

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

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»
на тему:

**МІКЛОШ РОЖА. «ПОДВІЙНИЙ» ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ТА ЙОГО
ВІДОБАЖЕННЯ В КОНЦЕРТІ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ**

Виконала студентка 2 курсу
другого (магістерського) рівня вищої освіти
освітньо-наукової програми «Музичне мистецтво»
заочної форми навчання, профілізації «Альт»
МАТОЛІНЕЦЬ Вікторія Анатоліївна

Науковий керівник:
Кандидат мистецтвознавства
Доцент кафедри
струнно-смичкових інструментів
ЛНМА ім. М. В. Лисенка
ОЛІЙНИК Ольга Григорівна

Рецензент:
Кандидат мистецтвознавства,
Доцент кафедри
струнно-смичкових інструментів
Лучанко Олег Михайлович

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Огляд життєвого шляху Міклоша Рोजі та «подвійний» творчий шлях: академічна музика та Голлівуд.....	8
1.1. Життєвий шлях М. Рोजі.....	8
1.2. Огляд творчого шляху М. Рोजі як композитора класичної музики.....	11
1.3. Голлівуд та творчість Міклоша Рोजі у кіноіндустрії.....	15
РОЗДІЛ 2. Концерт для альту з оркестром М. Рोजі.....	27
2.1. Історія створення та новаторський підхід у поєднанні академічних традицій з тенденціями розвитку музики до кінофільмів у Концерті.....	27
2.2. Композиційно-структурний аналіз та образна сфера Концерту.....	29
2.3. Технічні труднощі у виконанні концерту М. Рोजі для альту з оркестром.....	40
ВИСНОВКИ.....	45
ДОДАТКИ.....	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	53

ВСТУП

Актуальність дослідження.

У сучасному музикознавстві спостерігається посилений інтерес до постатей композиторів, які змогли поєднати академічні традиції з популярними формами мистецтва, зокрема кіномузикою. Міклош Рожа є однією з таких постатей, чия діяльність охоплює як сферу класичної симфонічної музики, так і музику до голлівудських фільмів. Ця «подвійність» його творчого шляху формує не лише унікальний стиль композитора, але й стає вагомим об'єктом для наукового аналізу.

Вивчення творчості Міклоша Рожі дозволяє глибше осмислити культурні та мистецькі процеси ХХ століття, зокрема – синтез європейських академічних традицій та масової культури Голлівуду. М. Рожа став прикладом того, як композитор з класичною освітою може органічно адаптуватися до вимог кіноіндустрії, не втрачаючи при цьому мистецької глибини та індивідуального стилю. Його творчість – це міст між двома естетичними світами, і саме тому вона потребує глибокого осмислення.

Особливої уваги заслуговує Концерт для альту з оркестром – один із пізніх творів композитора, який увібрав у себе все найкраще з досвіду роботи у сфері симфонічної музики і водночас зберіг елементи кінематографічної образності. Концерт демонструє унікальну здатність композитора працювати з глибинними емоційними шарами, створювати психологічно насичений музичний наратив. Для сучасного альтиста цей твір є не лише технічним викликом, але й джерелом глибокого художнього змісту, що зумовлює потребу в детальному виконавському аналізі.

У контексті новітніх тенденцій виконавської та композиторської практики, вивчення творчості Міклоша Рожі набуває особливої актуальності. Його музика є джерелом натхнення для композиторів, які прагнуть поєднувати традиції з сучасністю, для виконавців – майданчиком для розкриття своєї

інтерпретаторської майстерності, а для дослідників – цінним об’єктом музикознавчого аналізу.

Актуальність обраної теми також визначається недостатнім висвітленням у науковій літературі саме «подвійного» творчого шляху композитора. В існуючих дослідженнях, яких, на жаль, не багато, присвячених М. Рожі, перевага надається одному з напрямків, тоді як цілісний підхід дозволяє побачити реальні творчі механізми його стилю.

Дослідження Концерту для альту з оркестром Міклоша Рожі як завершеного симфонічного полотна, у якому віддзеркалюється вся його багатогранна композиторська натура, дозволяє розкрити не лише індивідуальні риси стилю митця, але й механізми адаптації академічної музичної мови до потреб і можливостей медіа простору. Це робить тему дослідження не лише важливою з точки зору музикознавства, але й актуальною у ширшому культурному та мистецькому контексті XX–XXI століття.

Таким чином, обрана тема є актуальною як у науковому, так і у виконавському вимірах, оскільки вона дозволяє глибше зрозуміти трансформаційні процеси у музиці XX століття на основі творчого шляху та багатой музичної спадщини Міклоша Рожі, виявити нові підходи до інтерпретації творів, а також сприяти збереженню та популяризації спадщини одного з найяскравіших представників композиторської школи XX століття.

Мета дослідження – детально проаналізувати постать Міклоша Рожі та творчого шляху композитора в контексті поєднання музичних тенденцій XX століття.

Відповідно до мети дослідження були поставлені такі **завдання**:

- 1) зробити огляд життєвого шляху Міклоша Рожі;
- 2) розглянути творчий шлях композитора у галузі академічного музичного мистецтва;
- 3) висвітлити вплив Голлівуду на формування та трансформацію композиторського стилю Міклоша Рожі та адаптації до вимог кіноіндустрії;
- 4) проаналізувати риси новаторства Концерту для альту з оркестром та концепцію його створення;

5) здійснити композиційно-структурний та виконавський аналіз, включаючи образну сферу Концерту, стильові особливості, проблематику виконавства, методичний огляд технічних особливостей.

Об'єкт дослідження – альтова композиторська творчість XX століття;

Предмет дослідження – Концерт для альту з оркестром Міклоша Рожі.

Методи дослідження:

1. Історико-біографічний метод:

- аналіз життя і творчості Міклоша Рожі;
- вивчення етапів його діяльності в Європі та Голлівуді.
- зіставлення культурних і професійних контекстів його класичної та кіномузичної творчості.

2. Аналітико-музикознавчий метод:

- структурний аналіз Концерту для альту з оркестром;
- виявлення впливів симфонічної та кінематографічної мови у концерті.

3. Порівняльний метод:

- порівняння виразових засобів Рожі в його класичних творах (концертах, оркестрових композиціях) і в музиці до фільмів;

4. Інтерпретаційно-виконавський метод:

- вивчення виконавських аспектів Концерту: технічні складності, апікатурні рішення, динамічний баланс з оркестром;
- аналіз трактування партії альту та її драматургічної ролі.

5. Стильовий аналіз:

- визначення стилістичних рис творчості М. Рожі: неоромантизм, експресіонізм, угорський національний колорит;
- простеження впливу фольклору та традицій кіномузики.

6. Контекстуально-культурологічний метод:

- вивчення впливу соціокультурного контексту (Друга світова війна, еміграція, робота в Голлівуді) на композитора;
- аналіз того, як «подвійність» творчого шляху виявляється у змісті та стилі Концерту.

7. Джерелознавчий та літературно-критичний метод:

- опрацювання нотних видань, автографів, програм до концертів;
- аналіз наукових, критичних та мемуарних текстів, присвячених Рожі та його епосі.

Елементи наукової новизни одержаних результатів дослідження полягають у інтерпретації дуалізму як провідної концепції композиторського стилю Міклоша Рожі. «Подвійність» як центральне розуміння творчого шляху композитора. Уперше здійснено комплексне дослідження інтеграції у творчості М. Рожі, як академічного композитора, що розвивав традиції європейської класичної музики, і як автора «голлівудських партитур». Детальний композиційно-структурний аналіз, образна сфера та технічні складнощі у Концерті М. Рожі для альту з оркестром.

Практичне значення дослідження охоплює низку важливих аспектів, що стосуються різних галузей – від виконавського мистецтва до музикознавства, історії музики та мистецтвознавства.

З боку музикознавства дослідження розширює уявлення про стильові особливості середини ХХ століття та демонструє, як композитор, занурений у європейську академічну традицію, зміг органічно вплинути на формування голлівудської музичної мови. Аналіз творчості Міклоша Рожі дозволяє створювати нові аналітичні підходи до вивчення симфонічної музики, що була написана поза традиційним академічним середовищем – у кіноіндустрії.

У контексті історії музики дане дослідження робить внесок у поглиблення знань про композиторів-емігрантів, які, опинившись у нових культурних реаліях, зберегли зв'язок із європейською школою композиції. М. Рожа виступає як приклад такого митця, чия творчість є цінним джерелом для розуміння культурних обмінів і процесів глобалізації в музиці ХХ століття.

З точки зору культурології та мистецтвознавства, дослідження дозволяє виявити, як музика М. Рожі, будучи створеною для кіно, зберігає естетичну та художню автономність, здатність функціонувати поза межами кінематографа.

Це дозволяє розглядати його твори не лише як частину прикладного мистецтва, а як повноцінні симфонічні полотна, що формують культурну пам'ять поколінь.

Детальний аналіз Концерту для альту з оркестром М. Рожі надає альтистам методичні орієнтири щодо інтерпретації технічно складного та емоційно наповненого твору. У дослідженні окреслено проблематику аплікатур, складних ритмічних структур, фактурних особливостей, що має практичне значення для підготовки концертного виконання. Також, це дозволяє молодим виконавцям розвивати інтерпретаторські навички на основі глибокого розуміння стилю композитора.

Структура та обсяг кваліфікаційної роботи.

Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, додатків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1.

ОГЛЯД ЖИТТЄВОГО ШЛЯХУ МІКЛОША РОЖІ ТА «ПОДВІЙНИЙ» ТВОРЧИЙ ШЛЯХ: АКАДЕМІЧНА МУЗИКА ТА ГОЛЛІВУД

1.1. Життєвий шлях Міклоша Рожі.

Міклош Рожа (угор. *Rózsa Miklós*) – видатний угорсько-американський композитор, диригент, чия творчість охоплює як академічну музику, так і музику до кінофільмів (мал. 1). Його життєвий шлях відображає складний перехід від європейських музичних традицій до голлівудської індустрії кіно, що стало основою його «подвійного» творчого шляху [7,6].



Малюнок 1. Міклош Рожа

Міклош Рожа народився 18 квітня 1907 року в Будапешті, Угорщина. Його дитинство пройшло у культурно насиченому середовищі, що мало

значний вплив на його музичний розвиток. Його мати, Регіна Беркевіц, була піаністкою, яка навчалася у учнів самого Ференца Ліста. Вона часто грала вдома, і це дало маленькому М. Рожі перші уявлення про музику, гармонію, ритм та структуру музичних творів. Батько, Дюла Рожа, хоч і не був музикантом, мав багату колекцію записів і підтримував інтерес сина до народної музики. Коли Міклошу Рожі було вже п'ять років, хлопчик отримав свою першу скрипку від дядька, який сам був скрипалем. Після чого музика стала його основною пристрастю. У ранньому віці Міклош Рожа записував народні пісні з регіону Палоч, де проживали носії давніх угорських традицій. Цей досвід залишив глибокий та значний слід у його творчості.

У 1925 році Міклош Рожа вступив до університету в Будапешті, де вивчав хімію за наполегливою пропозицією його батька. Проте його справжнім покликанням була музика, і він паралельно вступив до Лейпцизької консерваторії у Німеччині, де почав вивчати композицію у Германа Грабнера, який був учнем Макса Регера. Саме від нього М. Рожа перейняв глибоке розуміння гармонічного мислення та розуміння структури. Також, він вивчав хорову музику з Карлом Штраубе в церкві Святого Фоми, де колись працював Йоганн Себастьян Бах, та грав на скрипці у класі Фрідріха Германа. У 1929 році Рожа отримав диплом з відзнакою. Його першими опублікованими творами були: Струнне тріо Op. 1, та Фортепіанний квінтет Op. 2, які були видані в Лейпцигу.

