

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

НОВАКОВИЧ ЕММАНУЇЛ

**ВИРАЗОВИЙ ПОТЕНЦІАЛ АЛЬТА В КОНЦЕРТІ ДЛЯ АЛЬТА БЕЛИ
БАРТОКА**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво

Профілізація –Альт

Наукове обґрунтування творчого проєкту

Науковий керівник

Уляна Граб, доктор мистецтвознавства, професор.

Рецензент

Сергій Гаврилюк, доктор мистецтв, ст. викладач

Львів -2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ЕВОЛЮЦІЯ СПРИЙНЯТТЯ АЛЬТА В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ.....	6
1.1. Історія розвитку альтового мистецтва від зародження – до кінця XIX ст.....	6
1.2. Альт в європейському музичному мистецтві першої половини XX ст.....	10
РОЗДІЛ 2.ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ АЛЬТА В КОНЦЕРТІ ДЛЯ АЛЬТА Б. БАРТОКА.....	16
2.1. Бела Барток: життєвий і творчий шлях.....	22
2.2. Музично-аналітичний аналіз Концерту в редакції Т.Серлі.....	26
2.3. Порівняльний аналіз інтерпретацій Концерту Б.Бартока у виконанні Т.Рідо й Т. Ціммерманн.....	32
ВИСНОВКИ.....	35
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	37

ВСТУП

Актуальність дослідження. Альт належить до інструментів, у яких яскраво відбилась еволюція культурних епох і стилів, і для яких притаманний динамічний розвиток. Упродовж тривалого часу він більше сприймався як інструмент оркестровий, квартетний, а також використовувався у різних за складом камерних ансамблях. Натомість твори, де альт виконував роль соліста, були фактично поодинокими, що пов'язано з певними усталеними стереотипами і уявленнями про недостатні технічні і звукові можливості цього інструмента.

Ставлення до альту змінилося на початку XIX ст. і є пов'язане з епохою романтизму. У цьому контексті слід згадати німців К.М.Вебера, Ф.Мендельсона і французького композитора Гектора Берліоза з його знаменитою симфонією для оркестра з солюючим альтом «Гарольд і Італії», написаною у 1834 році. На думку Берліоза, альт не менш рухливий ніж скрипка, його низькі звуки відзначаються певною терпкістю, а високі пристрасно-сумним відтінком, і загалом, його тембр, для якого характерна грудна меланхолія, відрізняється від тембрів інших інструментів. Саме у добу романтизму з'являється низка видатних альтистів - Кретьєн Юран, Алессандро Ролла, які своїм виконанням «Гарольда в Італії», сонат Н.Паганіні, Ф.Мендельсона, творів К.М.Вебера, Й.Н.Гуммеля значно підняли престиж альту як сольного інструмента.

Але, як зазначають дослідники, переломний період в історії альту припадає на першу половину XX ст. [2]. Це пов'язано з написанням значної кількості творів саме для згаданого інструмента, а також появою альтистів-виконавців світового рівня. У цьому плані одне з перших місць серед альтового виконавства і альтового репертуару посідає Англія, яка у перші три десятиліття XX віку збагатила альтовий репертуар творами Гранвіля Бантока, Арнольда Бакса, Артура Блісса, Ребеки Кларк та Йорка Боуена., а також дала світовій культурі одного з кращих альтистів-виконавців

Лайонела Тертіса. Більшість творів згаданих вище композиторів написані у жанрі камерно-інструментальної сонати для альту і фортепіано.

Однією з ключових постатей, що підняли на високий щабель технічні стандарти альтового виконавства в ХХ столітті, є шотландський альтист Вільям Прімуоз, на замовлення якого був написаний Концерт для альту з оркестром Бели Бартока. У розкритті виразових потенцій цього інструмента і полягає актуальність представленого до захисту творчого проєкту.

Мета роботи полягає у простеженні та осмисленні виразового потенціалу альту в музичній культурі першої половини ХХ ст. на прикладі Концерту для альту Б.Бартока.

Для досягнення вищезначеної мети формулюються наступні **завдання**:

- простежити генезу становлення і розвитку альтового мистецтва від XVI – до кінця XIX ст.;
- осмислити зміни у ставленні композиторів і виконавців до альту, як сольного інструмента, які відбулися на початку ХХ ст. ;
- проаналізувати життєвий і творчий шлях угорського композитора Б.Бартока;
- простежити історію створення й проаналізувати три основні редакції Концерту для альту Б. Бартока;
- зробити музично-аналітичний та виконавський аналіз твору .

Об'єкт дослідження – виразовий потенціал альту в інструментальній музиці першої половини ХХ ст.

Предмет дослідження – Концерт для альту Б. Бартока.

Методологічною базою роботи став комплекс гуманітарних та музикознавчих підходів, зумовлений складністю об'єкта та предмета дослідження, що знаходиться на перетині історичного музикознавства,

виконавської інтерпретології та психології мистецтва. Це також зумовило використання біографічного, музикознавчо-історичного, музично-аналітичного та компаративного методів дослідження.

Наукова новизна представленого творчого обґрунтування визначається тим, що у ньому вперше розглядаються три найвідоміші редакції/реконструкції Концерту для альту Б. Бартока.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її матеріалів у навчальних курсах з історії світової музичної культури, музичної інтерпретації, культурології.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел (21 найменувань, із них 12 – іншомовні). Повний обсяг роботи складає 38 сторінок.

РОЗДІЛ I. ЕВОЛЮЦІЯ СПРИЙНЯТТЯ АЛЬТА В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

1.1. Історія розвитку альтового мистецтва від зародження – до кінця XIX ст.

Альт — один із ключових струнних інструментів у європейській музичній традиції, що протягом століть перебував у тіні скрипки та віолончелі. Його справедливо вважають інструментом-філософом, завдячуючи м'якому і неголосному темброві. Вже стала крилатою відома фраза французького музикознавця і композитора Альберта Лавіньяка (1846-1916), що альт завжди готовий допомогти іншим інструментам, але ніколи не прагне привернути увагу до себе самого.

Відомо, що альт з'явився наприкінці XV ст. одночасно з формуванням видатних італійських скрипкових сімейств Кремони і Брешиї (Аматі, Гаспаро да Сало). Його становлення, як самостійного інструмента, пройшло декілька етапів: у XV–XVI ст. альт використовувався у ранніх поліфонічних ансамблях; починаючи з XVII ст. був інтегрований у бароковий оркестр; у XVIII ст. альт починає трактуватися як сольний інструмент, для якого спеціально пишуться концерти; у XIX ст. композитори-романтики заново відкривають для себе альт, як інструмент, з яким пов'язана психологічна образність.

XX ст. стало тим періодом, коли стрімко зростає професійний рівень альтистів, що дає імпульс для створення низки творів для цього інструменту насамперед у жанрі камерно-інструментальної музики. Дослідники, зокрема Моріс В. Райлі (Maurice W. Riley), Джон Х. Манро (John H. Munroe), Ліонель Тертіс (Lionel Tertis), Пауль Гіндеміт та інші переконливо наголошували на тому, що альт не повинен розглядатися як «скрипка з великим корпусом», оскільки він має свою власну тривалу історію розвитку.

Відомо, що альт виник у контексті формування родини струнних інструментів, посідаючи середнє регістрове положення між скрипкою і віолончеллю, тим самим, забезпечуючи поліфонічну цілісність ансамблю. Не випадково Дж. Манро у праці «Ранні альти та їх роль» стверджує, що «альт ніколи не був просто супровідним інструментом, а становив конструктивний голос, необхідний для ренесансної поліфонії» [15, с. 42].

