

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра струнних інструментів

КОГУТ ВОЛОДИМИР

**КОНЦЕРТНІСТЬ У ТВОРАХ ДЛЯ АЛЬТА
БЕЛИ БАРТОКА І ДЖОРДЖА ЕНЕСКУ**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація – Альт

Наукове обґрунтування творчого проєкту

Науковий керівник –

Гаврилець Дмитро Григорович
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор
кафедри струнно-смичкових інструментів

Рецензент –

Ланюк Юрій Євгенович
заслужений діяч мистецтв України,
професор, завідувач кафедри
струнно-смичкових інструментів

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ БЕЛІ БАРТОКА ЯК МОДЕЛЬ СУЧАСНОГО КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ.....	6
1.1 Історичні передумови створення та редакційні варіанти твору.....	6
1.2 Риси концертності в контексті аналізу музичного матеріалу.....	9
РОЗДІЛ 2. CONCERTSTÜCK (КОНЦЕРТНА П'ЄСА) ДЖОРДЖА ЕНЕСКУ: КОНЦЕРТНІСТЬ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ВИКОНАВСЬКИХ АСПЕКТІВ.....	21
2.1 Виконавські труднощі Concertstück і способи їх подолання.....	21
2.2 Виконавська свобода як джерело концертності в творі Дж. Енеску (на прикладі інтерпретації Табеї Ціммерманн).....	27
ВИСНОВКИ.....	31
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	33

ВСТУП

Концертність у музичному мистецтві традиційно розглядається як сукупність особливостей твору, що проявляються через діалог між сольним інструментом та оркестром, виразність сольної партії, драматургічну побудову композиції та можливості для виявлення виконавської індивідуальності. Вона визначається як здатність твору створювати ефект сольного або ансамблевого «концертного» звучання, підкреслювати контрастність голосів та формувати музично-виразну розмову між солістом і оркестром. Саме ці аспекти стають особливо виразними в інструментальних жанрах і формах ХХ століття, де композитори шукали нові способи прояву сольного інструмента в контексті сучасної оркестрової мови [15].

Концерт для альту з оркестром Бели Бартока та Concertstück для альту з фортепіано Джорджа Енеску є яскравими прикладами різних проявів концертності. У концерті Б. Бартока сольна партія альту виступає центром драматургічної побудови твору, формуючи основні темброві, ритмічні, фактурні та мелодичні конфлікти з оркестром і демонструє одночасно сучасне композиторське мислення. У Концертній п'єсі Дж. Енеску концертність реалізується через виконавську свободу, багатство інтерпретаційних можливостей і взаємодію з фортепіано, що дозволяє розкрити драматургічну і експресивну складову твору.

Дослідження цих двох творів у контексті концертності дає змогу простежити два різні підходи до формування сольної партії, взаємодії із супроводом та ролі виконавця: перший – через аналіз музичного матеріалу, другий – через призму виконавських варіантів. Саме це складає **актуальність дослідження** для комплексного вивчення концертності як музично-естетичної категорії та дозволяє простежити еволюцію сольного і ансамблевого мислення у творчості композиторів ХХ століття.

Об'єкт дослідження – твори для альту ХХ століття, а саме Концерт для альту з оркестром Бели Бартока та Concertstück для альту з фортепіано Джорджа Енеску.

Предмет дослідження – прояви концертності в Концерті для альту з оркестром Бели Бартока та Concertstück для альту з фортепіано Джорджа Енеску.

Мета роботи полягає у визначенні специфічних рис концертності в обох творах та виявленні різних способів її проявів: через аналіз музичного матеріалу (на прикладі Концерту Б. Бартока) та через інтерпретаційний аналіз виконавських варіантів (на прикладі Concertstück Дж. Енеску).

Завдання дослідження:

- прослідкувати історію написання Концерту для альту Бели Бартока
- оглянути його редакційні варіанти;
- виявити риси концертності в концерті за допомогою аналізу музичної мови концерту;
- розглянути виконавські труднощі у Concertstück для альту з фортепіано Джорджа Енеску;
- проаналізувати виконавську інтерпретацію Табеї Цімерманн Concertstück Дж. Енеску;
- визначити джерело концертності через виконавську свободу виконавця.

Джерелознавчу базу дослідження склали численні роботи, праці, статті, розвідки та монографії українських і зарубіжних музикознавців, поданих у списку використаних джерел.

Методологічну базу дослідження складають наступні методи:

- історичний – при розгляді історії написання Концерту для альту Бели Бартока та його редакцій;
- музикознавчий – при детальному аналізі музичної мови Концерту для альту Бели Бартока з метою виявлення рис концертності;
- аналітичного – при виявленні виконавських труднощів у Concertstück для альту з фортепіано Джорджа Енеску та аналізі виконавської інтерпретації Табеї Цімерманн з метою виявлення рис концертності;

- метод узагальнення й синтезу – для систематизації здобутих результатів.

Матеріалом для аналізу стали Концерт для альту з оркестром Бели Бартока та Concertstück для альту з фортепіано Джорджа Енеску.

Практичне значення роботи. Основні положення та практичні висновки дослідження можуть бути використані у навчальних курсах «Історія альтового виконавства» та «Історія світової музичної культури» для студентів вищих спеціальних музичних закладів.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному порівнянні двох варіантів прояву концертності: як структурно-музичної категорії та як явища, що проявляється через індивідуальні виконавські інтерпретації.

Структура роботи. Дослідження складається із вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 35 сторінок, з них 30 – основний текст. Список використаних джерел налічує 27 позицій.

РОЗДІЛ 1.

КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ БЕЛИ БАРТОКА ЯК МОДЕЛЬ СУЧАСНОГО КОНЦЕРТНОГО СТИЛЮ

1.1 Історичні передумови створення та редакційні варіанти твору

Пізній період творчості Бели Бартока позначений особливою концентрацією художньої думки та прагненням до синтезу. Останні роки життя композитор провів у Сполучених Штатах, куди був змушений емігрувати на початку Другої світової війни. Попри труднощі – матеріалі, психологічні та пов'язані зі станом здоров'я, Б. Барток зберіг творчу активність, зосередившись на кількох великих циклах. Саме в цей час зародилася ідея написати Концерт для альту з оркестром – твір, що став «лебединою піснею» композитора і невдовзі почав користуватися широкою популярністю в альтовому репертуарі ХХ століття попри те, що митець не встиг його завершити власноруч.

Ініціатором створення концерту був видатний альтист Вільям Пріроуз, чия виконавська майстерність і активна концертна діяльність утверджували нові стандарти для інструмента. Артист звернувся до Б. Бартока з пропозицією написати альтовий концерт наприкінці 1944 року. На той час композитор не одразу наважився прийняти замовлення: він відверто визнавав, що недостатньо знайомий з технічними і тембровими можливостями альту як сольного інструмента. Лише після того, як митець почув по радіо концерт Вільяма Волтона Вільямом Пріроузом – твору, що надзвичайно переконливо демонстрував виразовий потенціал альту, – композитор змінив своє рішення. Вражений поєднанням ясності, сили і шляхетності альтового звучання, Бела Барток погодився взятися за роботу [26].