У 1931 році, за порадою французького органіста та композитора Марселя Дюпре, Міклош Рожа переїхав до Парижа. Вже там він продовжив свою композиторську діяльність, створюючи камерні твори, які отримували схвалення відомого композитора Артура Хонеггера, та Серенаду для малого оркестру Op. 10. Цей твір був виконаний у Будапешті під керівництвом Ерне Дохнаньї. Але успіх прийшов завдяки прем'єрі «Теми, варіацій і фіналу» Op. 13, у 1934 році, який отримав визнання від таких диригентів, як Шарль Мюнш, Карл Бьом, Георг Шолті, Юджин Орманді та Бруно Вальтер.

Хоча Міклош Рожа почав набирати популярність як композитор класичної музики, його все більше приваблювала можливість писати музику до кінофільмів. Тож, у 1935 році композитор переїхав до Великої Британії. М. Рожа шукав нові можливості для творчої реалізації у сфері кіноіндустрії, яка в той час активно розвивалась у Лондоні. Там він і отримав свої перші замовлення на написання кіно музики, що стало важливим кроком у його професійній кар'єрі. Його перші роботи включають «Knight Without Armour» (1937) та «The Four Feathers» (1939). Проте справжній прорив стався з фільмом «The Thief of Bagdad» (1940), який був настільки успішним, що виробництво було перенесено до Голлівуду, куди М. Рожа згодом також переїхав.

Після переїзду до США в 1940 році Міклош Рожа став одним з провідних композиторів Голлівуду. Він отримав 17 номінацій на премію «Оскар» і виграв три: за фільми «Spellbound» (1945), «A Double Life» (1947) та «Ben-Hur» (1959). Його музика відзначалася більш глибоким драматизмом, використанням лейтмотивів та багатим оркестровим звучанням. Серед інших відомих фільмів з його музикою можна виокремити «Double Indemnity», «The Killers», «Quo Vadis», «El Cid» та «King of Kings».

1943 року Міклош Рожа одружився з Маргарет Фінлассон, якій присвятив Концерт для струнного оркестру Op. 17, написаний того ж року. Твір був виконаний вперше 1945 року під керівництвом Альфреда Волленштейна з Лос-Анджелеським філармонічним оркестром. Згодом його також виконував Лондонський філармонічний оркестр під керівництвом Альберта Коутса.

Тож, не дивлячись на шалений успіх у кіно, Міклош Рожа ніколи не залишав академічну музику. Композитор створив численні концерти, симфонічні та камерні твори. Його Концерт для скрипки з оркестром Op. 24, був написаний для Яші Хейфеца (видатного американського скрипаля та композитора), Концерт для віолончелі з оркестром Op. 32 – для Яноша Старкера (угорсько-американського віолончеліста віртуоза), концертну симфонію для скрипки та віолончелі з оркестром, присвячений Я. Хейфецу та Г. П'ятигорському, а також, фортепіанний концерт для Леонарда Пеннаріо. У

1984 році Міклош Рожа завершив Концерт для альту з оркестром Оп. 37, який став одним з його останніх визначних творів.

У 1982 році Міклош Рожа опублікував мемуари «Double Life», в яких композитор відобразив підсумок своєї кар'єри. У тому ж році він переніс інсульт, який, на жаль, змусив його припинити активну діяльність.

1.2. Огляд творчого шляху М. Рожі як композитора – класика.

Міклош Рожа є яскравою та водночас унікальною постаттю серед композиторів ХХ століття. Він зумів органічно поєднати традиції академічної класики з новаторськими підходами, при цьому зберігаючи власну індивідуальність. Його музика вирізняється глибоким емоційним змістом, характерною мелодикою, що часто апелює до угорського фольклору та витонченим оркеструванням. Саме фольклорне підґрунтя стало однією з ключових основ його стилю, тим, що Міклош Рожа ніколи не полишав, навіть працюючи у Голлівуді та створюючи музику до фільмів. Композитор створював власні фольклорні мотиви, використовуючи пентатоніку та модальні структури, що надавали його музиці автентичного звучання. [31]

На формування стилю Міклоша Рожі великий вплив мали такі відомі композитори, як Бела Барток і Золтан Кодай. Обидва митці заклали в угорську академічну музику засади глибокого зв'язку з національним фольклором. Тож М. Рожа не тільки перейняв ці принципи, а й розвинув їх у власній творчості. Але на відміну від Б. Бартока та З. Кодая, М. Рожа не використовував прямі музичні цитати угорської народної музики, а натомість, створював власні «стилізації». Наприклад, можемо побачити у Трьох угорських етюдах Оп. 14, де композитор використав модальність, пентатоніку та асиметричні ритми. Проте, коли Б. Барток інколи тяжів до авангардних пошуків, М. Рожа залишався ближчим до романтичної традиції, часто орієнтуючись на спадщину Ріхарда Вагнера, Ференса Ліста та Ріхарда Штрауса. Музика композитора вирізнялася широкими мелодичними лініями, глибоким тематичним розгортанням, насиченою гармонією, емоційною напруженістю, балансом між формальною

стриманістю й емоційною виразністю та кінематографічною образністю. Міклош Рожа активно використовував класичні форми, наповнюючи їх новим змістом. Такі як варіації, рондо та сонатна форма. Наприклад, Тема з варіаціями та фінал Ор. 13. Тож, можна зробити висновок, що у творах композитора були поєднані структурна суворість та мелодика на основі фольклору.

Під час перебування в Німеччині та навчання Міклоша Рोजі в Лейпцизькій консерваторії, де він саме здобув глибокі знання з контрапункту, поліфонії та інструментування, які стали фундаментом усього подальшого стилю його творчості, композитор мав можливість спілкуватись з видатними музикантами. В інтерв'ю, записаному в 1982 році, композитор згадував, що його перші твори, такі як Струнне тріо Ор. 1 та Фортепіанний квінтет Ор. 2, були схвалені Карлом Штраубе, який на той час був кантором церкви Святого Фоми, що мало велике значення для молодого композитора. У цих творах простежується класично-романтичний стиль із модерністськими гармоніями. Також, Міклош Рожа отримав визнання від таких видатних музикантів, як Ріхард Штраус, який схвалив його «Тему з варіаціями та фіналом» Ор. 13. Це було дуже важливим етапом у кар'єрі композитора та свідчило про високу оцінку його академічної творчості серед класичних композиторів. Сам композитор вважав цю роботу найуспішнішою, адже в інтерв'ю з Брюсом Даффі 1987 року він сказав: «Моєю найуспішнішою роботою були «Тема, варіації та фінал», якими диригував Ганс Ланге. Її грали в усьому світі. Бруно Вальтер грав її у Відні, Амстердамі, Роттердамі, Гаазі та, нарешті, у Нью-Йорку в 1943 році. Це були знамениті вечори, тому що він диригував у четвер, п'ятницю та суботу, а потім його лікар заборонив йому диригувати в неділю вдень. Тому вони запросили молодого помічника, якого звали Леонард Бернштейн. Бруно Вальтер лежав у ліжку, і Бернштейн запитав: «Коли я буду репетирувати?» Вальтер сказав: «Ти не робиш репетицій Оркестр прийде в неділю вдень, і ти просто маєш ним диригувати». Треба сказати, що це був фантастичний виступ. Зараз він вже на записі. Нью-Йоркська філармонія випустила його на мій вісімдесятий день народження, а це було два місяці тому.

Леонард Бернштейн надіслав мені копію. Це був ідеальний, абсолютно ідеальний виступ» [32]

Перший великий успіх прийшов до М. Рожі з написанням скрипкового концерту «Варіації на теми пісень угорських селян» Op. 4 (1929 р.), який був виконаний Ласло Шентгйорджі, якому і був присвячений. Саме цей твір вже на той час демонструє характерні риси стилю М. Рожі, зокрема багатство оркестрових барв, використання угорських народних мотивів та віртуозність. Пізніше, цей концерт увійшов до репертуару багатьох відомих виконавців та став досить популярним серед слухачів і музикантів того часу.

Ранні твори Міклоша Рожі мали досить яскраво виражений романтичний характер із відтінками модерну. В яких вже проглядалася схильність композитора до драматизму, використання фольклорних елементів, особливо угорських.

1953 року Міклош Рожа написав Концерт для скрипки на замовлення видатного скрипаля Яші Хейфеца, прем'єра якого відбулася 15 січня 1956 року в Далласі, штат Техас. Твір виконувався за участю Далласького симфонічного оркестру під керівництвом Вальтера Хендла.

За «Sinfonia Concertante» для скрипки та віолончелі з оркестром, присвячений Я. Хейфецу та Г. П'ятигорському відомо що прем'єра відбулася в Чикаго під керівництвом Жана Мартінона, але через велику тривалість композиції, Міклош Рожа скоротив її до трьох частин, які і стали фінальною редакцією. Сам композитор під час інтерв'ю з Брюсом Даффі (1987 р.) сказав: «...за винятком «Sinfonia Concertante» для Хейфеца і П'ятигорського. Перше виконання всього твору відбулося в Чикаго, і воно було страшенно довгим. Кожен критик писав: «Сорок п'ять хвилин – це для симфонії Малера, але не для концертної симфонії». І вони мали рацію. Ми зібралися після першого виступу з Мартіноном, Віктором Айтаєм і Френком Міллером і зробили скорочення. Зараз він опублікований із скороченнями, і це остаточна версія». [32]

У 1982 році в інтерв'ю з Міклошем Рожею, яке було проведено французьким журналістом Франсуа Валерантом під час його участі в

Музичному фестивалі Meadow Brook у Детройді, М. Рожа зазначив, що для нього найбільшим композитором є Л. В. Бетховен, порівнюючи його з Рембрантом ван Рейном у живописі та Мікеланджело Буонарроті в скульптурі. Також, Міклош Рожа високо оцінював таких композиторів, як К. Дебюссі, М. Равель, Й. С. Бах, Р. Шуман та Й. Брамс [24].

У симфонічному жанрі Міклош Рожа створював великі оркестрові полотна, які часто мали риси симфонізму німецької школи, де був відчутний вплив пізнього романтизму, особливо Й. Брамса та М. Рegera. Наприклад, невидана Симфонія в трьох частинах Op. 6, де композитор використав контрапункт та гармонічну насиченість.

Пізніше, М. Рожа написав Концерт для скрипки та оркестру (1953 р.), який у той час постав як спроба повернутися до чистої класичної музичної форми, так як композитор вже багато працював над музикою до кінофільмів. «Theme And Variations» (1958 р.) для скрипки, віолончелі та оркестру стало ще одним прикладом його глибокого симфонічного мислення. [30]



Малюнок 2.

Не можна не зазначити, що Міклош Рожа також створював духовну музику з багатим поліфонічним стилем. Його духовна творчість поєднує класичні традиції з емоційною глибиною, теж характерною для його стилю. Серед основних духовних творів композитора можна виокремити:

- «To Everything There Is a Season» Op. 21 (1946 p.) – мотет для восьмиголосого змішаного хору з органом або фортепіано, заснований на біблійних текстах з Екклезіаста, який демонструє глибоку виразність та складну поліфонічну структуру;

- «The Vanities of Life» Op. 30 (1967 p.) – мотет для восьмиголосого змішаного хору з органом або фортепіано, в якому йде розмірковування над марнотністю земного життя, поєднуючи глибокі філософські роздуми з музичною виразністю;

- «The Lord Is My Shepherd» Op. 34 (1972 p.) – хоровий твір для чотириголосого змішаного хору, заснований на 23-му псалмі, став відомий завдяки своїй мелодійності та духовній глибині;

- «Three Chinese Poems» Op. 35 (1975 p.) – три хорові пісні для змішаного хору, де відображено китайську поезію.