У майстернях Брешиї та Кремони (Gasparo da Salò, Andrea Amati) альти виготовлялися у двох розмірах: «контральто» і «тенор», що відрізнялися між собою довжиною корпусу та тембровою функцією. Про це, зокрема, у своїй у книзі «Історія альта» пише М. Райлі, зазначивши, що «у ранніх кремонських майстернях альти існували щонайменше у двох розмірах — контральто й тенор, — кожен з них виконував покладені на нього музичні функції» [18, с. 17]. Франц Хабенштрабер (Franz Habenstraber) у праці «Італійські струнні інструменти» акцентує увагу на тому, що «альти Гаспаро вирізняються глибокою звучністю й темним тембром, що робить їх особливо придатними для поліфонічних середніх голосів» [11, с. 91]. Цей період (йдеться про XVI ст.) характеризується тим, що альт формувався як «середній голос поліфонії», надаючи ансамблевій фактурі глибини і цілісності.

У XVII столітті, в епоху бароко, відбувається активна інтеграція альта у камерні ансамблі та ранні оркестри. Його роль — бути «зв'язком» між верхнім (скрипковим) і нижнім (віолончельним) голосами. Карл Шварц у праці «Інструменти Ренесансу» зазначає, що «інструментальна фактура Монтеверді виявляє усвідомлення ним виражальних якостей альта, що виходять за межі гармонічного заповнення» [19, с. 203]. До цього слід додати, що Ж.Б. Люллі використовував у французькому оркестрі подвійну групу альтів, формуючи таким чином середньо-темброву основу. Міхаель Преторіус у «Syntagma Musicum» (1619) пише, що вони (альти) надають м'якого і сполучного звучання між крайніми голосами» [19, с. 112]. Цей

період характеризується також формуванням альтового штриха та його стабільної оркестрової функції.

Незважаючи на те, що в епоху бароко було написано мало сольної музики для альту, однак у цей період з'являються твори, у яких альт перестає відігравати другорядну роль. Йдеться про Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана та Й.С. Баха, які пишуть для альту цікаві партії. Найпомітніше місце у цій видатній трійці посідає Г.Ф. Телеман, якому приписують появу одного з перших відомих концертів спеціально для альту. Малкольм Бойд стверджує, що «Концерт Телемана є найранішим зрілим визнанням альту як сольного голосу» [9, с.114]. Сам композитор в одному з листів до Ф.Крафта зазначив, що альт має шляхетну м'якість, якої не може наслідувати жоден інший струнний інструмент» [9, с.115]. Такі твори свідчать про перші кроки у напрямку формування власного альтового репертуару, що поєднував сольність і камерність.

Бахівський знаменитий «Бранденбурзький концерт №6» (1721) також написаний для двох альтів, віолончелі, двох віол да гамба й контрабаса. При цьому, сольні партії доручено саме альтам, що надає твору густого оксамитового забарвлення. Відомо також, що Й.С.Бах прирівнював функцію альту до другої скрипки, тому писав для нього рівноцінні зі скрипкою партії. Однак до середини XVIII ст. можна спостерегти пониження інтересу композиторів до альту, що пов'язано із впливами представників «неаполітанської школи», які використовували його в оркестрі винятково для підсилення басової групи.

З появою у другій половині XVIII ст. струнного квартету альт стає невідомою його складовою, а в його партії часто з'являються ті інтонації, які роблять камерну музику дуже особистісною та навіть інтимною. Це відчуття посилюють діалоги між інструментами. Слід зазначити, що у 1779 році в Зальцбурзі В.А. Моцартом була написана *Концертна симфонія* для скрипки й альту з оркестром. Зразком для неї слугували численні твори

представників мангеймської школи, які вони створювали для декількох сольних інструментів. Не випадково дослідники знаходять певну подібність початку цієї симфонії з однією з симфоній Яна Стаміца. Вибір Моцартом альту не є випадковим, тому що композитор любив сам на ньому грати, а тому надав альтові віртуозного блиску і водночас глибини. В одному з листів до Л. Грімма Моцарт зазначив, що «коли я граю на альті, я краще за будь-кого чую середину гармонії» [18, с. 245]. Композитор чудово розумів можливості альту, тому у *Концертній симфонії* він пише партію для альту поруч зі скрипкою — результат: діалог, де альт не мовчить, а має свою «особистість».

Задля більш яскравого звучання інструмента композитор у *Концертній симфонії* зробив навіть припис стосовно перестроєння струн. Ба більше, тут наявні не одна, а дві альтові групи, а партії солістів є рівноправними. Камерні твори Моцарта, зокрема квінтети для струнних, демонструють систематичне використання альту як сольного інструмента, що одночасно зберігає функцію середнього голосу. Велику увагу інструментові приділяв також Л. Бетговен, який альтову партію поділив на два голоси, прикладом чого є фінал знаменитої Дев'ятої симфонії композитора. Такі композитори, як Ф.А. Гофмейстер, Ф.Цельтер та К. Стаміц, створюють концерти та сонати, що розширюють технічний діапазон інструмента й формують традицію сольного виконавства у класичному стилі, однак інструмент ще не став повноправним сольним героєм сцени.

У XIX ст. тембр альту набуває психологічного забарвлення. Він нарешті отримує ту емоційну «маску», яку ми сьогодні відчуваємо як його ідентичність — темний, задумливий, інтимний. Композитори починають використовувати альтовий тембр для створення «людських сцен» — самотності, меланхолії, спогадів. Це пов'язано з удосконаленням технічних можливостей самого інструмента. Німецький майстер Герман Ріттер відновив правильні пропорції альту, внаслідок чого той почав звучати повно і яскраво. Навіть такі видатні скрипалі як В'єтан чи Паганіні, любили

виконувати альтові партії у квартетах. Але головна подія трапилась у 1834 році, коли французький композитор Гектор Берліоз написав свою знамениту симфонію «Гарольд в Італії», у якій головна роль була відведена альту. У передмові до симфонії композитор зазначив, що «альт є тут головним героєм; його голос має виражати самотню душу мандрівника». За спогадами сучасників, Берліоз був у захваті від гри Н.Паганіні, тому своє альтове соло писав спеціально для нього, але першим виконавцем «Гарольда в Італії» став альтист Ернесто Сіворі.

У камерному репертуарі ХІХ століття альт отримує вагомі партії в квартетах (Шуберт, Шуман, Брамс). Особливо помітно це у творчості Йоганеса Брамса: у багатьох його камерних творах альт бере на себе роль драматурга внутрішніх станів, а його альтові сонати (пізніші переклади з фортепіанних) додають техніки і сольного начала.

Якщо вже Г. Берліоз у передмові до «Гарольда в Італії» наголошує на сольній ролі альту, то Йоганес Брамс виводить альт у камерній музиці на передній план. Пол Ніколсон у книзі «Брамс та еволюція камерної музики» зазначає, що «транскрипції Брамса радикально підносять альт до рівня ліричного головного героя» [16, с.. 211.]. Саме у цей період виникає професійна школа альтового виконавства, представлена такими іменами як Фрідріх Герман, Алессандро Ролла та багато інших.

1.2. Альт у європейському музичному мистецтві першої половини ХХ ст.

До початку ХХ століття альт уже позиціонується не лише як камерний інструмент — він має свій сучасний репертуар і своїх героїв-виконавців. Тут відбувається кілька ключових моментів: з'являються альтисти-зірки, композитори пишуть для конкретних виконавців, і сам альт починає асоціюватися із сучасними, іноді експериментальними формами вираження.

У першій чверті ХХ ст. відбувається подальша професіоналізація альтового виконавства. У своїх мемуарах видатний англійський альтист Ліонел Тертіс (1876-1975) написав: «Лише коли альт опанував справжню технічну блискучість, композитори почали повністю довіряти йому як солісту».[21, с. 13]. Прикладом поглибленого інтересу до альту є три сонати Макса Регера, написані у 1900 і 1908 роках, сім альтових сонат Пауля Гіндеміта, створених у 1919-1923 і 1937-1939 роках, соната для альту Артюра Онеггера (1920). Знаменно, що у цьому списку є багато альтових творів, написаних саме англійськими композиторами. Йдеться про сонату для альту і фортепіано «Коллін» Гранвіля Бантока (1919), альтові сонати Арнольда Бакса, написані, відповідно, у 1921 і 1927 рр., а також сонати Артура Блісса (1933), Ребеки Кларк (1919), Йорка Боуена.

