Тому закономірно, що один із засновників національної композиторської школи, відомий скрипаль і композитор О. Б. Булл створив у середині століття низку скрипкових творів різних жанрів, у тому числі два концерти для скрипки з оркестром. Потім цей жанр виявився досить популярним серед норвезьких композиторів, майже всі з яких (за винятком великого Е. Гріга) створили зразки цього жанру: Я. С. Свендсен (1869), К. Сіндінг

(1898; 1901; 1917), Б. Брустад (1924; 1927), К. Егге (1953), Х. С. Северуд (1956), Г. Твейт (1939), який написав ще два унікальних у своєму роді концерти для скрипки Хардангер (1956, 1957) [44].

Як відомо, ХХ століття ознаменувалось індивідуальними експериментами, появою нових музичних течій та технологічних досягнень, що не могло не вплинути на скрипковий концерт. Період був вихором змін, з технологічними стрибками та глобальними конфліктами, що формували суспільні та мистецькі ландшафти. Композитори інтегрували елементи джазу, фольклору та електронної музики, відображаючи еклектичну природу сучасної культури. Ця епоха також стала свідком появи технології звукозапису, яка змінила спосіб споживання та оцінки музики. Композитори скористалися цими технологічними досягненнями, щоб дослідити звукові простори, раніше недосяжні під час живих виступів, тим самим розширюючи слуховий досвід концерту. Поєднання традиційних і сучасних елементів створило багате полотно, яке одночасно вшанувало історію скрипкового концерту і вивело його на нові, незвідані території.

У наш час скрипковий концерт продовжує розвиватися, а сучасні тенденції відображають поєднання традицій та інновацій. Сьогодні такі композитори, як Джон Адамс та Дженніфер Хігдон, роблять свій внесок у цей жанр, створюючи твори зі складними музичними наративами та емоціями [49]. Ці композиції часто відрізняються складною взаємодією між солюючою скрипкою та оркестром, створюючи діалоги, які є одночасно глибокими та динамічними. Крім того, вплив технологій є більш вираженим, ніж будь-коли, оскільки композитори використовують цифрові інструменти для покращення творчого процесу та розширення звукових можливостей скрипкового концерту.

## Висновки до Розділу 1

Проведений аналіз історико-культурних і стильових передумов розвитку англійської композиторської школи та становлення жанру скрипкового концерту дозволяє дійти кількох важливих узагальнень. Англійська музика від найдавніших етапів формувалася як глибоко національне, але водночас відкрито інтернаціональне явище. Її еволюція тісно пов'язана з народнопісенною традицією, яка стала джерелом мелодичної простоти, ясності інтонацій та емоційної ширості. Народна музика, особливо у творчості Ральфа Воан-Вільямса та його послідовників, не лише зберегла національну ідентичність, а й забезпечила ґрунт для інновацій у гармонічній і фактурній сферах. Поєднання народних інтонацій із модерністськими техніками стало ключем до формування своєрідного англійського музичного модернізму, який вирізнявся рівновагою між традицією та авангардом.

Історичні етапи – від Ренесансу та бароко до романтизму і модернізму – сформували послідовну традицію музичного мислення, у межах якої композитори від Джона Дауленда до Бенджаміна Бріттена створювали моделі національної стилістики. В англійській музиці, на відміну від континентальних шкіл, переважає тенденція до внутрішньої гармонії та мелодичної виразності, що поєднується з глибоким інтересом до оркестрових тембрів. Саме увага до колористики, інструментальної фактури та нових звукових ефектів сприяла становленню виразного симфонізму, у межах якого жанр скрипкового концерту набув нової художньої ваги.

Особливо важливим чинником розвитку англійської композиторської школи стали процеси глобалізації й міжкультурного обміну. Через активні контакти Британської імперії з різними регіонами світу англійська музика ввібрала інтонаційні, ладові й ритмічні елементи неєвропейських культур. Це призвело до створення нових типів музичного мислення, у яких фольклорні, східні чи африканські мотиви інтегрувалися у західноєвропейську гармонічну

систему. Згодом цей синтез виявився у творчості таких композиторів, як Густав Голст, Ральф Воан-Вільямс, Вільям Волтон і Бенджамін Бріттен, котрі утвердили модерністський стиль, зберігаючи водночас національне обличчя англійської музики.

Жанр скрипкового концерту, як одна з найяскравіших форм виявлення композиторської індивідуальності, пройшов складний шлях від італійських зразків Кореллі, Вівальді й Альбіноні до класичних моделей Моцарта і Бетховена, які визначили архітектоніку жанру. В англійській музиці цей жанр розвинувся пізніше, проте швидко набув високого художнього рівня завдяки Едварду Елгару, Фредеріку Деліусу, Вільяму Волтону та Бенджаміну Бріттену. Їхні концерти поєднують європейську симфонічну традицію з характерним для англійського мистецтва мелодизмом, ліричністю та фольклорними алюзіями. У ХХ столітті скрипковий концерт став не лише технічно віртуозним, а й філософським жанром, що відображає духовні пошуки епохи.

Вплив модернізму виявився у прагненні англійських композиторів оновити музичну мову, відмовляючись від суворої тональності, водночас не руйнуючи зв'язок із традицією. Модерністська естетика стала каталізатором глибших творчих процесів: експериментів з формою, ритмом, тембром і структурою. Збереження національного мелосу при використанні новітніх технік дозволило англійській школі зберегти впізнаваність серед інших європейських напрямів, сформувавши унікальний варіант синтетичного модернізму.

Таким чином, перша половина ХХ століття стала періодом становлення й утвердження англійської композиторської школи як самобутнього явища у світовому мистецтві. Її розвиток зумовили взаємодія народної музичної традиції з модерністськими тенденціями, відкритість до міжкультурних впливів, глибоке відчуття мелодизму й оркестрових барв. Скрипковий концерт, у цьому контексті, виступив символом синтезу національної спадщини й новаторських пошуків, поєднуючи у собі традицію, технічну майстерність і філософську глибину.

## **РОЗДІЛ 2. СКРИПКОВІ КОНЦЕРТИ Б. БРІТТЕНА ТА В. ВОЛТОНА: СТИЛЬОВІ ТА ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ**

### **2.1 Історія створення скрипкових концертів Б. Бріттена та В. Волтона**

Молодість і музична освіта Бенджаміна Бріттена відіграли вирішальну роль у формуванні його як унікального композитора, який згодом став помітним у його скрипкових концертах. Британський композитор, диригент і піаніст, засновник нової школи англійських композиторів народився 22 листопада 1913 року. З юних років Бріттен демонстрував неабиякий музичний талант, який виховувався у традиційному освітньому середовищі. Навчався в Королівському музичному коледжі в Лондоні, де відточував свою майстерність під керівництвом шановних викладачів. Його навчання доповнювалося знайомством з творами сучасних композиторів, що розширило його музичні перспективи та надихнуло на новаторські підходи до композиції. Така ґрунтовна і різнобічна освіта дозволила Бріттену створити різні оригінальні твори майже в усіх жанрах, зокрема, скрипковий концерт 1939 р., що органічно поєднує традиційні форми з сучасною гармонічною мовою.

Особистий досвід В. Волтона суттєво вплинув на його композиторський стиль, особливо в скрипкових концертах. Життя Волтона було відзначене серією особистих і професійних стосунків, які глибоко вплинули на його музику. Він тісно спілкувався з видатними діячами мистецтва, що збагатило його творчий доробок і забезпечило різноманітний мистецький вплив. Емоційна глибина та складність його особистих переживань часто відображаються в його композиціях, оскільки він прагнув передати через музику широкий спектр людських емоцій. Здатність Волтона наповнювати свої твори особистим наративом і емоційною інтенсивністю стала визначальною характеристикою його концертів, сприяючи їх незмінній привабливості. Його альтовий концерт, наприклад, є свідченням його

майстерності в поєднанні особистого вираження з композиційним новаторством [2].

Порівняльний аналіз взаємодії Бріттена та Волтона з іншими композиторами та музикантами виявляє чіткі закономірності, які вплинули на їхні скрипкові концерти. Співпраця Бріттена зі співаком Пітером Пірсом, який став його супутником життя, значно вплинула на його творчість, надаючи як емоційну підтримку, так і творче натхнення. Це партнерство сприяло насиченому обміну ідеями, що збагатило композиції Бріттена, дозволяючи йому досліджувати нові музичні території. Навпаки, спілкування Волтона з іншими музикантами та композиторами характеризувалося ширшою мережею мистецьких знайомств. Його зв'язки з такими діячами, як Б. Барток та інші, забезпечили йому різноманітні впливи, які сформували його музичний стиль [2]. Ці взаємодії дозволили Уолтону включити широкий спектр стилістичних елементів у свої концерти, сприяючи їхньому унікальному характеру та складності. Обидва композитори, завдяки своїм стосункам, змогли черпати натхнення та вдосконалювати свою майстерність, зрештою сформувавши свій внесок у жанр скрипкового концерту.

Скрипкові концерти Бенджаміна Бріттена є свідченням його відмінних стилістичних елементів, які глибоко вплинули на жанр. Скрипковий концерт Бріттена Оп. 15, створений у 1939 році, є важливою віхою в розвитку скрипкових концертів XX століття [5]. Твір відзначається своєю драматургією концепцією, що відображає світогляд Бріттена та історичний контекст його створення [10]. Його творчий метод ґрунтується на поєднанні неофольклорних мотивів із сучасною гармонічною мовою, що свідчить про вміле інтегрування традиційних образів із новаторськими музичними засобами. Така манера письма не лише вирізняє його як самобутнього композитора, а й утверджує значення митця як однієї з провідних постатей англійської композиторської школи XX століття.

Новаторство Вільяма Волтона у створенні концертів виявляється в умінні поєднувати традиційні форми з сучасними композиторськими прийомами. Його скрипкові концерти вирізняються сміливістю задуму та експериментами зі структурою, що надає їм оригінальності порівняно з творами його сучасників. У його музиці простежується прагнення до виразного показу, а не до строгого формотворення, що суттєво вплинуло на інструментальний стиль одного з відомих композиторів [5]. Здатність Вільяма Волтона поєднувати технічну віртуозність із глибоким емоційним змістом у його концертах створює неповторне враження під час прослуховування та утверджує його як одного з найвизначніших композиторів XX століття. Його новаторське трактування оркестровки й гармонії є доказом виняткової творчої обдарованості, завдяки чому концерти Волтона посіли вагомe місце у скрипковому репертуарі.

Вплив сучасних музичних напрямів на творчість Бенджаміна Бріттена та Вільяма Волтона є надзвичайно значущим. Обидва митці глибоко відчували зміни у музичному просторі свого часу й активно інтегрували ці тенденції у власний стиль. Для Бріттена особливо важливим став вплив азійської музики та світових культурних традицій, що суттєво позначилося на його композиціях і знайшло відображення, зокрема, у заснуванні ним музичного фестивалю в Олдборо у 1957 році. Аналогічно, творчість Вільяма Волтона свідчить про глибоке розуміння еволюції музичних стилів, що особливо помітно у його зверненні до інструментальних прийомів відомого композитора [5]. Інтегруючи ці сучасні елементи у свої концерти, Б.Бріттен і В. Волтон змогли створювати композиції, які були інноваційними, але доступними, забезпечуючи їх тривалий вплив на канон класичної музики.