Істотним стимулом стала також і фінансова сторона: В. Пріроуз виплатив композиторові аванс у розмірі 1000 доларів, що в умовах воєнного часу було помітною підтримкою. Однак, навіть прийнявши замовлення, Б. Барток довго не міг приступити до роботи. Причини крилися не лише у погіршенні здоров'я, а й

у паралельній роботі на Фортепіанним концертом №3, який митець писав із особливою особистою мотивацією – як подарунок своїй дружині та колишній талановитій учениці Дітті. Саме цей твір займав більшу частину його уваги протягом 1945 року.

Активна робота над альтовим концертом розпочалася лише в серпні 1945 року. Бела Барток мав намір швидко закінчити цикл: чорновий текст – до початку вересня, партитуру – до кінця жовтня. У листах до В. Пріроуза композитор повідомляв, що основний матеріал уже викладено та потребує лише оркестровки й уточнення фактури: «Я дуже радий повідомити Вам, що Ваш концерт для альту готовий у чернетці, так що залишилося написати лише партитуру... Якщо нічого не трапиться, я можу закінчити через 5 або 6 тижнів, тобто я можу надіслати Вам копію партитури у другій половині жовтня» [20, с. 211].

Однак, робота просувалася значно повільніше, ніж очікувалося. Бела Барток працював, долаючи фізичні слабкості і втому, що дедалі зростали. У тексті чернеток чітко відчувається його професійна систематичність: збереглися точні тривалості частин, окремі темпові та динамічні вказівки, а також примітки щодо бажаної прозорості оркестровки, легшої й світлішої, ніж у його попередніх великих оркестрових полотнах. Відомо також, що у процесі роботи Б. Барток звертався до партитури «Гарольда в Італії» Гектора Берліоза, що, ймовірно, вплинуло на початкове задумування чотиричастинної структури.

Завершити концерт митець так і не встиг. 25 вересня 1945 року він помер, залишивши по собі лише не до кінця впорядковану рукописну чернетку. Питання редагування концерту постало негайно, адже матеріал був цінний, але фрагментарний. Учні та колеги композитора дійшли згоди, що найбільш кваліфікованою людиною для завершення роботи є Тібор Шерлі – учень та помічник Б. Бартока, який добре знав його стиль і принципи оркестрування.

Він здійснив масштабну, по-справжньому титанічну реконструкцію: впорядкував розрізнені фрагменти, створив зведену партитуру, заповнив пропуски у фактурі, дотримуючись авторських вказівок щодо тембру, прозорості фактури та динамічного балансу. Альтова партія залишилася практично

недоторканою – композиторська думка в ній збереглася найповніше. Оркестрову тканину Т. Шерлі відтворив максимально делікатно, намагаючись уникнути надмірної густоти звучання. Завдяки його роботі світ отримав можливість почути твір, який, попри незавершеність авторської версії, став одним із найзначніший внесків у репертуар для альту [27].

Своєю редакцією Тібор Шерлі не просто зробив твір зручним для виконання – він дав життя одному з найважливіших творів пізнього стилю Б. Бартока, що поєднує драматизм, мелодичну ясність, фольклорні алюзії та новий погляд на композитора на сольну роль альту в концертному жанрі.

Робота над завершенням Альтового концерту тривала майже чотири роки і лише 2 грудня 1949 року твір вперше прозвучав публічно. Його виконав Вільям Прімоуз разом із Симфонічним оркестром Міннеаполіса під батудою Антала Дораті. У січні 1950 року Концерт для альту Бели Бартока вперше прозвучав у радіоетері у виконанні В. Прімоуза разом із симфонічним оркестром NBC піж орудою Ернеста Ансармета. У жовтні того є року було здійснено перший студійний запис твору, однак диригував сам Тібор Шерлі, а звукорежисером працював Петер Барток.

Відразу після виконання концерту для світових сценах, твір набув статусу одного з найпопулярніших і найчастіше виконуваних для альту. Лише В. Прімоуз протягом життя зіграв його понад сто разів. За даними видавництва Boosey&Hawkes, яке опікувалося виданням партитури, уже в 1969 році щорічна кількість живих виконань перевищувала позначку у сто концертів, і не було жодних ознак того, що інтерес до твору почне зменшуватися.

Варто зауважити, що паралельно з редакцією альтової партії Тібор Шерлі створив також варіант сольної партії для віолончелі. Ще до передачі партитури В. Прімоузу влітку 1949 року, який пізніше додав до неї декілька власних виконавських уточнень, Т. Шерлі у 1948 році організував закриті прослуховування обох версій твору. Воно відбулося у ньо-йоркській квартирі (точних даних немає: або самого Т. Шерлі, або Петера Бартока – сина композитора) у присутності вузького кола осіб, добре знайомих із творчістю

композитора. Альтову партію тоді виконував Бартон Фіш, а віолончельну – Девід Соїєр.

Окрім найпоширенішої редакції Тібора Шерлі, Концерт для альту Бели Бартока існує у кількох інших виданнях, що суттєво розширюють уявлення про можливі шляхи редакції цього незавершеного твору. Найбільш відомою також є редакція Пітера Бартока на Нельсона ДеллаМаджорре, видана у 1995 році, яка ґрунтується на поглибленому вивченні рукописних матеріалів композитора й прагне максимально наблизити текст до авторського задуму, усуваючи інтерпретаційні нашарування, властиві ранній редакції Т. Шерлі. Значний інтерес викликає також версія Чабо Ердейї, що пропонує інший підхід до оркестровки та формотворення, зокрема більш стримане втручання у фрагментарні авторські матеріали. Окрема варто згадати редакцію Дональда Моріса та інші варіанти, створені виконавцями й дослідниками, що прагнуть відтворити естетичну логіку пізнього Б. Бартока, але водночас зберегти виконавську зручність.

Питання редакцій концерту залишається відкритим і сьогодні: цілком можливо, що практика створення нових версій триватиме й надалі, оскільки твір так і не отримав остаточного авторського вигляду. Загалом складно припустити, яким би був концерт, якби Б. Барток встиг завершити його особисто. У редакції Т. Шерлі збереглося відчуття певної незавершеності – особливо в третій частині, а подекуди й у першій, де матеріал здається менш різноманітним. Однак ці риси не є наслідком помилок редактора: Т. Шерлі свідомо прагнув не вносити у партитуру жодних власних творчих доповнень, обмежуючись виключно тим, що залишив композитор у чернетках. Й. Уйфалуші згадував: «Історія музики завжди буде вдячна Тібору Шерлі за його працю. Завдяки йому у нас все ж таки є уявлення про Альтовий концерт [24, с. 356]

1.2 Риси концертності в контексті аналізу музичного матеріалу

Аналіз музичного матеріалу Концерту для альту з оркестром Бели Бартока переконливо свідчить, що одна з найсуттєвіших його художніх ознак – виразно окреслена концертність, оновлена відповідно до естетики середини ХХ століття.

У цьому творі композитор поєднує класичні принципи жанру – діалог соліста й оркестру, драматургічні контрасти, структурну логіку циклу з властивими своїй пізній манері інтонаційним багатством, символічністю певних тем, неокласичним та неофольклорним стилем. Власне, на рівні матеріалі й формотворення композитор створює модель концертності, у якій голос соліста постає не лише як віртуозний носій технічного аспекту, а як смисловий центр драматургії, здатний об'єднати образні пласти твору – фольклорний і трагіко-експресивний.