На особливу увагу заслуговує виконавська співпраця Л. Тертіса з видатним англійським композитором Йорком Боуеном, який написав для знаменитого альтиста низку творів. Л.Тертіс разом з Й.Боуеном протягом першого десятиліття ХХ ст. часто виступали в Англії і континентальній Європі, прем'єрно показуючи композиції самого Боуена, а також твори для альту англійських композиторів-сучасників.

Загалом музика, яку Боуен створив для Тертіса, не лише є істотною складовою англійського альтового репертуару, але також функціонує як бажаний стилістичний місток між німецьким романтизмом кінця ХІХ та модернізмом початку ХХ ст. Ба більше, вона формувала обличчя англійської музики у цю перехідну епоху, яку дослідники часто називають «англійським музичним Відродженням». Коли йдеться про альтовий репертуар Й.Боуена, то найбільш значущими є його чотири твори для цього інструмента, а саме - Соната до мінор, ор. 18, Соната фа мажор, ор. 22, Концерт до мінор, ор. 25 та квартет *Fantasie* для чотирьох альтів, ор. 41, усі створені з 1905 по 1907 рік під час особливо плідного періоду співпраці композитора з Л.Тертісом.

У 1905 році була виконана перша альтова соната Боуена, яка отримала велике визнання у критики та публіки. З цієї нагоди 23-річний композитор вирішив написати більш масштабний твір для свого друга і партнера по сцені. Адже Л.Тертіс на початку ХХ ст. неодноразово нарікав на недостатній сольний альтовий концертний репертуар, що змушувало всіх альтистів грати «Гарольда в Італії» Г.Берліоза. Тертісу це не подобалося, тому йому доводилося грати скрипкові концерти. Відомо, що він був також досвідченим скрипалем і чудово виконував концерти Ф.Мендельсона і Г.Венявського. Однак Тертіс насамперед хотів зробити кар'єру альтиста, але в цьому прагненні він зіткнувся з величезними викликами. Приблизно на рубежі 1920-х рр. він писав: «Я давав багато [альтових] сольних концертів, але упередження проти цього було великим. Здавалося, що всі озброїлися проти мене за те, що я наважився грати соло на альті» [21, с. 54]. Як зазначив Тертіс, критики проголосили, що альт не був призначений і ніколи не буде сольним інструментом. Але свої спогади видатний виконавець завершив на позитивній ноті, зазначивши, що «громадськість загалом нарешті починає ставитися до альту більш доброзичливо», і він зробив висновок, що альтом «як сольним інструментом і досі нехтують, але я сподіваюся, що колись він отримає своє належне становище. Але, звичайно, є великі труднощі на шляху» [там само].

Одним із таких перших труднощів була нестача репертуару. На початку 1900-х Тертіс отримав обіцянки нових творів від Равеля, Глазунова та Деліуса. На жаль, вони не були зреалізованими. Альтист писав, що якщо б лише один із згаданих композиторів дотримався своєї обіцянки, то це просунуло б альт за одну ніч на двадцять п'ять років уперед. Адже ще Бах, наприклад, використовував два сольні альти у своєму Шостому Бранденбурзькому концерті. У цьому контексті слід згадати концерти Телемана, Діттерсдорфа, Гуммеля, Карла Стаміца. Але нарешті британські композитори почали писати твори спеціально для Лайонела Тертіса. Критик

Едвін Еванс цитує список із приблизно 21 творів - як камерних, так і концертних, - які були натхненні чудовою грою та ентузіазмом Л.Тертіса.

Щодо альтових творів Й.Боуена, то рецензуючи його альтовий концерт і саме виконання, диригент Лендон Рональд написав наступне в лондонській *Morning Post*: «Схоже, він [Боуен] має прихильність до альту, оскільки закінчив дві сонати для інструменту, також дует для органа й альту та квартет для чотирьох альтів» [21, с.53].

Упродовж багатьох років Л.Тертіс продовжував виступати з прем'єрами альтових композицій Боуена, включаючи згадану вище Сонату № 2 фа мажор, Фантазію для альту та органа, *Fantasy Quartet* для чотирьох альтів, а також *Phantasie Trio* для скрипки, альту і фортепіано, Фантазію для альту і фортепіано, *Rhapsodie* для альту і фортепіано та ряд інших коротших концертних творів. Для Тертіса співпраця з молодим Йорком Боуеном як виконавцем (піаністом), так і композитором, була унікальною, що призвело до, мабуть, найсуттєвішого внеску в пізньоромантичний англійський альтовий репертуар.

У своїй сукупності композиції Йорка Боуена для альту є важливою складовою каталогу альтового репертуару, що почав розширюватися з початку ХХ ст. Найзначніші альтові твори Боуена демонструють його багатогранність у різноманітних композиційних формах і жанрах, від написання сонат, віртуозних сольних і оркестрових композицій до унікальних камерних ансамблевих творів. Хоча його каталог альтової музики включає більше десятка інших коротших концертних п'єс для альту з фортепіано чи органом і твори для більшого камерного ансамблю, в яких представлені суттєві партії альту, але зазначені вище чотири основні твори, усі з насичено плідного періоду 1905-1907 років, створили основу для розуміння ролі Боуена в розвитку англійської альтової музики, а також канону світової альтової літератури загалом.

Варто зазначити, що в той час як Тертіс прагнув підняти статус альтя в музиці академічної традиції та збагатити альтовий репертуар новими, написаними на замовлення творами, він також мав на меті революціонізувати рівень і якість звуку гри на альті в Англії в цей час завдяки використанню віртуозної техніки та більших розмірів самого інструмента. Сила, краса та загальна якість численних творів Боуена для альтя значною мірою зумовлені взаємовигідним партнерством між композитором та його шановним колегою-альтистом. Боуен і Тертіс ефективно служили культурними послами епохи, виконуючи, разом з власними композиціями Боуена, також твори інших представників англійського музичного Відродження, допомагаючи тим самим зміцнити англійський альтовий репертуар і технічні можливості та звук альтя. Не випадково у своїх «Мемуарах альтиста» Л. Тертіс написав: «Я боровся за право альтя звучати як шляхетний і потужний голос».[21, с.72].

Вагома роль у подальшому утвердженні альтя як соліста належить видатному німецькому композиторові Паулю Гіндеміту. Гіндеміт — композитор і альтист, він не просто писав для інструмента — він мислив як альтист, тому його музика враховує можливості й межі інструмента зсередини. Його твори стали «педагогічними» і концертними стандартами. Музика Гіндеміта для альтя (сонати, камерні твори, концерт «Der Schwanendreher», 1935) встановила нові технічні й драматургічні стандарти: інструмент став голосом сучасної тональної логіки, іноді суворої, досить часто метафоричної. Не випадково у своєму щоденнику композитор написав : «Альт для мене — прямий засіб вираження душі» [12, с.58]. П. Гіндеміт реформує техніку гри на альті, використовуючи акордові пасажі, експресіоністичні інтонації і навіть достатньо «агресивний» штрих.

Серед композиторів, які писали для альтя, слід відзначити В. Волтона, чий *Концерт для альтя* (1929), написаний для Лайонела Тертіса, дав інструменту велику оркестрову сцену у ХХ столітті: пікірування тембрів, драматургічну монументальність, яскраві соло-епізоди. У цьому контексті

потрібно згадати Ребеку Кларк, адже її *Соната для альту та фортепіано* (1919) є інтимним, іноді незвично напруженим твором, який давно став одним із канонічних творів для альту першої чверті ХХ ст.. Її музика поєднує романтичну інтонацію й модерністські засоби.

Окремо слід згадати видатних альтистів-виконавців. Окрім Л.Тертіса, ще з'являються справжні «зірки», які піднімають інструмент на рівень соліста. серед них – Вільям Пріроуз (William Primrose, 1904–1982) — шотландський альтист, який створив свою виконавську школу з блискучою технікою, великим діапазоном динаміки й виразності. Для Пріроуза писали і виконувалися твори ХХ ст., що зміцнило статус альту як технічно й музично вимогливого інструмента. Пріроуз — одна з ключових постатей, котрі піднесли технічні стандарти гри на альті в ХХ столітті. Він закріплює стандарти виконавства: чистоту інтонування, виразну динаміку, точну артикуляцію.