## 2.2. Структурний аналіз творів: форма, тематизм, оркестровка

**Скрипковий концерт В. Волтона h-moll.** В. Волтон використовує традиційні формальні структури, і кожен частину можна проаналізувати саме з цієї точки зору. Однак тут є щось більше. Один із рецензентів концерту Мілуокійського симфонічного оркестру, де солював Гіл Шагам, так описав враження від використання форми Волтоном (власний переклад):

*«Концерт принаймні частково торкається традиційних форм. Але я це сприймав інакше. Усі три частини звучать як контрастні епізоди, що чергуються між повільною, більш ліричною музикою з одного боку та шаленими сплесками з іншого. Мелодичний і гармонійний матеріал цих епізодів пов'язаний між собою у різний спосіб, але ви не відчуваєте повернення тем, їх розвиток і повторне повернення, як у Бетховена чи Брамса (у цьому багато залежить від того, що Волтон ніколи не повторює нічого дослівно)» [71, с. 1].*

В. Волтон покладається на власну волю у питаннях форми і не відчуває потреби підкорятися суворим правилам композиції. На цьому етапі своєї кар'єри він уже знайшов власний шлях і, замість того щоб дотримуватися якоїсь школи, прокладає свою дорогу. Хоча теми можна впізнати, здається, Волтона більше цікавить загальне музичне сприйняття: *«...не лише у формі, але й у настрої; очевидно, мета композитора — створити певну інтригуючу напругу. У музиці Волтона дійсно присутній своєрідний навмисний загадковий характер» [26].*

Попри те, що в назві зазначено тональність h-moll, під час аналізу творів ХХ століття неминуче виникає питання трактування тональності. Як і у випадку з формою, застосовувати до музики В. Волтона класичні гармонічні принципи є недоречними. Замість детального розгляду кожної гармонічної послідовності доцільніше зосередитися на визначенні тональних центрів у Скрипковому концерті, подібно до того, як це робив Пауль Гіндеміт, позначаючи їх як «in C», «in D» тощо.

Перша частина (*Andante Tranquillo*) концерту починається похмурим, тривожним оркестровим вступом у h-moll. Попри відсутність проведення тем головної і побічної партій в оркестровій експозиції, у концерті Волтона зберігається спадкоємність із концертами попередніх епох — зокрема, з творами Яна Сібеліуса та Фелікса Мендельсона. Дослідники неодноразово звертали увагу на своєрідність початку твору, особливо на першу тему. Як зазначає Едвард Грінфілд, «початкова тема Скрипкового концерту — це, мабуть, найтиповіша волтонівська мелодія» [32, с. 369.]. Джеймс Горнер, у свою чергу, описує її як «сяючу й ліричну, одну з найдовших і найпереконливіших мелодій, які коли-небудь створював Волтон. Виконувана *sognando* (мрійливо), вона велично злітає вгору» [37, с. 4–5].

Особливу увагу дослідників привертає інтервал висхідної септими, який уперше з'являється на слабкій долі сьомого такту й зберігає вагоме значення впродовж усього твору. Як зазначає Майкл Кеннеді, «висхідна септима надає мелодії відтінок туги», і водночас «велика септима утверджується як одна з провідних стильових ознак концерту; достатньо лише поглянути на партитуру будь-якої з трьох частин, щоб помітити її використання як у мелодичній, так і в гармонічній структурі» [38]. Цей інтервал має семантичне значення і зустрічається у творчості композитора — зокрема, у Скрипковій сонаті, де, за словами Герберта Меррілла, «скрипкова кантилена злітає легко і з тією ж свободою, що й оперний вокальний ряд» [55]. На думку Роджера Скрутона, початкова тема концерту Волтона є «мелодією як чистим наміром музичного сприйняття — тим, що ми сприймаємо як послідовність, реагуючи на її внутрішній музичний потенціал» [72, с. 30].

Попри різноманітність трактувань, дослідники єдині в оцінці емоційного задуму Волтона: композитор зумів досягти саме того звучання, якого прагнув — мрійливого, тужливого та сповненого внутрішнього пошуку, що відчувається вже у перших тактах концерту. Щодо тематичного матеріалу, перша справжня

тема з'являється майже одразу після вступу. Вона являє собою подвійний тематичний шар: головна тема звучить у партії соло-скрипки, тоді як контрапункт виконують фагот і частина віолончелей. Як зазначає Майкл Стейнберг, *«подвійна мелодія вводить нас у виразовий світ, водночас інтимний і напружений»* [69, с. 499.]. Друга тема, навпаки, не подається одразу — вона *«прихована в тонкій контрапунктичній тканині»* [26]. Ця прихована оркестрова лінія, що вперше з'являється із затакту до четвертого такту, поступово набуває виразності й досягає свого повного розкриття у партії соло-скрипки із затакту до 232-го такту першої частини.

Однією з найвражаючих особливостей цієї частини, що підтверджує композиторський талант Волтона, є його здатність до глибокого тематичного розвитку й трансформації музичного матеріалу. Як зазначає Роберт Піпкін, *«теми та ритми постійно розвиваються й відтворюють себе заново»* [59, с. 23]. Ейвері підкреслює цю ідею, наголошуючи, що *«еластичність тем Волтона полягає в тому, що головна мелодія, хоча й повторюється протягом усієї частини, ніколи не звучить однаково, і, водночас, це завжди безпомилково впізнавана та сама мелодія»* [19, с. 8]. Подібно до Едварда Ельгара, Волтон майстерно володіє варіаційною технікою — процесом, у якому єдиний мотив проходить низку варіацій у безперервному розвитку [56, с. 184]. Проте у створеному ним музичному просторі ця техніка настільки органічна, що залишається майже непомітною для слухача. Водночас саме завдяки цій розвивальній природі тематичного матеріалу композиція зберігає динамізм і внутрішню напругу, уникаючи відчуття статичності чи монотонності (див. схему в Додатку №1).

*Друга частина концерту — Presto capriccioso alla napolitana – Trio (Canzonetta)* — побудована у складній тричастинній формі з тріо, що зберігає традиційну модель скерцо – тріо – скерцо, але відзначається надзвичайною динамічністю та контрастністю. У ній усі музичні параметри доведено до межі:

динаміка коливається від приглушеного соло до потужного *tutti ff*, настрій безупинно змінюється — від віртуозного викладу головної теми до саркастичного вальсу та загадкового тріо. Як зазначає Еванс, регістровий рух «...в обидва боки — вгору і вниз — і пронизує, час від часу, значну частину частини» [27, с. 367], а фактура невпинно варіюється між оркестром і солістом, створюючи відчуття постійної напруги та руху. Майкл Кеннеді звертає увагу на те, наскільки блискучим і складним виявився цей епізод, зазначаючи: «*Те, що Волтон колись хвилювався, ніби концерту може не вистачити блиску, аби зацікавити Хейфеця, важко повірити, коли він написав таку блискучу й складну частину, як Скерцо. Ця частина балансує на лезі ножа*» [38]. Якщо у класичних концертах — зокрема, творах Йоганнеса Брамса, Генріха Венявського та Яна Сібеліуса — віртуозність зазвичай зосереджена у фіналі, то у Волтона головна технічна майстерність проявляється саме в другій частині, де віртуозність перетворюється на невід’ємну частину драматичного й емоційного розвитку.

Тема з явними жанровими ознаками тарантели відкриває другу частину концерту, і, хоча початок уже має неспокійний характер, Волтон додатково ускладнив її на прохання Хейфеця на думку Хорнера: «...Хейфец наполегливо просив зробити її складною... додавши бурю з нерегулярних акцентованих тріолей, постійні зміни динаміки, штрихів і точних нот у послідовності» [37, с. 5]. Можна лише уявити захоплення Хейфеця, коли він вперше ознайомився з партитурою. Слід звернути увагу на уривок, який може створювати певну плутанину для слухача. При першому прослуховуванні матеріал у такті 46 можна помилково сприйняти як Тріо. Якщо цей фрагмент розглядати як другу тему В, тоді вибудовується тріо з 2х тем. Як зазначає Мейкл, «...частина майже має задатки двох тріо, імовірно, саме тому він вважав за необхідне позначити справжнє тріо (у т.36), щоб мелодія у т.31 не була прийнята за нього» [48, с. 87]. Ще однією складністю є відносна тональна неоднозначність цієї частини. Анна-Марія де Зеув вважає, що ноти, котрі формують тематичний матеріал (А С# Е F),

утворюють збільшений тризвук, який здатен розвиватися в кількох напрямках [25, с. 216]. Тональний центр можна визначити як «ля», що не надає переваги ні мажору, ні мінору. Навіть фінальний піщикато-акорд у партії соло залишає відкритим питання тональності, оскільки слухач чує лише тоніку й домінанту А. Здається, В.Волтон свідомо залишив цей парадокс, який продовжує викликати музикознавчі дискусії (див. схему в Додатку №2).

*Третю частину* концерту — *Vivace* (Фінал) — можна розглядати як сонатну за формою, хоча певні канони традиційної сонатної структури тут порушено, а також додано циклічні елементи: тема головної партії з першої частини повертається і відіграє помітну роль у розвитку фіналу. Після енергійного й грайливої теми головної партії коротка сполучна партія готує тему побічної партії, яка звучить ніжно та пристрасно, немов спеціально створена для романтичного кіно 1940-х років. Серед важливих прийомів Волтона слід відзначити точне позначення *glissando* при зміні позицій на скрипці. Якщо зазвичай виконавець має свободу у виборі *glissando* і переходів, тут композитор визначає лише окремі інтервали в конкретних місцях, щоб досягти бажаного музичного ефекту. Крім того, у дусі загальної концепції концерту часто використовується інтервал великої септими, який повторюється в темі, створюючи впізнаваний і характерний звуковий відтінок.

Однією з ключових рис фіналу є майстерний мотивний розвиток, що застосовує Волтон. Так, тематичний матеріал у т.86 може здатися новою темою, однак насправді це лише похідна від головної теми. Як слушно зауважує Еванс, *«головна тема фіналу є родючим джерелом побічних тем, походження яких, однак, стає очевидним лише пізніше в частині»* [27, с. 367]. Цей принцип особливо виразно проявляється у розробці.

Розробка має значні розміри порівняно з іншими розділами частини, але саме завдяки цьому складається враження особливої динамічності та напруги. Використовуючи переважно матеріал головної теми, Волтон майстерно

проводить її крізь різні тональні сфери, піднімаючись і спускаючись по регістрах скрипки, варіюючи тему у сольній партії за допомогою потрібних акордів і октав. Цікавий момент виникає у 158-му такті, де соло-скрипка виконує короткий епізод у формі міні-вальсу, насичений інтервалами великої септими, тоді як оркестр підтримує безперервний динамічний рух. Проте цей епізод швидко зникає, і наступне *rosso animando* переходить у яскравий і енергійний розділ *più animato*.

Далі відбувається надзвичайно цікава з композиційної точки зору подія — поява хибної репризи. У тактах 216–225 соліст утримує домінантовий органний пункт, після чого звучить ГП у м'якому, ліричному викладі. Проте вже невдовзі, без жодного підготовчого переходу, у такті 233 несподівано виникає тема В, що суттєво відрізняє цей епізод від експозиції. Невдовзі композитор знову повертає домінантовий органний пункт (такт 243), створюючи відчуття напруженого очікування. Лише в такті 249 починається справжня реприза: оркестр виконує розгорнуте вступне проведення, після якого вступає скрипка — знову використовуючи подвійні та потрібні ноти, подібно до початку частини.

Волтон знову майстерно грає з очікуваннями слухача: замість логічного повернення ПП після переходу він несподівано вводить тему ГП з першої частини. Такий прийом створює ефект арочності, коли матеріал фіналу органічно переплітається з початковими темами концерту. Композитор продовжує розгортати оркестровий матеріал третьої частини, одночасно поєднуючи його з темою початку твору — саме в тому місці, де за традицією мала б пролуhati тема ПП. Цей задум яскраво свідчить про винахідливість Волтона як митця, який цілеспрямовано відходить від класичних канонів сонатної форми.

Одним із найвиразніших елементів фіналу є каденція, написана з оркестровим супроводом — прийом, що безперечно має свої витoki у творчості Едварда Елгара. Саме він першим застосував подібний підхід, і Волтон, за словами Майкла Стейнберга, «...ніжно наслідує “сонну” каденцію з третьої частини Скрипкового концерту Елгара... і, як і Елгар, використовує позначення

*sognando (мрійливо)*» [69, с. 501]. Хоча більша частина каденції сповнена ліричного спокою й задумливості, у ній трапляються й вибухи пристрасті, що створюють сильний емоційний контраст. Завершується цей епізод, подібно до першої частини, на довгих затриманих нотах у соліста.