Ці твори добре демонструють інтерес Міклоша Рожі до різних культур та його здатність не просто використовувати, а все ж, адаптувати їхні елементи в своїй музиці. Вони відображають духовні теми та глибокі роздуми, притаманні творчості композитора, демонструють його майстерність у поєднанні класичних традицій з емоційною виразністю. [17]

1.3. Голлівуд та творчість Міклоша Рожі у кіно.

У ХХ столітті музика до кінофільмів стала не лише допоміжним елементом, а повноцінною художньою складовою, що здатна передавати драматизм, характер персонажів і навіть сюжетні повороти. У цьому процесі вирішальну роль відіграли композитори, які принесли з собою традиції академічної музики. Одним із таких саме і був Міклош Рожа [10] – класично освічений музикант, який став справжнім символом «золотої епохи» Голлівуду.

І хоч на час перебування у Лейпцизі композитор вже мав значну кількість камерної музики, симфоній та творів для сольних інструментів, майбутнє приготувало М. Рожі зовсім інший напрям творчості, який і став вирішальним, а саме – кінематографічний.

У той час, коли дехто сприймав музику у фільмах як декоративний компонент, М. Рожа підійшов до цього жанру з такою ж серйозністю, як і до написання симфоній чи ораторій [9,10]. Він зробив чималий внесок у розвиток кіно музики як мистецтва:

- М. Рожа довів, що музика у фільмі може бути симфонічною, складною та повноцінною. Його партитури є не просто супроводом, а музичними драмами зі своїми темами, кульмінаціями та розвитком;

- композитор створював тематичну систему за прикладом Р. Вагнера [3], де кожен герой, ідея чи ситуація мали свій музичний образ. Пізніше, цей метод продовжили використовувати Джон Вільямс та Говард Шор;

- у творах композитора, навіть голлівудських, часто відчутні угорські інтонації, ладова специфіка та ритміка, чим він привніс до кінематографу східноєвропейський колорит.

Митець створював повноцінні симфонічні партитури з прологами, лейтмотивами, що розвивалися протягом усього фільму та темами героїв, розглядав фільм як музичну драму [11,10].

Попри свою замкнутість та академічне походження, Міклош Рожа був інтегрований у творчу спільноту Голлівуду. Митця досить часто можна було зустріти в колі таких композиторів, [1] як Еріха Вольфганга Корнгольда, Дмитра Тьомкіна та Бернарда Херрманна. Всі вони, як і М. Рожа, прийшли до кіно з європейської класичної традиції та мали подібне бачення щодо ролі музики у фільмі, як повноцінного драматургічного інструменту. У диригентському середовищі М. Рожу поважали за його професіоналізм. Оркестровки композитора вважалися зразковими. Пізніше диригент Андре Превен згадував, що з партитурами М. Рожі «можна було не боятися нічого – там все було логічно, чисто і глибоко продумано» [6,19,22].



Photo courtesy of Bruce Broughton

Seated L to R: Franz Waxman, Dimitri Tiomkin, Meredith Willson, Bramwell Coles, Earl Lawrence, Wm. Grant Still

Standing L to R: Abe Meyer, Leith Stevens, Wm. Broughton, Anthony Collins, John Green, Mildos Rozsa, Victor Young, Werner Heymann, Leo Shuken, Arthur Bergh, Alex Steinert, Robert Emmett Dolan, Frank Skinner, Wilbur Hatch, Carlos Morales, Louis R. Lipstone

Occasion: Meredith Willson was an admirer of the Salvation Army and its music. Bramwell Coles (pictured) ran the SA's International Music Dept in London; Bruce Broughton's grandfather ran the one on the west coast. On a visit to LA, Willson organized a lunch at the Friar's Club to honor Coles, inviting all the composers.

Малюнок 3.

Фото надано Брюссом Бртоном. [2] Під час візиту до Лос-Анджелесу Вілсон організував обід у клубі братів на честь Б. Коулза, запросивши всіх композиторів.

Сидять зліва направо: Ф. Ваксман, Д. Тьомкін, М. Вілсон, Б. Коулз, Е. Лоуренс, В. Грант Стілл.

Стоять зліва направо: Е. Мейер, Л. Стівенс, В. Бротон, Е. Коллінз, Д. Грін, М. Рोजа, В. Янг, В. Хейманн, Л. Шукен, А. Берг, А. Штайнер, Р. Долан, Ф. Скіннер, В. Хетч, К. Моралес.

Композитор отримав винагороду «Оскар» за найкращу музику до фільмів: «Spellbound» (1945 р.), «A double Life» (1947 р.) та «Ben-Hur» (1959 р.). А також був номінований на «Оскар» 13 разів.

Починаючи з 1930-х років, після переїзду до Франції, а потім до Великої Британії, Міклош Рожа починає співпрацю з кіностудіями. Ключовою фігурою в його «кінематографічному народженні» був продюсер Олександр Корда (справжнє ім'я – Шандор Келлер) – видатний британський продюсер кіно угорського походження, який зробив великий внесок у розвиток британського кіно першої половини XX століття. Він заснував студію «London Films» і став одним із найвпливовіших продюсерів у Великій Британії. О. Корда прославився тим, що підтримував талановитих митців і прагнув до того, щоб створювати фільми високого художнього рівня. Саме він запросив композитора написати музику до фільму «Knight Without Armour» (1937 р.). І цей досвід став першою справжньою спробою пристосувати свій композиторський голос до вимог такого нового виду мистецтва, як кіно. Їхня співпраця почалася в 1940-х роках і тривала протягом кількох видатних проєктів. Міклош Рожа чудово вмів поєднувати драматичну виразність із симфонічною глибиною. Це дуже imponувало О. Корді, який хотів, щоб музика у його фільмах була не просто фоном, а повноцінним емоційним та смисловим компонентом [13,14].

У той час Міклош Рожа також працював над фільмами «The Four Feathers» (1939 р.) та «The Thief of Bagdad» (1940 р.) [21]. Останній став переломним моментом через свою яскраву оркестровку, східні інтонації та масштабні симфонічні епізоди. Під час продовження роботи над цим фільмом вже у США через війну, Олександр Корда та Міклош Рожа опинилися в Голлівуді. У цьому фільмі музика М. Рожі відіграє ключову роль, підкреслюючи казкову атмосферу та драматичні повороти сюжету. Саме за цей фільм композитор отримав визнання в Голлівуді і був номінований на «Оскар».

Олександр Корда цінував у М. Рожі його здатність створювати глибокі музичні теми, які не лише супроводжували візуальний ряд, але й підсилювали психологічне напруження та настрої сцени [4,5]. Їхня співпраця стала прикладом того, як режисер і композитор можуть створити по-справжньому плідний тандем. Це все зробило М. Рожу доволі помітним у кіномузичному середовищі.

На початку 1940-х років Голлівуд знаходився у самому розквіті. Кінематограф став масовим мистецтвом, а музика – його душевною основою. Не зважаючи на складність адаптації до нової системи зі швидкими темпами роботи, контролем продюсерів і технічними обмеженнями – Міклош Рожа дуже швидко знайшов свою нішу. [33,34]

Першою великою американською роботою композитора стала музика до фільму «That Hamilton Woman» (1941 р.), [2] яка вже показала його власний унікальний стиль: симфонічна розкіш, експресивність і чітке відчуття драматургії. Але справжнім проривом стала стрічка «Spellbound» (1945 р.), поставлена Альфредом Гічкоком – одним із найвідоміших та найвпливовіших кінорежисерів ХХ століття, якого часто називають «майстром трилера». Його роботи вирізняються глибоким психологізмом, напруженою атмосферою, новаторськими прийомами зйомки і, звісно, надзвичайною увагою до музичного супроводу. А. Гічкок добре розумів, наскільки сильно музика може впливати на сприйняття сцени глядачами, тому дуже ретельно обирав композиторів для своїх фільмів. Фільм «Spellbound» – це психологічний трилер, у якому особливо важливу роль відіграє тема психоаналізу та внутрішніх переживань головних героїв. Саме тому А. Гічкок шукав композитора, здатного не просто створити ефектний музичний фон, а передати складні емоційні стани персонажів і загальну атмосферу напруги. Міклош Рожа виявився ідеальним кандидатом для цього завдання.

М. Рожа у своїй музиці до фільму «Spellbound» використав новаторський на той час інструмент – терменвокс (електронний музичний інструмент, який створює дивні «неземні» звуки, схожі на хвилі). Саме завдяки цьому фільм отримав унікальне звучання, яке підсилювало відчуття тривоги, страху і невизначеності. Особливо ефективним цей прийом виявився у сценах, пов'язаних із сновидіннями та деякими психічними станами головного героя. [25]

Це був один із перших випадків використання електронного інструменту у великій голлівудській постановці.

Альфред Гічкок був відомий своєю вимогливістю, мав доволі складні стосунки з композиторами. Попри те, що результат співпраці з Рожею був успішним, режисер не запрошував композитора до подальших проєктів. Музика отримала премію «Оскар», а сам фільм став хітом. Однією з причин, можливо, було те, що А. Гічкок надавав перевагу композитору Бернарду Геррманну, з яким у нього згодом склалася довготривала і плідна співпраця[20].

Однак варто зазначити, що музика Рожі у «Spellbound» вважається однією з найсильніших у кар'єрі композитора і є прикладом того, як саундтрек може впливати на драматургію фільму. Ця співпраця стала зразком поєднання візуального мистецтва і музичного експерименту, що змінила загальне уявлення про роль музики в кіно.

Таким чином, хоча спільний творчий шлях А. Гічкока і М. Рожі був нетривалим, він мав вагоме значення для обох. Міклош Рожа зміг показати свою майстерність та стати новою зіркою музики кіно, а Альфред Гічкок отримав один із найпотужніших музичних супроводів у своїй фільмографії [12].

Фільм «The Killers» (1946 р.) режисера Роберта Сіодмака став одним із найяскравіших представників стилю «нуар», що характеризується глибокою тінню, моральною неоднозначністю персонажів і похмурим настроєм. Режисер Роберт Сіодмак, який вже мав репутацію майстра трилерів і фільмів із психологічною напругою, вирішив залучити Міклоша Рожу до роботи над саундтреком, адже той мав неабиякий досвід у створенні психологічно насиченої музики.

М. Рожа взявся за завдання з великою відповідальністю: йому потрібно було не просто написати фонову музику, а створити цілісний музичний простір, який би підкреслював приховану напругу, загадковість і фатальність подій. Композитор створив динамічну партитуру, що поєднувала різкі оркестрові акценти з тривожними мелодійними лініями, які надавали сценам ще більшої драматичної глибини.

Особливе місце займає головна тема фільму – ритмічна й тривожна, вона запам'ятовується з перших секунд і супроводжує глядача протягом усієї

стрічки, відбиваючи її напружений характер. Ця тема стала настільки впливовою, що згодом її адаптували для популярного американського телешоу «Dragnet», де вона отримала друге життя і стала знаковою для кримінального жанру на телебаченні. Але як зазначено зі слів самого композитора під час інтерв'ю з Брюсом Даффі [6] 1987 року на питання: «У якій стороні свого життя ви відчували, що можете більше експериментувати – у музиці концертів чи музиці до фільмів?», – Міклош Рожа відповів: «Що ж, у музиці до фільму я був трохи експериментатором у свій гангстерський період, так би мовити, як-от фільм-нуар, як-от фільми Біллі Уайлдера та «Вбивці». Але коли я спробував щось нове, студія була дуже проти, тому що їм не подобається сучасна музика. У Голлівуді є певний голлівудський стиль, і вони цього очікували. Я пам'ятаю, наприклад, у «The Killers» є мотив або тема, яку ви не забудете (співає) «Бум, бух-дум-бам; бум, бух-дум-бам БУМ!» (Цю тему було запозичено без дозволу в 1953 році для радіо-телевізійної програми Dragnet.). Мені сказали, що керівнику студії не подобається музика; це було занадто модерністично. Тому я підійшов до музичного керівника і сказав: «Скажи голові студії, щоб він стрибнув в озеро. Озеро Толука найближче». (Обидва сміються) Після цього я пішов зі студії («Universal»)).