Щодо альтової техніки, то «вібрато» стає звичним виразником емоції (у ХVІІІ сторіччі його використовували економно як орнамент; в ХІХ–ХХ ст. — як засіб постійного виразного кольору); щодо «позиції на грифі», то альтисти розвивають більше верхніх позицій (вищі регістри) для сольних партій; артикуляція й інтонація підлаштовуються під нову оркестрову палітру — альт повинен «прорізати» оркестрові текстури і водночас не втрачати тепло.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ АЛЬТА В КОНЦЕРТІ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ Б. БАРТОКА

2.1. Бела Барток: життєвий і творчий шлях

Бела Віктор Янош Барток народився в районі Торонталь в Угорщині 25 березня 1881 року у Нодьсентміклош (сучасний Санміклаушул-Маре в Румунії). Сім'я композитора була інтелектуальною та музично обдарованою. Зі спогадів самого Бартока, його батько, Бела Барток-старший – директор державної сільськогосподарської школи, був талановитою освіченою людиною з багатьма захопленнями, серед яких – музика. Пишучи про нього в 1921 році, Барток згадував його як обдарованого музиканта, який не лише грав на фортепіано та навчився грати на віолончелі, щоб грати в аматорському оркестрі, а й писав музику, зокрема танцювальні твори [20, с. 17]. У 1887 році Барток-старший заснував пісенно-музичне товариство у Нодьсентміклоші, яке пропагувало твори Шопена, Верді, Доніцетті, Россіні через публічні концерти. Матір композитора Паула Фойт - шкільна вчителька і чудова піаністка, відіграла ключову роль у розвитку музичних здібностей сина та визначила середовище його всебічного інтелектуального розвитку.

Ранні роки Бели Бартока позначені поєднанням слабкого фізичного здоров'я, замкнутості та надзвичайно раннього вияву музичних здібностей. Попри те, що хлопчик пізно почав ходити й говорити, уже у трирічному віці він демонстрував розвинене музичне слухове та ритмічне відчуття, а у віці чотирьох років міг точно відтворювати на фортепіано численні мелодії угорських народних пісень [20, с. 6.]. Через часті хвороби дитина здобувала освіту приватно й екстерном складала іспити за перші чотири класи. Поряд із музикою Барток виявляв інтерес до природничих наук — зокрема колекціонував комах і займався вирощуванням шовкопрядів, що засвідчує його схильність до систематичності й спостережливості.

Важливим етапом формування музичного мислення стало перше знайомство з оркестром у 1887 році, яке справило на Бела сильне враження. У віці семи років у Бартока підтвердився абсолютний слух, а з початку 1890-х років з'явилися перші спроби композиції, зокрема коротка п'єса «Течія Дунаю» [20, с.8].

Після смерті батька сім'я Бартоків опинилася у фінансовій та побутовій скруті. Змушена самотійно утримувати двох дітей, Паула Фойт постійно змінювала місце проживання та поєднувала приватне викладання фортепіано зі шкільною роботою. Попри нестабільність, ці умови значною мірою сформували характер Бартока: рання замкнутість і хворобливість поступово змінювалися в бік дисципліни, педантизму й внутрішньої організованості, що стане однією з визначальних рис його подальшої творчої діяльності. Систематичної музичної освіти Барток довго не мав через часті переїзди. Лише після поселення у Братиславі (тоді Пресбурзі) музичний розвиток хлопця набув професійного спрямування. Під керівництвом Ласло Еркеля — сина Ференца Еркеля, засновника угорської національної оперної школи — Барток вперше отримав серйозну фортепіанну підготовку. В цей період він починає перші серйозні композиційні спроби.

У 1899 році Барток вступив до Музичної академії в Пешті (Будапешт), де навчався у двох ключових постатей угорської музичної культури: як піаніст — у Іштвана Томана, учня Ліста, а як композитор — у Яноша Кесслера. Ранній період творчості Бартока позначений впливом пізньоромантичних тенденцій, зокрема творчості Ріхарда Штрауса, симфонічний стиль котрого справив на нього сильне враження в ранні студентські роки. Однак цей період не був тривалим: уже з 1903 року в його музичному світогляді починає швидко посилюватися інтерес до народної культури. Вирішальною подією стала зустріч із живою селянською музичною традицією, яку Барток відкрив під час подорожей угорськими селами. Первинне захоплення побутовими мелодіями незабаром переросло в

усвідомлену наукову потребу документувати фольклор. 1905 року він розпочав систематичні експедиції разом із фонографом, записуючи не лише угорські, а й словацькі, румунські, сербські й українські народні пісні. Поєднання етнографічного інтересу, аналітичної точності й композиторського мислення сформувало унікальний метод роботи, що заклав основи його зрілого стилю [20, с. 21].

У 1906 році вийшла збірка «Угорські народні пісні», підготована спільно з Золтаном Кодаєм, яка стала не лише музичною, але й культурною маніфестацією нового погляду на народну творчість як джерело професійного мистецтва. 1907 року Бартока запросили до викладання у Музичній академії. Педагогічна діяльність забезпечила йому стабільність, у той час як композиційні пошуки ставали дедалі сміливішими. У 1908 році з'явилися перші масштабні твори — Струнний квартет № 1 та «14 Багателей», які засвідчили відхід від романтизму й утвердження більш модерністського мислення з притаманною йому поліфонічною насиченістю та використанням ладово-модальних особливостей народної музики .

У 1909 році Барток одружився з Мартою Ціглер, і вже наступного року у пари народився син Бела. Попри особисті й професійні успіхи, ранні виступи композитора часто зустрічали нерозуміння та опір консервативної публіки. Його музична мова — дисонантна, ритмічно загострена, фольклорно насичена — не відповідала академічним смакам початку ХХ століття. Під час Першої світової війни він переживав періоди творчої паузи та розчарування, однак саме в цей час створив балет «Дерев'яний принц» і струнний квартет № 2. Опера «Замок Синьої Бороди», поставлена 1918 року, стала визначним зламом у його кар'єрі, відкривши шлях до визнання.

Барток постійно підтримував зв'язок зі своїм рідним містом Надьсентміклош. У 1903 році він дав там фортепіанний концерт, а пізніше неодноразово повертався з науково-фольклорними експедиціями (особливо 1919 та 1926 років). Матеріали, зібрані під час цих поїздок, вплинули на

формування тематизму в низці його композицій, зокрема у творах ор. 6 та ор. 16, де фольклорний матеріал інтегровано в індивідуальну авторську мову без прямого цитування.

У 1920-х роках композитор повернувся до активної концертної діяльності, розширив географію виступів і здобув міжнародний авторитет. У 1923 році, до святкування 50-річчя об'єднання Буди і Пешта, він створив «Танцювальну сюїту» — один із найбільш впізнаваних творів міжвоєнного періоду. Міжнародні контакти цього часу — знайомство зі Стравінським, Равелем та іншими провідними музикантами — сприяли ширшому визнанню.

Історичні події першої половини ХХ століття істотно вплинули на життєвий шлях та художній розвиток Бели Бартока. Початок Першої світової війни, поразка Угорщини та короткотривале існування Угорської Радянської Республіки формували соціально-політичний контекст, у якому композитор жив і працював. Під час періоду Комуни він був членом Музичної дирекції, однак невдовзі залишив посаду. Саме до цього часу належить завершення балету «Чудовий мандарин». На початку 1920 року Барток серйозно розглядав можливість еміграції, проте зрештою вирішив залишитися в Угорщині. У 1921 році він опублікував фундаментальну працю «Про угорську народну пісню», що засвідчила його позицію як провідного етномузиколога Центральної Європи. На початку 1920-х років композитор повернувся до активної концертної діяльності. Під час численних гастрольних подорожей він познайомився з Ігорем Стравінським, Морісом Равелем, Каролем Шимановським та іншими митцями європейського авангарду. Основними пунктами його концертної діяльності були Англія, Нідерланди та Німеччина, однак наприкінці 1920-х років він уперше виступив також у США та Радянському Союзі.