Анн-Марі де Зеєв відзначає, що каденція витримана в традиційному гармонійному руслі: «...вона починається у найбільш ортодоксальний спосіб — з акорду  $K^6_4$ , і завершується класичною домінантово-тонічною каденцією, яка остаточно розвіює будь-які сумніви слухача щодо тональності» [25, с. 240]. Після цього короткий перехід приводить до яскравої коди, позначеної як *alla marcia*. У фіналі, сповненому енергії й віртуозності, концерт завершується спадною септимою в сольній партії на тоніці, що ще раз підкреслює особливу роль цього інтервалу як об'єднуючого елементу всієї композиції.

Ця частина вирізняється винятковою структурною багатогранністю. Вона без сумніву є найдовшою серед усіх частин концерту, і при спробі аналізу за традиційними методами виявляється численна кількість нестандартних формальних рішень. Драматургія концерту спрямована до кульмінації: основна вага та драматичний центр тяжіння твору зосереджені саме у фінальній частині (див. схему в Додатку №3).

**Скрипковий концерт для оркестру, ор. 15 Бенджаміна Бріттена** триває близько тридцяти однієї хвилини і розрахований на відносно великий склад оркестру. Крім традиційних струнних груп, партитура включає три флейти (третя флейта-піколо), три гобої (другий – англійський ріжок), два кларнети, два фаготи, чотири валторни, три труби, три тромбони, тубу, литаври, гlockenspiel, трикутник, батіг, малий барабан, теноровий та великий барабани, тарілки й арфу. Склад мідних духових та ударних інструментів є досить численним навіть за стандартами скрипкових концертів XX століття. Назва концерту зазначена як «Концерт для скрипки з оркестром, ор. 15».

Формальна структура концерту складається з трьох частин: I ч. *Moderato con moto*, II ч. *Vivace*, III ч. *Passacaglia*. Бріттен позначає *attacca* наприкінці першої та другої частин, при цьому каденція, повністю записана композитором, розташована в кінці другої частини й плавно переходить у фінал. Традиційна схема «повільно—швидко—повільно» отримує сучасне трактування в Бріттена. Орієнтуючись на масштабність, композитор майже не передбачає пауз між частинами, що створює значне фізичне навантаження як для оркестру, так і для соліста. Незважаючи на те, що Бріттен майже не залишив власних коментарів щодо аналізу його скрипкового концерту, можливо простежити музичні та зовнішні впливи, які проявляються у творі. У листі до Альберта Голдберга він коротко описав характер концерту для скрипки:

*«Можливо, якось іншим разом ви матимете нагоду почути ті сліпучі гами, чуттєві гармонії та щирі мелодії, які завжди характеризують мою музику»* [51].

Перша частина концерту написана у сонатній формі з вступом. Після короткого вступу літавр (через вісім тактів) у солюючої скрипки звучить широка лірична перша тема. Використання такого стислого вступу було доволі поширеним прийомом серед композиторів початку ХХ століття, зокрема в концертах А. Веберна. Британські композитори, зокрема В. Волтон і Р. Вон Вільямс, також застосовували цю тенденцію у своїх скрипкових концертах. На відміну від романтичної практики, зокрема у Й. Брамса, де масштабний вступ слугував для формування характеру концерту, композитори ХХ століття скорочували вступ і відразу переходили до викладу тематичного матеріалу.

Всьому концерту притаманна тональна невизначеність. Бріттен створює тональні загадки, які рідко мають чітке розв'язання. Його тональна мова, характерна для ХХ століття, не спирається на строгі системи, як у серіальних творах представників другої віденської школи. Британські композитори першої половини ХХ століття прагнули поєднувати традиційні форми з національними

англійськими елементами, звільняючись від прямого впливу німецької музичної традиції [64, с. 292].

**Перша частина** відкривається характерним ритмічним мотивом, який звучить у литавр у тональності *F-dur*. Цей однозвуківий фрагмент проходить протягом усієї частини у різних інструментів. На поверхневому рівні відчувається порушення домінуючої тональності через постійну зміну гармоній. Однак остинатний мотив виконує роль з'єднувальної тональної арки, що «стабілізує» тональність. Наприкінці першої частини у соло-скрипки звучить тема ліричного характеру із непередбачуваними гармонічними сполучаннями. Цікаво, що авторська назва концерту не містить позначення тональності. У першій частині при ключі стоїть один бемоль, що може вказувати на *F-dur* або *d-moll*. У 7-му такті мається на увазі тональність *F-dur*. Гармонія *F-dur* триває чотири такти, а далі з'являється лише епізодично протягом усієї частини. У скрипковому концерті Б. Бріттена панує тональна невизначеність: напрям тональності постійно змінюється, створюючи нестабільне звукове середовище. У сонатній формі головна тема у репризі зазвичай з'являється в основній тональності. Проте Бріттен не дотримується цього правила. Тональна організація першої частини, побудованої за тричастинною формою, передбачає рух між спорідненими тональностями. Експозиція (тема ГП) починається з акорду *F-dur* у т.7, однак невдовзі тональність починає змінюватися і залишається нестабільною аж до розробки та репризи.

У розробці Бріттен не змінює ключові знаки, проте в партії скрипки чітко звучить тональність *D-dur* (тт 42-43). Незважаючи на те, що скрипка вказує на тональний центр *D-dur*, Бріттен уникає його підтвердження, додаючи незвичну ритмічну фігуру в литаврах на *Es*, яка синхронізується з ритмом скрипки. У ширшій тональній перспективі музичні зв'язки у Бріттена стають більш хроматичними, а тональність залишається неясною аж до повернення головної теми (тт 125-126). Тональна структура довгого зв'язуючого епізоду перед

повторним проведенням теми ГП є нестабільною через акорди, подані в партитурі (т. 100). Як видно з прикладу, оркестру запропоновано два різні акорди: VI і зменшений. Конфлікт між звуками «f» і «fis» створює відчуття невизначеності. Однак прихована логіка простежується в хроматичній 16-тактовій послідовності, яку Бріттен використовує, щоби тимчасово стабілізувати гармонічну основу, поступово опускаючи утримувані ноти від високого С середнього через ноту А — домінанту до D-dur.

Що робить цей розділ ще більш нестабільним, так це останні чотири такти перед повторенням теми ГП. Бріттен не підтверджує тональність, не даючи тризвуку *A-dur* з терцієвим тоном *cis*. Він зберігає лише «a», як і раніше, який функціонує як домінанта D-dur (ключові знаки змінюються з одного бемоля на два дієзи) (тт 125-126). Утримуване «a», що служило підготовкою до наступного D-dur, переривається екзотичною пентатонічною гамою від «g». Ця незвична комбінація підвищує напругу перед великим поверненням теми ГП, де гармонія стабілізується. Навіть із незвичним додаванням пентатонічної та хроматичної гами, модуляція та її функціонуюча особливість є характерною ознакою музичної мови Бріттена, яка, не зважаючи на високу дисонансність, залишається функціональною.

Наприкінці першої частини ключові знаки повертаються до одного бемоля, що є таким же, як і на початку. Однак Бріттен додає несподіваний тональний поворот, у соло-скрипки і оркестру впевнено звучить акорд **D-dur** (тт 175-176).

Ключові знаки вказують на повернення до *d-moll*, але звучання тонів натякає на однойменну тональність *D-dur*. У другій частині ключовий знак – один дієз, що вказує на *G-dur*, однак акорд *D-dur* продовжує звучати на початку **другої частини** (тт 3-4).

Закінчення на D-dur можна розглядати як домінанту майбутнього G-dur, що з'єднує першу частину з другою. Крім того, позначка *attacca* в кінці частини та каденція, що служить аркою до останньої частини вказують на те, що

тричастинний концерт тяжіє до одночастинності. Несподіваний поворот від d-moll до D-dur також створює відчуття незавершеності, готуючи до наступної, невинної другої частини. Тональна організація перетворює характер твору з розмірковувального, ліричного співу на невідомий, сюрреалістичний світ. Тональність d-moll з завершенням на однойменному D-dur є ознакою пікардійської терції, що нагадує про захоплення Б. Бріттена ранньою музикою. Великомасштабна неперервність твору не є одразу очевидною. Проте аналіз прихованих гармонічних деталей веде до глибшого розуміння єдності концерту.

Остинатний мотив акомпанементу, починаючи з останньої зміни тональності, слугує своєрідним тональним компасом, вказуючи шлях до початкової тональності (F-dur або її паралельну d-moll) (т. 157 з першої частини). Крім того, цей ритмічний елемент остаточно визначений у d-moll створює можливість для формування однойменної тональності (D-dur), і стає правдоподібним зв'язком із входом D-dur в **другій частині**. Чергування однойменного мінору та мажору є однією з важливих тональних ознак концерту. Хоча це поєднання створює гармонічний конфлікт, воно також слугує основою для з'єднання музичних частин.

У музиці Б. Бріттена є певні тематичні концепти, що характеризують об'єкти чи персонажів, часто повторюються. Ці тематичні фігури асоціюються з конкретним персонажем через ритмічне, гармонічне та мелодичне оздоблення в його операх та кіномузиці. У випадку зі скрипковим концертом є три основні музичні елементи, які з'являються протягом першої частини. Кожний з них може виконуватися різними інструментами, бути в різних тональностях та звучати окремо, або в комбінації з іншими. Першим помітним елементом є п'ятизвуківий ритмічний мотив литавр, який відкриває весь твір (т. 1 з першої частини). Його спочатку виконуються литаври, а потім передається іншим інструментам (таким як фагиоти та струнні), коли лірична тема ГП звучить у соло-скрипки (тт 9-12).

Б. Бріттен застосовує зручні регістри скрипки. Коли у неї скрипці звучить виразна співуча мелодія, то вона завжди знаходиться у найвигіднішому регістрі – на струні *E*. Крім того, підтримуюча гармонія і ритм зберігаються як контрапункт до мелодії. Гармонічний супровід рухається повільно довгими акордами, які забезпечують повне звучання, не перевантажуючи соліста. Незважаючи на те, що маршовий ритмічний елемент 1 зустрічається протягом усього твору, фактура залишається прозорою і слугує лише прикрасою мелодії, відтіняючи її.

Якщо експозиція має проникливий ліричний характер, то розробка відрізняється контрастним активним і віртуозним характером. Розробку можна поділити на дві основні частини. Першим елементом, що відрізняє музичний образ від попереднього стилю співу, є *D-dur*'ний тризвук, де вступає скрипка соло. Новий характер з'являється майже раптово, завдяки ударному характеру скрипкових акордів. Цим несподіваним елементом є ритмічний елемент 2, перша тридольна фігура якого (т. 42) може бути відокремлена і представлена окремо. Тракткування цього ритмічного елементу подібне до елементу 1 в експозиції, який проходить через розробку. Іншим ритмічним елементом, введеним у розробці, є ритмічний елемент 3 (т. 43), і цей елемент вводиться лише через один такт після елемента 2.

Дві основні ритмічні ідеї повсюдно присутні у розробці та репризі. Вони повторюються в різних формах і тональностях, і обидва елементи представлені у вигляді коротких тридольних фрагментів замість повної ритмічної фігури в один такт. Ці два прості елементи є основою тематичного матеріалу репризи, і їм надається однаковий акцент, замість того, щоб один з них переважав над іншим. Обидва елементи вводяться солюючою скрипкою у двох послідовних тактах.

Пізніше оркестр підхоплює елементи; вони проходять у різних інструментів. Тематичний матеріал партії солюючої скрипки в експозиції є переважно мелодійним, тоді як її тематичний матеріал у розробці є переважно ритмічним. Можна було б очікувати, що оркестр візьме на себе мелодичний

матеріал, але характер розробки повністю ритмізований як в оркестрі, так і у скрипки соло. Мотиви з трох звуків утворюють основу для більших тематичних елементів. Хоча ці елементи в першу чергу ритмічні, вони представлені тризвуком, який слугує для просування гармонічного розвитку цього розділу.

