

**Ключові слова:** фортепіанна музика, фортепіанний цикл, прелюдія, п'єса, фактура.

**Шкроміда Юлія. Франческо Малип'єро: три фортепіанні цикли (особенности музыкального языка).** Фортепіанні цикли «Осенние прелюдии» (1914), «Блики» (1917) и «Шествие масок» (1918) італійського композитора ХХ століття Франческо Малип'єро – малоізнані, але дуже самобітні і оригінальні твори. Сильне вплив на них оказало фортепіанне творчість К. Дебюссі. Ф. Малип'єро воішов в історію італійської музики, в першу чергу, як оперний і симфонічний композитор. Музика для фортепіано займає другорядне місце в творчості майстра. Між тим, вона численна в кількісному відношенні і в ній відображені основні тенденції італійської фортепіанної музики ХХ століття.

**Ключевые слова:** фортепіанна музика, фортепіанний цикл, прелюдія, п'єса, фактура.

**Shkromyda Yliia. Francesco Malipiero: three sets of piano pieces (particular qualities of music language).** The piano sets «Autumn preludes» (1914), «Reflections» (1917) and «Mask's procession» (1918) by Italian composer of XX century Francesco Malipiero – are little known, but original and interest compositions. They are marked by influence of Debussy's piano music. F. Malipiero imprinted in history of Italian music like composer of opera and symphony. The piano music takes secondary place in Malipiero's compositions. But, nonetheless, it's extensive and detects main trends of Italian piano music XX century.

**Key words:** the piano music, the piano set, a prelude, a piece, an invoice.

*Ярослава Снітко*

## **ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕТВОРЕННЯ ЖАНРУ СТРУННОГО КВАРТЕТУ У ТВОРЧОСТІ БЕНДЖАМІНА БРІТТЕНА (НА ПРИКЛАДІ КВАРТЕТУ № 2 op. 36)**

Жанр струнного квартету відіграє помітну роль в творчому доробку Бенджаміна Бріттена. Хоча в його офіційному списку опусів він представлений лише трьома композиціями (№ 1 op. 25, № 2 op. 36 та № 3 op. 94), ще до їхньої появи митець неодноразово звертався до такого інструментального складу. Ним вже була написана ціла низка одночастинних та циклічних творів, серед яких: Квартет F-dur (1928), Рапсодія (1929), Квар-

теттіно (1930), Квартет D-dur (1931, відредагований у 1974)<sup>1</sup>, Alla Marcia (1933), «Три дивертисменти» (1936). Тобто, Бріттен встиг апробувати жанр струнного квартету у ранній період своєї творчості, перш ніж з'явилися ті, які він вважав гідними для публікації.

*Актуальність* теми даної статті обумовлена тим фактом, що до сьогодні у вітчизняній музикознавчій літературі квартетна творчість Брітена (як і більшість його камерно-інструментальних опусів) ще не була розглянута. Водночас, в англomовних виданнях дане питання вже було розкрито доволі широко, і нині існує декілька інтерпретацій структурної побудови та образного змісту цих творів. Відповідно, *метою* даної публікації є виявлення особливостей підходу Брітена до жанру струнного квартету та ознайомлення україномовної читацької аудиторії з його творчістю у цій сфері. Наукова ж *новизна* роботи полягає в тому, що тут пропонується ще одна концепція в тлумаченні змістовної ідеї Квартету № 2 та в розкритті особливостей його структурного рішення. Також простежуються шляхи перетворення жанру у порівнянні з традиційними зразками та висвітлюються деякі аспекти того, застосування у бріттенівській творчості рис сонатності.