У редакції Тібора Шерлі концерт складається з трьох частин – *Moderato*, *Adagio religioso* та *Allegro vivace*, які звучать без пауз, з'єднані прийомом *attacca*. У структурі циклу також є коротка каденція альт, що веде до другої частини, та невеликий вступний фрагмент перед початком третьої, який виконує роль зв'язки.

Перша частина є зразком сонатного алегро, близького до класичної моделі, однак переосмисленого через призму бартоківського композиторського мислення. Її структурна ясність і симетричність, а також наявність каденції солюючого інструмента наприкінці розробки, наголошують на концертній традиції, що була притаманною пізньому стилю митця. Відомо, що Б. Барток у 1940-х роках все частіше звертався до усталених форм, але трактував їх вільно.

Друга частина концерту виступає ліричним центром циклу й тяжіє до простої тричастинної форми. Позначення *Adagio religioso*, введене Т. Шерлі, фактично акцентує на духовній, майже молитовній природі музичного образу. Характерне хоральне тло із засурдинених струнних і кантілена солюючого альт створюють відповідний стриманий і зосереджений образ, необхідний для контрасту до віртуозних крайніх частин.

Фінал *Allegro vivace* втілює стихію танцю і народного свята, тяжіючи одночасно до форми рондо і складної тричастинності, що є характерним для Б. Бартока. Розмитість меж форм у фіналі пов'язана з тим, що Б. Барток застосовує тут надзвичайно гнучкий тип композиторського мислення, притаманний середині ХХ століття. Усе це створює ефект постійної варіантності та

імпровізаційності, що, у свою чергу, безпосередньо пов'язане з концертністю – соліст і оркестр перебувають у постійному змаганні.

Початковим чинником формування концертності у творі є роль головної партії I частини, яка з перших тактів викладається одразу в солюючого альтя (рис. 1). Інтонаційна будова теми опирається на тритонові інтервали, що відразу вносить напружений і драматичний характер. Такий прийом тематизму виконує подвійну функцію. З одного боку – це віртуозне й експресивне самоствердження соліста, який починає концерт без оркестрового вступу, заявляючи так свою солістську індивідуальність. З іншого боку, тема набуває значення лейтінтонації всього циклу, що зближує концерт із жанрами симфонічного масштабу, де єдність матеріалу є обов'язковою. Така монотематична концепція є досить характерною для композиторського письма Б. Бартока, де тематизм перетворюється елемент образного напруження у вигляді трансформацій в різних регістрах, темпах, метрах, ритмах, фактурах і гармонічних вертикалях.

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part is written in a single staff with a treble clef, marked *mf* and *Moderato* with a tempo of quarter note = 104. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a grand staff bracket, marked *p*. The music features a melodic line in the Viola and a rhythmic accompaniment in the Piano, with various intervals and dynamics indicated.

Рис. 1. Головна партія

Цікаву думку висловлює дослідник європейського альтового мистецтва першої половини ХХ століття Городецький Антон: він спостерігає певну інтонаційну спорідненість із темою-символом хреста епохи ренесансу та бароко, яку також використовував Й. С. Бах. «Інтонаційну схожість з даною музично-риторичною фігурою можна бачити від самого початку і в оркестровому супроводі, який виконують половина групи віолончелей та один контрабас «*pizzicato*» у 2-му та 4–5-му тактах першої частини» – доводить автор [6, с. 98].

Часте використання Б. Бартоком агогічних прийомів *accelerando*, *ritenuto*, *rubato* тощо створює ефект «мовлення» соліста. У тактах 5-13 можна спостерігати поступове ущільнення ритмічних тривалостей, що нагадує стрімке емоційне хвилювання, тоді як його протилежний прийом – розширення ритмічних вартостей наближає музичну інтонацію до поривчастої людської мови, що підсилює образність соліста як оповідача.

Варто зауважити, що в експозиційному розділі початкова інтонація головної партії проводиться тричі, щоразу набуваючи іншого розвитку. Відтак, вона переходить у тонально-нестійку сполучну (*Un poco meno mosso*), що характеризується півтоновими «хвилеподібними» пасажами. В цей час в партії акомпанементу народжується мотив, в інтонаційній основі якого закладена висхідна квінта. Він поступово розвивається і врешті стає самостійним, проводячись у партії теж тричі. Кульмінаційною точкою є проведення цього мотиву триголосній поліфонічній фактурі, де накладаються три пласти з розривом в одну долю: основний – в партії альту, імітаційний – у флейт і гобоїв, в інверсії – у скрипок (рис. 2):



Рис. 2. Три фактурних пласти сполучної партії

Побічна партія постає контрастною, у зовсім іншому характері – ніжною, ліричною і кантиленною, і разом з тим драматичною (рис. 3). Її мелодична лінія будується на низхідних секундових інтонаціях-зітхання (символ страждання), що в альту викладаються четвертними тривалостями, а в партії оркестру – у синкопованому метро-ритмі, нижче на малу терцію, створюючи таким чином

діалог. Варто звернути увагу і на середній голос, який проводиться протилежним рухом до мелодичної лінії – інверсією. У низхідному русі соліст повинен передати цілий комплекс емоцій – від скорботи до виснаженості. Кожне проведення такого мотиву «розбавляється» протилежним висхідним хроматичним рухом догори, що символізує піднесення, пасажами із широкими стрибками, виходом у високий регістр, що нагадує плач.



Рис. 3. Побічна партія

Розробка першої частини наслідує класичні зразки жанру концерту, проте подана крізь призму модерністичного композиторського мислення. Її можна охарактеризувати як тональну, оскільки весь тематичний розвиток ґрунтується на матеріалі головної партії. Провідний мотив піддається багатоаспектній трансформації: він проходить у різних поліфонічних прийомах – імітації, інверсії, секвенціях, щільних підголоскових нашаруваннях. При цьому змінюється його інтервальна і ритмічна структура. Тема з'являється в різних голосах, інколи водночас у різних варіантах, утворюючи складний поліфонічний пласт із динамічною взаємодією всіх ліній.

На цьому тлі партія солюючого альту не є провідною: композитор вдається до принципу своєрідного протискладнення, адже сольний інструмент «розгортає» матеріал, насичений різноманітними віртуозними і технічними елементами. Тут з'являються різноманітні пасажі, швидкі арпеджіо, комбіновані штрихи, зміни регістрів, подвійні ноти (рис. 4).

Усе це підкреслює риторичу концертності, серед основних рис якої в розробковому розділі твору можна виокремити:

- конфліктність між солістом і оркестром – соліст звучить як окрема, індивідуалізована сила, що протиставляється строго організованому матеріалу супроводу. Зокрема, у поліфонічних фрагментах відчутне постійне співставлення різних тембрових і фактурних шарів, що створюють ефект змагання;
- віртуозність соліста, що демонструється технічними можливостями інструмента, виявом концертної «блискучості»;
- концентрація на тематичній трансформації – робота з головною партією, її постійні перетворення та нашарування забезпечують драматургічний розвиток;
- фактурна контрастність – поліфонічна фактура «переходить» у гамофонно-гармонічну, в той час як соліст веде лінійний тип розвитку матеріалу.