В експозиції та розробці простежується ритмічно-мелодичне протиставлення, яке визначає драматургічний розвиток музичного матеріалу. Репризу можна розглядати як об'єднання всіх елементів, що рухаються до завершення. На початку репризи мелодійна тема ГП звучить в оркестрі у струнних, в той час як солююча скрипка виконує ритмічні елементи 1 і 2, з основним A-D остинато в партії баса (тт. 125-126).

Низьке басове остинато також забезпечує відчуття стабільності, в той час як верхні голоси постійно змінюють гармонію. Ролі змінюються, коли ліричну головну тему веде оркестр, а супровід веде солююча скрипка. Лірична тема і ритмічні елементи 1 і 2 майже завжди звучать разом протягом першої частини, навіть коли у скрипки повертається мелодичний матеріал.

В останніх восьми тактах репризи фінальний виклад ритмічного елементу 2 трактується як завершальний матеріал, а також як підготовка до наступної нової теми (у другій частині). На відміну від класичних каденційних фігур, характерних для завершення більшості частин концерту, у завершенні I ч. звучать гармонії у високому регістрі скрипки. Крім того, фінальне проведення елементу 2 засноване на D-dur'ному акорді наприкінці (тт 169-170), який не входить до бемольної тональності. Неоднозначною є гармонія завершення цієї частини. Закінчення мінорної частини в однойменному мажорі передбачає завершеність, оскільки нагадує про пікардійську терцію, таку поширену в більш ранній музиці. Однак цей однойменний мажор одночасно функціонує як домінанта наступної частини соль мажору, пропонуючи перехід так само, як і завершення.

Структура **другої частини** є складною тричастинною. Однак, завдяки підготовці в попередній частині, її поява справляє досить несподіване враження.

Друга частина здебільшого ритмічна, з безупинним рухом восьмих нот. Вона складається з трьох різних розділів, які вирізняються за характером, а завершується повноцінною каденцією скрипки. 1-й розділ та реприза мають віртуозний характер *moto perpetuo* і є найтехнічнішими для виконавця у всьому скрипковому концерті Б. Бріттена. Середина складається з мелодії з «циганським» відтінком (тт. 212-215), яка надає другій частині ліричного характеру перед поверненням до безперервного поступального руху.

У 1-му розділі Бріттен вводить фігуру з трьох поступених звуків восьмими нотами, що слугує основним мотивом (Елемент 1). Додавання акцентів підсилює відчуття збудження. Бріттен розташовує акценти на вищих нотах скрипки, які не завжди припадають на сильні долі. Це створює відчуття синкопування (т. 10-14).

Додавання кількох інструментів, що виконують акценти на слабких долях, підсилює відчуття синкопування. Другий мотив (елемент 2) походить із ритмічної фігури першої частини. Композитор повторно використовує раніше представлений елемент, але створює інший характером і в іншій тональності. Цікаво, що цей елемент зустрічався у розробці першої частини; однак, на відміну від інших, він не з'являється в кінці першої частини. Бріттен майстерно використовує цей елемент у другій частині. Саме він підтримує впертий, безперервний рух восьмими нотами.

Таємнича «циганська» мелодія у середньому розділі є своєрідним перепочинком для скрипки та оркестру. Цей новий тематичний матеріал не пов'язаний з попередніми елементами. Виразна мелодія супроводжується стриманим оркестровим акомпанементом. До цього моменту в другій частині оркестрова фактура є відносно щільною, що необхідно для створення бурхливого ефекту. Як уже зазначалося, Бріттен завжди усвідомлював можливості та діапазон скрипки й відповідно коригував оркестровий супровід. Завдяки цьому оркестр ніколи не заглушує солюючу скрипку.

Оркестр повторно вводить «циганську» мелодію у ц. 30, виконуючи її в унісон перед каденцією скрипки: «циганський» мотив звучить разом із тріольними арпеджіо у арфи.

На відміну від великих оркестрових «інтермедій» інших концертів, що готують наступну каденцію, у Бріттена трактування цього розділу створює двозначність. Оскільки мелодичний фрагмент повторюється через кожні чотири восьмі ноти в тридольному розмірі, відчуття пульсу в цій частині втрачається. Єдиним елементом, що спрямовує до каденції, є висхідна хроматична гама у мідних духових. Контраст між динамікою та спокоєм в оркестровому соло може ввести в оману Крім цього, Бріттен починає каденцію не з витриманого  $K^6_4$ , а з приєднання скрипки до оркестрової «циганської» теми, і після того, як вона переймає цю тему, скрипка нарешті спускається до власної сольної витриманої фермати (тт. 476-479).

Незвичне розміщення каденції слугує засобом поєднання другої частини з третьою. У традиційних концертах каденції найчастіше розташовуються в першій або третій частинах, тому розміщення Бріттенем каденції наприкінці другої частини є нетиповим. (До речі, подібний прийом використовує композитор, друг Бріттена — Аарон Копленд у своєму двочастинному концерті для кларнета). Каденція, що цікаво, не є настільки віртуозною, як попередні епізоди другої частини. Замість цього вона наділена оповідальним характером із маршовими, ударно-барабанными елементами, які готують до наступної частини. Подібно до завершення першої частини, «підсумкова» частина каденції складається з раніше поданих елементів: циганського мотиву, ритмічних елементів 1 і 2 з першої частини, а також ліричної теми ГП (тт 501-502).

У скрипковому концерті Бріттена завершення майже ніколи не є остаточними, визначеними, а скоріше відкритими. Така відсутність «точки» створює відчуття неоднозначності, а найголовніше — безперервності між частинами. Тематизм Бріттена засновується на декількох звуках. Проте ця

простота прихована. Подібну побудову великої форми з коротких простих мотивів можна бачити у скрипковому концерті Бетховена, де тематизм будується на простих гамах і арпеджіо в D-dur.

Назва **третьої частини** *Passacaglia* свідчить про захоплення Бріттена цією бароковою формою. На відміну від перших двох частин, де у назвах використовуються традиційні темпові позначення, сама природа пасакалії передбачає повільніший темп. Б. Бріттен застосовує форму пасакалії подібно до своїх попередників — у вигляді варіацій, послідовність яких переважно, але не строго, базується на остінатному басі. Тема пасакалії вперше звучить у трьох тромбонів, які до цього моменту не звучали в оркестрі. Скрипкова партія продовжує звучати із попередньої частини, а урочистий вступ тромбонів презентує нову тему, що пронизує всю третю частину (тт 1-6). Пасакалія традиційно звучить у мінорі (наприклад, «Плач Дідони» з опери Перселла, або «Пасакалія і fuga» Й. С. Баха). Бріттен гнучко поводить з тональністю у цьому концерті, постійно змінюючи тональний центр між мажором і мінором. На початку третьої частини Бріттен не вказує ключових знаків, а звучання тромбонів не дає відчуття визначеної тональності. Крім того, повторні проведення теми пасакалії, що звучать у виконанні різних інструментальних груп і з ритмічними варіаціями представлені в різних тональних сферах. Тональність не закріплюється до появи теми у скрипки у наступному розділі; звучать споріднені тональності, такі як «a» та «g»; а також однойменний мажор і мінор, і лейт-тогальність D-dur.

Basso ostinato пасакалії побудована у чотиридольному метрі; вона має урочистий характер. У прикладах з музики Перселла пасакалії тридольні; звучать у драматичних моментах, особливо в «Плачі Дідони» з опери «Дідона та Еней». Тридольний метр свідчить про танцювальне походження. Використання Бріттенем дводольного метру в третій частині поєднує задумливу каденцію скрипки і веде нас до темного маршу. Мотив пасакалії Бріттена складається з

великих та малих секунд. Перша частина мотиву (такти 1–3) містить висхідний октавний хід з поєднанням великих і малих секунд. Друга частина (див. приклад 2.17 – тт 3-6) складається з низхідного натурального ля-бемоль мінору.

Б. Бріттен бере за основу структуру п'ятитактового основного баса з «Плачу Дідони» Перселла. третій частині концерту остінато, яке виконується тромбонами, переривається вступом струнних. Кожен вступ починається до того, як завершиться попередній, і це канонічне трактування теми прояснює мотив пасакалії. Перші два такти мотиву об'єднують третю частину, і вони представлені у різних інструментів. Протягом усієї частини остінато грається майже кожним інструментом оркестру, в той час як солоююча скрипка має свою власну тему віртуозного характеру. Тема пасакалії проводиться солістом лише один раз у всій частині (тт 148-152).

Для того, щоб виділити тему у скрипки, Бріттен розріджує фактуру, стишує звучання акомпануючих інструментів, щоб створити контраст. Вступ скрипки на *ff* не тільки вводить тему, але й відіграє важливу роль у поверненні п'єси до тонального центру D. Це також перша поява у всій частині тональності D-dur, що змінює характер звучання і розвіює тональну невизначеність.

Англійські музикознавці пов'язують тему пасакалії концерту із темою пасакалії з опери «Пітер Граймс», де тема вперше вводиться віолончеллю та контрабасом, з довгим соло альту, що представляє мовчазного персонажа, учня [39, с. 163.] і передбачає його долю. Крім того, цей мотив також передається жителям Бороу, коли вони виносять вирок Граймсу [18, с. 92.]. Пасакалія має десять варіацій, кожна з яких має свою фактуру та інструментовку. Спільним також є чотиридольний розмір і завершення обох пасакалій тембром челюсти, на фоні якого у скрипковому концерті скрипка виконує трель у високому регістрі.

В обох пасакаліях Бріттена нечітко вказані тональності. Звернення Бріттена до змішаних тональностей є характерною ознакою його стилю, а нестабільність тональності породжує неоднозначний характер музики.

Чудове соло альта в інтермедії пассакалії рідко зустрічається в оркестровому репертуарі. Роль соло альта та скрипки в цих двох пассакаліях схожа. Обидві партії побудовані на окремих ліричних мелодичних лініях, що контрастують з *basso ostinato*.

Пассакалія XVII століття сприймається як серйозний твір, і композитори часто обирали мінорні тональності, відповідно до її темного характеру. Бах написав свою Пассакалію і фугу в *c-moll*, пассакалії з опер «Король Артур» і «Плач Дідони» Перселла – в *g-moll*. Крім того, пассакалія в обох творах Перселла асоціюється зі смертю.

У творах Бріттена пассакалія часто звучить у фіналах його творів. Застосування цієї форми зберігає первісний характер пассакалії в його музиці. Він використовує пассакалію в опері «Пітер Граймс» для зображення боротьби. Серйозні філософські питання знаходять в творах Бріттена втілення у формі поліфонічних варіацій. Контраст між повторюваним остинато і красивими мелодіями у високому регістрі передає суперечливість проблем, що підсилюється тональною невизначеністю.

## Висновки до Розділу 2

Проведений аналіз творчості Бенджаміна Бріттена та Вільяма Волтона у контексті жанру скрипкового концерту дає змогу виявити закономірності формування їх індивідуального стилю, специфіку драматургічного мислення та новаторські тенденції у трактуванні форми, оркестровки й гармонічної мови. Обидва митці належать до покоління британських композиторів, що сформували нову естетичну парадигму у першій половині XX століття, поєднуючи традиції англійського музичного романтизму з модерністськими пошуками. Їхні концерти позначені внутрішньою драматургічною цілісністю, органічною логікою

розвитку тематизму та поглибленим психологізмом, який вирізняє твори англійської школи цього періоду.