Музика М. Рожі до фільму «The Killers» допомогла фільму здобути заслужене місце в історії кіно як взірць поєднання візуального і звукового мистецтва.

Фільм «A Double Life» (1947 р.) режисера Джорджа К'юкора, який став другою «Оскарівською» роботою – це напружена психологічна драма, у центрі якої представлена історія актора, що настільки глибоко занурюється в свою роль Отелло, що межа між сценою й дійсністю для нього поступово зникає. Режисер Джордж К'юкор, знаний своєю увагою до внутрішнього світу персонажів, створив глибоко інтимну й тривожну кінокартину про те, як мистецтво може впливати на психіку людини[16,17].

Міклош Рожа, працюючи над музичним оформленням фільму, обрав досить нестандартний підхід. Він розробив два окремі музичні мотиви, що

символізували два різні виміри життя головного героя, де один відображав його звичайне існування поза сценою, а інший – драматичну та емоційно насичену особистість у ролі Отелло. Такий прийом дозволив краще передати глядачеві внутрішнє роздвоєння персонажа та поглибити емоційне напруження.

Щоб передати атмосферу епохи Ренесансу та театральної вистави, дія якої частково розгортається у Венеції XVI століття, М. Рожа звернувся до стилістики барокової музики. У партитурі він використав клавесин та інші характерні для тієї епохи інструменти, такі як струнні (скрипки, альти, віолончелі) для створення напруги та відображення внутрішнього конфлікту героя, фортепіано для створення більш інтимної атмосфери та відображення «внутрішнього монологу» героя при боротьбі з власними демонами, кларнети та флейти щоб передати ніжність та певну напружену невизначеність, туби та тромбони щоб підкреслити зростаючі емоційні контрасти (переходи від світлого до темного) та ударні інструменти (литаври, там-там) щоб створити атмосферу тривоги та небезпеки. Це все додало звучанню автентичності та історичної правдоподібності. Такий підхід не лише підкреслив театральний контекст, а й створив виразний контраст між світом реального життя і сценою.

Завдяки такій тонкій і багат шаровій музичній структурі, композиції Міклоша Рожі стали важливим драматургічним елементом фільму. Його робота допомогла глибше розкрити образ героя та додала стрічці художньої цілісності.

Фільм «The Red House» (1947 р.) режисера Дельмера Девіса – це готичний трилер, який став зразком того, як можна створити атмосферу страху та містичної напруги через зображення та звуки. Сюжет фільму побудований навколо таємниці цього будинку, і в міру розвитку подій глядач стає свідком того, як персонажі розплутують цю загадку, водночас намагаючись захистити себе від жахливих таємниць, які він приховує. Режисер Дельмер Девіс зміг поєднати елементи психологічного трилера та готичної драми, створюючи чудово напружену атмосферу, що постійно підтримується завдяки музичному супроводженню. [17,18]

Основний акцент у фільмі зроблено на внутрішніх переживаннях героїв. Теми психологічного впливу на людину через теми таємниць, страху і спогадів стали основою для роботи композитора Міклоша Рожі, який використовував музику як один із головних інструментів для підсилення цієї напруженої атмосфери.

Композитор, вже маючи досвід у створенні музики для кримінальних драм і фільмів-нуарів, вирішив застосувати нестандартний підхід, щоб підкреслити психологічну складність та містичність фільму. Композитор звернувся до використання спеціальних інструментів і технік, щоб створити ту саму атмосферу, яка б відповідала внутрішнім переживанням персонажів.

Одним із найяскравіших прийомів, які М. Рожа застосував у цьому фільмі, стало також використання терменвокса. Його часто використовують для створення атмосфери тривоги та напруги, і в «The Red House» [17] він став ідеальним інструментом для того, щоб підкреслити містичні елементи фільму.

Крім терменвокса, композитор використав вібропан – інструмент, який забезпечує глибоке, низькочастотне звучання. Ці звуки мають вражаючий ефект, коли йдеться про внутрішнє напруження персонажів або моменти, коли вони стикаються з неприємними та небезпечними явищами. Їх використання додає музиці тривоги, підсилюючи відчуття загрози і важкості подій, що розгортаються. Іншим інструментом, який використав М. Рожа, був нова хорд – електронний синтезатор, маючий 72 клавіші та численні ручки для зміни тембру, який використовував вакуумні лампи (більше 160) для створення звуку, що допоміг створити той самий неприродний, неземний ефект, який підкреслює, що історія відноситься до більш абстрактних та містичних світів. Також були задіяні струнні інструменти для створення напруженого та тривожного стану, тріо дерев'яних духових (флейти, кларнети та гобої) для містичної атмосфери завдяки м'якому, але пронизливому звучанні, тромбони та труби для підкреслення напруги та стривоженості, коли сюжет стає більш інтригуючим та фортепіано для створення стриманої меланхолії в сценах, які мали в собі теми самотності та ізоляції.

Щоб додати фільму більшої глибини та емоційної насиченості, композитор також використовував жіночий хор, який додавав звучанню особливого шарму та жаху. Хорові партії можна почути в моментах, коли герої зіштовхуються з тим, що є на межі реального і надприродного. Жіночий хор у таких сценах стає ніби виразом незрозумілих сил, що керують героями, їхніми вчинками і відчуттями.

Комбінація цих інструментів і технік дозволила М. Рोजі створити справжню звукову атмосферу, яка стала важливим елементом розповіді у фільмі.

Завдяки використанню електронних інструментів, класичних технік і багатогранних музичних рішень, композитор зміг створити музичний супровід, який поглиблює відчуття тривоги і напруги, водночас підтримуючи розвиток сюжету і розкриваючи психологічний стан персонажів.

Фільм «Ben-Hur» (1959 р.), режисера Вільяма Уайлера, став вражаючим епічним кінохудожнім полотном, яке і досі залишається важливою частиною кінематографічної спадщини, отримавши третій «Оскар». Сам композитор відкрито говорив, що для нього важливо було «не лише служити фільму, а й залишити музичну цілісність – щоб партитура могла існувати і без зображення». Оркестровка цієї музики вражає донині, а головна тема фільму вважається однією з найвеличніших у кінематографії. Слід зазначити, що партитура займає понад 2 години та складається з понад 40 тем. У цій музиці можна побачити підхід наближений до Р. Вагнера, аніж до голлівудських прийомів. Наприклад, у світлій та майже духовній темі Христа та ритмічно агресивній темі месника.

Ця стрічка є точною адаптацією роману Льюїса Уоллеса, що розповідає про історію єврейського принца Джуди Бен-Хура, чия доля радикально змінюється через зраду, рабство та боротьбу за свою гідність і правду в умовах Римської імперії. Фільм вражає не тільки масштабом, але й глибокими моральними темами, такими як помста, жертва та прощення.

Однак одна з важливих складових його успіху — це музика Міклоша Рожі. Вона підкреслює масштабність історії та складність внутрішнього світу головного героя, водночас надаючи епічності та величі сценам, що змальовують Рим і його жорстоку могутність.

Міклош Рожа підійшов до створення музики з великим розумінням контексту подій, що розгортаються на екрані. Він використовував величезний оркестр, включаючи багаті інструментальні партії, щоб передати велич і могутність Римської імперії, тоді як у сценах інтимних переживань головного героя, які проходять через страждання, помсту та пошук прощення, композитор застосовував м'якші, більш ліричні мотиви. Це дозволило створити багатоглибну звукову палітру, яка відповідала різним емоційним станам персонажів.

Особливо важливою частиною роботи М. Рожі є головна тема Бен-Хура, [3,4] яка стала символом героїзму, боротьби та страждань персонажа. Ця музична тема звучить у багатьох найважливіших сценах фільму і підкреслює його шлях від зради до духовного відродження.

Для сцен, які описують могутність і велич Римської імперії, М. Рожа використовує великі оркестрові партії, що створюють враження монументальності і всеїсильності Риму. Ці композиції, що звучать у сценах гладіаторських боїв та величних урочистостей, підкреслюють велич імперії та вплив, який вона мала на всі сфери життя того часу.

Особливо захоплюючою є сцена знаменитих гонок на колісницях, одна з найбільш пам'ятних в історії кінематографу. Для цієї сцени М. Рожа створив музичну композицію, яка поєднувала енергію, динамічність і гостроту напруги. Музика віддзеркалює не лише швидкість і жорстокість гонки, а й драму, яку переживає головний герой у ці моменти. Її динамічні партії не дають можливості розслабитися.

Також важливо відзначити, що Рожа, працюючи над музикою до фільму «Ben-Hur», зміг поєднати стародавні музичні традиції з модерними оркестровими техніками. Його твір створює враження історичної достовірності,

дозволяючи глядачеві відчувати атмосферу епохи Римської імперії через звук. Він використовував інструменти, які відображаючи культуру того часу: арфу (у святкових сценах для урочистого звучання), там-там та інші ударні інструменти (для створення епічних моментів, наприклад, сцена перегони колісниць), віолончель (для підкреслення емоційної глибини), тромбони (щоб створити урочисту атмосферу Римської імперії, завдяки масивному звучанню), екзотичні інструменти, наприклад: ксантор, флейти та клавесин (щоб додати автентичності до звучання, яке нагадує музику стародавнього Сходу) та орган (в контексті релігійних тем та як символ духовності та віри). Музика, хоча й сучасна за звучанням, водночас передає атмосферу давнини [8].

Композитор зміг створити такі теми, які стали незабутніми і були високо оцінені не тільки критиками, але й самими глядачами. Його музика дозволила фільму не лише здобути численні нагороди, але й залишити свій слід в історії кіно, ставши одним із найбільш впізнаваних і значущих саундтреків у жанрі історичних епосів. Вона вдало поєднується з візуальною складовою, створюючи величезну емоційну напругу, яка залишається в пам'яті глядачів на довгий час.

А також, фільми «Quo Vadis» (1951 р.), «Ivanhoe» (1952 р.), «Julius Caesar» (1953 р.) – масштабні історичні епопеї, де Міклош Рожа продемонстрував не лише симфонічну майстерність, а й вміння створити «давньоримську» або «середньовічну» атмосферу за допомогою музики;

Тож, Міклош Рожа є яскравим прикладом того, коли композитор із академічним вихованням може адаптуватися до мистецтва кіноіндустрії та водночас зберегти свою мистецьку гідність. Творчість композитора змінила уявлення про те, якою може бути музика в кіно. Він перетворив фільм на партитуру, а у партитурі втілював симфонію людських емоцій. Внесок Міклоша Рожі у кінематограф не обмежується лише «Оскарами» чи визнаною музикою. Він створив модель композитора-інтелектуала в Голлівуді, людину яка формує образ, а не підпорядковується йому. [25,34]

РОЗДІЛ 2.

КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ М. РОЖІ

2.1. Історія створення та новаторський підхід у поєднанні академічних традицій з тенденціями розвитку музики до кінофільмів у Концерті.