Рис. 4. Елемент розробки

Завершує розробку коротка віртуозна каденція речитативного типу, де на фоні повторюваного звуку «а» вимальовується хроматична мелодична лінія, що є ознакою прихованого двоголосся (рис. 5):



Рис. 5. Каденція I частини

На фоні бурхливих пасажів із широким октавним стрибком в партії оркестру з'являється початковий мотив головної партії, що символізує початок репризи. Вона проводиться лише двічі, і не в повному обсязі. На її зміну приходить об'ємна сполучна партія, що в свою чергу, за рахунок розрідження фактури переходить у побічну. Її мелодична лінія проводиться в оркестрі, в той час як у партії солюючого альтя накладаються патетичні і героїчні фігурації у пунктирному ритмі, створюючи з ніжною і кантиленною лінією певну конфліктність.

Завершує I частину невелика кода, побудована на матеріалі головної партії. Її провідний мотив переплітається із оркестровим супроводом: спочатку він з'являється у партії альтя у благальному, зосереджено-ліричному характері, а у відповідь оркестр підхоплює цей мотив в октавному дублюванні. Низхідні скорботно забарвлені фігурації і яскраво окреслений тонічний тризвук e-moll вносить просвітлення, і на перший погляд, створюють враження остаточного підсумку та формальної завершеності. Однак, поява зменшеного тризвуку продовжує розвиток, який являє собою своєрідну зв'язку до II частини циклу. Вона будується на відносно новому тематичному характері практично в альтя-соло, у виразному і промовистому характері. Хроматичний пасаж піднімаються вгору у високий регістр, на нюансі crescendo обривається, а в партії оркестру народжується м'який і світлий тризвук E-dur.

II частина концерту *Adagio religioso* погрузає у зовсім інший вимір. «На сьогоднішній день ми не володіємо інформацією щодо того, чи говорив щось Б. Барток Т. Шерлі про наявність релігійного образно змістовного пласту у Фортепіанному та Альтовому концертах та засобах його музичного втілення. Але

можемо висунути припущення, що Т. Шерлі знав про це або відчував наявність цього на інтуїтивному рівні, що підтверджує його власне визначення темпу та характеру другої частини Альтового концерту – *Adagio religioso*, за аналогією з другою частиною Фортепіанного концерту №3, де це визначення належить безпосередньо Б. Бартоку. Мелодія альту на початку другої частини Концерту, що звучить на фоні хоральних акордів засурдинених струнних, дійсно сприймається як молитва» – стверджує А. Городецький [6, с. 99].

Частина вкладена у просту тричастинну форму. Як вже зазначалося вище, основна тема подається на тлі акордової фактури-хоралу з тяжінням до E-dur (рис. 6). Оркестровий хорал звучить стримано, підкреслено, врівноважено, створюючи відчуття духовної зосередженості, ніби внутрішньої молитви. На цьому прозорому і гармонічно стабільному тлі мелодична лінія альту вирізняється плавними широкими інтервальними ходами. Вона лірична, м'яка споглядальна, наповнена інтонаціями ніжності і теплоти. Мелодія не протиставляється оркестру, а доповнює і розвиває вертикаль, відтінюючи сакральний характер.



Рис. 6. Основна тема II частини

Друге речення головної теми проводиться з тяжінням до H-dur і приходить у низькому регістрі альту, що дозволяє проявитися його природному, густому й темному темброві. Саме тут яскраво виявляється «релігійність» образу: спокійний план акордів, динаміка в межах p-f, фактурна прозорість та відсутність різких контрастів створюють картину тиші й смиренності. Лише в окремих сольних піднесеннях, коли альт виходить у високий регістр, з'являються дробні

тривалості й рухливі фігурації. Вони ніби збурюють поверхню духовного спокою, привносячи хвилювання і напруження.

Серединна побудова втрачає стійкість, зібраність і духовність: характер музики стає більш драматичним, навіть тривожним. Фактура оркестру згущується: з'являється тремоло, гармонічні вертикалі із збільшеними та зменшеними акордами. Партія солюючого альтя контрастує зі спокійною мелодикою початку: вона виходить у високий регістр, набуває надривної інтонаційності, уривчастості. Лінія переривається паузами, що створюють образ боротьби. Використання пунктирного ритму у поєднанні з редакторською ремаркою *piangendo* (плачучи) підсилює емоційний ефект – цей епізод звучить як вигук, надломлений криш душі, що ніби проривається крізь оркестрову темну стихію (рис 7):



Рис. 7. Серединна побудова

Репризний розділ є скороченим і стислим за масштабом, проте зберігає головну ідейно-образу лінію частини. Основна тема повертається у межах другої-третьої октав, проте її плавний і зосереджений виклад переривається темним, різким інтонаційним елементом, запозиченим із середнього розділу. Завдяки цьому в репризі знов стикаються два контрастні образи – спокійно-молитовний та схвильовано-драматичний. Це зіткнення надає репризі напруги, ніби відголосок пережитої драми.

Після цього з'являється короткий, але яскравий віртуозний пасаж альту, який функціонує як імпульс до подальшого руху. Він природно переходить у коротку зв'язку Allegretto, що виконує роль об'єднувального фактору між II та III частинами циклу. Цей фрагмент побудований на матеріалі головної партії I частини, що створює арку цілісності та підкреслює задум Бели Бартока щодо наскрізної драматургії всього концерту.

Розділ Allegretto з активних, різко окреслених ходів на інтервал септими, які формують своєрідні енергетичні оркестрові удари. На ці стрибки накладається виразний метро-ритмічний квартовий малюнок у партії альту: він ніби «запускає» моторний імпульс, що оживляє музичну тканину, набуваючи закличного сигналу, забарвленого водночас у дещо гротескні тони через високий регістр. Варто зауважити, що подібні елементи в концертній літературі часто асоціюються із сигнальною інтонацією, що апелює до військової або ритуальної символіки.

Саме тут проявляються риси концертності – соліст приводить у рух оркестрову масу, ініціює переходи й фактурні зміни, стає рушійною силою драматургії. Водночас, в оркестровому супроводі з'являється лейттема всього твору – впізнаваний початковий мотив головної партії з I частини. Відтак, музичний матеріал ніби «вривається» у новий розділ, створюючи нову дію. Драматична раптовість пояснює, що II частина не має статичного завершення: вона спрямована вперед, у новий розділ розвитку, де продовжується концертний діалог між солістом і оркестром.

Фінальна частина циклу концентрує у собі змістовий й драматургічний «вузол» всього твору, набуваючи значення самостійного смислового акценту. З одного боку, вона продовжує традицію Б. Бартока трактувати завершення циклу як «вибух» танцювальної, народної, іноді майже демонічної енергії. З іншого вона заключається у специфіці моторики, певній автоматизованості тематичного розвитку й безперервному русі, що може бути інтерпретоване як художнє втілення руйнівної сили війни, яка не знає спокою й нищить усе на своєму шляху. Ця подвійність полягає між життєствердним народним тематизмом та

загрозливою безжальністю історичного часу, притаманному пізньому стилю Бели Бартока.