Б. Бріттен, спираючись на академічну освіту та глибоке знання музичної традиції, зумів інтегрувати у власну творчість сучасні тенденції — від впливів імпресіонізму до неокласичних рішень. Його *Скрипковий концерт ор.15* (1939) виявляє прагнення поєднати класичну тричастинну форму з оновленим драматургічним наповненням. Відмова від усталених тональних законів, постійна зміна гармонічних орієнтирів, чергування мажорних та мінорних сфер, а також застосування остинатних структур створюють ефект напруженого, внутрішньо контрастного розвитку. Бріттен досягає драматичної виразності не через зовнішню ефектність, а через логіку інтонаційного розвитку, в якому дрібні ритмічні формули перетворюються на семантичні структури.

Важливою особливістю його стилю є використання тематичних елементів як символічних структур, що переходять між частинами, формуючи цілісний наративний простір. Тональна невизначеність у поєднанні з чітким ритмічним остинато утворює особливий «тремтливий» звуковий світ, який постає відображенням психологічної глибини й філософського підтексту твору.

Скрипковий концерт Бріттена, як і багато його інших опусів, має приховану програмність, що ґрунтується на внутрішніх контрастах між драматизмом і ліризмом, світлом і тінню, рухом і застиганням. Особливого значення набуває фінальна *Passacaglia* — жанр, який композитор переосмислює як символ духовного шляху, де варіаційний розвиток стає метафорою пошуку гармонії. Використання остинатного баса, складних ритмічних перегруповань і поступових гармонічних відхилень надає твору рис монументальності й водночас емоційної концентрації. Таке драматургічне вирішення фіналу виводить концерт Бріттена за межі традиційного концертного жанру, наближаючи його до симфонічного поемного мислення, де соліст і оркестр функціонують як рівноправні партнери у відтворенні філософської ідеї.

Вільям Волтон, на відміну від Бріттена, тяжіє до експресивного, емоційно насиченого письма, у якому мелодійна пластика поєднується з конструктивною ясністю форми. Його *Скрипковий концерт h-moll* вирізняється складною тричастинною структурою, що відбиває еволюцію традицій сонатного мислення в умовах нової естетики XX століття. Композитор відмовляється від канонічних принципів тонально-тематичної розбудови, натомість створює поліцентричну гармонічну систему, в якій окремі тональні опори взаємодіють на основі контрасту, а не підпорядкування. Емоційна концепція твору втілюється через образну динаміку, де мелодія виступає носієм психологічної дії. Характерною ознакою концертів Волтона є використання лейт-інтервалу великої септими як інтонаційного символу напруження, туги й піднесення.

Драматургічна побудова скрипкового концерту Волтона характеризується принципом наскрізного розвитку. У першій частині домінує ліричний початок із глибокою експресією, що набуває трагічного звучання. Друга частина — *Presto capriccioso alla napolitana* — демонструє блискучу віртуозність і приховану іронію, тоді як фінал *Vivace* уособлює синтез енергії й духовного просвітлення. Інтонаційні зв'язки між темами, зокрема повернення мотивів з попередніх частин, утверджують ідею внутрішньої єдності твору. Оркестровка Волтона свідчить про тонке відчуття тембрового балансу: навіть за активного використання мідних і ударних інструментів звучання зберігає прозорість і камерність. У фіналі композитор вдається до прийому хибної репризи, створюючи ефект непередбачуваності, що відповідає загальній концепції «емоційної непевності» — ключової ознаки його стилю.

Порівняння концертів Бріттена й Волтона показує, що обидва композитори, розвиваючи традицію англійського концертного жанру після Едварда Елгара, запропонували нове розуміння ролі скрипки як виразника духовних станів людини. Якщо у Волтона домінує емоційна відвертість і симфонічний розмах, то у Бріттена — внутрішня драматургічна логіка та концепційна зосередженість.

Їхні твори демонструють глибокий зв'язок із європейськими стильовими процесами, але водночас мають національну ідентичність, що проявляється у стриманій експресії, ясності форми та етичній основі художнього мислення. Обидва митці у своїх концертах відтворили особливий тип англійського модернізму — інтелектуально насиченого, але емоційно глибокого.

Драматургічні концепції Бріттена й Волтона підтверджують, що скрипковий концерт у першій половині XX століття перетворився на поліфонічно й психологічно складну форму, в якій сольна партія не протистоїть оркестру, а співіснує з ним у діалозі. Їхні твори можна розглядати як художню реакцію на суспільні та духовні зрушення епохи — від передвоєнної тривоги до пошуків гармонії після катастроф XX століття. Таким чином, обидва концерти — це не лише віртуозні твори, а й символічні музичні драматургії, що розкривають глибину людського досвіду через синтез традиції й новаторства.

Підеумовуючи, можна стверджувати, що внесок Б. Бріттена й В. Волтона у розвиток жанру скрипкового концерту полягає не лише у відновленні англійської традиції інструментальної музики, але й у створенні нового типу музичного мислення, де індивідуальна емоція перетворюється на універсальний художній образ. Їхня творчість позначена поєднанням інтелектуальної строгості з емоційною відкритістю, філософічністю й витонченістю стилю. Саме завдяки цим рисам концерти Бріттена та Волтона стали знаковими зразками британської музики XX століття, визначивши подальший розвиток жанру як у національному, так і в європейському контексті.

### РОЗДІЛ 3. ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЙ СКРИПКОВИХ КОНЦЕРТІВ Б. БРІТТЕНА ТА В. ВОЛТОНА

#### 3.1. Особливості виконавської інтерпретації скрипкового концерту Б. Бріттена у виконавській версії Юлії Фішер та Жаніни Янсен

Інтерпретація музичного твору розглядається в сучасній інтерпретології як сукупність виконавських рішень, що включають темпоритмічну структуру, фразування, темброві й динамічні засоби виразності, а також взаємодію соліста з оркестром і диригентом. Вона не є простим відтворенням нотного тексту, а скоріше актом реконструкції смислових площин твору через призму індивідуального виконавчого досвіду, естетичних уподобань та сценічної ситуації. У випадку Скрипкового концерту Бенджаміна Бріттена (Op. 15) інтерпретація набуває особливої ваги: твір поєднує інтимні ліричні фрагменти з демоничною віртуозністю, має складну оркестрову палітру і внутрішню драматургію, де центральну позицію займає пассакалія III ч. (*Andante lento*). Аналіз двох виконань – *Юлії Фішер* та *Жаніни Янсен* дозволяє виявити різні моделі інтерпретації, які ілюструють спектр можливих прочитань цього твору в сучасній концертній практиці: від конструктивно-логічного, «архітектонічного» підходу до інтерпретації як форми, до експресивно-театрального, де в центрі стоїть емоційний резонанс і темброво-динамічні контрасти. Далі подається детальний аналіз виконань, спочатку Ю. Фішер, потім Я. Янсен, із наголосом на ключових інтерпретаційних моментах — темп, фразування, тембр, взаємодія з оркестром, трактування пассакалії та кінцеві драматургічні рішення.

У виконанні Юлії Фішер Скрипковий концерт Бріттена постає як ретельно збудована інтелектуальна конфігурація, де пріоритетом є прозорість лінії, структурна ясність та витримана художня дисципліна (див. в додатку №4). Вступні моменти першої частини відзначаються стриманою динамікою та точним

входженням солістки: атака має контрольований характер, інтонація чиста, вібрато помірне, що створює відчуття камерної інтимності навіть у концертному просторі. Такий початковий тон задає фон для подальшого розвитку думки — солістка не прагне домінувати над оркестром, навпаки, надає увагу діалогу, інколи акцентуючи фрази взаємними відповідями з групами струн. Ця модель співпраці з оркестром дозволяє уникнути «змагання» за звучання, характерного для більш диспетчерських чи віктимізованих підходів, і сприяє сприйняттю твору як єдиної архітекtonіки.

Темпоритмічна політика Фішер демонструє прагнення до внутрішньої рівноваги: у перших темах вибрані темпи помірні, але не інертні — вони дають змогу деталізувати фразу, виділити метроритмічні акценти й логіку мовленнєвого малюнка. У швидких пасажах виконавиця зберігає артикуляційну чіткість: навіть у технічних програмах «біги» тримають геометрію, що дозволяє слухачеві відстежувати мелодичні лінії, тобто віртуозність підкорена музиці, вона не є самоціллю. Отже, каденції у виконанні Фішер виглядають як завершальні частини думки, логічно впливають із основних мотивів, не розривають структуру на «до» і «після».

Фразування у Ю. Фішер відзначається вокальною логікою: дихання природне, подібно до співу. Таке фразування підкреслює мелодичність музики Бріттена, нагадуючи про його тісний зв'язок з англійською вокальною традицією. При цьому артикуляційна палітра достатньо різноманітна — від легато до чіткої контрастної атаки — але зміни відбуваються в межах внутрішньої дисципліни, без різких «переривів» або штучних драматичних жестів.

Найбільш інформативним для розуміння інтерпретаційної установки Фішер є її трактування пассакалії (*Andante lento*), в якому послідовність варіацій побудована архітекtonічно. Темп пассакалії у виконанні Фішер плавний: кожна варіація додає тону чи динаміки, але зміни відбуваються поступово, з увагою до дрібних динамічних нюансів і тональних переходів. Важливим є те, що солістка

не прагне штучно загострювати крайні точки; кульмінації приходять органічно, як наслідок наростання внутрішнього напруження, а після кульмінації настає плавне повернення до рефлексивних, ліричних площин. Такий підхід підкреслює формальну цілісність пассакалії й дозволяє краще сприймати поліфонічні взаємозв'язки між оркестром і соло.

Темброво-динамічна палітра Фішер вирізняється чистотою та ясністю: верхній регістр скрипки звучить прозоро, іноді аж «кристалічно», середній регістр насичений, але без надлишку «металу», нижній регістр акуратно використовується для підсилення тембрових контрастів. Вібрато застосовується точково — як засіб підкреслення інтонаційної точки, а не як постійний фон. Така поміркованість дозволяє зберегти акустичну прозорість у взаємодії з інтенсивною оркестровою фактурою Бріттена.

Взаємодія з диригентом у виконанні Фішер носить характер партнерського тонкого злагодження: оркестр не пригнічує соло. В цілому баланс між оркестром і солістом дозволяє розкрити як сольну індивідуальність виконавиці, так і звучання оркестру. Це особливо важливо у фінальних епізодах, де оркестрова щільність може підважувати сольну лінію; у випадку Фішер такі моменти виглядають врівноваженими, здебільшого через свідоме регулювання динаміки та артикуляційної чіткості.

Стилістично інтерпретація Юлії Фішер можна охарактеризувати як «педагогічно-виважену»: вона презентує концерт Бріттена як твір, що потребує аналітичного підходу, уваги до деталей і дотримання музичної логіки. Такий підхід може бути рекомендований як модель для студентів і аспірантів у роботі над репертуаром XX століття, де надмірна експресія іноді шкодить ясності інтонаційної думки. У професійному контексті виконання Фішер часто отримує високу оцінку за точність, структурну читабельність і витонченість звукового малюнка.

Інтерпретація *Жаніни Янсен* репрезентує іншу полярність виконавських рішень — більш драматичну, темпераментну, де в центрі стоїть емоційна напруга та темброві контрасти як основні засоби вираження (див. в додатку №4). Від самого початку першої частини її звучання відрізняється більш сильною атакою, ширшим вібрато і великим динамічним розмахом. Це створює ефект «сцени», в якій солістка прагне відразу втягнути слухача у внутрішню драму твору. Така стратегія переносить фокус уваги на експресивний вимір — на те, як музика впливає «тут і тепер».

Темпоритмічна структура у *Жаніни Янсен* є пластичнішою: вона дозволяє собі мікро-варіювання темпу, акцентні зрушення та м'які переходи між темами. Артикуляція в її виконанні інколи більш агресивна у пасажах, що додає напору, прозорість втрачається.

Пассакалія у *Янсен* інтерпретується як кульмінаційна арена відчуттів: кожна варіація може містити як епізоди «шепоту», так і «крику», причому перехід між цими станами може бути різким. Така побудова підсилює відчуття конфліктності й розриву, іноді наближає виконання до театрального переживання. Темп пластично підлаштовується під драматичні вимоги: в окремих місцях можливі свідомі затримки чи пришвидшення, які вводять відчуття імпровізаційного моменту. Для слухача це створює інтенсивне емоційне переживання, іноді — навіть ефект шоку, але водночас позбавляє стійкої архітектонічної опори, яку пропонує більш аналітичний підхід.

