

**Міністерство культури України**  
**Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка**  
**Оркестровий факультет Кафедра**  
**скрипки**

**Кірсанова Маргарита**

**“Стилістично-виконавські особливості у  
скрипковому концерті №1 Б.Бартока”**

**Дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня  
“Бакалавр ”**

**Спеціальність 025 – Музичне мистецтво**

**Профілізація - скрипка**

***Науковий керівник:***

**Бура М. Я.**

Кандидат мистецтвознавства.

Старший викладач

кафедри скрипки

***Рецензент:***

Кандидат педагогічних наук,

Заслужений діяч мистецтв України,

Професор кафедри скрипки

ЛНМА імені М. В. Лисенка

**Ю.Соколовський**

Львів – 2021

# Зміст

<b>Вступ</b> .....	3
1.1 Періодизація творчості Белли Бартока.....	5
1.2. Витоки та формування творчості Б. Бартока.....	8
2.1 Історія створення Першого скрипкового концерту Белли Бартока.....	12
2.2 Аналіз та виконавський розбір Концерту для скрипки №1 .....	15
<b>Висновки</b> .....	25
<b>Список використаних джерел</b> .....	27
<b>Додатки</b> .....	31

## Вступ

Белла Барток (1881-1945pp.) увійшов в історію музичної культури насамперед як талановитий композитор, піаніст та етномузикознавець. Він належить до плеяди видатних музикантів-новаторів ХХ ст., поряд з О. Скрябіним, К. Дебюссі, М. Ревелем, С. Прокоф'євим, П. Хіндемітом та Д. Шостаковичем. Поглиблене вивчення фольклору Угорщини та інших народів Східної Європи, відобразилось на творчості Б. Бартока. Він глибоко занурився в стихію народного життя, досягнув художні і морально-етичні скарби фольклору. Композитор став орієнтиром, не лише для сучасників, але і для наступних поколінь. Белла Барток створив чимало чудових творів, в яких відобразив свій власний індивідуальний стиль, який вважається сьогодні одним з вищих досягнень музичної культури ХХ століття, плідно працював в інструментальних жанрах, відводячи перше місце віртуозним концертним творам. І хоч він не володів грою на скрипці, проте створив достатню кількість концертних творів для цього інструменту, зробивши тим самим, неоцінений внесок в скрипковий репертуар.

Серед концертних музичних зразів, широкої популярності набули такі твори: Концерт для оркестру, “Музика для струнних, ударних і челести”, три концерти для фортепіано з оркестром і два для скрипки з оркестром, 6 струнних квартетів, одноактна опера “Замок герцога Синя Борода”, балети “Чудесний мандарин” і “Дерев'яний принц”, а також симфонічна поема “Кошут” і багато інших творів.

У багатьох творах Барток спирався на оригінальний фольклор, не тільки угорський, на румунський, болгарський, словацький, югославський та циганський. Причому не запозичуючи фольклорний матеріал, а стилізуючи свою музику в “народному дусі”. Белла Барток не звертався до жодних авангардських течій (додекафонії або мікрохроматики), проте він

визначається одним із найбільш глибоких і впливових новаторів ХХ століття, що створили одну з яскравих сторінок в історію світової музичної культури. Саме тому, Перший скрипковий концерт Белли Бартока є цікавим матеріалом для дослідження. Звідси витікає **актуальність** моєї роботи.

**Об'єктом дослідження** є жанр скрипкового концерту в творчості Белли Бартока.

**Предметом дослідження** є детальний музично-виконавський аналіз скрипкового концерту №1 Б. Бартока.

**Мета роботи** – визначення особливостей Першого скрипкового концерту Б.Бартока в контексті розвитку музики ХХ ст.

Позначена мета і ракурс обраної проблеми обумовили вирішення наступних завдань.

**Завдання дослідження:**

- дати характеристику композиторського стилю Белли Бартока на прикладі Першого скрипкового концерту;
- окреслити головні періоди творчості композитора;
- зробити детальний музично-виконавський аналіз окреслити виконавські аспекти скрипкового концерту №1 Белли Бартока.
- зробити висновки щодо проведеного дослідження.

## 1. Періодизація творчості Белли Бартока.

Белла Барток народився 25 березня 1881 р. в селі Нодьсентміклош (Угорщина). Свій музичний талант виявив дуже рано, до чотирьох років він зміг зіграти на фортепіано 40 п'єс. Свій перший публічний концерт Бела Барток провів у Нагишолі, у віці 11 років, серед творів, які він зіграв, була його власна композиція, написана двома роками раніше: короткий твір під назвою “Курс Дунаю”.[8, 560-562] Незабаром після цього його вчителем став угорський композитор, Ласло Еркель.

**Ранній період творчості (1899–1908рр.).** З 1899 по 1903 рік Барток навчався в Королівській музичній академії в Будапешті, по класу фортепіано у Іштвана Томана, колишнього учня Ференца Ліста, та по композиції у Яноша Кесслера. В академії Барток зустрів Золтана Кодая, який справив на нього сильне враження і став другом і колегою на все життя.[9, 341-350] У 1903 році Барток написав свою першу велику оркестрову роботу “Кошут”, симфонічну поему, якою вшановував Лойоша Кошута, героя Угорської революції 1848 року. Влітку 1904 року, відвідуючи курорт, Барток почув, як няня Ліді Доса з Кібеду, в Трансільванії співала народні пісні дітям, які перебувають під її опікою. Цей випадок вплинув на відданість народній музиці, і фольклор став невід’ємною частиною його творчості. [20, 13-14 ]

З 1907 року на нього також почав впливати французький композитор Клод Дебюссі, композиції якого Кодай привіз з Парижа. Масштабні оркестрові твори Бартока, які були написані в ранній період творчості, характеризуються впливом Йоганеса Брамса та Ріхарда Штрауса.[8, 553] Також у цей період були написані невеликі фортепіанні п'єси, які виявляли його зростаючий інтерес до народної музики. Першим твором, що демонструє чіткі ознаки народної

музики, є струнний квартет №1 a moll (1908р.), який містить фольклорні елементи. [20, 13-14]