Останнім значним інструментальним твором угорсько-американського композитора Міклоша Рожі був Концерт для альту з оркестром Op. 37. Ця робота не тільки підсумувала його творчий шлях, а й ознаменувала звернення до глибокої особистої, поза кіноматогографічної музики. Композитор приступив до написання концерту у 1979-1980 роках, коли, маючи за плечима багаторічний досвід роботи в кіноіндустрії Голлівуду, досяг творчої зрілості. Прем'єра твору відбулася в травні 1984 року в Пітсбурзі, США. Виконання відбулося під орудою відомого диригента Андре Превіна. З того часу цей концерт став важливою частиною репертуару багатьох альтистів, так як отримав багато схвальних відгуків.

Ініціатива до створення концерту належала відомому альтисту Пінхасу Цукерману. Він запропонував Міклошу Рожі написати твір, який би повною мірою розкрив усі глибини, багатства звуку та виразні можливості альту. Композитора зацікавила ця пропозиція, адже попри своє тяжіння до скрипки, він усвідомлював потенціал можливостей альту як глибоко емоційного та драматичного інструмента. Все ж, як свідчать кілька інтерв'ю з композитором, рішення написати концерт для альту стало результатом його великого зацікавлення саме цим інструментом, адже він вважав його недооціненим у класичному репертуарі. Міклош Рожа зазначав, що альт є інструментом, який володіє глибокою ліричною якістю та здатний передавати складні емоції, але, нажаль, часто забувається у порівнянні з іншими струнними інструментами, такими як скрипка або віолончель.

Даний концерт М. Рожі став не лише важливим кроком у розвитку альтового мистецтва, але й впливовим твором для музичних поколінь. Як

зазначали музичні критики, композитор вдало поєднав високі стандарти класичної композиторської майстерності з образністю, яку він добре засвоїв у кінематографії. Цей концерт став певним камертоном для наступних композиторів, які прагнули працювати з альтом в якості сольного інструменту.

Цей твір є не лише віртуозним для показу техніки, а насамперед, глибоко емоційна та драматична розповідь, у якій соліст виступає в ролі оповідача. Виконавцю треба не стільки показати силу пальців та вправність смичка, скільки втілити музичний зміст через тонке відчуття фрази, часу та кольору. У цьому концерті альт має голос, який промовляє складні внутрішні переживання, неначе голос самого композитора: глибокий, мудрий, зрілий, сповнений спогадів, болю та внутрішнього примирення.

Під час початку роботи над концертом, Міклош Рожа дуже довго виношував ідеї та ретельно продумував кожну тему. Композитор працював з перервами, через те що паралельно займався ще кількома проектами. На другий план написання концерту поставила робота над музикою до фільму «Providence» французького режисера Алена Рене, адже це була для М. Рожі виснажлива, але досить цікава співпраця. А так як митець не любляв змішувати дві сфери своєї творчості – музику до кінофільмів та концертну, як тільки почав працювати над саундтреком, відкладав роботу над сольним твором. Його така позиція була принциповою, тому що композитор вірив, що складна музика вимагає іншого стану душі, більш глибокого занурення, ніж прикладна робота для екрану. Хоча, в деяких джерелах згадується те, що певні перерви у написанні існували через те, що «музика не давалася». Оскільки написання потребувало складності поєднання технічних вимог та емоційної глибини. Адже Міклош Рожа прагнув створити твір, який би був одночасно складним для виконання, але при тому зберігав свою драматургічну цілісність. Існують свідчення що композитор робив паузу, щоб знайти певний баланс між інтелектуальним підходом до музики та тим, що митець міг би дати на більш емоційному рівні.

Концерт для альту Міклоша Рожі можна охарактеризувати як міст між двома світами – класичною музикою та музикою для кіно. Міклош Рожа, маючи глибокий досвід у створенні музики для кінематографу, переніс те ж саме вміння створювати емоційно потужні, образні звукові світи в свою класичну музику. Цей твір можна розглянути як спробу поєднати класичну форму з медитативною кінематографічною образністю, яка дозволяє слухачу «бачити» музику навіть без зображень.

Важливим є те, що Рожа ніколи не відходив від свого кінематографічного досвіду, а натомість використовував його для створення глибоко психологічної та емоційно різнобарвної музики, де кожна нота асоціюється з образом, картинкою, або сюжетом. Музика для композитора стала мовою, що передає не лише внутрішні переживання, а й складні фільмові імпресії, навіть якщо вона не є частиною конкретного кінематографічного твору. Не можна не зазначити, що досвід композитора у створенні музики до фільмів дозволив йому сприймати текст через призму образів та сценічних ситуацій, що і відкрило більше можливостей для оркестрового та сольного виконання. Даний концерт можна назвати втіленням ідей у звуковому форматі, де оркестр виступає більше як фоновий супровід для драматичних емоцій соліста. Щоб альт відіграв центральну роль, майже як персонаж, що розповідає свою історію. У ньому можна знайти багато елементів, які нагадують кінематографічний стиль. Наприклад, такі як: моменти, які можна порівняти з образами з кінофільмів, коли кожен штрих викликає чітку картину або сцену, яскраві контрасти між світлими та темними моментами, розвиток емоційної напруги який є безперервним.

2.2. Композиційно-структурний аналіз та образна сфера Концерту

Концерт для альту з оркестром Міклоша Рожі по праву вважається одним із найяскравіших і найвизначніших зразків альтового репертуару XX століття. В основі музичної мови Міклоша Рожі лежить глибоко емоційний, часто лірично забарвлений стиль, який органічно поєднує елементи драматизму з

національною специфікою угорського мелосу. Саме це надає Концерту яскраво вираженого етнокультурного колориту, що підсилює його художню виразність та індивідуальність.

Альтовий Концерт складається з чотирьох самостійних за характером і структурою частин, кожна з яких є завершеною музичною картиною з власною тематичною драматургією та стилістичними особливостями та написаними у неоромантичному стилі. Такий підхід дає змогу розкрити виразові можливості альту як сольного інструмента в контексті виконання з оркестром. Цей Концерт – єдиний з його концертів, який має чотири частини, так як всі інші побудовані за стандартною три частинною структурою. Також, досить незвичним є те, що порядок частин створений в такій послідовності: повільна, потім швидка, знову повільна та швидка. В усіх частинах композитор використовує сукупність взаємопов'язаних мотивів. Теми, використані у Концерті, містять в собі багато рис, типових для інших творів М. Рожі, як класичних, так і кіномузики, а саме: угорські ритми, часта зміна розмірів тактів, використання такого інтервалу як чиста кварта, та його інверсії – чиста квінта, як у мелодії так і в гармонії, а також, застосування пентатоніки.

Оркестрування Концерту М. Рожі написане так, що всі задіяні інструменти забезпечують великий спектр тембрових фарб, але, в той самий час, дає змогу уникнути перекриття сколюючого альту, що є дуже важливим для струнних концертів. Під час соло альту, акомпанемент в більшості має прозору фактуру та складається з одного головного інструмента, який веде контрапунктну чи канонічну лінію, пов'язану з тематичним матеріалом.

Перша частина «Moderato assai» є найдовшою з чотирьох, містить у собі дві головні теми. Вона написана у розширеній сонатній формі з інтродукцією та кодою, що відображає прихильність композитора до класичних музичних структур, водночас збагачена індивідуальним стилем і виразним фольклорним забарвленням угорськими музичними елементами. Вона ніби закладає в основу образи та конфлікти, які поступово розвиваються у наступних частинах. Драматургія цієї частини концерту побудована на

зіставленні двох контрастних тем, що символізують різні емоційні стани. Вона передає глибоку емоційну напругу, поєднуючи меланхолійні та драматичні елементи. Альт, в свою чергу, виступає як оповідач, що веде слухача через особисту та національну трагедію, відображаючи угорські музичні традиції.

Експозиція концерту (1-105 т.) складається з короткого вступу (1-4 т.) [див. дод.1], Головної партії (5-54 т.) [див. дод.2], тема якої проходить спочатку в партії альту з 5 такту та в партії оркестру з 39 т., та Побічної (55-105 т.). Вступ проводиться в партії оркестру та нагадує траурний та загадковий заспів, що за своїм характером тяжіє до жанру угорського «hallgató» – імпровізаційної, більш меланхолійної пастушої пісні. Він створює цей настрій, після чого починається Головна партія. Альт вступає з ліричною темою, мов пастух, який співає народну баладу. Оркестрова фактура нагадує хорал – статичну квартову гармонію, що імітує давньоугорські ладові структури, тоді як альт веде вільний речитатив, стилізований під імпровізацію. Гармонічно домінує суворі діатоніка в ре мінорі з напруженими дисонансами. В мелодичній лінії проявляються інші характерні риси звукової палітри М. Рожі – короткі мелодійні підйоми, побудовані на мінорній пентатоніці (D, F, G, A та C), яку Б. Барток називав «головною гамою стародавнього фольклору». З 27 такту відбувається трансформація Головної партії, яка побудована на «закличному» ритмі, що стилістично пов'язана з «verbunkos» – жанром військового вербувального танцю. В гармонії використовуються різні альтерації (наприклад, збільшені секунди), але в межах ре мінору. Фактура є досить контрастною, адже сколюючий альт поєднується з короткими, «уколюючими» фразами струнної групи на стакато, а валторни, у той час, утворюють контрапункт. Друге проведення Головної партії (39-54 т.) проходить в оркестровому тутті, що розвиває тему в більш масштабне звучання та завершує її.

Побічна партія (55-105 т.) [див. дод.3] має більш співучий та ліричний характер, нагадуючи стиль, притаманний салонно-фольклорній пісні угорського походження – «magyar nóta». Вона вступає як контраст до головної партії, адже є більш м'якою та спокійнішою. Це, в свою чергу, надає більшій

глибини та структурної складності психологічного аспекту. Альт вводить тему в новій тональності, тоді як оркестр створює більш прозору фактуру, завдяки легким акордовим гармоніям. У структурі цієї теми важливу роль відіграють низхідні чисті кварта та терції, що ніби створюють «зітхаючий» жест. З 82 такту починається канонічний виклад теми в партії альту та віолончелей з затримкою в половину такту. А короткий підсумок матеріалу обох тем завершує експозицію. Альт взаємодіє з оркестром, створюючи діалог з кларнетом.

У розробці (106-259 т.) [див. дод.4] композитор здійснює активну роботу з тематичним матеріалом. Мотиви Головної партії розкладаються, фрагментуються, особливо в партії альту (130-140 т., 161-168 т.), а також піддаються поліфонічній обробці – фрагмент фугато (150-160 т.), побудований на чистих квінтах. Гармонічна тканина включає атональні епізоди (кластери у дерев'яних духових інструментів, 124-144 т.) та несподівані модуляції (149-150 т., 168-169 т., 183-184 т.), які посилюють драматичну напругу музичної мови. З 161 такту відбувається розробка матеріалу Головної партії, який проводиться раніше з 27 такту.

Далі виконується каденція альту (188-259 т.) [див. дод.5] на фрагментованих темах Головної та Побічної партій, яка є центральним моментом першої частини концерту та відіграє ключову роль у драматургії твору. В ній відчувається вплив угорської народної музики, зокрема в ритмічних структурах та мелодичних оборотах. Також помітний вплив Бели Бартока, особливо в використанні поліфонії та складних ритмів. Каденція демонструє не лише технічну майстерність соліста, але й служить засобом розвитку музичного матеріалу, поглиблюючи емоційний зміст композиції. Та, на відміну від традиційних каденцій, які часто мають характер імпровізованого підсумку перед завершенням частини, каденція в цьому концерті інтегрована в розвиток музичного матеріалу, з'являючись майже в середині. Вона слугує кульмінаційним моментом, який ніби готує ґрунт для подальшого розвитку твору. В цьому епізоді альт проводить внутрішній діалог з контрастними

мотивами в різних регістрах, що можна трактувати як приховану поліфонічність. Композитор використовує складні подвійні ноти, що значно збагачує текстуру та дозволяє солісту одночасно вести кілька голосів, альтерації, октавні ходи, складні ритмічні структури та атональність. Все це створює відчуття імпровізації, хоча каденція ретельно прописана композитором. Вона логічно продовжує та завершує розробку, плавно готуючи слухача до репризи.