У цілому серед камерних творів Брітена, написаних в ранній період, твори, де використовується тембр струнних в поєднанні з іншими інструментами, явно кількісно переважають над тими, що обходяться без нього. І це не дивно, адже хоча в подальшому на концертній естраді митець прославився саме як піаніст, на думку Дональда Мітчелла, перші враження про камерний ансамбль молодий композитор отримав саме як струнник, виконуючи партію альту [8, с. 371]. Як зазначає біограф Філіпп Бретт, в коледжі, окрім власне уроків композиції, Бріттен, можливо, часто музикував разом зі своїм вчителем Френком Бріджем, подібно до того, як вони це продовжували робити і по завершенні навчання, аж до смерті останнього [2]. Вірогідно тому звучання струнного квартету було дуже близьким творчій натурі композитора, і ще до появи квартетів з «офіційною» нумерацією Бріттен вже активно та цілком успішно працював у цьому жанрі. А ті три композиції, які він вважав гідними присвоєння опусів, є справжніми показниками його зрілості і їх цілком виправдано можна вважати мірилом творчої манери митця в цій жанровій сфері.

Струнний квартет № 1 ор. 25 з'явився в Америці у 1941 р. Він був написаний для Елізабет Спрег Кулідж (Mrs. Elizabeth Sprague Coolidge) – меценатки, що підтримувала зв'язки з Френком Бріджем. Від останнього

---

<sup>1</sup> Єдиний ранній твір для струнного квартету, який після редагування був опублікований ще за життя Брітена в 1975 р.

вона отримала схвальний відгук про молодого композитора, і щойно Бріттен опинився в Каліфорнії, замовила йому твір для струнного квартету. Опус був завершений буквально протягом одного місяця, і його прем'єра, яка відбулася восени того ж року в Лос-Анджелесі, була настільки успішною, що трохи пізніше Бріттен отримав за це Медаль Бібліотеки Конгресу (The Library of Congress Medal).

Струнний квартет № 2 оп. 36 Бріттен присвятив Мері Беренд (Mary Behrend) – меценатці та одній з близьких друзів композитора. Це «найбільше досягнення з того, що я написав до цього, і хоча він [квартет. – Я. С.] ще далекий від довершеності, він дав мені стимул на продовження нових напрямів» [10], – так писав композитор про цю роботу своїй замовниці. Твір був приурочений до 250-річного ювілею з дня смерті Генрі Перселла в 1945 р. Поряд з ним було написано ще два значущих опуси, а саме – «Путівник по оркестру для молоді» та вокальний цикл «Святі сонети Джона Донна» оп. 35 для тенора у супроводі фортепіано. Всі ці композиції прозвучали в рамках концертів перселівської музики (зокрема, прем'єра самого квартету відбулася 21 листопада 1945 р. у виконанні струнного квартету Зоріана (Zorian Quartet) у Вігмор-холі (Wigmore Hall)). Однак згаданий вокальний цикл та квартет більшою мірою є втіленням переживань, викликаних нещодавно завершеною Другою світовою війною, ніж простим знаком поваги до митця минулого. Так, «Святі сонети Джона Донна» були написані після того, як композитор разом з Ієгуді Менухіним відвідав Берзен-Белзен в ході сумісного концертного туру по звільнених німецьких концентраційних таборах. Пізніше Менухін у своїх мемуарах писав: «Ніколи не забуду той день. Людей звільнили з табору лише декілька тижнів тому, тюремні бараки спалили, а колишніх ув'язнених перевели в казарми СС, де окрім усього іншого розміщувався ще й театр. Жінки та чоловіки були на одне обличчя, всі вдягнені в армійські ковдри, перекроєні вправними в'язнями-кравцями в спідниці та костюми. За декілька тижнів свободи вони вже трохи від'їлися та набрали вагу, але нам, незвичним, здавалися вкрай виснаженими, а багато хто все ще знаходилися в лікарні» [1, с. 238]. Сам же Бріттен зізнавався, що ці враження вплинули на всі його подальші твори [9].

У цьому контексті Другий струнний квартет за своїм образним змістом виявився відгуком на неспокійну дійсність, де звернення до музичної стилістики минулого стає спробою віднайти опору та заспокоєння у складній ситуації післявоєнного часу.