Темброво *Янсен* використовує ширшу палітру: її верхній регістр може звучати з яскравим «металевим» відтінком у кульмінаціях, середній регістр — темніший та насиченіший, нижні позиції — активно вводяться для додання ваги. Вібрато більш виразне, часто слугує не лише як засіб інтонаційної підтримки, а й як самостійний драматичний засіб. Такий тембровий підхід дозволяє досягти сильних кольорових контрастів, але може призводити до втрати «тканини» лінії у мікрофразах.

Каденції у виконанні Янсен часто виступають як кульмінаційні точки, де особистісна енергія виконавиці максимально виражена. Взаємодія з оркестром у таких моментах може набувати рис конкуренції: якщо оркестр відповідає з великою силою, виникає напруга, іноді навіть відчуття «боротьби» за динамічний простір. Це може бути свідомою інтерпретаційною стратегією — підкреслити конфлікт фонів як внутрішню лінію твору.

Інтерпретація Янсен близька до театральної моделі, де музика постає як велика психологічна сцена. Такий підхід має велику привабливість у концертному середовищі: він створює сильний емоційний зв'язок із публікою, робить виступи «запам'ятовуваними» через драматичні піки і сміливі темброві рішення.

Порівняльно-інтерпретаційні висновки підкреслюють, що обидві моделі — Фішерівська «архітектоніка» та Янсенівська «драма» — виправдані і музично обґрунтовані. Переваги першої полягають у відмінному розумінні музичної форми, стабільності інтеграції соло й оркестру, педагогічній цінності для формування аналітичного мислення студентів. Переваги другої — у потенціалі емоційного впливу, здатності максимально мобілізувати увагу слухача та розкрити драматичні аспекти твору. З негативних точок зору, надмірна стриманість може лишити деякі драматичні імпульси недорозкритими, тоді як надмірна експресивність — загрожує втратою тонкої архітектоніки пассакалії й поліфонічної прозорості.

Робота з диригентом — ключовий момент: саме комунікація визначає, чи вибір соліста стане діалогом із оркестром або ж самотійною сценічною автономією.

Аналіз виконань Юлії Фішер і Жаніни Янсен дозволяє простежити дві інтерпретаційні моделі концерту Бріттена: перший — як строгий, детально продуманий архітектурний твір, другий — як драматична, інтенціонально наповнена партитура, що вимагає сміливих тембрових рішень. Обидва підходи вносять свій вклад у розуміння твору XX століття та демонструють, що

інтерпретація — це мистецтво вибору: вибору пріоритетів, засобів і інтонаційної мови, які разом творять нове прочитання знайомого музичного тексту.

### **3.2. Специфіка виконавських вимог у скрипковому концерті В. Волтона у виконавській версії Тесси Ларк та Кюнг вха Чун**

Інтерпретація концерту для скрипки з оркестром Вільяма Волтона (1938–39 рр.) — складний виклик для соліста: твір поєднує елементи романтичної ліричної експресії, ритмічну гнучкість та технічний блиск у пасажах, які іноді мають характер «скребучих» жестів із відкритою скрипкою. У співвідношенні між сольним інструментом і оркестром, у взаємодії з ритмічними групами, у виборі темпоритму та тембрових тонкощів виконавець опиняється в ситуації, де «правильна» інтерпретація мусить бути компромісом між сольним виявом і партитурним балансом. Як цікаві варіанти інтерпретацій даного концерту пропонуються виконання *Тесси Ларк* і *Кюнг вха Чун*.

*Тесси Ларк* — молода артистка з активним концертним стилем, яка часто обирає комбіновані стилістики; *Кюнг вха Чун* — виконавиця класичної традиції, чий записи з Волтоном заслуговували на увагу композитора. Аналіз їхніх інтерпретаційних версій дає змогу виділити специфічні виконавські вимоги у цьому концерті: вимоги до темпу, артикуляції, тембру, динаміки, фразування, технічності та композиції твору.

У версії *Тесси Ларк* концерт Волтона звучить як прояв артиста, який намагається поєднати енергію та сучасність зі шанобливим ставленням до партитури (див. в додатку №5). З перших тактів можна помітити, що скрипка прагне знайти власний характер у складній оркестровій фактурі: атаки — чіткі,

іноді з легким «задушенням» для емоційної підкресленості; інтонаційна лінія — не просто «летить», але ніби трохи тягнеться, огортаючи диханням. Темпоритмічні рішення Ларк вивірені: у спокійних ліричних розділах вона не боїться «втягувати» нюанси, використовуючи субтемпи та внутрішні затримки перед кульмінаціями; у швидких, віртуозних пасажах — намагається зберігати чіткість артикуляції та підкреслити мотивний пульс, не перетворюючи швидкі фрази на розмитий потік. Ця подвійність — між «високою дисципліною» та «живим імпульсом» — визначальна для її версії.

Фразування в інтерпретації Ларк має відчутне «дихання»: вона не прагне лінійної гладкості, але вводить легке підкреслення внутрішніх ланок, щоб надати фразам пластичності. У поворотах мелодійної лінії іноді чутно легке «очікування», ніби виконавець зупиняється в середині фрази, щоб вдихнути або відчувти внутрішній імпульс. Це не руйнує ритмічної основи, але додатково окреслює інтонаційні акценти. Артикуляція варіюється: легато, де потрібне плавне звучання; чіткі напади — у контрастних пунктах — але з усвідомленням взаємозв'язку з оркестровим контекстом.

Темброва палітра Ларк є досить гнучкою: верхній регістр інструменту вона використовує як «світлову точку» — прозоро, з певною «ігристістю», але не позбавленою тіла; середній регістр насичений, із легким наповненням, іноді з натяком на тембровий «метал», особливо в переходах до кульмінацій; нижній регістр використовуваний помірно, але інколи в драматичних моментах. Вібрато використовується дуже вибірково — в кульмінаційних точках або в місцях, де інтонаційна лінія потребує «розтягнення» кольору; в інших місцях — стримано, щоб зберегти чистоту лінії. У контрастних частинах виконавиця віддає перевагу «контурним» артикуляціям, ніж надмірному тембровому ефекту.

У студійній або концертній практиці Ларк часто прагне збалансувати сольне звучання з оркестром. Це вимагає тонкого контролю динаміки, артикуляції й взаємодії з диригентом. У каденціях з концерту Волтона Ларк іноді вводить

інтонаційні варіанти, мікроповільнення або тонкі темброві модифікації, але зберігає відчуття цілісності стилю твору; її каденції є логічним продовженням драматургії концерту.

Інтерпретація Тесси Ларк є збалансованою. Її музика прагне залучити слухача через нюансування, внутрішній розвиток інтонації, через тонку гру тембру й артикуляції. Виконання вимагає високої технічної підготовки (щоб утримати чистоту в швидких пасажах), уважності в динаміці та здатності до миттєвого реагування на оркестрові зміни.

У версії *Кюнг вха Чун*, яка має історичні записи з Волтоном (зокрема, із диригентом Андре Превіном та оркестром Philharmonia, у святковому виступі на честь 80-річчя Волтона), її інтерпретація набуває класичного характеру з упором на витончену традицію англійської концертної школи, інтонаційну строгість, структурну збалансованість і помірковану драматургію (див. в додатку №5). У записі 1982 року Чун демонструє технічно бездоганне володіння партією, з чітким арсеналом артикуляційних засобів, але з поміркованими емоційними вибухами. У вступних моментах її атака контрольована, інтонація стабільна, а тембр стримано класичний, з легким благородством, але без зайвого блиску чи глянцю. Вона одразу вбудовується в оркестрову тканину, не намагаючись виділити свою лінію.

Темпоритмічна сторона К. Чун є консервативною, класично врівноваженою: темпи вибрані так, щоб забезпечити достатньо простору для ліричних завершень, але не гальмувати динамічний розвиток. У швидких пасажах вона втримує чіткий метроритм, артикуляція — акуратно виразна, без надмірного «зачеплення». Виконавиця шукає компроміс між сольним звучанням і партитурним контекстом. Фразування в її інтерпретації має високу плавність і внутрішню логіку: вона прагне «співати лінію», навіть у технічних місцях, уникати раптових ривків, забезпечувати цілісність інтонаційної думки.

Темброва палітра Чун більш класична: верхній регістр скрипки звучить ніжно, але не прозоро «крихко», середній регістр — збалансований, з теплом, нижній регістр — обережно введений у драматичних моментах, але не часто застосований як основний засіб. Вібрато у межах класичної стриманості, не надто розгорнуте, служить підкресленню інтонації, а не самотійному емоційному виразу. Артикуляція в її виконанні чітка, вивірена, з увагою до внутрішньої контрапунктності і групової координації з оркестром.

Каденції у її версії виглядають як завершальні інтонаційні блоки. Взаємодія з оркестром Чун витончена; оркестр підтримує соло, але не приглушує. Особливо помітно це в кульмінаційних частинах та в завершенні концерту, де вибір динамічної регуляції має вирішальне значення.

Інтерпретаційна стратегія Чун — «спокійна глибина» — полягає у тому, щоб підсилити музичну лінію через контроль, витонченість і слухання (як власного інструменту, так і оркестру). У цьому сенсі її виконання відповідає ідеалам традиційної європейської концертної практики середини ХХ століття, коли техніка й інтерпретація мали служити образу твору.

Порівняння інтерпретацій вказує на те, що версія Тесси Ларк більше тяжіє до імпульсивного підходу з емоційними нюансами, тоді як версія Кюнг вха Чун є більш класичною, врівноваженою. Обидва виконання демонструють, наскільки широкий вибір інтерпретацій відкриває концерт Волтона — від сміливої сучасної мовної пластики до аристократичної традиційної строгості.

### Висновки до Розділу 3

Порівняння виконавських моделей Юлії Фішер та Жаніни Янсен у концерті Бріттена дозволило виокремити два базові типи інтерпретаційного втілення — «структурно-аналітичне» та «емоційно-образне».

Юлія Фішер демонструє інтерпретацію, зорієнтовану на структурну логіку, ясність форми та акустичну прозорість. Її версія характеризується контрольованою динамікою, стриманим вібрато, точним інтонуванням і уважним ставленням до оркестрового контексту. Такий підхід формує модель «інтелектуальної» інтерпретації, де пріоритетом є не зовнішній ефект, а аналітична послідовність, цілісність драматургії та збереження поліфонічної фактури.

Жаніна Янсен, навпаки, представляє емоційно насичений, темпераментний тип виконання, де драматична дія вибудовується через темброві контрасти, мікротемпові варіації та експресивну динаміку. Її інтерпретація спрямована на створення сценічного ефекту, на максимальне емоційне залучення слухача. Якщо Фішер втілює аналітичну ясність, то Янсен — безпосередню енергію переживання, майже театральну драму у звуках.

Порівняльні результати свідчать, що обидва підходи не заперечують, а взаємодоповнюють одне одного. Інтерпретація Фішер відкриває глибину конструктивної логіки Бріттена, тоді як виконання Янсен актуалізує його емоційно-психологічну сутність. Разом вони демонструють, що сучасна виконавська практика потребує поєднання аналітичного мислення та чуттєвого переживання, що є ознакою зрілого інтерпретаторського мислення XX–XXI століття.

Ще більш багатовимірним виявляється порівняння інтерпретацій скрипкового концерту Вільяма Волтона у виконанні Тесси Ларк і Кюнг вха Чун. Обидві версії репрезентують різні підходи до вирішення складної проблеми

співвідношення між віртуозністю й ліризмом, між технічною демонстративністю та стриманою елегантністю англійського стилю.