Реприза (260-337 т.) [див. дод.6] починається з Побічної партії (260-308 т.), а не з Головної, що є характерним прийомом для багатьох творів М. Рожі. Тему проводить флейта, а згодом гобой. В той час альт виконує супровід різноманітними мелодичними фігураціями, що додає нового колористичного відтінку. З 270 такту знову відбувається канонічний виклад теми у віолончелей та гобою, а з 275 такту мелодична лінія переходить в партію альту з контрапунктом у дерев'яних духових. Реприза Головної партії наступає з 309 та триває до 337 такту, але вже в іншій тональності. Вона ніби слугує обрамленням цієї частини.

Кода (338-354 т.) [див. дод.7] побудована на мотивах Головної партії. Мелодична лінія проводиться в партії альту. З особливостей варто зазначити використання флажолетів, що створюють алюзію на звучання угорського народного інструмента – дуду та завершується речитативом мотиву головної теми, яка звучить більш спокійно та майже інтимно [див. дод.8].

Друга частина «Allegro giocoso» написана у сонатній формі, яка складається з Експозиції, Розробки, перехідної вставки та варіаційної Репризи.

Ця частина була додана М. Рожею як доповнення, тому що спочатку Концерт замислювався як типовий тричастинний концерт, подібний до інших струнних концертів композитора, таких як скрипковий та віолончельний. Але, на його думку, перша частина виявилась «темнішою та вагомішою», ніж він сам собі уявляв. Тому М. Рожа написав невелику за обсягом частину, яка є динамічним епізодом та слугує контрастом між масштабною, глибокою, серйозною першою та повільною третьою частинами Концерту. За

характером – це скерцо, що демонструє майстерність композитора у створенні енергійної жвавої музики та професіоналізм у роботі з класичними формами. Дана частина, в свою чергу, ніби продовжує розвиток теми Головної партії, яка проходила в першій частині твору, адже тематичний матеріал має багато спільних мотивів. Також, тут композитор не використовує цитати прямих угорських мелодій, а створює власні теми, наповнені характерною ритмікою та інтонаціями, в яких є досить відчутним значний вплив угорських народних танців.

Експозиція (1-116 т.) складається з Головної та Побічної партій, які мають схожі риси за будовою, але і відмінності в ритміці та гармонічному наповненні цих тем.

Головна партія (1-52 т.) [див. дод.9], яка починається з перших нот, є енергійна, імпульсивна, зі складним синкопованим ритмом і нестандартною метрикою. Її характер можна трактувати як ігровий, жартівливий, а водночас – ритмічно «вибуховий». Вона вирізняється чергуванням розмірів $6/8$ – $5/8$, що робить її нестійкою, але, водночас, тією, яку надзвичайно легко запам'ятати. Використання адитивних розмірів такту, як $5/8$, не є характерною рисою угорської музики, натомість значно частіше трапляється в болгарському фольклорі (за словами Б. Бартока, «в угорському матеріалі такого ритму можна знайти лише поодинокі сліди»). М. Рожа застосовує цей розмір не ізольовано, а додає чергування з $6/8$ в формулі $2+3 - 3+3$, через що другий акцент звучить несподівано, майже як синкопа в кінці першої долі. Це створює радше «джазову» ритмічну гру, аніж кульгавість, яка характерна для розміру $5/8$. Партія альту тут набуває імпровізаційного характеру, стилістично нагадуючи виступи віртуозних циганських скрипалів. Тема цієї партії побудована на «стрибаючому» ритмі, що є алюзією на «friss» – швидку частину чардаша. Характерним для даного Концерту є використання низхідної чистої кварта в мелодичній лінії в альту, вже починаючи з 7 такту, яка повторюється кожні два такти. Для масштабності звучання М. Рожа підсилює композицію

несподіваними короткими акордовими тушами, використовуючи майже всі групи оркестру.

Побічна партія (53-116 т.) [див. дод.10] Тема починається з 57 такту в партії альту, має більш м'який танцювальний характер, у якому переважає лірична інтонація, проте зберігається пульсація, що пов'язує її з попереднім матеріалом. Композитор також використовує остинатний синкопований ритм у духових, переважно секундовими кластерами. Теж характерною рисою теми, що написана переважно в розмірі 6/8, є групування по чотири удари там, де всі очікують групу з трьох, що ще більше підсилює народнопісенний характер руху. Таким чином, мотиви Другої частини зберігають тісний зв'язок з темами Головної партії Першої частини, застосовуючи характерні ритми та повторюваний низхідний інтервал чистої кварта.

Розробка (117-158 т.) [див. дод.11] побудована на матеріалі Головної партії. Повернення до основної теми відбувається несподівано, створюючи ефект раптового емоційного зламу. На відміну від попереднього розділу композитор урізноманітнює виклад теми контрапунктом, подібним до «perpetuum mobile» («безперервний рух») в партії альту, на фоні чого звучить проведення теми флейтою (127-136 т.) [див. дод.12]. Пізніше, змінюється супровід акордової фактури на напружений діалог між солістом та дерев'яними духовими, які виконують повторні ізопітонічні ритмічні мотиви (137, 139, 141 т.). Після чого відбувається розвиток на основі початкової теми цього розділу в партії альту на фоні гомофонно-гармонічного оркестрового супроводу з контрастним динамічним розвитком. В кінці йде плавний та не помітний перехід до наступної частини розробки (155-158 т.) [див. дод.13].

Розробка на основі Побічної партії (159-184 т.) продовжує розвивати тему, занурюючи слухача в більш глибоке емоційне напруження. Тема викладається в форматі діалогу між солістом та оркестром, а не в повному почерговому проведенні. Відбувається загушення фактури за рахунок октавних дублювань в оркестрі, стрімких висхідних пасажів.

Перехідна вставка (185-205 т.) [див. дод.14] є досить віртуозною із частою зміною розмірів тактів 2/4 та 3/4, що нагадує деякі фрази Першої частини Концерту. Композитор використовує майстерність інструментування та змушує думати, що цей фрагмент може бути завершенням цієї частини, в якому після альтових флажолетів партія туби наче ставить знак питання, а у відповідь звучить тільки один удар трикутника в нюансі піанісімо.

У Репризі (206-277 т.) [див. дод.15], на відміну від попередніх тем в партії альт, де рух починається у висхідному напрямі, цей раз композитор вирішує зробити його низхідним та більш тихим, тим самим ніби показати інверсію теми (208-209, 212-213, 223 т.) що не може не привернути увагу слухача. Таким чином, композитор застосовує варіаційний виклад теми. Після остаточного затвердження теми Головної партії, в кінці вона завершується на три піано, що не характерно для попередніх проведень, та на пасажі альт штрихом сальтато у низхідному русі (276 т.), а також останньою восьмою нотою ре, яка звучить у басової струнної групи та альт (277 т.) [див. дод.16].

Третя частина «Adagio» написана в простій тричастинній формі з видозміненою репризою. Вона поєднує в собі неоромантизм, модальні елементи та образність, притаманну до кінофільмів. Адже драматичні кульмінації нагадують саундтреки, написані М. Рожею до фільму «Ben-Hur». Характер цієї частини набуває меланхолійного та, навіть, трагічного звучання з нотками туги, що добре відчувається у мелодичному викладі в партії альт. Сам Міклош Рожа казав, що альт для нього – «темного, загадкового тембру» та він ідеально підходить для проведення таких емоційно наповнених фрагментів. Головна тема частини звучить як жалобна музика, що перегукується з повільним «lassú» – перша частина чардашу, яка є глибоко емоційною та повільною з вільним імпровізованим ритмом, мінорним звучанням, інтонаціями плачу.

Початковий розділ А [див. дод.17] відрізняється надзвичайною виразністю. Альт звучить камерно, майже інтимно, ніби веде внутрішній монолог. Гармонічне підґрунтя створює спокійну, але водночас глибоку

емоційну атмосферу ніби угорського ноктюрну. Мелодія побудована на матеріалі Побічної партії з Першої частини цього концерту, що виконує роль наскрізного розвитку (на першій долі 7, 9, 11, 12, 13, 14 і 16 такти). Тут також є споріднений ритмічний малюнок – дуоль, в якій друга нота залікована з першою нотою тріолі. Основна тема А (1-25 т.) сповнена експресивного «стогону», що реалізується через висхідні та низхідні рухи мелодичної лінії в партії альту. В кожному такті М. Рожа використовує обмежений регістр та коротку фразу в межах чистої кварта чи квінти, що є характерним для угорських традицій. Що стосується ладової основи, у темі використовується пентатонічна гама в перших шести тактах, але в такті 12 переходить до більш діатонічної форми з активнішим використанням ведучого тону. Як і в попередніх частинах Концерту, тут зустрічається часта зміна розмірів тактів із відповідною нерівною довжиною фраз. Більшість першої теми написана в розмірі 4/4, час від часу з'являється 6/4 для подовження фрази. Альт виконує мелодію на тлі хорального оркестрового супроводу з вкрапленням контрапункту в партії дерев'яних духових інструментів, що підсилює атмосферу внутрішнього занурення.

Центральний епізод В (26-58 т.) [див. дод.18] досягає кульмінації, подібний до кульмінаційного злету в оповідній драмі. Він має свою власну тему, яка є більш схвильованою за рахунок дрібних тривалостей в оркестровій партії та використання поліритмічних малюнків у соло альту подвійними нотою, що викликає сильне драматичне напруження. Вона бурхлива та наповнена нерівними розмірами тактів. Через використання чистих квінт на початку цієї другої теми М. Рожа знову посиляється на Першу частину Концерту (153-160 т.), тому що там теж звучали суцільні секвенції з чистих квінт. Гармонічно присутні хроматичні переходи між контрастними тональностями, які символізують емоційну схвильованість і прагнення до світла, яке настає в подальшому у репризі розділу А. Зростає оркестровий тиск, що також супроводжується розширенням діапазону сольної партії.

Розділ A1 (59-71 т.) [див. дод.19] є видозміненою репризою, яка контрастує з першим проведенням розділу A як в партії альту, так і в оркестровці композитора (підбір інструментів для виконання оркестрової партії) – звучання арфи та тремоло в скрипковій групі, контрапункт кларнета з флейтою, віброфон. Характер просвітлений, з невеликою тугою. У 59 такті мелодію веде альт на флажолетах, що показує саме те світло на тлі акордового супроводу оркестру з контрапунктними проведеннями. На відміну від викладу теми в першому розділі даної частини, тут композитор піднімає звучання альту у верхній регістр, щоб посилити емоційне піднесення. Кінець частини [див. дод.20] змушує слухача зупинитись в часі, ніби альт ставить питання без відповіді, яке зависає у повітрі. Але несподівано цей стан переривається октавою в партії солюючого інструменту на два форте та атаці, що призводить до стрімкого початку наступної частини.