Белла Барток поряд з композиторською діяльністю здійснював викладацьку діяльність, зокрема був професором фортепіано в Академії музики Ф. Ліста. Ця посада звільнила його від гастролей по Європі і дозволила працювати в Угорщині. Серед його видатних учнів були: Фріц Райнер, Георг Шолті, Дердь Шандор, Ерну Балог та Лілі Краус. Після переїзду Бартока до США він навчав Джека Бісона та Вайолет Арчер. [8, 550] У 1908 році разом з Кодаєм, композитор поїхав у сільську місцевість, щоб збирати і досліджувати угорські народні мелодії. Зростаючий інтерес до народної музики збігся із сучасним соціальним інтересом до традиційної національної культури. Кодай та Барток зробили кілька дивовижних відкриттів. Раніше, угорська народна музика класифікувалася як циганська музика. Класичний приклад – знаменита угорська рапсодія для фортепіано Ференца Ліста, яку він базував на популярних піснях у виконанні циганських колективів того часу. На відміну від них, Барток і Кодай виявили, що старі угорські народні мелодії базувались на пентатонічних гамах, подібних до тих, що існують в азіатських народних традиціях, таких як Центральна Азія, Анатолія та Сибір.[9, 341] Під впливом народної традиції написані 2 томи “Для дітей” для сольного фортепіано, які містять 80 народних мелодій, до яких він написав супровід. Стиль Бартока у його мистецьких музичних композиціях був синтезом народної музики, класицизму та модернізму. На його мелодійне та гармонійне відчуття глибоко вплинула народна музика Угорщини та інших європейських народів. Він особливо любив асиметричні танцювальні ритми, поліритмію та різкі гармонії, знайдені в болгарській музиці. Більшість його ранніх композицій містять поєднання націоналістичного та пізнього романтизму. [9, 150]

**Зрілий період** (1909–1939 рр.). У віці 28 років, Барток одружився на Марті Зіглер, якій присв'ятив єдину оперу – “Замок герцога Синя Борода”. Вдруге, він одружився зі своєю студенткою – Діттою Пасторі. Барток протягом двох років мало писав, зосередившись на збиранні та аранжуванні народної музики. Через початок Першої світової війни експедиції довелося зупинити, і він повернувся до композиції, написав балет “Дерев’яний принц”(1914–1916 рр.) та Струнний квартет № 2 (1915–1917 рр.), обидва твори написані під впливом Кодая та Дебюссі. У цей період творчості, композитор написав балет “Чудовий мандарин”, в якій відчутний вплив Ігоря Стравінського, Арнольда Шенберга та Ріхарда Штрауса, але через пікантний зміст, опера на сцені довго не ставилася. Далі, угорський композитор написав свої дві скрипкові сонати (1921-1922рр.), які гармонійно та структурно є одними з найскладніших фортепіанних його творів. [10, 99]

У 1927–1928 рр. Барток пише свій Третій і Четвертий струнні квартети, після чого його композиції демонструють його зрілий стиль. Приклади цього періоду – “Музика для струнних, ударних і челести” (1937 р.) та “Дивертисмент для струнного оркестру” (1939р.). У 1936 р композитор відправився в Туреччину для збору і вивчення турецького фольклору. Він працював в співпраці з турецьким композитором Ахметом Аднаном Сайгуном. [11,460]

У **Пізній період творчості** (1940–1945 рр.) Барток був змушений емігрувати в США, оскільки почалася Друга світова війна, після другого концертного туру в 1940 році. Б.Бартока призначають асистентом наукового співробітника музики в Колумбійському університеті, що дозволило йому продовжувати працювати з народною музикою, переписуючи та редагуючи для публікації збірку сербохорватських жіночих пісень, що є більшою частиною записаної колекції балканських фольклорних пісень.[9,346] Зі своєю дружиною, піаністкою Діттою Пасторі, він зміг дати кілька концертів, однак його здоров’я

ніколи не було дуже міцним і почало погіршуватися ще до його прибуття в Сполучені Штати Америки. Останні роки Бартока намагався продовжувати педагогічну і композиторську діяльність, проте хвороба давала про себе знати. Тим не менше, він зміг написати Концерт для оркестру (1943 р.) та Сонату для скрипки (1944 р.) на прохання Іегуді Менухіна. Белла Барток помер у Нью-Йорку, 26 вересня 1945 року, залишивши за собою партитуру Третього фортепіанного концерту, який був присвячений дружині.[8,561]

## **1.2 Витоки та формування творчості Б. Бартока.**

Діяльність Бели Барток полягає у чотирьох основних сферах музики – композиції, виконавстві, педагогіці та етномузикології. Як композитор ХХ ст., він зумів поєднати угорський фольклор з традиційною музикою, щоб досягнути стиль, який був одночасно національним та індивідуальним. Як піаніст, виступав з концертами в Європі та США, поширюючи новішу угорську музику. Як викладач, він допомагав готувати покоління піаністів, як угорських, так і іноземних. І, як етномузиколог, він був одним із перших, хто вивчив народну музику з урахуванням її історичних та соціальних наслідків. Він допоміг закласти основи вивчення порівняльного музичного фольклору Угорщині та опублікував кілька книжкових досліджень угорського фольклору. У розповсюдженні американської народної та авангардної музики на платівках композиторові допоміг його син Пітер, інженер звукозапису (1949 р.), який працював із Folkways Records.[4, 460] Твори композитора, особливо про народну музику, були перекладені та відредаговані Бенджаміном Сухоффом, такі як: “Есе Бели Бартока” (1976 р., перевидане 1993р.) та “Етномузикологія” (1997р.). Сотні листів Бартока та документи були зібрані та відредаговані Д. Яношем у кількох книгах, більшість з яких – угорською мовою. Близько 300 із них, також під редакцією Яноша, з’явилися на світ англійською мовою - “Листи Бели Бартока”



(1971р.).