У формі рондо-соната, на якій ґрунтується остання частина, рефрен представлений двома контрастними, але взаємодоповнювальними елементами (рис. 8). Перший – це моторний пасаж солюючого альтя, побудований навколо звуку «е» другої октави й обмеженим вузьким діапазоном малої терції. Цей мотив наче уособлює механізований рух, що набуває рис безперервного руху, характерного для багатьох концертних фіналів, де роль соліста супроводжується саме віртуозністю. Другий елемент являє собою низхідний мотив із треллю, який фактурно відтворює інтонацію плачу. Композитор особливо виділяє цей мотив: спершу він з'являється в сольній партії, оточений паузами, а далі починає переміщатися по різних інструментах оркестру, переходячи між регістрами, що утворює своєрідне відлуння. Така оркестрова поліфонізація мотиву – одна з рис концертності, коли оркестр вступає в тематичний діалог із солістом.



Рис. 8. Рефрен

Особливо напруженим є розділ *Poco meno mosso* – серединній побудові III частини концерту, де відбувається кульмінаційне зіткнення тематичних сил фіналу. У редакції Т. Шерлі перші такти цього епізоду постають як повне оркестрове *tutti* – чи не єдиний момент у всьому концерті, де новий тематичний матеріал зароджується спершу в оркестрі, й лише згодом переходить до соліста. Такий прийом порушує звичну для концертного жанру ієрархію, утворюючи

ефект тимчасового «переважання» оркестру над солістом, що посилює враження зовнішньої сили, яка домінує над індивідуальним началом. Музика цього розділу має танцювальну природу, але її танцювальність сприймається досить гротескно: ритм ніби тисне на місці, породжуючи образ масивного, неконтрольованого руху. У сукупності з важкою ударною фактурою, канонічними проведеннями труб і високими різкими флейтовими репліками виникає образ стихії руйнування, яке дослідники творчості Б. Бартока інтерпретували як узагальнений символ війни.

Узагальнюючи результати аналізу, можна стверджувати, що концертність у Концерті для альту Бели Бартока проявляється комплексно – як у формальній організації циклу, що визначає логіку розвитку усього твору, через постійну діалогічність із оркестром, а також через зіставлення контрастних тематичних сфер, котрі утворюють напружену, драматично насичену форму. Особливе значення має наскрізний розвиток головної партії з I частини, яка стає лейтмотивом концерту та цементує зв'язки між частинами, надаючи циклу єдності – одного з основних проявів модернізованого концертного жанру.

РОЗДІЛ 2.

CONCERTSTÜCK (КОНЦЕРТНА П'ЄСА) ДЖОРДЖА ЕНЕСКУ: КОНЦЕРТНІСТЬ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ВИКОНАВСЬКИХ АСПЕКТІВ

2.1 Виконавські труднощі Concertstück і способи їх подолання

Джордж Енеску – румунський композитор, скрипаль піаніст і диригент. «Діяльність віртуозів ромського походження, що вирізнялись дивовижним вродженим обдаруванням, стала знаковою і для румунської культури. Вона синтезує в собі цілий спектр різноманітних фольклорних традицій, що генерувались протягом непростого історії країни. В ній відображені тісні переплетіння слов'янських, візантійських, османських (турецьких) впливів, угорських аматорських виконавських традицій та, безумовно, ромських етнічних ознак, адже саме цигани часто були носіями музичного фольклору» – зауважує Г. Асталош щодо творчості румунських композиторів [2, с. 310].

Творчий доробок Дж. Енеску охоплює симфонії, опери, камерні ансамблі, інструментальні концерти та численні твори для скрипки й фортепіано. Попри те, що композитор був насамперед скрипалем, його Концертна п'єса для альту і фортепіано посідає чільне місце у репертуарі альтистів: цей твір поєднує віртуозність, ліричність і витонченість французької музики, робить його привабливим як технічно, так і інтерпретаційно.

У «Concertstück» Дж. Енеску риси концертності проявляються насамперед у специфічній взаємодії соліста й фортепіано, у драматургії наростання та у виведенні альту на домінуючу позицію. Незважаючи на тричастинну форму твору, всередині нього відчутна логіка «маленького концерту»: наявність віртуозних епізодів, контрастних розділів, імпровізаційності та кульмінацій, де соліст стає основною рушійною силою.

Партія альту вирізняється широким діапазоном технічних і виразових прийомів: від кантиленних тем до пасажної техніки, подвійних нот, октав, віртуозних стрибків і риторичних фігур, які ведуть із фортепіано постійний

діалог. Саме контраст між співучою лінією та демонстрацією технічної майстерності формує концертний тип мислення Дж. Енеску.

Вже у перших тактах Концертної п'єси визначальною стає вимога до взаємодії між фортепіано та альтом. Обидві партії функціонують як єдиний «дихаючий організм»: важливо не лише витримати спільну пульсацію, а й узгодити численні агогічні відхилення, що є характерною рисою французької стилістики. Вона передбачає надзвичайно тонку роботу з мікродинамікою та фразуванням, чутливість до нюансів і пластичність звуковидобування.

Перший вступ на відкритій струні «с» вимагає глибокого тембрового звучання з м'якою атакою (*рис. 1*). Необхідно уникати удару пальців лівої руки, аби не фрагментувати фразу й не «розбивати» її природній потік. Уже в четвертому такті важливо не виділяти першу долю: звук має линути без акцентованого підскоку, з тією м'якою еластичністю, яку часто підкреслюють французькі виконавці. Типове структурне моделювання фрази – у формі «трьох хвиль»: меншої, більшої й найбільшої кульмінації.

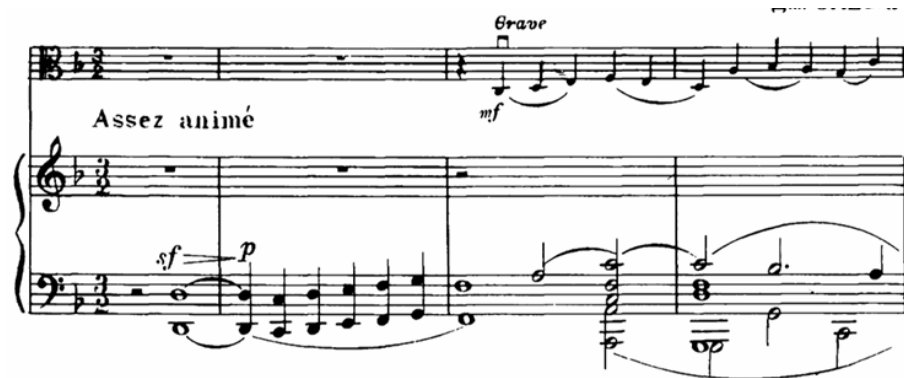


Рис. 1. Тема на струні «с»

У такті 7 необхідно досягнути органічного переходу від пунктирної чверті до наступної восьмої. Восьма нота має звучати продовженням попередньої – вона не повинна випадати з фрази або «підстрибувати». Цей ефект досягається активним проведенням смичка на першу та третю долі, що сприяє точному виконанню позначки *gracieux*, – витончено, плавно, але з внутрішнім пульсом.

Повернення основної теми на струні «ля» що змінює її темброву якість. Тут слід зменшити вагу смичка та збільшити частку «повітря» в звуці. Усі фрази знову мають уникати зупинок на перших долях такту: характер повинен лишатися плавним, м'яко окресленим, без зайвої вертикалізації.