Четверта частина «Allegro con spirito» за формою є наближеною до епізодичної сонатної. Вона переважно швидка та енергійна, має явні алюзії на скрипкові прийоми («fiddling»), ще одна характерна риса народної музики, що так надихала М. Рожу. Вона починається відразу після Третьої частини атакою, де у партії альту одразу звучать всі відкриті струни (у самому першому акорді). В цій частині, окрім нагадування про угорські народні скрипкові традиції, використовуються чисті квінти, що об'єднує між собою всі частини Концерту та є загальним успадкуванням з угорського фольклору.

Експозиція (1-104 т.). Головна партія (1-52 т.) [див. дод.21] починається зі вступу альту разом з оркестром. Солоїст вступає гучно, граючи акорди одночасно по 3 струнах, що вже є особливим, адже класичне виконання – це «ламання» акордів різними методами. За характером – це бурхлива імпровізаційно-віртуозна тема, що проводиться в партії альту та має багато швидких змін розмірів, таких як 4/4, 3/4, 3/2, що створюють відчуття точної ритмічної гри і слугують одним із засобів контрасту між Головною та Побічною партіями. Ця тема використовує «скрипкові» технічні прийоми виконавства, «fiddling», що беруть свій початок від угорської народної музики

та інструменту «фідль», а саме гра швидких повторювальних мелодійних фрагментів паралельно з відкритою струною (1-18 т.). Інтервал чистої кварта утворює типовий діапазон мелодійних фігурацій, наприкладі 12-13 тактів. Цей момент є типовим для мелодичної будови в цьому концерті, хоча і не є виразно центральним, як в Третій частині.

Побічна партія (53-104 т.) [див. дод.22] починається темою в партії гобою, насичена повільними угорськими «коротко-довгими» ритмами, що робить цю тему більш ліричною за матеріал Головної партії. В той самий час солюючий альт додає супровід хроматизмами, що в подальшому перетворюється на агресивний фігурний малюнок, притаманний стилю «fiddling», з відкритими струнами. З 87 такту звучить канон на матеріалі Побічної партії між солістом та групою віолончелей з різницею в один такт. Після чого мелодична лінія поступово прискорюючись переходить до розробки.

У розробці (105-144 т.) [див. дод.23] спочатку будується на основі матеріалу Головної партії (105-123т.), але вже зі змінами в ритмічному малюнку та звуковисотності мелодичної лінії. Тема прослуховується у вигляді діалогу між солістом та оркестром. Починаючи з 119 такту емоційна напруга спадає, фактура оркестру стає більш прозорою, а альт ніби готує слухача до початку розробки Побічної партії (124-144 т.) [див. дод.24]. Тема проходить в альту, в той час, як струнна група доповнює її контрапунктом, матеріал якого схожий на контрапункт альту в Побічній партії (56-58 т.). Потім переходить в оркестрове тутті (132-135 т.), але всього на чотири такти.

З 145 такту починається перехідний епізод, побудований на уривках з висхідними ладовими інтонаціями у формі діалогу альту з оркестром до 168 такту [див. дод.25].

Реприза (169-340 т.) [див. дод.26] є класичною «відстроченою репризою», яка притаманна стилю М. Рожі, адже так само як і в Першій частині цього Концерту, повторний виклад теми Головної партії відбувається після проведення репризи Побічної партії. В порівнянні з Побічною партією в Експозиції, композитор використовує інверсію між партіями, так як тепер тему

виконує альт, а група дерев'яних духових (2 гобої) підсилюють її контрапунктними фігураціями. Після чого проходить другий перехідний епізод (220-251 т.) [див. дод.27], побудований на тих самих мотивах та інтонаціях, що і перший. Реприза Головної партії (252-340 т.) [див. дод.28] починається з теми, яка проводиться в оркестрі, тоді як альт виконує фігурації акордами та подвійними нотами. Четверта частина закінчується стрімким рухом тріолями в сольній партії та грандіозним різким та коротким акордом на три форте, який стає фінальною крапкою цілого концерту [див. дод.29].

2.3. Технічні труднощі у виконанні концерту М. Рожі для альту з оркестром.

Для вивчення сольної партії в Концерті М. Рожі для альту з оркестром треба досить ґрунтовно підходити до вирішення низки різноманітних нестандартних технічних проблем. Адже в цьому творі, на відміну від звичного академічного альтового репертуару, широко представлені техніки, що вимагають від виконавця не лише високої технічної майстерності, а й уміння застосовувати адаптивні виконавські стратегії. [26]

Провідним принципом у роботі над складними місцями є вибір окремих фрагментів із подальшим зваженим ритмічним повторенням. Даний підхід дозволяє зосередитись на дрібних технічних деталях, уникнувши перевантаження когнітивної пам'яті виконавця. Також, важливою частиною методичного підходу є робота над великими фрагментами, що опрацьовуються повільно, з поступовим прискоренням темпу та поверненням до первісного контексту твору.

Окрім того, доцільно використовувати інверсію пасажів, тобто програвання їх у зворотному порядку, що сприяє кращому усвідомленню напрямку рухів обох рук. Іншим ефективним методом опрацювання є робота на відкритих струнах без зміни позицій лівої руки, що дозволяє сфокусуватись на координації смичка, якості звуку та точності артикуляції. У швидких складних фрагментах варто використовувати структурування рухів через ритмічне

дрібнення нот, наприклад, виконання кожної ноти в темпі восьмими або шістнадцятими, поступово прискорюючи темп. Це формує моторне відчуття в обмеженому часовому інтервалі, сприяє точності та стабільності виконання.

Перша частина «Moderato assai»

Як приклад можна розглянути такт 33 – цей епізод передбачає утримання однієї й тієї ж ноти (сі бемоль) другим пальцем на струні ре протягом двох шістнадцятих нот, що може викликати інтонаційну складність. Варто опрацювати цей фрагмент граючи подвійними нотами (кожні 2 шістнадцяті одночасно). З 35 по 37 такти труднощі можуть виникнути зі стабілізацією форми кисті у високій позиції та у вмінні швидко повертатися до першої позиції. Слід грати з зупинками, сфокусованими на утриманні потрібної форми кисті в кожному такті з уважним контролем інтонації. Зі 153 по 160 такт йде епізод, побудований на чистих квінтах, тому виконавець має точно знати у якій позиції руки треба грати кожну з них. Слід виконувати вправи, які відтворюють послідовність квінт поза контекстом твору. Вони дозволять опанувати потрібні положення руки та вільно робити переходи від однієї квінти до іншої. Наступним епізодом, який може викликати труднощі є 167-168 такти, де зустрічаються подвійні сексти, які також вимагають чіткого положення лівої руки. Під час занять бажано вчити їх з повторами послідовності та використовуючи альтернативні аплікатури. Схожий підхід варто застосувати і у 170-177т. Це дасть змогу закріпити рухи та досягнути точної інтонації. У тактах 190, 192 та 194 треба звернути увагу на рух подвійними нотами навколо інтервалу чистої квінти на один смичок (легато). Їх бажано грати враховуючи фіксоване положення руки при грі чистої квінти одним пальцем, тобто рухи інших пальців лівої руки робити з урахуванням цієї фіксації. У 307-309 тактах слід приділити увагу змінам смичка при дуже тихій динаміці та з'єднанням з флажолетами. Що може викликати потребу у виконанні вправ на легато у нюансі форте, щоб прослідкувати плавність змін правої руки, поступово знижуючи динаміку до піанісимо. А також, під час наближення до подвійного флажолету (одразу на двох струнах) тримати третій палець лівої руки ближче

до другої струни та зафіксувати зручне положення кисті над грифом, що може допомогти «взяти» подвійний флажолет чітко та чисто.

Друга частина «Allegro giocoso»

Основною технічною трудностю цієї частини є забезпечення чіткості, швидкості роботи пальців лівої руки, правильне положення кисті під час швидких пасажів для зручності виконання та інтонаційна чіткість. Для подолання можна звернутися до методик Шевчика, Флеша, Шрадїка, Фішера.

Також, труднощі виникають через потребу чіткого інтонування та подвійних нот з використанням четвертого пальця лівої руки. Це положення є не дуже зручним, так як альт більший за розміром ніж скрипка та вимагає більшої розтяжки пальців, що є особливо проблематичним для виконавців з невеликим розміром рук. Тому слід ретельно працювати над такими тактами:

- 7, 11-12, 123-126 – треба чітко визначити місце розташування пальців у позиції для виконання подвійних нот (малої септими з переходом на пів тону) та зафіксувати положення лівої руки, для чіткого взяття наступного інтервалу. Для вивчення цього епізоду треба взяти цей інтервал та грати його у послідовності з переходами по пів тону на двох струнах і, будучи впевненим у стабільності інтонування, повернутись до оригінального матеріалу;

- 26-31т. мають схожі потреби у виконанні, але вже на одній струні секвенціями. Для вивчення цього епізоду можна використати ту саму вправу, але виконувати перехід вгору на пів тона першим пальцем, тримаючи при цьому фіксований четвертий. Після чого додавати ноти початкового матеріалу із закріпленням руху.

- 146-152т. – важливо мінімалізувати кількість переходів та зробити їх по можливості коротшими для зручності гри у швидкому темпі, або навпаки, робити по одному великому переходу для того щоб заграти якомога більше нот в одній позиції. Варто вибрати аплікатуру яка дасть змогу виконавцю знизити втомлюваність та підвищити точність інтонування.

Третя частина «Adagio»

Деякі технічні труднощі даної частини подібні до тих, що зустрічалися в попередніх частинах, зокрема численні подвійні сексти та чисті квінти. Окрім цього, є короткі епізоди, які виконуються у досить високих позиціях на струні С та А.

У 2-3 тактах для підсилення меланхолійного характеру вступу, можна виконати їх на струні С, хоча це і не є строго необхідним, тому що композитор цього не вказує. Зважаючи на те, що найвищою нотою є мі бемоль першої октави, корисно буде спочатку вивчити інтонацію без ритму та з чітким інтонуванням. Або обрати інші зручні варіанти аплікатури для виконання цього епізоду.

4-5 такти мають пасаж подвійними секстами, що нагадують подібні місця в альтовому концерті У. Уолтона. Так само тут важливо розвинути відчуття потрібних секст та вміння плавно пересуватися між ними, утримуючи чітку інтонацію.

В тактах 60-61 зустрічається мелодичний рух штучними флажолетами, для виконання яких можна попрактикуватися виконанням октав на квінту нижче. Також, важливо постійно притискати першим пальцем лівої руки струну та плавно виконувати переходи, не відриваючи його, адже інтонація штучних флажолетів залежить саме від цього.

Заключний фрагмент частини розташований у дуже високому регістрі для альту та вимагає утримання довгих нот протягом тривалого часу в тихій динаміці. Слід попрацювати над повільним веденням смичка, з'єднанням нот та м'яким вібрато.

Четверта частина «Allegro con spirito»

Для вивчення даного нотного матеріалу достатньо мати міцну технічну базу та багато часу для практики, так як ця частина твору не має в собі нездоланих технічних труднощів. Як і в попередніх частинах, тут є кілька пасажів октавами та секстами, виконання яких згодом стануть легшими за допомогою попередніх рекомендацій. На прикладі 84-92, 202-204, 246-248 тактів з'являються труднощі у виконанні ламаних та утримуваних октав. У 157-

160, 298-304 тактах складною може виявитись серія подвійних секст, адже вона вимагає численних перестановок угору – вниз, або швидких переходів пальців між струнами. Як і у випадку з октавами, вправи, що ізолюють ці перестановки допоможуть засвоїти техніку гри цих фрагментів.