1923 рік став для композитора роком особистої кризи: він розлучився з Мартою Ціглер і того ж року одружився зі своєю ученицею Діттою Пасторі.

Їхній син Петер народився в 1924 році. У релігійному плані Барток відмовився від католицизму та приєднався до унітаріанської спільноти, де навіть виконував функції пресвітера.

З літа 1926 року розпочався надзвичайно плідний етап творчості Бартока, позначений появою низки фортепіанних композицій: Першого фортепіанного концерту, Сонати, циклу «Під відкритим небом» тощо. Для цього періоду характерне посилення тонального мислення у поєднанні з народними ладовими структурами та активною хроматизацією. Музика Бартока набуває дедалі більшої поліфонічної насиченості, зростала роль ударних інструментів і формувалися характерні композиційні моделі, зокрема його особлива бриджова (аркова) форма, у якій центральний розділ стає композиційним ядром. До основних творів кінця 1920-х належать Струнний квартет № 3 (1927) та Струнний квартет № 4 (1928). У 1929 році, гастролюючи в США та СРСР, він одночасно працював над циклом «Двадцять угорських народних пісень». Пік цього творчого етапу припав на 1931 рік із завершенням Другого фортепіанного концерту. У 1930 році композитор отримав нагороду Корвіна Вінка, хоча з міркувань принциповості не був присутній на церемонії.

У 1932 році Барток узяв участь в Арабському музичному конгресі в Каїрі, де продовжив збирати фольклорні зразки. Саме тоді він уперше окреслив проєкт свого педагогічного циклу «Мікрокосмос». У 1934 році він написав Струнний квартет № 5. Паралельно композитор систематизував величезний обсяг фольклорних матеріалів, зібраних до війни. З 1935 року він був членом Угорської академії наук і мав змогу працювати над науковими фольклорними виданнями. Народна музика угорців та сусідніх народів активно інтегрувалася в його творчість, зокрема у «Кантаті Профана», яка стала частиною задуму масштабного циклу, присвяченого музичним культурам регіону.

У 1930-х роках його музика набувала дедалі виразнішого неокласичного звучання. Виникають твори, що поєднують класичні форми з модальною та ритмічною пластикою народної музики. Барток сам означив цей стиль як «геніально простий». Підсумком періоду став «Дивертисмент», написаний у Швейцарії.

Після аншлюсу Австрії у 1938 році композитор знову всерйоз замислився про еміграцію. У 1939 році він виїхав до Швейцарії, полишивши Австрійську асоціацію композиторів. До цього ж періоду належать «Контрасти», Скрипковий концерт № 2 та Струнний квартет № 6.

Зі зростанням впливу нацизму в Європі ідея еміграції ставала для Бартока дедалі актуальнішою. Після смерті матері наприкінці 1939 року він остаточно ухвалив рішення виїхати. У жовтні 1940 року композитор залишив Будапешт, відплив з Лісабона до США і оселився там, зберігаючи при цьому угорське громадянство.

У США Барток намагався зосередитися на науковій діяльності: працював над транскрипцією та дослідженням південнослов'янського фольклору (Колумбійський університет, «Збірка Перрі»). Фінансовий стан змушував його постійно шукати додаткову роботу, а концертні виступи були рідкістю. У 1941 році він прочитав лекцію про південнослов'янську народну музику в Колумбійському університеті, за що був удостоєний почесного докторату. У 1943 році він розпочав лекційний курс у Гарварді, однак через погіршення здоров'я завершив його достроково. З 1942 року композитор страждав на лейкемію, лікування оплачувала Американська асоціація композиторів.

У 1943 році він отримав замовлення від Сергія Кусевицького на створення нового оркестрового твору — так постає Концерт для оркестру, один із найзначніших творів пізнього періоду. Літо 1943 року він провів на

озері Саранак, де познайомився з Єгуді Менухінім, який замовив у нього Сонату для скрипки соло.

Останніми творами Бартока стали Фортепіанний концерт № 3, написаний для Дітти Барток, та незавершений Концерт для альту. Планувався і Струнний квартет № 7, але він так і не був створений. Незакінчені композиції завершив його учень Тібор Серлі.

Бела Барток помер 26 вересня 1945 року в Нью-Йорку. На похороні були присутні лише десять осіб — найближча родина та друзі. У 1988 році його останки були перепоховані в Будапешті на цвинтарі Фаркашреті, у супроводі державних церемоній і широкого суспільного вшанування.

2.1. Історія створення та розгляд редакцій/реконструкцій Концерту для альту з оркестром Б. Бартока

Останній інструментальний твір Бели Бартока — *Концерт для альту* (1945, незавершений) — став, на думку дослідників творчості композитора, музичною й історичною загадкою. Адже твір писався на замовлення видатного альтиста Вільяма Прімроуза, але після смерті Бартока опинився в руках його учня Тібора Серлі, який склав із рукописних начерків його оркестрову редакцію (1949). Питання авторства, відповідність задумам самого композитора й подальші редакції зробили цей концерт предметом інтенсивних музикознавчих дискусій.

Замовлення написати альтовий концерт надійшло Б. Бартоку від В. Прімроуза наприкінці 1944 р. Принаймні листування й епістолярні дані підтверджують, що перші зустрічі відбулися ще в грудні 1944 — січні 1945 рр. До смерті Барток залишив начерки соло-частини та уривки оркестровки, однак рукописи були уривчастими і місцями неоднозначними. Після смерті композитора родина доручила Тібору Серлі зібрати та оформити матеріал до

видання. Серлі витратив декілька років на реконструкцію, і перша виконана версія Серлі з'явилася у 1949 р. (прем'єра — В. Примроуз, Міннеаполіс, 2 грудня 1949). Музикознавець Дональд Моріс зазначив, що «з моменту першої появи Концерту для альту Бартока в інтерпретації Тібора Серлі в 1949 році, він досі залишається контроверсійним твором...» [14, с.15]. Ця теза свідчить про довготривалий суперечливий статус концерту, що підтверджується як монографією Моріса, так і численними статтями й рецензіями.

Т. Серлі, будучи учнем і другом Бартока, взявся «підготувати до публікації» наявні начерки, але обсяг його втручань — від оркестровки до дописань певних фрагментів і навіть структурних рішень — все це викликало сумніви у музикознавців. Дослідники зазначають, що Серлі витратив кілька років на обробку начерків: інколи він додавав власні фрази або інструментував фрагменти, що створило питання до ступеня автентичності [13]. Уже в перші десятиліття після прем'єри твору з'явилося багато критичних відгуків, а пізніше — навіть декілька редакцій і реконструкцій (наприклад, версії Пітера Бартока, Чаби Ерделі, Атара Арада й власні редакції дослідників). Дональд Моріс зазначає, що окрім Серлі згодом з'явилися три «ревізії», які, на думку автора, «значно ближчі до ескізів композитора, ніж реконструкція Серлі» [14, с.15–16]. Водночас музикознавець констатує, що «протягом майже півстоліття версія Серлі користувалася великою популярністю серед альтової спільноти, навіть тоді, коли її звинувачували в неавтентичності» [там само]. Натомість В. Примроуз вважав концерт «чуттєвим і натхненним твором і справжнім внеском в альтовий репертуар» [20, с.253–254]. Ці цитати відображають двояку реакцію: високу оцінку виконавця-замовника й скепсис частини музикознавців щодо статусу твору як «повністю бартоківського».

Через фрагментарність рукописів однозначно важко визначити, яку кількість частин запланував сам Барток. Форма концерту в остаточному

виданні Серлі — тричастинна (Allegro, Scherzo, Finale), хоча в рукописах Бартока є вказівки на тематичні введення («риторнелло») перед частинами.