У творах раннього періоду відчувається вплив Ліста, Брамса та Вагнера, неоромантичні віяння визначають вибір тем, віршів для вокальних творів, найчастіше звертався Барток до творчості Генріха Гейне, “Любовні пісні” для двохголосного хору та оркестру. Угорський національний характер дуже яскраво представлений в Чотирьох піснях на вірші Лайоша Поша. Белла Барток пройшов через декілька фаз у взаємовідношенні з особистою творчістю і фольклором. В ранній період творчості, композитор опирався на творчість Ференса Ліста, і звертався до справжніх зразків фольклору, збагачуючи свої твори гармонічними фарбами і фактурно-віртуозним варіювання. Нерідко в європейській літературі про Бартока, згадується вплив Модеста Мусоргського. Мова йде не про вплив музики Мусоргського на Бартока, а про впливи принципів, які лежать в основі творчості російського композитора – принципи, які йдуть від Глінки: не запозичувати, а вчитися у народної музики. [12, 19-20] Значний вклад в камерну музику Барток вніс написавши Шість струнних квартетів, які були створені протягом трьох десятиліть. Поруч із квартетами Шостаковича, вони є одними з найбільш глибоких проявів музичної думки, по масштабу 2 квартети можна назвати симфоніями для чотирьох струнних концертів. [14, 10-12]

Кілька його масштабних оркестрових творів, зокрема “Танцювальна сюїта” і “Музика для струнних, ударних та челести” на замовлення швейцарського диригента-мецената Пола Захера, стали всесвітньо відомими відразу після перших виступів. Ці твори були написані під впливом двох найвідоміших музичних новаторів цієї доби: Арнольда Шенберга та Ігора Стравінського. У той же час, завдяки своїм науковим лекціям, статтям, студіям та публікаціям, вдома та за кордоном, він був одним із найбільших авторитетів у східноєвропейській народній музиці. [15,34]

Музика Бартока позначена “сучасним” впливом, він включає всі важливі проблеми музики сучасності. Як і сучасники Західної Європи, Белла Барток виходить за рамки тональності. З іншого боку, як і його сучасники, Барток також шукає принципи, що організують і керують музикою. Але його вихідна точка не теоретична, а основні мотиви та ритмічні ідеї почерпнуті з угорського фольклору. Можна сказати, що у музиці Бартока, крім творів почасткового періоду, музикознавці схильні виділяти три основні етапи. Перший включає три його сценічні твори (“Замок герцога Синя Борода”, “Дерев’яний принц” та “Чудовий мандарин”), його оркестрові цикли (“Чотири оркестрові п’єси”, “Два образи”, “Два портрети”, “Танцювальна сюїта”, Перший та Другий струнні квартети, в також багато пісень та фортепіанних п’єс. З 1926 року Белла Барток пише Третій і Четвертий струнні квартети, “Cantata profana”, а також Перший та Другий фортепіанні концерти. У творах, які були написані 1938 р. музикознавці відмічають “переломний стиль”, а саме – відступ від сучасних тенденцій. Насправді, ці твори також послідовно підтверджують його образну та музичну організаторську силу. Серед творів цього періоду можна виокремити Четвертий струнний квартет, “Дивертисмент для струнного оркестру” та Третій концерт для фортепіано з оркестром. Фактично, лише з 1907 року з’являється індивідуальний стиль Бартока. [15,34]

Потрібно зауважити, що вплив Кодая та Бартока в угорську музику ХХ століття вніс корективи у розвиток музичного мистецтва цієї епохи. Характер музичного життя визначав їх творчістю, а також творчістю молодого покоління композиторів. Белі Бартоку вдалося досягти глибокого і справді всесвітнього синтезу сучасної музики та традицій угорського фольклору. Його композиторська діяльність зробила Бартока одним із найвизначніших композиторів в історії музики, його творчість стала визначною частиною світової музичної літератури, і можна сказати, що це одна з фігур, що має загальнолюдське значення в історії Угорщини. Хоча, музика Бели Бартока за

життя нечасто виконувалась за межами Угорщини, проте пізніше багато його композицій, включаючи Шість струнних квартетів та Перший і Другий концерти для скрипки з оркестром увійшли до стандартного концертного репертуару. За чверть століття після його смерті багато творів Бартока були визнані і належать до класики західної музики. [13, 325]

Універсальність творчого стилю композитора виражається в зв'язку з музикою яскравих особистостей ХХ століття – Дебюссі і Равеля, Стравінського і Прокоф'єва, Онегера та Хіндеміта. В музиці присутні риси провідних напрямків і тенденцій мистецтва ХХ століття. Поряд з фольклористикою і з експресіонізмом (балет “Чудовий мандарин”), імпресіонізмом (опера “Замок герцога Синя Брода”, “Музика для струнних ударних і челести”, Концерт для оркестра). В його музиці проявляються і урбаністичні риси або риси *stile barbaro*, а також неокласичні, хоча ні в одному творі нема признаков того або іншого напрямку, а скоріше їх поєднання в більш широкому стильовому контексті. Барток пройшов через декілька фаз у взаємовідношенні між власною творчістю і фольклором, адже в ранній період творчості, він йшов за Ф. Лістом. [12, 19-20]

Багатообразністю мистецтва, Барток завдячував своїм зв'язкам з музично-історичними традиціями. Вони запозичені композитором з творчості Й.С. Баха, відроджуючи принципи поліфонічних і концертних жанрів епохи, перетворені в нових стильових умовах музики ХХ століття, зокрема лінійної поліфонії. У Баха, Барток запозичив і ідею розгортання музичної думки, цю ідею втілили також романтики, а саме Й. Брамс. Риси Бетховена в музиці угорського композитора також знайшли своє втілення – конфліктний тип драматургії, розвиток контрастних образних сфер на їх шляху до святкування колективного народно-жанрового початку. Найбільший вплив помітний – Клода Дебюссі, його відкриття в області гармонії, нове трактування фарб та колористичних ефектів. Барток використовував діатонічні звукоряди, а також

пентатоніку у фігуративно орнаментальному типі фактури. Можна зробити висновок, універсальність Бартока проявляється в його багатогранності фольклорних інтересів не лише своєї батьківщини, але й інших європейських регіонів. Завдяки поєднанням фольклорного начала та надбання попередників, Барток створив свій індивідуальний стиль.