Останній твір в жанрі струнного квартету був написаний Бріттен-ом зі значним відривом у часі по відношенню до всіх його попередніх аналогічних композицій. Минуло тридцять років, коли митець знову (і цього разу вже востаннє) звернувся до такої форми. Квартет № 3 ор. 94 був написаний за рік до смерті автора – у 1975 р. Його присвячено Гансу Келлеру – музикознавцю, який став одним із перших дослідників, що високо оцінив творчість композитора. В цей час здоров'я Бріттена сильно погіршилося. Він переніс операцію на серці, після якої в нього почалися проблеми з рухливістю правої руки. Тому Третій квартет, як і остання опера Бріттена «Смерть у Венеції», став твором, де митець вже підводить певні підсумки власного життя.

Так само, як і опера, останній струнний квартет був написаний під безпосереднім враженням від Венеції (відомо, що Бріттен відвідував її, щоб зібрати мелодії пісень гондольєрів та познайомитися з невід'ємною рисою «звучання» цього міста – дзвонами). Основна частина твору була написана у Чапел-хаузі (Chapel House) в Хорнамі (Norham), у Саффолку, куди композитор переїхав, коли Будинок в Олдборо став надто людним для роботи над новими опусами. Але його фінал народився під час останньої поїздки до Венеції у листопаді 1975 р. До того ж, музикознавці відзначають, що в ньому Бріттен свідомо використовує музичний матеріал зі своєї попередньої опери. Прем'єра Квартету № 3 відбулася вже через два тижня після смерті Бріттена – 19 грудня 1976 р.

Перша частина Квартету № 2 «нагадує спокійний живописний маринізм Бріттена в Пітері Граймсі» [4, с. 133], – писав Г. Келлер. Однак, ми не можемо погодитися з таким образним тлумаченням цього твору. Написаний у неспокійний 1945-й рік, даний опус не міг виявитися ізольованим від все ще тривожної післявоєнної атмосфери. В ньому Бріттен уникає втілення безпосереднього образу війни. Вона лише мається на увазі, присутня скоріше постфактум. Тому не дивно, що головною ідеєю цього твору стає «пошук точки опори». На інтонаційному рівні це втілюється в тому, що протягом усього твору композитор ніби намагається «вибудувати» яскраву, експресивну та рельєфну ліричну тему. Але вона так і не з'являється. В ході музичного розвитку постають м'які мелодичні теми-замінники, що носять скоріше узагальнений та об'єктивний характер і не сягають значення центрального ліричного образу.

Тобто ця образна сфера дається скоріше у процесі постійного пошуку й становлення. А моменти, де панує лірика, виявляються дещо мелодично «недооформленими», часто спираються на фоновий тип тематизму, а відповідний характер звучання досягається іншими засоба-

ми виразності. І якщо на початку ще постають більш цілісні тематичні побудови, то в ході драматургічного розгортання їхня роль як самостійних одиниць взагалі нівелюється. Саме так відбувається з початковими темами першої частини (Приклад 1).

Приклад 1. Три теми Головної партії.

Allegro calmo senza rigore (♩ = 80)

1) *p*

2) *mf*

3) *p*

Тут одразу по черзі експонуються всі три основні теми, що утворюють ліричну образну сферу. Між ними немає суттєвих відмінностей у характері та способі викладу. На тлі органного пункту на інтервалі децими в партії одного з інструментів звучать мелодичні лінії в унісон у трьох інших. Тому і не виникає відчуття, що якась з них отримує домінуюче значення.

Цікаво, що це відбувається в межах однієї лиш головної партії, що одразу ж підкреслює незвичність трактування сонатної форми. Тут збережені майже всі її необхідні структурні елементи та розділи. Водночас характер звучання тем експозиції та їхня драматургічна роль суттєво відрізняються від традиційних уявлень про них. Так, нетипово лірична головна партія не втрачає своєї значимості в загальному процесі розвитку твору. В ній закладені основні інтонаційні та фактурні ідеї всього квартету, а саме – опора на інтервал децими та унісонний виклад тематизму. До того ж, вона стає основою для монотематичного розвитку квартету. Побічна ж партія, як не дивно, не конфліктує з головною, а продовжує розвиток ліричної образної сфери. Наявна в ній видозмінена друга тема лише розкриває більш пом'якшену сторону цієї лірики, акцентуючи пісенне начало.