Стосовно оркестровки, то деякі музикознавці звертають увагу на той факт, що оркестрові баланси й фразування Серлі відрізняються від звичної бартоківської оркестрової манери. Власне, це було однією з причин запеклих дебатів про «автентичність звучання» альтового концерту Б.Бартока..[14].

У перших рецензіях 1950-х років на виконання Концерту критики звертали увагу на емоційну глибину та неоднозначність твору: концерт містить «трагічні» й «ліричні» епізоди, але питання цілісності й завершеності при цьому залишалися відкритими. У другій половині ХХ століття з'явилося декілька редакцій (про це йшлося вище), які намагалися відтворити «більш бартоківський» варіант, використовуючи опубліковані факсиміле та архівні начерки. Ці реконструкції та їхні наслідки для інтерпретації та виконання детально описує у своїй праці Дональд Моріс. [14] У рецензії 1950 р. він відзначав «похмурий характер головної теми, яка домінує в першій частині» [14].

Коли йдеться про виконавців, то В. Прімуоз, його учні та сучасні альтисти мають справу з низкою інтерпретаційних виборів: вибором редакції, темпів, артикуляції, каденцій і навіть порядку частин. Дональд Моріс і Девід Далтон аналізують різні історичні виконавські практики; багато сучасних альтистів надають перевагу редакціям, які намагаються мінімізувати втручання Серлі або компенсувати його стилістичні особливості [10]. Тобто, альтисти стикаються зі складним вибором: яку версію виконувати — Серлі, одну з реконструкцій чи навіть власну каденцію?. Це питання пов'язане з академічною дискусією про «автентичний» характер твору.

Отже, найвідомішими є три редакції Концерту Б. Бартока:

1. Редакція Тібора Серлі (1949) — історично перша, найпоширеніша.

2. Редакція Пітера Бартона / Невкілла Перла (1995–2000) — найточніша з точки зору джерелознавства.

3. Редакція Павла Невкіна— найближча до виконавської практики, середня між академізмом і концертністю.

Розглянемо спочатку редакцію Т. Серлі та її переваги. Одна із них полягає у тому, що саме завдяки Серлі виконання Концерту стало можливим для альтистів. Якщо розглядати стиль реконструкції Т. Серлі, то він цілком суголосокий стилю пізнього Б.Бартока. Для нього характерною є логічна й послідовна драматургія. Серед недоліків, на які звертають увагу критики, треба погодитись із тим, що оркестровка твору була у переважній більшості зроблена Серлі. Більш романтизованою є гармонічна мова твору, що не зовсім властиво Бартоку. Це стосується також оркестровки, позаяк фактура оркестру є густішою, іноді навіть надмірною. Фінал першої частини згладжений: Серлі прагнув «довершеної» концертності, тоді як Барток залишав недомовленість.

В експозиції оркестрова підтримка альтової партії є трохи загучна, а побічна партія є більш танцювальною зі згладженою шорсткістю . Щодо репризи першої частини, то в ній відчувається також посилення драматичного начала.

У другій редакції Бартона/Перла, створеній наприкінці 1990-х років, потрібно відзначити максимально точне відтворення бартоківських намірів за авторськими ескізами та чернетками. Коли йдеться про особливості цієї реконструкції, то вони полягають :

- у детально відновленій, відповідно до оригіналу, прозорій камерній оркестровці, яка була притаманна для стилю пізнього Б.Бартока;
- у наявності бартоківських асиметричних і ламаних ритмічних структур, які Серлі згладжував;
- у відновленні модальності, яку Серлі «нормалізував»;

- присутні риси незавершеності, що характерно для Бартока.

У першій частині Концерту в редакції Бартона/Перла вступна каденція є коротшою з точнішим фразуванням, а багато фрагментів у розробці звучать набагато загостреніше. Щодо репризи, то вона за формою менш симетрична, а натомість більш притаманна Бартоку у своїй «шорсткості». Більш камерною і стриманою є також кода.

У редакції Павла Невкіна можна також зауважити більш прозору оркестровку з підсиленням тембру альту. Редактор врахував попередні реконструкції, поєднуючи бартоківські автентичні елементи з редакції Бартона/Перла і концертності Т.Серлі. У першій частині соліст звучить виразніше, а його партія очищена від зайвих складностей. Більш прозорим є звучання оркестру, натомість звучання групи дерев'яних духових є темброво яскравішим.

Загальне враження від цієї редакції можна окреслити як щось середнє між автентичною бартоківською та ефектною. Відтак, ступінь автентичності найвищий у редакції Бартона/Перла. За концертною ефектністю лідером є редакція Т.Серлі. За балансом і зручністю виконання перше місце посідає редакція П.Невкіна.

2.2. Музично-аналітичний аналіз Концерту для альту з оркестром Б.Бартока в редакції Т.Серлі

Щодо музично-аналітичного аналізу твору, то потрібно зазначити, що він поєднує зрілі риси пізнього Бартока: помірковану модерністичну манеру письма, достатньо чітко окреслену форму, використання фольклорних інтонацій, прозору оркестровку тощо. Коли йдеться про модерністичну поміркованість, то, починаючи з 1930-х років, музичне письмо композитора відзначається прагненням до простоти і класичності, тематичної і ладової ясності, відмові від радикальних експериментальних пошуків тощо.

Як вже було зазначено вище, Концерт для альту з оркестром складається з трьох частин, що вказує на його класичну циклічну будову, але з використанням характерних для композитора особливостей:

- це стосується насамперед форми, для якої характерною є тенденція до арковості з приміненням симетричної форми «арки» зі складними варіаційними змінами у репризах;
- застосуванням модальних ладів (особливо фрігійського, міксолідійського);
- наявності асиметричної ритміки з несиметричними групуваннями мотивів усередині такту, нерегулярної метрики, з постійною перемінністю розмірів, яка набуває першочерговості у системі музично-виразових засобів, синкопованості ритмів, викликаній зміщенням акцентів на слабкі долі такту, наявності поліритмії;
- використанням різноманітних фольклорних інтонаційних моделей;
- камерності оркестрового письма й домінуванням сольної мелодики.

Перша частина: «Allegro moderato» є написаною у сонатній формі. Вона відзначається лірико-драматичним характером, відчутною стриманістю й інтелектуальністю, з поступовими внутрішніми вибухами енергії. Це зразок «інтелектуальної лірики». Частина побудована не на контрастах тем, а на «трансформації єдиного інтонаційного ядра».

Особливістю твору є те, що він починається короткою, майже імпровізаційною вступною каденцією альту, що є надзвичайно рідкісним явищем для початку інструментального концерту. Дослідники відзначають також, окрім вступної сольної каденції, відсутність чітких меж між епізодами частини, дуже ощадливе, зведене до мінімуму використання оркестру, тематичні трансформації матеріалу, замість його точного повторення. Щодо самої каденції альту, то він презентує альтовий акустичний простір, оскільки його партія є виписана у центральному середньому регістрі у межах першої і

другої октав. Альт демонструє тут м'який і водночас глибокий звук. На інтонаційному матеріалі вступної альтової каденції (а це ходи на сексту, зменшену і чисту кварту, секунду, наявність модальності) згодом будуть побудовані всі інші теми Концерту. Щодо самої структури каденції, то вона відзначається імпровізаційністю, що викликає асоціації з народною манерою гри, при цьому у ній відсутній етнографічний колорит: *Приклад 2.1.*

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (labeled '1a Vla.'), Violin II (labeled '2a Vla.'), Cello (labeled 'Cello'), and Bass (labeled 'Basso'). The score is in 4/4 time. The Violin I part begins with a 'poco rubato' tempo marking and a 'precipitato' section. The Violin II part has a 'div. a 2' marking. The Cello and Bass parts have 'pizz.' markings. The tempo changes to 'a tempo moderato' with a tempo marking of ♩ = 100. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano).

Головна партія, з характерними для Бартока інтервалами кварт, секст і ладовою нестійкістю (елементи фрігійського і міксолідійського ладів), є одночасно драматичною і пісенною, що вказує на наявність у ній ознак інтонаційних зворотів фольклорного походження. Це враження виникає на основі стабільної ритмічної формули з пунктирною ритмікою на відносно сильній долі у кожному такті і довгими педальними нотами в партії струнної групи оркестру.