Інтерпретація Тесси Ларк характеризується новаторською виразністю та пластичністю стилю. Її гра спирається на імпульсивність, живу реакцію на оркестр, мікроагогічні коливання та активну динамічну палітру. Вона прагне поєднати технічну точність із відчуттям емоційного руху, часто використовує внутрішні затримки, нюансування фрази, експериментує з тембровими переходами. Такий підхід надає їй виконанню виразної сучасності та елементів «живої» імпровізаційності.

Кюнг вха Чун, натомість, втілює традиційну класичну модель інтерпретації. Її версія Волтона спирається на бездоганну технічну дисципліну, стриманість і витонченість, відсутність надмірної емоційності. Темпоритмічна структура стабільна, артикуляція — чиста й зважена, фразування — плавне, лінійне. Вона прагне не «підкорювати» оркестр, а органічно співіснувати в його тканині. Такий тип виконання демонструє глибину професійної школи, зразкову взаємодію соліста й оркестру, що є важливим орієнтиром для академічної традиції.

Зіставлення двох виконавських стратегій у концерті Волтона дає змогу сформулювати висновок, що в сучасній практиці існує спектр між романтично-драматичним і класичним стилями, і саме здатність виконавця гнучко переходити між ними визначає успіх інтерпретації. Т. Ларк розширює межі традиції, вводячи елементи сучасної звукової пластики та живої імпровізаційності, тоді як К. Чун демонструє ідеал класичної злагоженості, витриманої благородності та тембрової рівноваги.

Кожна версія демонструє індивідуальну систему пріоритетів — між інтелектуальним контролем і емоційним імпульсом, між тембровою прозорістю й експресивним напруженням, між партнерством з оркестром і сольною автономією. У цьому виборі проявляється суть виконавського стилю, що не

зводиться до «вірного» чи «невірного» рішення, а відображає глибину творчої особистості. Усі розглянуті інтерпретації засвідчують необхідність високого технічного рівня, точного контролю динаміки, вібрато, артикуляції, інтонації. Водночас темброва культура стає не лише елементом «звучання», а важливим змістовим чинником, який передає емоційні стани, символіку й підтекст музики.

## ВИСНОВКИ

Жанр скрипкового концерту посідає особливе місце в історії європейської музики, оскільки він поєднує в собі принципи інструментальної віртуозності, драматургічної напруженості та симфонічного мислення. Від барокової тричастинної моделі до індивідуалізованих інтонацій XX століття концерт для скрипки з оркестром залишався формою, у якій композитор міг найповніше розкрити свій стиль, а соліст — продемонструвати інтерпретаційну свободу та технічну майстерність. Національні композиторські школи надавали жанрові власних ознак, а тому англійська традиція міжвоєнної доби, позначена синтезом модерністичного мислення й фольклорної мелодики, виробила унікальну модель концертності, в якій ліричність поєднується зі структурною новизною.

Внесок Вільяма Волтона у розвиток жанру скрипкового концерту полягає передусім у переосмисленні формотворчих принципів і тематичної логіки. Його Концерт h-moll демонструє відхід від класичної сонатної впорядкованості на користь більш емоційно й психологічно мотивованої драматургії. Волтон створює гнучку форму, у якій теми постійно трансформуються, а циклічні перетворення з'єднують частини в єдиний художній простір. Віртуозність у його трактуванні не є самоціллю: вона підпорядкована характеристиці внутрішнього світу соліста, який постає то як трагічний герой, то як блискучий майстер гри. Особлива увага композитора до тембрових поєднань і гармонічної виразності додала жанрові нового колористичного виміру.

Скрипковий концерт Бенджаміна Бріттена, своєю чергою, репрезентує інший шлях осмислення жанру — шлях емоційної концентрації, філософічності та модерністського мінімалізму, що поєднаний із національними англійськими інтонаціями. Бріттен переосмислює традиційну тричастинність, будуючи її на принципі наскрізності: аттаса між частинами і логіка драматургічного зростання створюють цілісну форму, де внутрішня напруга наростає до кульмінаційної пасакалії. Його темброве мислення вирізняється точністю: велика мідна й ударна

група формують драматичний контекст для сольної партії, що набуває епічного виміру. У цьому творі жанр концерту виходить за межі віртуозного змагання, перетворюючись на філософський монолог про людську слабкість, спротив і пошук гармонії.

У виконавському аспекті концерти В. Волтона й Б. Бріттена становлять окремий розділ камерно-симфонічного репертуару XX століття. Їхнє виконання вимагає від соліста не лише технічної досконалості, а й здатності працювати з психологічними, драматургічними й тембровими нюансами, що визначають сучасну концепцію концертності. Віртуозність у цих творах нерозривно пов'язана з інтонаційною виразністю, а оркестр виступає не супутником, а рівноправним партнером у розгортанні музичного матеріалу. У сучасній виконавській практиці концерти В. Волтона та Б. Бріттена стабільно залишаються у репертуарі провідних скрипалів, що свідчить про їхню високу художню цінність і стійку актуальність.

Загальний розвиток англійського скрипкового концерту в першій половині XX століття демонструє, що цей жанр став своєрідним індикатором естетичних змін усієї національної школи. В. Волтон і Б. Бріттен, попри стилістичні відмінності, заклали підвалини нової концепції концертності, у якій співіснують романтична традиція, модерністична експресія та глибока індивідуалізація інтонаційного мислення. Їхні твори підтвердили, що скрипковий концерт здатний трансформуватися відповідно до духу часу, зберігаючи внутрішню єдність та історичну спадкоємність.

Важливим чинником, який об'єднує скрипкові концерти В. Волтона й Б. Бріттена, є особливе розуміння ролі соліста. У їхніх композиціях скрипка перестає бути виключно носієм віртуозності та набуває якості «голосу» — психологічного, драматичного, інколи символічного. У концерті В. Волтона соліст постає як суб'єкт внутрішнього переживання, котрий веде діалог із оркестром, що виступає драматичним коментатором подій. У Бріттена ж соліст

набуває майже трагічного виміру: його інтонації сприймаються як метафора духовної боротьби, а оркестр — як сила зовнішнього світу, з якою скрипка взаємодіє, сперечається чи протистоїть. Таким чином, жанр концерту отримує в їхніх інтерпретаціях додаткову експресивну глибину й філософську багатозначність.

Суттєвого значення у творчому розвитку жанру набувають і оркестрові інновації. Якщо В. Волтон тяжіє до вишуканої тембрової палітри, поєднуючи інтонаційну ніжність зі складною гармонією та рельєфною контрапунктністю, то Б. Бріттен віддає перевагу більш структурним моделям, у яких оркестр часто стає носієм архетипних ритмів і драматургічних акцентів. Обидва підходи формують нові моделі оркестрової ансамблевості зі скрипкою, що суттєво збагатило виконавський та інтерпретаційний досвід.

Виконавська практика показує, що концерти В. Волтона і Б. Бріттена не лише технічно складні, а й вимагають від соліста високого рівня стилістичної гнучкості. У їхніх творах поєднуються ліричні епізоди, драматичні кульмінації, сплески технічної напруги та моменти внутрішньої зосередженості. Скрипаль повинен уміти передати широкий спектр художніх станів — від «світлої» неокласичної кантилени до експресивного модерністського жесту. Саме тому виконання цих концертів нерідко стає випробуванням не лише техніки, а й художнього мислення. Найкращі інтерпретації — у традиції Я. Хейфеца, чи сучасних виконавців — Жаніни Янсен та Юлії Фішер, Кюнг вха Чун та Тесси Ларк, котрі демонструють, наскільки багатовимірними можуть бути ці твори за умови тонкого розуміння композиційної логіки та стилістичних особливостей.

Узагальнюючи, можна ствердити, що скрипкові концерти Вільяма Волтона та Бенджаміна Бріттена становлять ключовий внесок в еволюцію англійської музики XX століття та у світову історію жанру. Їхнє значення виходить далеко за межі національної традиції: це твори, що відбивають пошуки нової естетики, нових форм духовного висловлення, нової взаємодії між солістом і оркестром.

Вони поєднують у собі національний мелос, модерністську сміливість, складну драматургію та технічну віртуозність, тим самим формуючи синтетичну модель концерту, яка залишається актуальною й сьогодні.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білобловський В. Концепт «інтерпретація» в історії, теорії та музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. С. 74-81.
2. Городецький А. В. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість. Дис. на здоб. наук. ст. канд. мист-вства. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. 2019. 216 с.
3. Ігнатченко Г. Про динамічні процеси у музичній фактурі: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН України. Київ, 1984. 25 с.
4. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70–82.
5. Лебідь Є. А. Стильовий простір англійського скрипкового концерту. Діпломна робота бакалавра. Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка. Львів. 2024. 41 с.
6. Лучанко О. Жанр концерту у контексті контрабасового мистецтва ХХ століття. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль. 2005. С. 60-66.
7. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ. 2013. 134 с.
8. Муха А. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования). Музична Україна: Київ, 1979. 272 с.
9. Ніколаєвська Ю. Нові виміри музикознавства ХХІ століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. Науковий вісник

- Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 131. Київ. 2021. С. 8-25.
10. Павлова В. В., Дідок С. В. До проблеми скрипкового виконавства: історичний аспект. *Молодий вчений*, вип. 8. 2017. С. 67-72.
  11. Сидоренко Д. О. Скрипковий концерт Б. Бріттена у композиторській, редакторських та виконавських версіях. Дипломна робота магістра. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів. 2024. 80 с.
  12. Скрипнік Л. М. Специфіка виявлення принципів діалогу та гри у скрипкових концертах ХХ століття. Автореф. дис.... канд. мистецтвознавства. Київ, 2009.
  13. Соловійов В. А. Специфіка музичної інтерпретації: технологічний підхід. *Молодий вчений* 2. 2017. С. 83-88.
  14. Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис канд. мист-ва. Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2009. 20 с.
  15. Фекете О. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.
  16. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.
  17. A Guide to Mozart's Violin Concertos. Carnegie Hall. – Режим доступу: <https://www.carnegiehall.org/Explore/Articles/2024/10/08/Guide-to-Mozart-Violin-Concertos> (дата звернення: 28.01.2025).
  18. Allen S. A. «He Descended Into Hell»: Peter Grimes, Ellen Orford, and Salvation Denied. *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. 1999. PP. 81-94.
  19. Avery K. William Walton. *Music&Letters* 28 (1). 1947. PP. 1-11.
  20. Barton G. The Relationship Between Music, Culture, and Society: Meaning in Music: Implications for Classroom Practice. 2018. 10.1007/978-3-319-95408-0\_2.
  21. Byde M. G. J. The later orchestral works of William Walton: a critical and analytical re-evaluation. PhD thesis, University of Leeds. 2008. P. 295.

- 22.Campbell C. The Violin Concerto Soloist's Orchestral Role, from Mozart to Beethoven. *Performance Practice*. 2009. Review: Vol. 14: No. 1, Article 2. DOI: 10.5642/perfpr.200914.01.02.
- 23.Coroiu P. M. Innovative Aspects of the Modern Concerto (extravagant compositional models of the 20th century). *Artes. Journal of Musicology*. Vol. 25-26, 2022. P. 120-128.
- 24.Craggs St. R. Benjamin Britten: a bio-bibliography. Bloomsbury Publishing USA. 2001.
- 25.deZeeuw A. M. Tonality and the Concertos of William Walton. Diss. University of Texas at Austin. 1983. P. 216.
- 26.E. L., review of Concerto for Violin and Orchestra by William Walton: Jascha Heifetz. *Music & Letters* 23 (1). 1942. PP. 95-97.
- 27.Evans E. Modern British Composers (New Series): I. William Walton. *The Musical Times*, vol. 85. № 1221. 1944. pp. 329–32, 367.
- 28.Fischer S., Shipp S. The English school of violin playing. *American String Teacher* vol. 41.4. 1991. PP. 65-69.
- 29.Forkert A. British Musical Modernism Defended Against its Devotees. Diss. Royal Holloway. University of London. 2014. P. 276.
- 30.Franko Lawrence. Janine Jansen on the Britten Violin Concerto. Violinist.com. <https://www.violinist.com/blog/laurie/20103/11103/>.
- 31.Fritz Cl., Blackwell A., Cross I., Woodhouse J., Moore B. Exploring violin sound quality: Investigating English timbre descriptors and correlating resynthesized acoustical modifications with perceptual properties. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 131(1). 2012. PP. 783-794.
- 32.Greenfield E. Review of Walton Violin Concerto. *The Musical Times*. Vol. 102, No. 1420. 1961. P. 369.