## **2.1 Історія створення Першого скрипкового концерту Белли Бартока**

Бела Барток написав два концерти для скрипки з оркестром: Концерт №1 (1907–1908 рр.) та Концерт №2 (1937–1938 рр.), він був написаний в традиційній три- частинній формі. Деякі музикознавці вважали, що Барток замислював цей концерт як тему з варіаціями, але скрипаль Золтан Секеї переконав композитора зробити три частинну форму. Хоч Барток і прислухався до поради Секеї, але все ж таки залишив варіаційний принцип розвитку в 2 частині. В цьому творі Барток використовує 12-тонову тему, хоча в загальному твір тонально і жорстким правилам серійної техніки. Перша частина написана в сонатній формі в сі мінорі. Друга - вищезгадана тема з варіаціями в соль мажор. Фінал заснований на темах першої частини. Оригінальне закінчення Бартока було просто оркестровим, але Секеї заперечив і проти цього, тому композитор написав альтернативний фінал де

грає і скрипка і оркестр. Сьогодні обидва варіанти закінчення фіналу використовуються. Останній, часто звучить у концертних залах, в порівнянні з першим. Барток називав концерт своєю “присвятою любові та своїм найкращим твором” [8, 567]. .

Концерт № 1 не звучав і не публікувався за життя композитора, партитура була прихована на п'ятдесят років. Більшість скрипкових творів Бартока були написані для відомих скрипалів, з якими він консультувався стосовно певних технічних питань. Однак, Скрипковий концерт №1 композитор не обговорював із скрипалем, хоча і був присвячений для угорської скрипачки Стефі Гейер. Вона концертувала в Європі і в Америці, навчалася у Єне Хубаї. Серед її учнів були: Клаус Хубер, Аїда Штуки та Карл Нерахер. З 1934-1954 рр професор Цюріхської консерваторії. Концерт для скрипки з оркестром для неї створив і Отмар Шек, якому вона була небайдужа, Гейер включила його до свого репертуару і виконала 1947 року. Спочатку Белла Барток планував створити скрипковий концерт із трьох частин, в кожній з яких був би зображений образ Стефі Гейєра. У листі до відомої скрипальки, Барток прохав про допомогу та поради стосовно технічних труднощів. 29 листопада 1907 року він пише: “Я завершив першу частину, в якій подано музичний портрет ідеалізованої Стефі Гейєр – райський та інтимний, а також завершив другу частину, де вона представлена з іншої сторони, гротескно і нестримно. Тепер я повинен скласти картину, яка буде контрастувати цим двом образам – байдужий, прохолодний та мовчазний образ”. Але в останню мить він передумав. У грудні він врешті-решт відхилив думки про тричастинну структуру, у листі до скрипальки, Барток пише: “Одного дня – можливо, завдяки вищому натхненню – мені раптом спало на думку, що твій твір може мати лише дві частини”. Збуджений цією новою ідеєю, Барток із захопленням закінчив концерт напередодні Різдва. Композитор не лише прохав про допомогу у листуванні, але і зізнавався у коханні, але позитивної відповіді не отримав. До того, як Барток мав шанс надіслати рукопис, 8 лютого 1908 р. він

отримав прощальний лист від Стефі Гейера, в якому любовні відносини завершуються між композитором і відомою угорською скрипалькою. Барток дуже важко переніс відмову і навіть хотів завершити життя самогубством. [9, 341]

Барток пише до неї: “Я закінчив партитуру скрипкового концерту 5 лютого, того самого дня, коли ти написала мій смертний вирок, я замкнув його у своїй шухляді. Я не знаю, чи слід знищити його, або тримати його подалі від посторонніх очей. Концерт №1 для скрипки – моє зізнання в коханні, ваш концерт, моя найкраща робота. Я не можу говорити про це і нікому не показуватиму, адже ці почуття не стосуються всього світу. Я думаю, що ніхто ніколи не був таким нещасним, як я зараз.” Проте після того як композитор переконався, що Стефі Гейер все ще любить його, зробив копію партитури, і надіслав рукопис до неї. [35, 443] На першій сторінці рукопису було написано: “Моє зізнання – для Стефі – з тих часів, коли ми ще були щасливими. Хоча це було лише напівщастя”. На останніх двох сторінках

Барток висловив свій душевний стан, додавши вірш Бели Балаша – який згодом співпрацював з Бартоком, як лібретист у його опері “Замок герцога Синя Борода” та як сценарист балету “Дерев’яний принц”. Гейер передала рукопис своєму вірному другові, швейцарському диригентові – Паулю Захеру. За своє життя, Барток заперечував існування цього концерту. Скрипаль Золтан Секелі, якому присвятив Барток “Рапсодія № 2”, розповідав реакцію композитора на запитання про цей концерт. Золтан Секелі пише: “Я сказав йому, що чув, що такий твір існує, і запитав, чи буде він звучати найближчим часом?”, Секелі продовжував: “Коли я запитав про цей концерт, Барток зробив вигляд, ніби він мене не чув”. Однак, Белла Барток використав деякі матеріали зі Скрипкового концерту в інших своїх композиціях. Лейтмотив Стефі Гейер із першої частини був використаний у багатьох його композиціях, таких як: “Посвята”, Десять простих п’єс для фортепіано

(1908р.), 14 Багателей Op.6 (1908р.), Струнний квартет № 1 (1909р.), “Гротеск” (1911р). Концерт для скрипки №1 вперше був виконаний через тринадцять років після смерті Бартока і через п'ятдесят років після його створення – 30 травня 1958 р. – скрипалем Гансом Шнейбергером та диригент Паулем Захерем, у Базелі. Британське музичне видавництво Boosey & Hawkes опублікував твір наступного ж року.

## **2.2. Аналіз та виконавський розбір Концерту для скрипки №1 Белли Бартока**

Скрипкова партія у Першому скрипковому концерті насичена великою кількістю різних технічних прийомів: стрімкими гамоподібними пасажами, блискучими арпеджіо, подвійними нотами, ламаними октавами, флажолетами та широкими регістровими стрибками. Вражає і художній бік твору, адже всі віртуозні прийоми трактуються не лише як технічні вправи, вони логічно підпорядковані головній художньо-образній ідеї. Віртуозність, висловлює різні за характером епізоди – від граціозно-салонної розмови до героїчної піднесеності. В партії скрипки присутні усі найефектніші види скрипкової

техніки (гамоподібні та арпеджовані послідовності, віртуозні пасажі каденційного типу, октавно-акордова техніка, трелі, регістрові стрибки, комбінована техніка з різних видів і т.п.). Концерт також насичена штриховим багатством, що дає можливість розкрити виконавцю майстерне володіння різними штрихами.