ВИСНОВКИ

Міклош Рожа – композитор, чия мистецька діяльність стала унікальним прикладом синтезу двох великих художніх напрямів: європейської академічної традиції та голлівудської кіно музики. У дослідженні було розкрито поняття «подвійного» творчого шляху як провідного концепту розуміння його постаті – інтелектуала й симфоніста, з одного боку, та майстра музичного кінонарративу – з іншого.

У першому розділі проаналізовано життєвий та творчий шлях композитора: від формування його композиторського стилю під впливом угорського фольклору, німецької контрапунктної школи та романтичної естетики до творчої реалізації в умовах кіноіндустрії. З’ясовано, що ще з юних років М. Рожа проявляв глибокий інтерес до поєднання традиційної музичної мови з інтонаційною специфікою національного фольклору. Значний вплив на його творчість мали постаті Золтана Кодая, Бели Бартока, Германа Грабнера, а також враження від літургійної музики та німецької поліфонії. Музика композитора поєднує інтелектуальну строгість з яскравою емоційністю та національним колоритом.

Також, окрема увага у даній роботі приділена аналізу впливу кіноіндустрії на творчість композитора. Після переїзду до Великобританії, а згодом – до США, М. Рожа розпочав новий етап своєї кар’єри. Він став одним із найвизначніших композиторів класичної голлівудської епохи, отримавши три премії «Оскар» та міжнародне визнання за партитури до фільмів «Spellbound», «A Double Life» та «Ben-Hur». Його робота у кіно не лише не применшила вагу його академічної спадщини, а, навпаки, збагачувала її новими художніми формами, відкриваючи нові горизонти симфонічного мислення.

У дослідженні виокремлено, що саме «подвійність» творчості М. Рожі стала центральною категорією його стилю: він не протиставляв академічну музику та масову культуру, а зумів синтезувати їх, створюючи музичні твори високої художньої якості, які водночас мали широку емоційну доступність.

Другий розділ присвячено ґрунтовному аналізу одного з пізніх і визначальних творів композитора – Концерту для альту з оркестром, Ор.37, який став підсумком його багаторічного музичного шляху. Твір презентує не лише вершину композиторської майстерності, а й узагальнення ідей, тем та інтонацій, що були напрацьовані митцем упродовж десятиліть.

Зокрема, було виявлено, що у даному Концерті для альту з оркестром:

- відображено принципи тематичного розвитку, близького до кінодраматургії;
- втілено образний світ, наповнений глибокими психологічними контрастами;
- поєднано стилістику романтизму з експресіоністичними рисами;
- застосовано техніки оркестрування, характерні як для симфонічних творів, так і для масштабної кіно музики;
- розкрито виразний потенціал альту як сольного інструмента, що здатний вести насичену емоційно-драматичну лінію.

У межах роботи також окреслено виконавські особливості концерту. Висвітлені аспекти структури, драматургії, виконавських особливостей концерту можуть бути використані при підготовці до виконання цього твору, а також у навчальному процесі в закладах вищої музичної освіти. Особливо важливим є акцент на інтерпретаційній свободі, яку відкриває музикант М. Рожа, що сприяє формуванню особистого музичного мислення виконавця.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що композитор Міклош Рожа є одним з тих, хто поєднав епохи, стилі та культури у своїй композиторській діяльності. Його творчість є унікальним феноменом у музиці ХХ століття, а Концерт для альту з оркестром – гідним підсумком його творчого шляху та одночасно перспективним репертуаром для альтистів. Його музика – це синтез інтелекту та емоцій, традицій і новаторства, Європи та Америки, класики та масової культури. Саме в цьому полягає його велич та сучасна актуальність.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Moderato assai (♩ = ca. 52)

Viola

Klavier

pp

Додаток 2

5 *espr. e cantando*

mp

Додаток 3

54 Poco meno mosso (♩ = ca. 76)

mp *espr.*

p

59 *poco rit.* *a tempo*

Додаток 4

105 *Animato* (♩ = ca. 100)

p

mp ma marc.

8^{va}

Додаток 5

Cadenza

188 *a tempo*

p

poco rit. *a tempo*

mf espr.

193

Додаток 6

258 *riten.* *mf* *Più lento* ($\text{♩} = \text{ca. } 76$) *fluente* *p* *espr.* *riten.* *mf*

Додаток 7

Calmo ($\text{♩} = \text{ca. } 40$) *p dolciss.* 339 *rit.* *Più calmo* ($\text{♩} = \text{ca. } 76$) *p* *rit.* *pp*

Додаток 8

Tranquillo ($\text{♩} = \text{ca. } 60$) *p espr.* *allargando* *lunga* *pp* *allargando* *ppp lunga*

Додаток 9

Allegro giocoso ($\text{♩} = \text{ca. } 126$) *mp leggiero* *sf (pizz.)* *p* *sf* *p*

Додаток 10

53 *a tempo* *p ritmico* 57 *mp* *pp*

Додаток 11



Додаток 12



Додаток 13



Додаток 14



Додаток 15



Додаток 16



Додаток 17

Adagio ($\text{♩} = \text{ca. } 52$)

p *espr.* *pp* *espr.* *espr.*

Додаток 18

26 Poco più mosso ($\text{♩} = \text{ca. } 72$)

p *mf* *pp*

Додаток 19

57

p *mf* *pp* *tempo 1* *Tempo I*

Додаток 20

67

p *pp* *ppp* *tranquillo* *largo*

Додаток 21

Allegro con spirito ($\text{♩} = \text{ca. } 138$)

ff *ff marcato*

Додаток 22

53 Poco meno mosso ($\text{♩} = \text{ca. } 92$) *languidamente*

p

trgl. p amabile

Додаток 23

104 ----- Tempo I ($\text{♩} = \text{ca. } 138$)

p

p (pizz.) secco

Додаток 24

124 Meno mosso ($\text{♩} = \text{ca. } 96$)

mf espr. meno mosso

fp

Додаток 25

143 Più mosso ($\text{♩} = \text{ca. } 120$)

mp

p marc.

147

Додаток 26

166 *riten.* *Poco animato* ($\text{♩} = \text{ca. } 92$) *mp* *espr.*

piu p riten. *poco animato pp* *Trgl.*

This musical score for Додаток 26 spans measures 166 to 174. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a triplet of eighth notes, followed by a ritardando (riten.) and another triplet. The tempo is marked 'Poco animato' with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute. Dynamics include mezzo-piano (mp) and sforzando (espr.). The bottom staff is in bass clef, featuring a piano (p) section with a ritardando, followed by a piano-piano (pp) section with a 'poco animato' tempo. A trill (Trgl.) is marked in the final measure.

Додаток 27

220 *Più mosso* ($\text{♩} = \text{ca. } 144$) *ff* *con fuoco*

This musical score for Додаток 27 spans measures 220 to 229. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes. The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to approximately 144 beats per minute. The bottom staff is in bass clef, featuring a fortissimo (ff) section with a 'con fuoco' (with fire) marking. The music consists of a series of eighth notes and chords.

Додаток 28

252 *Tempo I* ($\text{♩} = \text{ca. } 138$) *strepitoso* *ff*

This musical score for Додаток 28 spans measures 252 to 261. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes. The tempo is marked 'Tempo I' with a quarter note equal to approximately 138 beats per minute. The bottom staff is in bass clef, featuring a fortissimo (ff) section with a 'strepitoso' (stormy) marking. The music consists of a series of eighth notes and chords.

Додаток 29

338 *poco allarg.* *mp* *ff*

mp *poco allarg.* *ff*

This musical score for Додаток 29 spans measures 338 to 347. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a triplet of eighth notes, followed by a 'poco allarg.' (poco allargando) marking. The bottom staff is in bass clef, featuring a mezzo-piano (mp) section with a 'poco allarg.' marking, followed by a fortissimo (ff) section. The music consists of a series of eighth notes and chords.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Audissino E. John Williams's Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark. Madison : University of Wisconsin Press, 2014. 250 p.
2. Broughton B. On Film Music Composition Today. USC School of Cinematic Arts, 2015.
3. Brown R. S. Overtones and Undertones: Reading Film Music. Berkeley : University of California Press, 1994. 404 p.
4. Buhler J., Neumeyer D., Deemer R. Hearing the Movies: Music and Sound in Film History. Oxford : Oxford University Press, 2010. 480 p.
5. Cooke M. A History of Film Music. Cambridge : Cambridge University Press, 2008. 563 p.
6. Duffie B. Interview with Miklós Rózsa. 1987. URL: <http://www.bruceduffie.com/rozsa.html> (дата звернення: 10.02.2025).
7. Dunning J. Rozsa, Composer of 'Ben-Hur,' Dies at 88 // The New York Times. 1995. URL: <https://www.nytimes.com/1995/07/28/obituaries/miklos-rozsa-composer-of-ben-hur-dies-at-88.html> (дата звернення: 09.02.2025).
8. Flinn C. Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music. Princeton : Princeton University Press, 1992. 256 p.
9. Griffiths P. Modern Music and After. Oxford : Oxford University Press, 2010. 460 p.
10. Kalinak K. Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film. Madison : University of Wisconsin Press, 1992. 252 p.
11. Levy E. Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film. New York : NYU Press, 1999. 448 p.
12. MacDonald L. E. The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History. Lanham : Scarecrow Press, 1998. 554 p.
13. Morgan D. Knowing the Score. New York : HarperEntertainment, 2000. 280 p.
14. Palmer C. The Composer in Hollywood. London : Marion Boyars, 1990. 320 p.

15. Prendergast R. M. Film Music: A Neglected Art. New York : W. W. Norton & Company, 1992. 360 p.
16. Reay P. Music in Film: Soundtracks and Synergy. London : Wallflower Press, 2004. 150 p.
17. Rózsa M. Double Life: The Autobiography of Miklós Rózsa. New York : Wynwood Press, 1982. 336 p.
18. Sadoff R. H. The Role of Music in Film: Soundtrack Emotion and Narrative. New York : Routledge, 2006. 262 p.
19. Scher S. P. Music and Film: Sound as Image. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2009. 260 p.
20. Smith S. C. A Heart at Fire's Center: The Life and Music of Bernard Herrmann. Berkeley : University of California Press, 1991. 384 p.
21. Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Oxford : Oxford University Press, 2005. Vol. 5.
22. Thomas T. (ed.). Film Score: The View from the Podium. Metuchen : Scarecrow Press, 1979. 320 p.
23. Thomas T. Music for the Movies. New York : A. S. Barnes, 1973. 248 p.
24. Vallerand F. Interview with Miklós Rózsa. Meadow Brook Festival, 1982.
25. Whittle T. Thematic Unity in the Film Scores of Miklós Rózsa // Journal of Film Music. 2005. Vol. 3.
26. Бергер А. Виконавські проблеми в концертах для альта // Музична академія. 2021. № 2.
27. Бут О.В. Звук як компонент образної структури фільму: [автореферат]. К.: ДАКККиМ, 2007. 40 с.
28. Бут О.Драматургічні функції та концепції кіномузики. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1284. (дата звернення: 22.03.2024).
29. Ніколаєва М. Трансформація симфонізму в кіномузиці // Актуальні питання мистецтвознавства. 2020. № 28.

30. Радіонов О. С. Міклош Рожа та естетика музики до кіно: між традицією та новаторством // Мистецтвознавчі записки. 2021. Вип. 39. С. 144–152.

31. Розмова з Брюсом Даффі. URL: <https://www.bruceuffie.com/roza.html>. (дата звернення: 08.03.2025).

32. Фількевич Г. М. Музика кіно // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL: <https://esu.com.ua/article-70494>. (дата звернення: 03.01.2025).

33. Яворська І. Кіномузика як феномен європейського культурного простору (на прикладі творчості Міклоша Рожі) // Культура і сучасність. 2019. № 1. С. 41–47.