33. Guliyeva I., Kopanitsa L. Folklore in contemporary music: Revival of cultural traditions. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*. 3. 2024. Pp. 24-34. 10.59214//cultural/2.2024.24.
34. Hart H. A. W. Exploration of Underplayed Violin Concertos Appropriate for Intermediate and Advanced Students. The Florida state university. College of music. 2006. P. 89.  
<https://repository.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182394/datastream/PDF/view>
35. Hasegawa Robert. Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music History of the 20th and 21st Century, by Christian Utz, Translated by Laurence Sinclair Willis. Bielefeld, Transcript Verlag, 2021, 527 pages. *Circuit*, volume 32, number 1, 2022, p. 114–118.
36. Holst I. Working for Benjamin Britten. *The Musical Times*. Vol. 118, no. 1609, 1977. Pp. 202-206.
37. Horner K. Ehnes, James. Concertos for Violin: Korngold, Barber, Walton. Vancouver Symphony Orchestra, Bramwell Tovey. CBC Records SMCD 5241. (4-5). 2006.
38. Kennedy M. Britten. In *Master Musicians*, edited by Stanley Sadie. Oxford University Press. 1981. Pp. 140-143.
39. Kennedy Michael. *The Master Musicians Britten*. Thesis. New York: Oxford University Press, 2001.
40. Kildea P. Benjamin Britten: a life in the twentieth century. Penguin UK. 2013.
41. Kros Dž. Modernism and tradition and the traditions of modernism. *Muzikologija*. 2006. 10.2298/MUZ0606019K.
42. Kupitz E. English folk song influences on the Vaughan Williams concerto for oboe and strings. Diss. Arizona State University. 2013. P. 96.
43. Laki P. The Decade of the Violin Concerto: New Music and the Performer in the 1930s. *Studia Musicologica*. Vol. 62, no. 1-2, 2021. Pp. 139-147.

- 44.Lapteva A. Development trends of the concerto for violin and orchestra in the european music and its evolution in Ukraine. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Vol. 2 (31). 2017. P. 41-47.
- 45.Liu M. Benjamin Britten and his violin concerto. Diss. Franz Liszt University of Music. 2023. P. 102.
- 46.Martin T., Seyed Mohammad Reza Beladi, & Dăng Lan. *Cross-Cultural Collaboration in Popular Music: Practice-Based Research*. Cambridge: Cambridge University Press, 2025.
- 47.Mason C. Benjamin Britten. *The Musical Times*. Vol. 89, no. 1261, 1948. Pp. 73-75.
- 48.Meikle R. William Walton: *Music and Literature*, Stewart R. Craggs, Ed. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 1999. PP. 67-95.
- 49.Melnic V., Ciobanu G. Exploring the Connections between Narrative and Suggestive, or about Programmmism in Violin Concertos and Orchestras from the 20th Century. *Studiul Artelor Și Culturologie: Istorie, Teorie, Practică*, no. 1(46), Dec. 2024, pp. 7–15, <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.01>.
- 50.Mendelssohn, Felix. Violin Concerto in E Minor, Op. 64. IMSLP – International Music Score Library Project. URL: [https://imslp.org/wiki/Violin\\_Concerto%2C\\_Op.64\\_\(Mendelssohn%2C\\_Felix\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto%2C_Op.64_(Mendelssohn%2C_Felix)) (дата звернення: 17.02.2025).
- 51.Mitchell D., Reed P. *Letters from a Life: The Selected Letter and Diaries of Benjamin Britten, 1913-1939*, vol. 1. Berkeley: University of California Press, 1991.
- 52.Modernism (музика). Wikipedia. – Режим доступу: [\[en.wikipedia.org/wiki/Modernism\\_\(музика\)\]](https://en.wikipedia.org/wiki/Modernism_(музика)) (дата звернення: 12.02.2025).
- 53.Music of the Baroque Period. *Music Appreciation*. – Режим доступу: <https://louis.pressbooks.pub/musicappreciation/chapter/music-of-the-baroque-period/> (дата звернення: 28.01.2025).

54. Music of the Twentieth Century. AtoZ PDF Books. – Режим доступа: <https://atozpdfbooks.com/download/4927416-Music%20Of%20The%20Twentieth%20Century> (дата звернення: 12.02.2025).
55. Murrill H. Walton's Violin Sonata. *Music & Letters* 31.3. 1950. PP. 208-215.
56. Northcott B. In Search of Walton. *The Musical Times* 123. №1669. 1982. PP. 179-184.
57. Owen C. Making an English Voice: Performing National Identity during the English Musical Renaissance. *Twentieth-Century Music*. 2016. Vol. 13.1. pp. 77-107.
58. Petrocelli P. The Resonance of a Small Voice: William Walton and the Violin Concerto in England Between 1900 and 1940. Cambridge Scholars Publishing. 2009.
59. Pipkin R. An Analysis of William Walton's Concerto For Violin and Orchestra. Thesis. North Texas State College. 1957. P. 58.
60. Quinn T. A. The romantic loner: A conductor's guide to the choral-orchestral works of Sir William Walton. Diss. University of Southern California. 2014.
61. Renaissance music. The Metropolitan Museum of Art. – Режим доступа: [www.metmuseum.org/toah/hd/renm/hd\\_renm.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/renm/hd_renm.htm) (дата звернення: 03.02.2025).
62. Renaissance music. Wikipedia. – Режим доступа: [en.wikipedia.org/wiki/Renaissance\\_music](https://en.wikipedia.org/wiki/Renaissance_music) (дата звернення: 01.02.2025).
63. Roger Scruton. *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. New York: Routledge. 30.
64. Roseberry E. Old songs in new contexts: Britten as arranger. *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 292.
65. Rupprecht Ph. Between Nationalism and the Avant-Garde: Defining British Modernism. *British Musical Modernism: The Manchester Group and Their Contemporaries*. Cambridge: Cambridge University Press. 2015. Pp. 33–66.
66. Samson J. Chopin, pianos and East asian ModErnity. *Chopin Review*. 2022. Vol. 4-5: pp. 4-19.

67. Schleifer R., Levy B. The Condition of Music: Modernism and Music in the New Twentieth Century. The Cambridge History of Modernism. Ed. Vincent Sherry. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. Pp. 289–306.
68. Scholtes M. The Historical Impact of William Walton's Concerto for Violin and Orchestra. Diss. Indiana University. 2012. P. 68.
69. Steinberg M. The concerto: a listener's guide. Oxford University Press, 2000.
70. Stowell R. The early violin and viola: a practical guide. Cambridge University Press, 2001.
71. Strini T. "Gil Shaham Masters Walton's Violin Concerto". Third Coast Digest. March, 2011. P. 1.
72. Scruton R. Rhythm, melody, and harmony. The Routledge Companion to Philosophy and Music. Ed. by Gracyk T. and Kania A. New York: Routledge. 2011. PP. 24-37.
73. The History and Evolution of the Baroque Violin in Early Music. Golden Scissors. URL: <https://goldenscissors.info/the-history-and-evolution-of-the-baroque-violin-in-early-music/> (дата звернення: 12.02.2025).
74. The History and Evolution of the Violin: From Baroque to Modern Times. Gramercy Music Blog. URL: <https://gramercy.com.sg/blogs/news/the-history-and-evolution-of-the-violin-from-baroque-to-modern-times> (дата звернення: 12.02.2025).
75. The Romantic Period of Music. StringOvation. – Режим доступу: [blogs.stringovation.com/the-romantic-period-of-music](https://blogs.stringovation.com/the-romantic-period-of-music) (дата звернення: 15.02.2025).
76. Utz C. Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music History in the 20th and 21st Century. 2021. 10.1515/9783839450956.
77. Violin Concerto by W. Walton. <https://www.bbc.co.uk/proms/whats-on/2014/analysis/215>.

78. Violin Concerto. Beethoven. De Beethoven Catalogus. URL: <https://debeethovencatalogus.wordpress.com/violin-concerto/> (дата звернення: 12.02.2025).
79. Wu S. An Analytical Study of the Britten Violin Concerto, Op.15. Doctoral dissertation. University of South Carolina. 2017. P. 67.
80. What is Baroque Music?. Baroque Music. – Режим доступу: [www.baroque.org/baroque/whatis](http://www.baroque.org/baroque/whatis) (дата звернення: 29.01.2025).
81. Yang Hon-Lun. Music, China, and the West: A Musical-Theoretical Introduction. China and the West: Music, Representation, and Reception, edited by Hon-Lun Yang and Michael Saffle, University of Michigan Press, 2017, pp. 1–18.

## ДОДАТКИ

### *№1. Перша частина скрипкового концерту В. Волтона*

| Експозиція |      | Розробка |                         | Реприза            |                                                                                                                      |
|------------|------|----------|-------------------------|--------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| теми ГП+ПП |      | Каденція | Розробка<br>тем ГП і ПП | Каденція<br>на ДОП | Повторення<br>тем ГП і ПП (коротке)                                                                                  |
| тт         | 1-69 | 70-74    | 75-220                  | 221-231            | 231-268<br><br>+додаткова тема:<br><br>оркестрове<br>підхоплення в т. 4:<br>з'являється в т. 231 в<br>сольній партії |

### *№2. Друга частина скрипкового концерту В. Волтона*

| Скерцо  |      | Тріо    |           | Скерцо (реприза)                              |
|---------|------|---------|-----------|-----------------------------------------------|
| АА'ВА'' |      | Перехід | Канцонета | А'''А''''В'Тріо фр. А''''''                   |
| тт      | 1-88 | 89-101  | 102-164   | 166-252<br><br>фрагмент з Тріо<br><br>236-241 |

### *№3. Фінал скрипкового концерту В. Волтона*

| Експозиція |      |       |       |       | Розробка                                     |         | Хибна реприза                |                | Реприза                      | Кода    |
|------------|------|-------|-------|-------|----------------------------------------------|---------|------------------------------|----------------|------------------------------|---------|
|            | ГП   | СП    | ПП    | ЗП    | Розвиток теми<br>ГП<br>форма<br>АВ (вальс) А | Перехід | Проведення<br>тем ГП і<br>ПП | Перехід<br>ДОП | Проведення<br>тем ГП і<br>ПП | ГП      |
| тт         | 1-50 | 51-63 | 64-73 | 74-80 | 81-219                                       | 220-224 | 225-242                      | 243-248        | 249-428                      | 429-464 |

|  |  |  |  |  |               |  |  |  |                                                                      |  |
|--|--|--|--|--|---------------|--|--|--|----------------------------------------------------------------------|--|
|  |  |  |  |  | вальс 158-173 |  |  |  | проведення<br>теми ПП як<br>у I ч.<br>354-384<br>Каденція<br>385-410 |  |
|--|--|--|--|--|---------------|--|--|--|----------------------------------------------------------------------|--|

**№4. Виконавські версії скрипкового концерту Б. Бріттена**

<https://youtu.be/xBKvIHbD33A?si=-a6IqW9QPhE70GGg> – Юлія Фішер

<https://youtu.be/dDTIae06t6Y?si=LubktrIEkyQAANET> – Жанін Янсен

**№5. Виконавські версії скрипкового концерту В. Волтона**

<https://youtu.be/oCRUXEC4GYU?si=VizhurAvNMpobroy> – Тесса Ларк

<https://youtu.be/elCxwrGAoVs?si=pXA3w4FKyIrUUvKu> – Кюнг вха Чун