Момент же образного протиставлення вперше спостерігається саме між головною та сполучною партіями. Остання вводить слухача у сферу більш активної звукової моторики. Не маючи чітко сформованої теми, ця партія порушує атмосферу світлої лірики, змушує відчувати, що в ній ще нема композиційної довершеності та відчуття незатьмареності. У ро-

зробці інтонаційні елементи сполучної партії вже будуть брати активну участь у розгортанні музичної тканини.

Образ агресії, як безпосередній носій конфлікту, з'являється аж у заключній партії. Вона, як і побічна, спирається на тему, запозичену у головної (цього разу на третю). Однак тут Бріттен вже вдається до яскравої образної трансформації. Звучання тем активізується через залучення елементів маршовості, чому сприяють акценти й акордовий виклад замість унісону. І все це завершується експресивним монологом першої скрипки на *ff*.

У традиційно насиченій активним розвитком розробці найповніше проявляє себе агресивна образна сфера. В ній елементи заключної та сполучної партії явно переважають над епізодами заспокоєння, що дає звучання побічної. Цей дієвий розвиток продовжується і в репризі, що призводить до її суттєвого перетворення. На початку всі три основні теми зливаються в одночасному контрапункті. Фактично, це є не відновленням експозиції, а кульмінаційним зіткненням двох головних образних сфер, яке переривається появою сполучної партії. Останню завершує короткий монолог альт-соло, який показує, що фактично конфлікт ще не розв'язаний. Тому в коді, де начебто повертається початковий образ спокою, з усього попереднього матеріалу збережена лише інтонація висхідної до-мажорної децими, що застигає на органному пункті.

Варто відмітити, що для творчості Бріттена ця тональність відіграє особливу роль. «Тональність до-мажор часто сприймається як бріттенівська «домашня» («рідна» – Я. С.) чи «надійна» [6]. Багато дослідників відмічають її символічність. Ганс Келлер у зв'язку з застосуванням цієї тональності в «Пітері Граймсі» говорить про «власний бріттенівський до-мажор» [5, с. 117], Крістофер Марк відмічає, що «ідея до-мажору представляє певну чистоту – білі ноти незабруднені випадковостями» [7, с. 12], а Хумпфрі Карпендер називає початкові органні пункти квартету «станом природності» [3, с. 230].

Наступне стрімке рухливе скерцо в другій частині – своєрідна відповідь на те відчуття непевності, що залишилося після першої. Це – нервовий сплеск тривоги, бурхлива емоційна реакція на нерозв'язаність основного конфлікту, до якого Бріттен знову повертається вже у фінальній Чаконі. Через загальне відчуття тривожності, невпинний рух із «задиханням» [4, с. 135] Келлер вбачає у цьому скерцо спорідненість з музикою Д. Шостаковича. І з цим важко не погодитися, адже в наступній частині такий зв'язок стає ще більш очевидним.

За структурою скерцо – доволі класичне (складна тричастинна форма з тріо у середньому розділі). Однак реприза основної теми в ньому не є буквальною. Ефект репризності досягається через репетитивне остинато, що превалює в основному розділі та пульсацію восьмими, що окреслюють головний ритм.

Стримана, сувора, але внутрішньо напружена основна тема останньої частини (приклад 2) звучить знову в унісон, продовжуючи ідеї головної партії. Через свій гострий пунктирний ритм і напрямок мелодичного руху вона виглядає як алюзія на головну тему першої частини П'ятої симфонії Шостаковича. До того ж неможливо не помітити схожість з лейт-темою опери «Поворот гвинта».

Приклад 2. Тема Чакони.