З варіативним розвитком основної теми з'являються тріолі: 2 легато вгору і 1 вниз – один із технічно складних епізодів (рис. 2). Головне – не відпускати вагу зі струни, щоб уникнути вибивання окремих нот. Рух варто починати з невеликої кількості смичка, поступово розширюючи амплітуду. Далі, у четвертому такті після тріолей, звучить акорд, який є затактом до першої доли: його потрібно брати не різко, без шарпання, з м'яким, але чітким входженням у наступний такт.

Рис. 2. Тріольний епізод, що закінчується акордом

З повторенням теми у тональності Es-dur важливо створити ефект «повітря»: комбінація повільного, потім швидкого і знову повільного руху смичка, що формує характерну легкість, завдяки якій звук ніби тримається у підвішеному стані. Наступний пасаж починається легшим, камерним звуком. Фразування знову підпорядковане моделі трьох хвиль: виконавець повинен своєчасно регулювати швидкість і вагу смичка, аби фраза «набирала» об'єм природно, без форсування.

З появою хроматичних гамоподібних фігурацій у супроводі, особливо важливо слухати партію фортепіано та вчасно змінювати акордові зв'язки. Для

цього необхідна ритмічна точність обох виконавців: Дж. Енеску часто використовує поліфонізовану фактуру, де найменший зсув руйнує прозорий тембровий баланс.

Наступний розвиток матеріалу – яскраві і технічно складні пасажі з подвійними нотами (рис. 3). Опрацювання має бути повільним, методичним: спершу – окремі ноти, згодом – у поєднанні. У третьому такті на другій долі не варто дозволяти звуку «вискакувати», навіть якщо написано *crescendo*: розширення відбудеться природно завдяки підйому в теситурі. Звук має залишатися м'яким, ненав'язливим, з опорою в центрі смичка.

The image shows a musical score for violin and piano. The top staff is for the violin, and the bottom two staves are for the piano. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The violin part features a series of double notes (beamed eighth notes) with a crescendo hairpin. The piano part features triplets of eighth notes in both hands, also with a crescendo hairpin. Dynamic markings include *f* *Sonore et expressif*, *Diaphane*, *pp*, and *mf*. A *m. d.* (more dolce) marking is present at the end of the piano part. A small asterisk and the word 'Red' are at the bottom right.

Рис. 3. Епізод з подвійними нотами

Даний розділ закінчується невеликим агогічним *ritenuto*, яке необхідно робити разом з фортепіано. Повернення *al tempo* повинно бути абсолютно синхронним. Подібних моментів у п'єсі багато, й кожен із них вимагає точного узгодження: музика рухається *in tempo*, але з поступовим наростанням, попри збільшення кількості нот під лігою. Тут потрібна економія смичка та поступове його розширення до кульмінації.

В тонально нестійкій зв'язці шістнадцяті вимагають від виконавця чіткого контролю правої руки (рис. 4). Не можна «смикати» другу ноту ліги – це призводить до розсинхронізації двох рук і втрати цілісної артикуляції. Потрібно тримати стабільну вагу смичка та зберігати контакт зі струною. Динамічний розвиток знову підпорядкований трьом хвилям: розширюючи кількість смичка, не можна втрачати його притертий характер.

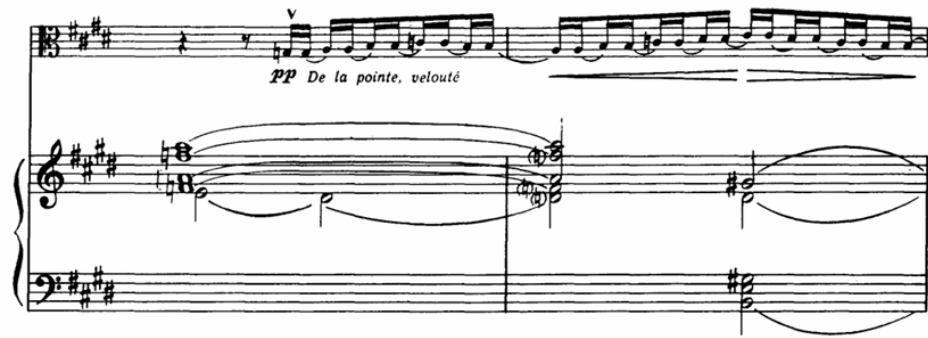


Рис. 4. Зв'язка, рух шістнадцятками

При появі довгих витриманих звуків у альту, важливо пам'ятати, що тема звучить у фортепіано – альт має зберігати роль підтримки, не перевантажуючи фактуру. Середня частина (яка має риси розробковості) виконується з дещо більшим рухом уперед (рис. 5). Починається вона з затакту, який слід озвучити з більшою кількістю смичка, ніж першу долю, після чого перейти до гри в колодці, не відпускаючи струну. Важливим є стабільне співвідношення волосу та тростини: вони мають рухатися паралельно, без вертикального «провалювання», тоді вісімки прозвучать рівно, з чіткою атакою. Під час переходу до шістнадцятих прискорення не допускається: вони виконуються коротким, притертим смичком із поступовим розширенням. Акорд зі сфорцандо повинен мати акцент саме на нижньому звуці: верхня нота згодом довго тягнеться, тому початковий імпульс має підкреслювати основу.

Рис. 5. Середина побудова твору

У подальшому розвитку спостерігаємо тяглі ноти, за якими йде tenuto на спад, і три staccato вгору. Принцип той самий, що на початку сторінки: контакт зі струною не порушується. Усі затакти повинні бути гострими та чіткими, з яскравішою атакою, ніж доля після них. Це дозволяє витримати характер французької пунктуації – рухливості, легкого підскоку, але без грубості.

Довгі ноти потребують уважного слухання фортепіано: усі динамічні зміни мають виконуватися не за рахунок ваги, а переважно зміною швидкості смичка, що забезпечує тембральну однорідність. Коли знову з'являється основна тема, слід пам'ятати, що фортепіано зберігає пульсацію – альт має «лягати» на її еластичний ритм. У предикті перед репризою звучить одна з найбільш ніжних фраз усього твору – тема на струні «а» (рис. 6). Необхідний широкий, але легкий смичок, мінімальна вага, максимальна повітряність у тембрі.



Рис. 6. Предикт перед репризою

У репризі всі технічні та виконавські принципи зберігаються, але переносяться в інші тональні плани, що вимагає повторного переосмислення динаміки і тембру.

В кодї п'єси затакти мають бути чіткішими, ніж у першому проведенні: техніка подвійних нот тепер переходить в нижчій теситурі, тому важливо не перевантажувати довгі ноти – вони повинні прозвучати з опорою, але без надлишкового тиску. Від затакту до четвертого такту слід переходити від малої кількості смичка до більшої, щоб не «топтатися на місці». Тріолі виконуються за

тим принципом, який описаний раніше: стабільність ваги, економія в початку та розширення до завершення.

У кульмінації з повторенням одного звуку варто починати з мінімальної кількості смичка, поступово збільшуючи її до межі, якої ще дозволяє темп. Флажолет ведеться до колодки – м'яко, з пружністю.

Останній акорд знову має акцент на нижньому звуці, після чого слідує завершення разом із фортепіано.