**Перша частина, *Andante sostenuto*** – музичний портрет ідеалізованої Стефі Гейер. Барток зізнався, що ця музична картина містить думку і відчуття, яке він мав на той час, коли був палко закоханий в угорську скрипальку. Перша частина ґрунтується на “лейтмотиві”. Основними характеристиками першої частин є довгі фрази, і дуже рівномірний ритм. Перша частина, на початку, створює особливу атмосферу камерної музики, в якій солююча скрипка перемагає tutti оркестру. Після соло скрипки звучить тема сама по собі, інші інструменти приєднуються до оркестру один за одним. Композитор створює відчуття поступового зростання звучання, виконавці які приєднуються, повинні уважно слухати тих, хто грає, і, виконувати вказівки диригента та пристосуватися до виразного формування звучання. Мелодія поступово росте як в динаміці, так і в діапазоні, поки не досягне свого піку, а соло-скрипка злітає і підноситься над оркестром.

Наприкінці, музика нарешті заспокоюється і повертається до початкового інтимного настрою. Першу частину слухач сприймає, як нетипово повільну і дуже ліричну музику, що може здатися оманливим при першому прослуховуванні. Однак, саме це робить музику надзвичайно складною. Головним виконавським аспектом першої частини є досягнення поступового збільшення інтенсивності звучання. Серед прийомів правої руки - зміна плавних рухів смичка, продуманий розподіл смичка, і належний контроль швидкості, які необхідні для підтримки музичної лінії. У повільному темпі особливо важко побудувати фразу під довгими лігами. Ключовим моментом є те, що безперервне legato не повинно бути зруйноване через технічні



незручності. Щоб створити хороші ліги зітхання, виконавцеві потрібно в повільному темпі навчитися розподіляти смичок. Вирішення цієї проблеми виконавець знайде у правій руці, а також у врахуванні технічних прийомів, також потрібно звернути увагу на звук та його баланс з оркестром. Іншим важливим питанням є використання різного забарвлення звучання, яке впливає на динаміку музичної тканини. Потрібно зауважити, що смичок ближче до грифа створює більш м'який звук, тоді як гра ближче до підставки створює більшу інтенсивність звучання. Серед прийомів лівої руки – постійне *vibrato* та невимушені зміни позиції. Прийом *vibrato* відіграє значну роль у створенні різноманітної звукової картини, у звучанні і використанні цього прийому, важливим є також швидкість його виконання. Повільне і широке *vibrato* створює тепле та ніжне звучання, в той час як швидкий і вузький рух лівої руки допомагає надати більшій інтенсивності звучанню. Ще однією важливою технічною складністю є – плавне переміщення лівої руки. Іноді виконавцеві слід використовувати різні типи зміни позиції – *glissando* або *portamento*. Прийом *vibrato* та переміщення руки вимагають розслаблення, пружності та легкості у його відтворенні. Основний темп – *Andante sostenuto* ( $\text{♩} = 72\text{--}76$ ). У своїй чернетці, композитор зазначив темп до першої частини – *quasi adagio*, це свідчить про те, що Барток хотів більш жвавого та швидкого темпу, а не занадто повільного. Існує кілька незначних змін темпу протягом всієї першої частини, наприкінці фраз він ставив *ritenuto*, *rosso ritenuto*, а у епізодах, де хотів підкреслити мелодичну лінію – *sostenuto*, *rosso adagio*. Одна істотна зміна темпу відбувається в інтермедії оркестру (58–72тт.) – *rosso meno sostenuto* ( $\text{♩} = 92$ ).

У першій частині можна прослідкувати широкий діапазон, від *pp* до *ff*, однак Барток не вказав динамічні відтінки для деяких уривків, наприклад у 8–17 та 28–35 тактах. Отже, соліст повинен інтуїтивно відчути та відтворити зміну динаміки. За словами Бенджаміна Судхоффа, сам Барток заохочував

виконавців розпочинати виступ холодно та стримано, з приглушеною динамікою. Першу частину відкриває “лейтмотив” Стефі Гейер, який звучить у солюючої скрипки (1–7тт.) (Прикл. 1).

Завдяки мелодії, яка наповнена ліризмом та текучістю, важливо щоб виконавець зумів передати настрій та відчуття автора. Рекомендується починати фразу смичком вгору, таким чином вона призведе до другої половини такту і допоможе легко відтворити *crescendo* та аналогічні відхилення (72 тт.). За допомогою цього рішення, виконавець матиме в запасі більшу частину смичка. Проте це вимагає надзвичайно плавних рухів смичка, які буде підтримувати *vibrato* лівої руки. Для того, щоб створити довгу фразу, виконавець повинен відтворювати весь уривок лише на струні соль, або на соль та ре у третій позиції, уникаючи відкритої струни ре у 5 такті. Для того, щоб відтворити чіткий удар в першій долі 7 такту, потрібно використати нижню частину смичка (*poco forte*). Динаміка наступного уривку – *pianissimo*, оскільки в цьому розділі потрібно відтворити дуже м’яке звучання, то соліст повинен обрати аплікатуру, яка є найбільш зручною. Рішення для аплікатури наведено в Прикладі 2.

У 22 такті над першими двома нотами з’являється знак *Tenuto*. Це єдине місце в першій частині, де композитор зробив його позначку. Згідно з поясненням Бартока про артикуляційні позначення, які він включив до свого видання “Зошит для Анни Магдалини Бах”, якщо знак *Tenuto* знаходиться над групою нот, то слід надати всім нотам цього значення “Не пов’язуючи їх між собою”. Щоб послужити цій ідеї, пропонується наслідувати фразуванню, яке наведено в прикладі 3. Потрібно звернути увагу у 25 такті на останню шістнадцяту ноту. Нота до неправильно надрукована, як видно з рукопису, який знаходиться в Будапештському архіві Белли Бартока. У оркестровій партитурі вона також записана як до, однак у скрипковій партії записаний сі бемоль. При відтворенні до – інтервали мотиву відповідають інтервалам того самого мотиву в

попередній долі такту. Над цими двома долями (25–26тт.) *crescendo* веде до *forte* в 26 такті, щоб зберегти *forte*, деякі фрази слід відокремлювати. У Приклад 4 запропоновано можливе рішення проблем, які можуть виникнути під час фразування.