Концепція «пошуку точки опори» шляхом формування ліричної теми в Фіналі реалізується найбільш послідовно та інтенсивно. Проте і тут останній етап розв'язання конфлікту залишає відчуття недоговореності. У ході варіаційного розгортання Бріттен вдається до різних способів розвитку – поліфонізація фактури, залучення епізодів розробковості, включення жанрових елементів ноктюрну, збагачення гармонічної вертикалі витонченими альтераціями. Однак рельєфної яскравої мелодичної лінії так і не з'являється. В інтонаційному відношенні, лірика лишається представленою лише підголосками, побудованими на фоновому тематизмі. А єдина «точка опори», що досягається – це життєствердне скандування до-мажорних акордів, що накладається на унісонне звучання основної теми. В такий спосіб композитор і досягає свого «складно завойованого оптимізму», ніби переконуючи самого себе, що все владається.

Дослідники одностайно вбачають у Чаконі форму, що складається з теми та двадцяти однієї варіації, які в свою чергу утворюють три внутрішні цикли. В першій групі через поліфонізацію фактури розхитується початковий унісон і відбувається перехід до «ноктюрнової» гомофонії. В наступній ненадовго активізується рух за рахунок елементів розробковості. Третя ж група цілком занурюється у сферу лірики, і тут на тлі основної теми зву-

чать м'які інтонації вокальної природи, що змушують згадати про основну ідею твору, але вони так і лишаються фоновими й узагальненими. На прикладі поданої схеми можна наглядно прослідкувати особливості драматургічного розгортання музичного розвитку:

Схема 1. Структура Чакони.

Тема	Експонувально-розвиваючий тип	Експонування	
Вар. 1	викладу. Зміщена до кінця кульмінація підштовхує подальший розвиток частини.	Поступове розхитування статичності основної теми.	
Вар. 2		Поступова активізація музичного руху, драматизація характеру звучання теми через акордовий виклад.	
Вар. 3		Більш відчутне нарощування напруги та тимчасовий спад під кінець.	
Вар. 4		Ледве помітне нарощення внутрішньої напруги.	
Вар. 5		Перша кульмінація.	
Вар. 6		Розробковість.	
Вар. 7	Превалювання мотивного подрібнення над цілісним викладом. Активне нарощування напруги до самого кінця.	Посилення розробковості.	
Вар. 8		Активізація руху через поліфонічне розшарування всіх чотирьох голосів.	
Вар. 9		Образне відсторонення.	
Вар. 10		Предикт, драматизація.	
Вар. 11		Кульмінація на унісонному викладі та її заспокоєння під кінець.	
Вар. 12		Інтермецо	Відсторонення від конфлікту. Поява ліричних підголосків.
Вар. 13			Розвиток ідеї попередньої варіації.
Вар. 14			Повне заспокоєння.
Вар. 15			Монологічність, прояв суб'єктивності.
Вар. 16			Поступове нарощування напруги.
Вар. 17			Кульмінація групи варіацій.
Вар. 18			Життєствердний фінал
Вар. 19	Наростання, предикт.		
Вар. 20	Апофеоз, кульмінація.		
Вар. 21			

Крістофер Марк в своїй роботі, присвяченій квартетам Бріттена, зазначає, що «стилістичний підхід [в квартетах – Я. С.], безсумнівно, консервативний <...> бріттенівські фактури та звучності не позбавлені винахідливості <...> його квартети долучаються до традиції – традиційного квартетного письма та традиційного тонального синтаксису, – але як і Шостакович (якому він віддає данину в Струнному квартеті № 3) він постійно перетворює, руйнує та трансформує свої моделі, часто з метою іронізувати (найбільш очевидно в Струнних квартетах № 1 та 3), іноді (найпомітніше в № 3) задля потужного відчуття виходу за межу» [7, с. 1].

У цілому у своїх струнних квартетах Бріттен не дотримується фіксованої композиційної моделі. Їхні рішення цілком індивідуальні і скоріше містять зв'язки з іншими камерними творами, написаними у той же період.