Приклад 2.2.

The image shows a musical score for five instruments: Solo Violin, Violin, Viola, Cello, and Bass. The Solo Violin part is marked 'poco rubato' and 'precipitato'. The other instruments are marked 'pizz.' and 'div. a 2'. The tempo changes from 'poco rubato' to 'a tempo moderato' (♩ = 100). The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with syncopation and polyphonic imitations.

Сполучна партія побудована на матеріалі Г.П., але вона більш активна, з рухом шістнадцятими тривалостями, синкопованим ритмом, який характерний для угорської народної музики, з діалогом між солістом і оркестром у вигляді поліфонічних імітацій між альтом і дерев'яними духовими інструментами. Фактично вона є підготовкою до появи побічної партії з її виразним ритмом і більшою ладовою стійкістю.

П.П., як вже зазначено, є рухливішою і більш світлою за характером, а в редакції Т. Серлі характеризується помітною танцювальністю. У будові теми переважають повтори невеликих мотивів, а також секундо-квартові звороти. Для неї характерні асиметричні ритмічні групування дуолей і тріолей, яскраво виражена моторність, перекличка між солістом і оркестром, що нагадує народну манеру виконання. Слід відзначити тут щільнішу оркестровку, однак Барток уникає тутті оркестру, щоб не перекрити ним звучання альта.

Щодо розробки, то композитор вичленовує з Г.П. інтонаційні «зерна» з подальшим їх розвитком; використовує різноманітні поліфонічні прийоми, зокрема імітації. Він застосовує нерегулярні ритмічні групи, гостру синкопованість, терцеві ладові співставлення тощо. У репризі в стислому вигляді повторюється експозиційний матеріал, але з перетвореннями,

типовими для пізнього стилю Бартока. Так, Г.П. подається тут у більш щільній оркестровці, її інтонаційна основа дещо змінена: більш напружена й уривчаста.

П.П. у тональному плані є близькою до головної, однак вона викладається з іншим фактурним розподілом. В оркестрі більша роль надається групі духових інструментів. Стосовно характеру, то реприза звучить більш «світло», але не оптимістично. Перша частина завершується кроткою кодою, у якій синтезуються характерні ознаки головної та побічної партій. Йдеться про використання інтонаційного матеріалу вступної альтової каденції та Г.П., а також ритмічних фігур П.П. Загалом кода будується на згасаючій динаміці, Барток уникає пафосного блискучого завершення частини, надаючи останнє слово альту-солісту.

З точки зору драматургічної концепції, перша частина являє собою драматичну оповідь, що розгортається не шляхом конфліктного співставлення основних тем, а через внутрішню еволюцію одного інтонаційного ядра. Тут переважає емоційна стриманість, у якій модерністична мова першої половини ХХ ст. поєднується з етностильовим мелодичним матеріалом.

Щодо виконавських особливостей, то альт у цій частині повинен звучати лірично і водночас драматично, з внутрішньою напругою. Соліст повинен мислити і фразувати арками з чіткою артикуляцією асиметричних ритмів. Щодо каденційних моментів, то вони повинні виконуватися з елементами імпровізаційності у характері *rubato*.

II частина: Концерту *Adagio religioso* є написана у тричастинній формі. У ній домінує медитативний настрій, на що вказує ремарка «релігійно». На фоні педалей струнної групи, партія солюючого альту звучить як людський голос у всьому своєму мелодичному багатстві, у широкому діапазоні, проникливо, тепло і лірично, а також надзвичайно виразно. Це філософські

роздуми людини, яка близька до завершення свого земного шляху. На відміну від крайніх розділів, середній сприймається більш містично. Цьому сприяють швидкі хроматичні висхідні пасажі у флейт, що нагадують рух космічних тіл чи неземних істот, на фоні яких альт звучить досить напружено, а його висхідні терцеві ходи набувають чітких інтонацій питання.

Третя частина Концерту *Allegro vivace* повністю відповідає функції фіналу. Вона є найбільш віртуозною і швидкою, у порівнянні з двома попередніми. Форму цієї частини можна визначити як рондо-сонату. Головна тема є швидкою, енергійною і танцювальною, що викликає алузії до «румунських танців» композитора. Натомість деякі епізоди, зокрема *meno mosso* (ц.120) нагадують гру угорського чи карпатського народного струнного ансамблю. Принаймні на це вказує імпровізаційна «народна» манера гри соліста, порожні квінти (бурдон) у партії оркестра, штрих піцикато тощо. Солістом у цій частині однозначно виступає альт, натомість оркестр часто повторює його короткі фрази та ритмічні формули.

Потрібно зазначити, що Б.Барток віддає тут перевагу не симфонічному, а більше камерно-віртуозному типу концерту. Це пояснюється тим, що партії соліста й оркестру не є рівноправними, оскільки соліст домінує над оркестром упродовж усього твору. Щодо партії альту, то вона розкриває великий потенціал самого інструмента, темброве багатство його середнього регістру, кантиленне звучання у багатьох ліричних епізодах. Враховуючи віртуозну складову твору, потрібно зазначити, що автор не прагне до суто технічної віртуозності, а навпаки – надає їй більш інтелектуального і виразового характеру. Щодо технічних моментів, то Барток часто використовує подвійні ноти, натуральні флажолети, швидкі арпеджіо. Все це вимагає від виконавця чистоти інтонування, відчуття стилю, контролю над динамікою тощо.

Партія оркестру в *Концерті для альту* Б.Бартока є досить стриманою, прозорою, з перевагою невеликих оркестрових груп. Композитор уникає *тутті* всього оркестру задля того, щоб виділити голос альту. Дуже часто партія соліста дається на фоні звучання дерев'яних духових, легких ударних інструментів, які створюють тло.

Бартоківський альтовий концерт є одним із найважливіших концертів для альту у ХХ ст. поруч з концертами Вільяма Волтона й Пауля Гіндеміта. Його вважають «ліричним заповітом» Бартока.

2.3. Порівняльний аналіз інтерпретацій Концерту Б.Бартока у виконанні Т.Рідо й Т. Ціммерманн

Тімоті Рідо належить до молодшого покоління британських альтистів, що здобули міжнародне визнання і славу. Слід відзначити його великий виконавський репертуар, у якому важливе місце посідає *Концерт для альту з оркестром* Бели Бартока. Музикант грає на старовинному альті з яскравим резонансом, що надає звукові глибини та густоти звучання, роботи видатного італійського майстра з Бреції ХVІ ст. Пелегріно ді Занетто.

Натомість німецька альтистка Табеа Ціммерманн вважається «класиком» серед виконавців, оскільки вона має доволі тривалу кар'єру з великим виконавським досвідом, численними виступами з кращими світовими оркестрами на багатьох концертних сценах світу. Потрібно зазначити, що альтовий концерт Б.Бартока Т. Ціммерманн виконує у власній редакції, яку вона зробила у 1990-х роках, взявши за основу автентичні рукописи Б.Бартока. Її виконання альтової музики вважається взірцевим, враховуючи досконалість тембрового звучання, музикальність тощо.

Якщо порівняти тембр звучання інструмента в альтовому концерті Бартока у Рідо й Ціммерманн, то можна зауважити, що альт у Т. Рідо звучить

глибоко, досить масивно і виразно, домінуючи над партією оркестру. Це посилює драматичну напругу в творі, особливо у кульмінаційних моментах. Натомість у Т. Ціммерманн звук вирізняється більшою «класичністю», у ньому менше монументальності і водночас більше нюансів, витонченого фразування, чуттєвості, контрастів. Її альт залишається «альтом» у сенсі характеру — не прагне максимальної гучності, але домінує своєю виразністю.