Незважаючи на те, що Барток позначив динаміку протягом усього концерту, є кілька винятків і невизначених епізодів. Наприклад, у 30 такті композитор виставив *pp*, після якого коротке *crescendo*, і знову *pp*. У 32 такті, мелодія рухається вниз, створюючи природне зменшення звучання. Запропоноване рішення – дозволити природне зменшення і додати ще одне *crescendo* в 32–33 тактах, і зробити *subito pianissimo* у 34 такті. Ця пропозиція насправді базується на оркестровій партитурі і позначена терміном *crescendo* у 33 такті. (Прикл. 5)

У 31 такті композитор використовує синкопований ритм, який слід виконувати з чіткістю. Виконавець повинен наголосити початкову синкоповану ноту, залишаючись у відповідній динаміці, не створюючи при цьому різких акцентів. Це ідея артикуляції повинна бути застосована і до інших його скрипкових творів. Свого піку музика досягає в наступному розділі (34–40тт.). Динаміка зростає від *pianissimo* до *fortissimo* протягом чотирьох тактів (36–39тт.), в яких міститься найвища нота першої частини скрипкового концерту. Цей розділ рекомендується грати на мі струні, серез великі стрибки, за винятком другої ноти в 36 такті. Вирішення технічної складності та визначення аплікатури запропонована в Прикладі 6.

У 54 такті Барток позначив в партії скрипки термін *sonore*, щоб досягти глибшого і багатшого звучання, рекомендується виконувати мелодію на струні соль. (Прикл. 7). Після оркестрової інтермедії, яка є більш насиченою та повнозвучною з'являється лейтмотив. Термін *Ritenuito* вказується на мотиву, який складається з перших трьох нот, тоді як Темп I позначений в 73 такті. Виконавець може неправильно сприймати цей темп, оскільки після *Ritenuito*

вказується повернення до попереднього темпу – швидкого, ніж до початкового темпу ( $\text{♩} = 92$ ). Насправді вказівка *tempo primo* – найперший темп – означає, що темп у наступних тактах повинен бути таким, яким був на початку всієї частини ( $\text{♩} = 72-76$ ), перш ніж він почне трохи прискорюватися. (Прикл. 8).

У 77–80 тактах виникає ще одна неоднозначність щодо динаміки. Соло скрипки звучить на *forte* (77 такт), та *mezzo-piano* (80 такт). Однозначно, зменшення гучності в середині 77 такту, допоможе створити яскраве звучання і підійти до 80 такту. (Прикл. 9) Проте, у 89–90 тактах, той самий мотив повторюється поспіль тричі. Оскільки, Барток ніколи не повторював розділи однаково, пропонується виконавцеві зробити цей уривок із зміною динамічних відтінків, урізноманітнити їх новими забарвленнями. Для цього потрібно виконувати фразу на струні ля (90 т). (Прикл. 10)

Тема, яка звучить у 91 такті, повертається на дві октави вище, ніж на початку. На цей раз, єдина вказівка композитора – *pianissimo espressivo*, з цієї причини не потрібно холодно і стримано виконувати фразу, як це було на початку, адеже *espressivo* означає виразно та ясно. 97 такт повинен закінчуватися опусканням смичка, для того щоб розпочати наступний такт – рухом ввверх. Термін *Semper sostenuto* (98 такт) створює більш стримане та відсторонене звучання солюючої скрипки. (Прикл. 11)

**Друга частина, *Allegro giocoso* (=120–132),** контрастує першій частині. Вона чітко розділена на кілька невеликих епізодів з контрастними елементами. Зміни темпу, прискорення та заповільнення темпу відбуваються майже у кожному розділі. Ідеалізований образ Стефі Гейер, який зображений в першій частині протиставляється жавому та нестримному образу талановитої скрипальки. Можливо, саме так композитор розкриває свої амбівалентні почуття до неї. Гротескна тема звучить у партії скрипки. Перші 13 тактів включають кілька вимогливих скрипкових технік: створення насиченого

звучання струни соль у високому регістрі, тут важливо грати першу ноту другого такту в п'ятій позиції першим пальцем, використовуючи перший палець і перебуваючи в одній і тій же позиції для всього такту, це дозволить відтворити чисту інтонацію через уникнення постійної зміни позиції. У цьому розділі є кілька позначок *sforzando*, відповідно до вказівки Бартока, *sforzato* – це найсильніший акцент. Уривок в 12-13 тт. слід починати фразу штрихлм вгору на *staccato* і підтримуючись одного прийому гри смичком. (Прикл. 12а). Після уривку, який виконується на *staccato*, потрібно звернути увагу на фермату, яка ніби зупиняє процес розвитку музичної тканини. Фермати, що перевищують долю, у творах Бартока можливо, означає щось на зразок коми. (Прикл. 12а)

При швидкому зростанні стрімких арпеджіо (8–9тт.) у партії скрипки *crescendo* не вказується, лише *f* та *ff*. Відсутність *crescendo* в партії солюючої скрипки видається помилкою друку. Звичайно, це слід виконувати за допомогою *crescendo*, а не як *subito fortissimo*, тому що без *crescendo* перехід не сприяв би розвитку фрази на струні соль, і *ff* звучало б легко і сухо, через обмеження обсягу скрипки. (Прикл. 12b)

У 27 такті, у партії солюючої скрипки позначено *crescendo* та *diminuendo*, хоча наступна динамічна вказівка у 26-29 *forte*. Ще раз слід зробити *crescendo*, щоб привести фразу до звучання *forte*. У Приклад 13а і 13б показано різницю між партією скрипки та партитурою. (Прикл.13а)