Одним з аспектів перетворення класичних канонів жанру у квартетах Бріттена стало кількісне наповнення циклів. Воно міняється в кожному з творів (чотири частини в № 1, три – в № 2 та п'ять в № 3) чому, безсумнівно сприяє наявність характерних ознак сюїти. До того ж, в них потужну роль відіграє прийом розвитку через зміну жанрових характеристик матеріалу. В поєднанні з типовою для композитора варіаційністю він забезпечує суттєве образне перетворення основного тематизму.

Бріттенівська специфіка квартетного жанру також полягає в тому, що тут чи не найбільш яскраво виражена сонатність, в порівнянні з іншими камерними творами. Зазвичай вона проявляється через залучення окремих композиційних прийомів, і лише в Другому квартеті наявна повноцінна сонатна форма у першій частині (хоча Крістофер Марк піддає це твердження сумніву через пропорційну нерівнозначність розділів і вважає до речнішим відштовхуватися від жанру фантазії, характерного для перселівського часу) [7, с. 15]. В інших же випадках превалює тричастинність, яка через різноманітні композиційні та драматургічні перетворення трансформується у більш ускладнені структури.

Продиктований впливом сонатності принцип мотивного (розробкового) викладу тематизму в музичній тканині квартетів Бріттена відіграє значно меншу роль. Звісно ж, це викликано його нехарактерністю для творчості композитора в цілому. Однак в порівнянні з іншими камерними творами, в даних опусах він зустрічається значно частіше. Варто відмітити, що звучання бріттенівських квартетів часто «симфонізується» за рахунок збагачення тривалими органними пунктами, застосування подвійних нот та акордів в партіях виконавців, а також використання унісонного викладу тематизму, що справляє враження своєрідних «оркестрових ефектів».

Ще одною невід'ємною рисою жанру для Бріттена стає синтез поліфонічних прийомів та форм і їхня інтеграція в гомофонну музичну тканину. При цьому його квартетне письмо більшою мірою спирається на контрастність голосів ніж на імітаційність. Починаючи з яскравого діалогу барокової та класицистської стилістики у Квартеті № 1 композитор все більш заглиблюється у переосмислення та осучаснення поліфонічних жанрів. Вірогідно, саме починаючи з «перселівського» 1945 року мало не обов'язковим атрибутом камерних циклів композитора стає наявність повільного фіналу у вигляді чакони чи пасакалії. В останньому ж квартеті композитор активно залучає принципи структурної організації фуги.

І нарешті, фактично всі згадані квартети Бріттена тісно пов'язані з тією життєвою атмосферою, в якій знаходився композитор на момент їхнього написання. В них передаються гострі драматичні переживання

митця у важливі моменти його біографії. У Першому та Другому квартетах вони викликані Другою Світовою Війною, в Третньому – трагічним усвідомленням наближення власної смерті.

Отже, музика для струнного квартету – це вагома складова камерно-інструментального доробку Бріттена. Три струнних квартети, що увійшли до загального списку його опусів – важлива подія його творчої біографії. Їхні глибокі змістовні концепції втілюються у оригінальному перетворенні музичних жанрів та традицій минулого в поєднанні з ускладненістю та загостреністю звучань, що принесло з собою мистецтво ХХ ст. Тому вони постають еталонним проявом особливостей манери квартетного письма композитора й гідною частиною його творчого доробку.