2.2 Виконавська свобода як джерело концертності в творі Дж. Енеску (на прикладі інтерпретації Табеї Ціммерманн)

Табея Ціммерманн – одна з найвідоміших альтисток сучасності, виконавиця, чий артистизм і технічна майстерність визначають найвищі стандарти гри на альті. Вона народилася 1966 року в Лейпцигу, навчалася у Франкфурті та Зальцбурзі. Перемога на Міжнародному конкурсі ARD у 1983 році стала початком її стрімкої міжнародної кар'єри. Т. Ціммерманн виступає як солістка з провідними оркестрами світу, багато працює з сучасними композиторами (В. Лютославським, Г. Генце та іншими), які присвячують їй свої твори. Значну частину її діяльності становить камерна музика, а також викладання, адже вона є професоркою альту у Вищій школі музики в Мюнхені [24].

Для аналізу виконавської інтерпретації з метою визначення рис концертності через виконавську свободу було обрано ексклюзивний запис Табеї Ціммерманн (альт) і Моніка Саварі (фортепіано), які виконують «Concertstück» Дж. Енеску під час конкурсу в Женеві 1982 року, де альтистка здобула Першу премію у віці лише 16 років. Запис опубліковано в межах ювілею альбому СІЕМ до 50-ти річчя, виданого Швейцарським радіо і телебаченням [23].

Виконавська інтерпретація Табеї Цімберман у поданому відеозаписі вражає надзвичайною зрілістю музичного мислення та винятковою цілісністю художнього образу, завдяки чому твір, незалежно від його жанрової природи, наповнений філософським змістом. Уже з перших секунд стає очевидним, що

виконавиця володіє унікальним відчуттям форми й здатністю перетворювати інтонацію на своєрідну мову, наповнену густим альтовим тембром, де кожен звук має свій сенс. Своїм фразуванням вона демонструє довгу і єдину мелодичну лінію. Основою її інтерпретації є «живе» дихання, яке визначає не лише довжину фрази, а й характер звукової хвилі.

Особливо вражає її звукове наповнення. Т. Ціммерманн видобуває звук, який одночасно є глибоким і легким, щільним і прозорим, рухомим і стабільним. Її контакт зі струною надзвичайно контрольований: це не важкий, масивний тиск, а рівномірно розподілений звук, який народжується не силою, а якістю резонансу. В середньому регістрі, де більшість альтистів втрачають чистоту тембру – вона досягає оксамитового тембру, майже віолончельного, але без втрати артикуляційної ясності. Верхній регістр у неї не є напруженим: навіть найважчі ноти звучать рівно, структурно, мов продовження основної лінії, без різкого «видавлювання».

Навіть у тих місцях, де музичний матеріал передбачає моторність або чіткі метричні рисунки, вона не відділяє структуру від змісту. Артикуляція сприймається не як технічний «біг», а як наповнена змістом блискуча техніка. К кожному пасажі, навіть найдрібнішими тривалостями, альтистка виділяє чітко окреслені опорні звуки, за рахунок чого прослуховується структурна побудова фрази. Вона ніколи не втрачає характеру у віртуозних фрагментах – навпаки, чим швидший темп, тим більше Т. Ціммерманн підкреслює чіткість кожного звуку.

Штрихова палітра виконавиці є різноманітною та збалансованою. Основним домінантним елементом є широке співуче легато, яке вона формує стабільним положенням смичка: він рухається паралельно підставці, без найменших зайвих коливань, що дозволяє створити дзеркально чисту провібровану мелодичну лінію. Її вібрація не виступає декоративним елементом: воно має чітко контрольовану амплітуду і швидкість. У початкових нотах фрази вона часто затримує вібрато, дозволяючи «прозвучати холодно», відтак поступово вводить легке тремтіння, що створює драматичний ефект емоційного «пробудження». У кульмінаційних моментах вібрато стає ширшим.

Динамічна організація є одним з найсильніших аспектів її виконання. Табея Ціммерманн володіє унікальною здатністю створювати нюансові хвилі, які розгортаються так плавно, що слухач майже не помічає початку динамічного підйому. Її *crescendo* – це зміна характеру звучання, а *diminuendo* – це не згасання, а зняття опори, коли звук відпускається природно, але залишається інтонаційно насиченим до останньої секунди.

Особливу увагу слід звернути на те, як альтистка працює з паузами та цезурами. У її інтерпретації пауза не є «відсутністю звуку», а продовжує музичну думку. Вона ніколи не витримує її механічно, натомість кожна має власну тривалість, що залежить від контексту попереднього й наступного фрагментів.

Робота з акордами та подвійними нотами заслуговує окремого аналізу. Табея Ціммерманн уникає різкої атаки – вона вводить акорд у звучання з дуже легким, але чітким початком. Вона балансує між струнами так, щоб жодна з нот не домінувала над іншими, і водночас зберігає фокус верхнього голосу як інтонаційного провідника. У технічно складних місцях із стрибками між позиціями вона зберігає стабільність інтонації та темброву однорідність – це свідчить про її надзвичайно точне відчуття відстані між позиціями та ідеальну роботу лівої руки.

Співпраця з акомпанементом у її виконанні створює враження синхронності як ритмічної, та і образно-емоційної. У діалогічних епізодах вона реагує на найменші зміни динаміки партнера, часто навіть «випереджаючи» можливі фразування. Коли акомпанемент бере на себе ведучу роль, Т. Ціммерманн зменшує натиск смичка на струну, але не втрачає його якості: її інструмент тоді звучить як частина єдиного ансамблевого «дихання». Вона не «тисне» на фортепіано; навпаки, її інтерпретація вирізняється камерністю навіть у тих моментах, де музичний матеріал передбачає яскравий сольний вихід.

Табея Ціммерманн володіє майже феноменальним відчуттям часу: її агогічні зміщення завжди логічні і добре продумані. У швидких епізодах вона утримує пульс з надзвичайною стабільністю, але разом з тим він гнучкий та живий: вона може ледь пришвидшити темп перед кадансовуванням або навпаки

трохи розширити завершення висхідної фрази. Фінальні хвилини виконання створюють ефект драматургічної кульмінації. Альтистка завершує твір у медитативному характері.

У підсумку, інтерпретацію Табеї Ціммерманн на основі записі можна охарактеризувати як синтез інтелектуальності, технічної досконалості та емоційної проникливості. Її інтерпретаційний підхід демонструє твір як повноцінне художнє явище, який вона передає слухачеві через зміст.

Узагальнюючи дану інтерпретацію, можна стверджувати, що саме свобода виконання Табеї Ціммерманн стає головним чинником прояву концертності у «Concertstück» Дж. Енеску. Через вільне і невимушене звуковедення, гнучку агогіку, багату штрихову палітру та постійний діалог із фортепіано виконавиця перетворює камерний твір на своєрідний «маленький концерт»: альт звучить як оповідач, що веде розповідь, розгортає кульмінації, створює контрасти і розкриває образний світ.