У 29–30 тактах композитор створює відчуття безперервного звучання, завдяки повторюваних восьми тривалостей, він використовує різні засоби виразності та темпові відхилення: *staccato*, *sforzando*, *crescendo* і *poco ritardando*. Однозначно необхідно використовувати весь смичок для повторюваних восьми тривалостей, оскільки це дає сильніший акцентований штрих, який допомагає досягти *sforzato*, а також створює ефектне *crescendo*. (Прикл. 14)

Розділ (35–48 т) включає два різні типи наголосів: *sforzando* та “>”. Ці ознаки потрібно розрізняти, адже як уже згадувалося раніше, *sforzando* – найсильніший акцент, який використовував Белла Барток у своїх творах. Наголос “>” – слабший акцент, хоча і вимагає від виконавця уваги та підкресленого звучання. Отже, потрібно зауважити, що *sforzando* слід грати смичком вниз. Наступний ритмічний малюнок, який передує *sforzando*, можна використовувати для регулювання смичка. (Прикл.15а) Ритмічний малюнок у 35, 36, 40, 41 і 42 тактах, має пунктирний ритм восьмих і шістнадцятих тривалостей, його потрібно грати чітко та відокремлено, опускаючи смичок вниз. (Прикл.15)

Наступні 15 тактів дуже детально описані як в динамічному, так і в темповому плані. Майже в кожному такті виставлені динамічні відтінки *crescendo* та *diminuendo*, щодо темпових вказівок, то вони численні і досить точні. Вони включають *rosso a rosso ritardando*, *meno allegro rubato = 100*, *ritardando*, *tempo ma più quieto = 84*, *rosso ritardando*, і темп = 88–92. Важливим питанням у цьому розділі є не точне досягнення темпів, а пошук музичних засобів виразності, які природно сприятимуть темповим змінам. У своїх попередніх творах Белла Барток подав набагато більше вказівок *rubato*.

Сомфай описав використання *rubato*, у творах Белли Бартока, де зазначає, що цей термін є романтичним сповільненням, характерною декламацією і досить часто збудженою, ніби теми були підтекстовані словами. (Прикл. 16) Щоб створити звук *pianissimo dolce* у 61 такті, уривок необхідно розпочати на струні ля. наведені нижче пропозиції щодо цього уривку можна побачити у прикладі 16. Починаючи з 68 такту, з'являється такий ритм: (Прикл. 17а) над кожною нотою є знак *tenuto*. У творах Бартока, коли *rubato* розміщене над різними нотами, які необхідно грати *legato*, то вони повинні бути делікатно підкреслені “За допомогою різного забарвлення”. У 77 такті динаміка для оркестру чітко виражена *ppp*, *pp sempre espressivo*. Зміна відбувається в 79

такті на *Poco piu sostenuto* (=76), коли сольна скрипка починає грати *in mezzo forte espressivo*, тоді як оркестр виконує *pianissimo* до 81 такту, після якого музична тканина починає свій розвиток до *mezzo-forte*, тоді як солююча скрипка звучить на *forte*. (Прикл. 17с)

Новий тематичний матеріал представлений оркестром у 92–95 тактах. На другому проведенні соло скрипки (101т.), мотив розвивається чергуванням нечітких та відокремлених восьмих тривалостей (103–107тт.). Той самий мотив позначений *staccato* в декількох місцях, наприклад, 97 такт для скрипки соло, 110 такт для гобоя та кларнета, а в 114–121 тактах для струнних. З цієї причини рекомендується грати окремі ноти з більш короткою артикуляцією (103–107тт.). (Прикл. 18)

Перехід (123-126 тт.) повинен бути відтворений на струні соль, щоб забезпечити більш повний та насичений звук на *forte*, в той час як у 128–132 тактах повинен бути теплий та виразний звук. (Прикл. 19)

Є ще одна цікава справа, яку слід розглянути. Іноді виконавець може цілеспрямовано вибрати незручну аплікатуру, яка краще відповідає характеру даної фрази. Рекомендований термін *sforzato* на соль дієз необхідно відтворювати на струні мі (137, 138, 139 тт.), хоча це може бути менш комфортно скрипково. Два варіанти аплікатури є наведено в (Прикл 17). Приклад, вказує на перше положення (137 т.), яке вимагає дуже швидкого переходу з третьої позиції, оскільки темп швидкий. Виконуючи цей уривок, виконавцеві потрібно уникати помітної зміни позицій. Пальці, зазначені над соль дієзом показує другу позицію, а після фа дієза – першу позицію. У наступних трьох тактах (138–140), рекомендується відокремлювати мотиви пунктирного ритму. У 145 такті, залишаючись на струні G, переходячи на третю позицію на ноті до дає наповнений та яскравий звук. (Прикл. 20)

Розділ, який розпочинається з 184 такту технічно складний як для правої, так і для лівої руки. Виконавець повинен артикульовано виконувати мотиви цього

розділу, у цьому випадку розпочинати фразу рухом смичка ввєрх. Перехід від струни соль на струну ля, рух смичка від низу до верху – є більш природний. Перебирання пальців повинно виконуватися за однаковою схемою (2–1–3–1), (3–4–1–2), поки не досягне першої позиції. (Приклад 21). Щоб створити *molto espressio* в 216 такті, виконавець повинен зберегти проходження руки на струні ля та ре (крім першої ноти, яка звучить на струні мі, як вказує композитор). За словами Ерну Балюга, одного зі студентів Бартока, композитор коли виставляв термін *espressio*, то мав на увазі дуже співучий звук із почуттям. Якщо порівняти звучання різних струн на скрипці, то можна зробити висновок, що струна ля та ре має тепліше і ніжніше забарвлення. Аплікатура для цього уривку наведена в Прикладі 22. У наступному розділі, термін *pianissimo* – єдина позначка динаміки, яка зазначена у партії соло скрипки (229–235тт.). Двома тактами пізніше, після природного зменшення динаміки через яскраво виражену зміну регістру, слід виконувати *crescendo*. Оскільки динамічний рівень зростає до *ff* в 237 такті, то потрібно більше виділити та відокремити кожен звук, щоб досягти кульмінації. Використання більшої свободи та швидкості смичка допоможе побудувати фразу і підвести її до кульмінації. Цей розділ включає найповільніший темп другої частини – *ritardando* (= 54) – на динамічному рівні *ff*. (239т.) (Прикл. 24) Перехід до кульмінаційного епізоду, наприкінці