1. Менухин И. Странствия. Москва: КоЛибри, 2008. 686 с.
2. Brett P. Britten, Benjamin//Oxford University Press. 11. 05. 2011. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46435> (дата звернення: 15.03.2017).
3. Carpenter H. Benjamin Britten: A Biography. London: Faber & Faber, 1992. 744 p.
4. Keller J. Chamber Music: A Listener's Guide. New York: Oxford University Press, 2011. 494 с.
5. Keller H. Peter Grimes: the story; the music not excluded//Benjamin Britten: a commentary on his works from a group of specialists. London: Rockliff, 1952. P. 111–131.
6. Listening to Britten – String Quartet no. 2 in C major, Op. 36.//Good Morning Britten. 12. 10. 2013. URL: <https://goodmorningbritten.wordpress.com/2013/10/12/listening-to-britten-string-quartet-no-2-in-c-major-op-36/> (дата звернення: 12.03.2017).
7. Mark C. Supported by Tradition: Sonority, Form, and Transcendence in Britten's String Quartets//Evan Jones, ed., Intimate Voices: Aspects of Construction and Character in the Twentieth-Century String Quartet. Rochester: University of Rochester Press, 2009. P. 41–74. URL: <http://epubs.surrey.ac.uk/1959/1/fulltext.pdf>. – 31 p. (дата звернення: 10.03.2017).
8. Mitchell D. The Chamber Music: An Introduction//The Britten Companion. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. P. 371.
9. Only Connect. Yehudi Menuhin and Benjamin Britten, 2011. URL: <http://www.npg.org.uk/whatson/display/2011/only-connect-display/only-connect/yehudi-menuhin/only-connect-yehudi-menuhin-benjamin-britten.php>. (дата звернення: 10.03.2017).
10. Parker R. Britten and the String Quartet: A Classical Impulse – String Quartet No.2. Transcript. 23 May 2013//Gresham College, 2013. URL: <http://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/britten-and-the-string-quartet-a-classical-impulse-string-quartet-no2>. (дата звернення: 10.03.2017).

**Снитко Ярослава. Особенности претворения жанра струнного квартета в творчестве Бенджамина Бриттена (на примере Квартета № 2 ор. 36).** Рассматривается Квартет № 2 Бриттена в контексте работы автора с данным жанром. Выяснено, что квартеты с опусной нумерацией –

это произведения, отражающие важные события в его жизни. Выявлено каким образом данный жанр претворяется в творчестве композитора и в каких аспектах Бриттен отталкивается от традиции, а где прослеживаются связи с современностью. Раскрыто особенности использования сонатной формы и характерных для неё принципов развития.

**Ключевые слова:** струнный квартет, сонатная форма, трёхчастная форма, вариационность, чакона, тональность До-мажор.

**Снітко Ярослава. Особливості перетворення жанру струнного квартету у творчості Бенджаміна Бріттена (на прикладі Квартету № 2 оп. 36).** Розглядається Квартет № 2 Бріттена в контексті роботи автора з даним жанром. З'ясовано, що квартети з опусною нумерацією – це твори, що відбивають важливі події і його життя. Виявлено яким чином даний жанр перетворюється в творчості композитора та в яких аспектах Бріттен відштовхується від традиції, а де прослідковуються зв'язки з сучасністю. Розкрито особливості застосування сонатної форми та притаманних для неї принципів розвитку.

**Ключові слова:** струнный квартет, сонатна форма, тричастинна форма, варіаційність, чакона, тональність До-мажор.

**Snitko Yaroslava. Peculiarity of String Quartet's Genre's Transformation in Benjamin Britten's Creativity (on Example of Quartet No. 2 op. 36).** There is considered Britten's Quartet No. 2 in the context of author's work with this genre. His quartets, which have opus numbers, embody important events of composer's life. There is revealed how that genre is interpreted in Britten's creativity, in which aspects he transforms traditions and uses connections with contemporaneity. There is disclosed features of use sonata form and its specific principles of development.

**Key words:** string quartet, sonata form, ternary form, variation, chaconne, C-major key.

*Антон Городецький*

## **КОНЦЕРТ У. УОЛТОНА ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ – ПЕРШИЙ ВИЗНАЧНИЙ АЛЬТОВИЙ КОНЦЕРТ ХХ СТОЛІТТЯ**

Відома дослідниця англійської музики Л. Г. Ковнацька писала про значення творчості Уільяма Уолтона наступним чином: «Уільям Уолтон (1902–1983), нагороджений багатьма почесними званнями та титулований лицарством у 1951 р., поряд з Бріттенем та Тіппетом є гордістю музичної культури країни у ХХ ст. Протягом 6-ти десятиліть зрілої творчості Уол-