Т. Рідо демонструє більш сучасний підхід до Концерту, підкреслюючи насамперед його модерністичну природу. Особливо сильно і яскраво у його виконанні звучать перша й третя частини твору. Стосовно інтерпретації Т. Ціммерманн, то вона підходить до виконання твору, усвідомлюючи історію його написання, особливості численних редакцій та загального культурного контексту. А це надає твору в її виконавській версії цілісності та чіткого музичного сенсу, а також є результатом багаторічного вивчення партитури, що додає глибини й витонченості його драматургії.

Коли йдеться про відчуття стилю, а також про інтонацію та фразування, то для виконання Т. Рідо є характерною енергійність, яскраво виражена емоційність, чіткість кожного руху смичка, більш насичений звук і широкий динамічний діапазон. В його атаці більше гостроти, навіть прямої. Концерт Бартока в його інтерпретації – це дуже сучасна і «жива» драма, що кидає виклик слухачеві своєю емоційною прямою і відвертістю. Своєю інтерпретацією виконавець підкреслює драматизм і контрастний характер твору, робить акцент на внутрішній напрузі, рваних ритмах, дисонантних гармоніях.

Для виконавської інтерпретації Т. Ціммерманн є притаманною творча зрілість, інтелектуальність, висока музична культура, її фразування відзначається більшою співучістю, тонким нюансуванням, витриманим темпом, вишуканою динамікою. Альтистка демонструє класичний тип інтерпретації та «історичний» підхід до трактування концерту. Ба більше, її

виконання, у порівнянні з іншими альтистами, вважається найбільш структурним та осмисленим. Її версія спокійніша, з бездоганною логікою фраз, звучить тепліше, камерніше, менш демонстративно.

Щодо альтового звучання, то в Т. Ціммерманн альтовий звук є «класичним», еталонним, для неї притаманна чистота інтонування, виняткова однорідність тембру. Її фразування - одне з найінтелігентніших і найплавніших у світі альтового виконавства.

А загалом можна зазначити, що Т. Рідо прочитує Концерт як пізньомодерністський драматичний твір. Не випадково у його фіналі більше енергії та «агресії», ніж у традиційних інтерпретаціях. Натомість Т. Ціммерманн трактує концерт як незавершене, але лірично глибоке пізнє висловлювання Бартока.

ВИСНОВКИ

Об'єктом творчого проекту став виразовий потенціал альту в європейській музиці першої половини ХХ ст. Зазначено, що упродовж тривалого часу він більше сприймався як інструмент оркестровий, квартетний, а також використовувався у різних за складом камерних ансамблях. Натомість твори, де альт виконував роль соліста, були фактично поодинокими, що пов'язано з певними усталеними стереотипами і уявленнями про недостатні технічні і звукові можливості цього інструмента. З цією метою було простежено генезу становлення і розвитку альтового мистецтва від XVI – до кінця XIX ст. Зауважено, що вже в епоху бароко з'являються твори, у яких альт перестає відігравати другорядну роль. Йдеться про Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана та Й.С. Баха, однак появу одного з перших відомих концертів, написаних спеціально для альту, приписують саме Телеману. У XIX ст. тембр альту набуває психологічного забарвлення. Він нарешті отримує ту емоційну «маску», яку ми сьогодні відчуваємо як його ідентичність — темний, задумливий, інтимний. Не випадково у 1834 році французький композитор Гектор Берліоз написав свою знамениту симфонію «Гарольд в Італії», у якій головна роль була відведена альту.

Констатовано, що переломний період в історії альту припадає саме на першу половину ХХ ст., коли було написано значну кількість творів для інструмента, а також з'явилося декілька альтистів-виконавців світового рівня. Одним із найважливіших творів альтового репертуару ХХ ст. вважається Концерт для альту Бели Бартока. На думку дослідників творчості композитора, цей Концерт став музичною й історичною загадкою, оскільки він писався на замовлення видатного альтиста Вільяма Прімуоза, але після смерті Бартока опинився в руках його учня Тібора Серлі, який склав із рукописних начерків його оркестрову редакцію. Вона стала причиною довготривалого суперечливого статусу концерту, позаяк автора редакції звинувачували у відступі від автентичного Бартокового матеріалу.

Зазначено, що у другій половині ХХ століття з'явилося декілька інших редакцій твору, які намагалися відтворити «більш бартоківський» варіант, використовуючи опубліковані факсиміле та архівні начерки. Тому у роботі розглядаються особливості трьох найвідоміших редакцій Концерту Б. Бартока: Т.Серлі, Пітера Бартона / Невкілла Перла та Павла Невкіна.

Був здійснений музикознавчий аналіз Концерту і виявлено, що він поєднує зрілі риси пізнього Бартока: помірковану модерністичну манеру письма, достатньо чітко окреслену форму, використання фольклорних інтонацій, прозору оркестровку тощо. Наголошено, що композитор віддає тут перевагу не симфонічному, а більше камерно-віртуозному типу концерту. Це пояснюється тим, що партії соліста й оркестру не є рівноправними, оскільки соліст домінує над оркестром упродовж усього твору. У роботі зроблено порівняльний аналіз інтерпретацій Концерту Б.Бартока у виконанні Т.Рідо й Т. Ціммерманн, Зазначено, що Т.Рідо, як представник молодшого покоління, прочитує Концерт як пізньомодерністський драматичний твір. Натомість Т. Ціммерманн трактує концерт як незавершене, але лірично-глибоке пізнє і філософське висловлювання Бартока.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт : генезис, еволюція, жанрові моделі: дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» . Львів, 2012. 227 с.
2. Городецький А. В. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість: дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2019. 216 с.
3. Городецький А. Концерт для альту з оркестром Бели Бартока: образно-змістовні аспекти композиції / *Мистецтвознавство України*, № 17, 2017, с. 268–275.
4. Калашник М., Козюра, Д. Стильові доміанти Б. Бартока у концерті для альту з оркестром. URL: <https://repo.knmu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/a121ce56-9c95-4e36-b205-2e0ef3764b28/content> (дата звернення 17.10.2025).
5. Карапінка М. З. Альтова соло-соната ХХ ст. у національно-стильових та жанрових проєкціях // *Молоде музикознавство* : наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, Вип. 16 / ред-упор. О. Тракало. Львів, СПОЛОМ, 2007. С. 97–107.
6. Криса О. Б Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2011. 213 с.
7. Ракочі В. О. Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця ХVІІІ–поч. ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2016. 18 с.
8. Швець Н. Риси пізнього стилю Б. Бартока в творах для струнно-смічкових інструментів // *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та*

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Серія Мистецтвознавство. Вип. 1 (12). Тернопіль, 2004. С. 16–23.

9. Boyd M. *Telemann Studies*. Oxford University Press, 1983. 236 p.
10. Dalton D, *The Genesis of Bartók's Viola Concerto / Music & Letters 57/2* (Apr. 1976) Pp.117–129.
11. Habenstraber F. *Italian String Instruments*. London: Faber, 1974. 184 p.
12. Hindemith P. *Tagebücher 1921–1922*. Mainz: Schott, 1978. 221 p.
13. Carner M. *Bartók's Viola Concerto /The Musical Times*, Vol. 91, No. 1290 (Aug., 1950), pp. 301–303.
14. Maurice D. *Bartók's Viola Concerto: The Remarkable Story of His Swansong*. Oxford University Press, 2004. 268 p.
15. Munroe J. *Early Violas and Their Role*. Cambridge: Early Music Press, 1998. 154 p.
16. Nicholson P. *Brahms and Chamber Evolution*. Cambridge University Press, 1989. 302 p.
17. Primrose W. *Walk on the North Side*. Provo: Brigham Young University Press, 1978. 198 p.
18. Riley M. W. *The History of the Viola*. Vol. 1. Michigan: Braun-Brumfield, 1980. 410 p
19. Schwarz, Carl. *Renaissance Instrumentation*. Berlin: Akademie Verlag, 1969. 265p.
20. Stevens H. *The Life and Music of Béla Bartók..* London : Oxford University Press. 1975. 364 p.
21. Tertis I. *A Viola Player's Memoirs*. London: Methuen, 1953. 208 p.