ВИСНОВКИ

Концерт для альту з оркестром Бели Бартока є одним із найпоказовіших зразків осмислення жанру концерту в європейській музиці середини ХХ століття. Твір, створений у 1945 році та завершений Тібором Шерлі, поєднує в собі риси класичної концертної традиції та оновленої драматургічної концепції, властивої пізньому стилю композитора. Для цього періоду Б. Бартока характерне прагнення до синтезу – структурної впорядкованості та фольклорного мислення, симфонічної масштабності та камерної виразності, багат шаровості фактури та індивідуалізації сольного голосу. Концертність у цьому творі перестає бути демонстрацією технічної віртуозності: вона постає як спосіб розгортання конфлікту, діалогу й духовно-образної еволюції, де партія альту набуває функцій оповідача, каталізатора драматургії й смислового центра цілого циклу.

Узагальнюючи проаналізований матеріал, можна стверджувати, що концертність у Концерті для альту з оркестром Бели Бартока формується на кількох взаємопов'язаних рівнях. Передусім, це особлива роль соліста, який не лише уособлює віртуозний, технічно блискучий аспект жанру, а й виконує функцію драматичного героя, здатного не просто взаємодіяти, а вступати в концептуальний діалог з оркестром. Його головна партія, що від самого початку постає як лейтінтонація всього циклу, стає об'єднавчим чинником між частинами та забезпечує цілісність драматургії. У формотворчому плані концертність виявляється у постійному зіставленні фактурних шарів, у протиставленні швидких технічних епізодів й кантени, поліфонічного й гомофонного мислення, у системі кульмінацій, що нерідко виникають саме в сольній партії. Важливим є й символічний вимір: Б. Барток надає сольному голосу функцію носія емоційного та духовного образу, особливо відчутного в *Adagio religioso*. У фіналі жанрова природа концерту проявляється як у традиційній танцювально-віртуозній стихії, так і в модерністській експресії, де соліст змагається з

оркестром. Саме тому концертність у цьому творі постає як синтез класичної форми, новітньої стилістики і емоційно-сміслового змісту.

У контексті виконання «Concertstück» румунського композитора Джорджа Енеску виконавські труднощі постають не лише технічними перешкодами, а й важливими носіями концертності. Віртуозні пасажі, швидкі зміни позицій, складні акордові побудови, необхідність однорідності тембру у різних регістрах, контрольоване вібрато та широка динамічна палітра створюють у сольній партії яскравої демонстративності й артистизму, що властиві концертному жанру. Подолання цих труднощів створює ефект сольної переваги: альт звучить як інструмент із великим драматичним потенціалом, що вимагає він виконавця не лише технічної зрілості, а й вміння вибудувувати масштабну і єдину мелодичну лінію. У результаті технічні виклики перетворюються на художні засоби, які підсилюють концертний характер твору.

Узагальнюючи виконавську інтерпретацію «Concertstück» Дж. Енеску, можна стверджувати, що саме свобода виконання Табеї Ціммерманн стає провідним чинником прояву концертності. Її гра демонструє, як художнє розуміння твору здатне розкрити масштабність задуму композитора. Відтак, технічні виклики перетворюються на художні засоби, які підсилюють концертні риси твору: напруженість, імпульсивність, ліричність, індивідуальність сольного голосу. Щоб досягнути справжньої виконавської свободи й розкрити повну концертність твору, альтист має насамперед опанувати його технічні труднощі, перетворивши їх із перепон на природні засоби виразності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова Л. Про структурні принципи музичної мови Б. Бартока // Сучасна музика. Вип. 1. Київ : Муз. Україна, 1973. С. 285–334.
2. Асталаш Г. Румунська національна ідентичність у творчості Дж. Енеску (на прикладі сонати №3 ор. 25 для скрипки і фортепіано) / Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, вип. №4, 2024. С. 308–313.
3. Буграк В. Драматургічний потенціал Концерту для альту з оркестром Б. Бартока // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Вип. 104, Київ, 2012. С. 153–159.
4. Гаврилець Д. Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2012. 227 с.
5. Гаврилець Д. Концерти для альту з оркестром у європейському культурно-мистецькому просторі міжвоєнного двадцятиліття // Київське музикознавство : зб. ст, Вип. 4. Київ, 2012. С. 220–231.
6. Городецький А. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість: дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. 216 с.
7. Єргієв І. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 39 с.
8. Калениченко А. П. Барток, Бела // Українська музична енциклопедія, т. 1. Київ, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України. 2006 С. 150–151.

9. Кияновська Л. О. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ ст. // Українська музика і сучасність. Львів, 1993. С. 37–57.
10. Купріяненко Е. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс) : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2010. 18 с.
11. Луканюк Б. Зібрання Бели Бартока на Закарпатті // Матеріали VI Конференції дослідників народної музики Червононоруських (Галицько-Володимирських) та суміжних земель. – Львів, 1995. С. 54-65.
12. Палшков Б. Особливості звуковидобування та інтонування на альті. Київ : Музична Україна, 1982. 96 с.
13. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження : до визначення поняття / Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей, Вип. 40, книга 10. Київ, 2004. С. 180–190.
14. Удовиченко М. Концертна амплуа альту в творчості композиторів XVIII-XXI ст. Дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського. Харків, 2022. 107 с.
15. Успенська І. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс / Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 56, 2020. С. 169-183.
16. Цірікус К. Зв'язки функціональної системи Б. Бартока з принципами ладотворення народної пісні // Українське музикознавство, Вип. 10. Київ, 1975. С. 64–72.
17. Altmann W., Borissovsky V. Literaturverzeichnis für Bratsce und Viola d'amore. Wolfenbüttel : Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft. 1937. 148 p.

18. Barrett H. *The Viola : Complete Guide for Teachers and Students*, 2-nd edition. Birmingham : University of Alabama Press, 1996. 218 p.
19. Horodetskyi A. *Bartok's Concerto for Viola and Orchestra : Figurative and Semantic Aspects of the Composition* // *Мистецтвознавство України* : зб. ст. Київ : ІПСМ НАМ України, 2017. Вип. 17. С. 268–275.
20. Nemeth Z. *The Structural and Formal Issues of the Bartók Viola Concerto: The Main Hypotheses and the Practical Solutions Proposed So Far* // *Studia Musicologica* 65 (2024). P. 205-236.
21. Riley M. *The history of the viola*. Michigan : Vol. 1. Braun Brymfield, Ann Arbor, 1993. 396 p.
22. Şoitu C.-N. *Stylistic Confluences: the National Ethos and the Universal in the Artistic Development of Chopin, Enescu and Silvestrov*. *Artes : Journal of Musicology*, 2023, 27. P. 70–84.
23. Tabea Zimmermann - Enescu Concert Piece for Viola & Piano, Concours de Genève 1982. URL: https://www.youtube.com/watch?v=RhtI_I4J64k&list=RDRhtI_I4J64k&start_radio=1 (дата звернення 23.11.2025).
24. Tabea Zimmermann. URL: <https://www.tabeazimmermann.de/en/> (дата звернення 23.11.2025).
25. Taylor B. *Landscape – Rhythm – Memory: Contexts for mapping the music of George Enescu*. *Music and Letters*. 2017. № 98(3). P. 394–437.
26. Ujfalusi J. *Bela Bartok. Life and Works*. Budapest: Corvina, 1971. 408 p.
27. Ujfalussy J. *Bela Bartok*. The University of Michigan Crescendo Publishing Company. 1972. 459 с.