концерту цілком зрозумілий. Виконавець повинен створити напрямок до акцентованих нот, тут може знадобитися використання більшої частини смичка. Можливе рішення – зберегти незмінними дві шістнадцяті та восьмі ноти, так як це надруковано у першій половині 263 та 264, а також у 267 та у 133 тактів. (Прикл. 20). Це дозволить збільшити швидкість смичка, і створити чіткіший напрямок до наголошеної ноти. (Прикл. 25) 281–282 такти є технічно складними, адже широкі переходи через струни в надзвичайно швидкому темпі створюють незручності. Невелика зміна кисті руки може полегшити



перенесення позиції руки. Перехід від струни мі на струну соль сприяє легшому відтворенні рухів смичка вгору і вниз. Заради чистої інтонації рекомендується дотримуватися правильної аплікатури, яка зазначена 283–286 тактах. (Прикл. 26) Соло скрипки закінчується теплим та еспресивним звучанням, перш ніж оркестр закінчить концерт на fortissimo.

## ВИСНОВКИ

Скрипковий концерт №1 Белли Бартока показує індивідуальний стиль композитора, завдяки своїм особливим перевагам, яскравому національному стилю, блискучому і вдалому використанню віртуозних можливостей інструмента. Концерт для скрипки №1 був відтворений через тринадцять років після смерті Бартока та п'ятдесят років після його створення. Той факт, що твір був прихований, безумовно, сприяв його слабшому розвитку – концерт досі перебуває у відносній туманності порівняно з іншими творами Бартока.

У бакалаврській роботі я намагалася окреслити впливи на творчість Белли Бартока, риси його творчості та специфіку розвитку в різні періоди життя. Дослідження допоможе виконавцям глибше зрозуміти індивідуальний стиль композитора та посприє популяризації Скрипкового концерту №1. На прикладі скрипкового репертуару та Концерту №1 для скрипки з оркестром можна проаналізувати композиторський стиль Белли Бартока.

Скрипковий стиль композитора протягом життя змінювався та вдосконалювався, проте вже з перших зразків можна побачити, що він прагнув повноцінно розкрити можливості інструменту.

Детальний музично-виконавський аналіз та опис виконавських аспектів скрипкового концерту №1 Белли Бартока, допомогли зробити загальний опис технічних труднощів та їх вирішення. Такі технічні питання, як аплікатура, фразування та розподілення смичка наведені в цій дипломній роботі, - це не лише поради, які допомагають досягти переконливої інтерпретації твору, але і опис вирішення технічних труднощів, тим не менше, повинно ґрунтуватися на техніці виконавця, його індивідуальному смаку та інших факторів, про які йдеться в бакалаврській. Сподіваємося, що це дослідження стане внеском у сферу заохочення виконання Скрипкового концерту №1.

Концерт написаний з неперевершеним розумінням можливостей скрипкової віртуозності, адже роль оркестру зводиться до ролі супроводу, що дозволяє виконавцю сповна розкрити свої можливості. У світі багато творів, які володіють подібними перевагами, проте скрипковий концерт Бартока наділений особливим художнім змістом, що робить його вартісним зразком скрипкового репертуару.

Зробивши висновок щодо проведеного дослідження, можна узагальнити, що Перший скрипковий концерт – справжній шедевр скрипкової музики, адже тут блискуче представлені найтипівіші ефекти розмашистої, і разом з тим, “гравюрної” скрипкової техніки Белли Бартока. Окрім технічних труднощів, твір відзначається яскравим художнім образом, витонченою мелодикою, насиченою гармонічною палітрою (чисельні хроматизми, сміливі модуляції співставлення, часті відхилення).

Композиторська діяльність зробила Бартока одним із найвизначніших композиторів в історії музики, його творчість стала визначною частиною світової музичної літератури. Хоча, музика Бели Бартока за життя нечасто виконувалась за межами Угорщини, проте пізніше багато його композицій, включаючи Шість струнних квартетів та Перший концерт для скрипки з оркестром увійшли до концертного репертуару. В його музиці проявляються урбаністичні риси риси, *stile barbaro*, а також неокласичні, хоча ні в одному творі нема признаков того або іншого напрямку, а скоріше їх поєднання в більш широкому стильовому контекст.

Скрипковий репертуар Белли Бартока, нерозривно пов'язаний з розквітом угорського і європейського скрипкового мистецтва ХХ століття. І хоч, Белла Барток не володів професійною грою на скрипці, проте створив достатню кількість концертних творів для цього інструменту, зробивши тим самим, вогомий внесок в скрипковий репертуар.

## Список використаних джерел:

1. Барток, Б. Сочинения для фортепьяно / Б. Барток ; редактор Н. Агафонников. – Ленинград : Мургиз, 1959. – 18 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная
2. Гели А. О некоторых особенностях венгерского национального стиля в творчестве Белы Бартока// Київське музикознавство: Зб. Ст. – К.,2014.- Вип. 50. с 261 – 269 Нестьев Н. Бела Барток. 1881-1945: Жизнь и творчество. М, Музыка,1969.стр. 798
3. Мартынов И. Некоторые аспекты изучения музыки Бартока. – Выпуск : Советская музыка 1981, №12, с103-106. (омечая столетие Бартока).
4. Нестьев Н. Бела Барток. 1881-1945. Жизнь и творчество. М, Музыка .1969. стр 798.
5. Сергиенко Р. И. Проблема тональности в позднем творчестве Белы Бартока: Авторферат дисерт. Спец. 17.00.02 – Муз. Искусство – К., 1978 - с. 26.
6. Сигитов С. Этапы творческой эволюции Бартока.- Кн. : Из Истории музыки 20 века. Сб. статей. М., Музыка, 1971. С. 189- 207
6. Цытович В. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях.- В кн. :Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 11. Л., Музыка, 1972. С 147-166
7. Bartók, Béla. Béla Bartók Essays. Edited by Benjamin Suchoff. London: Faber and Faber, 1976. p.567

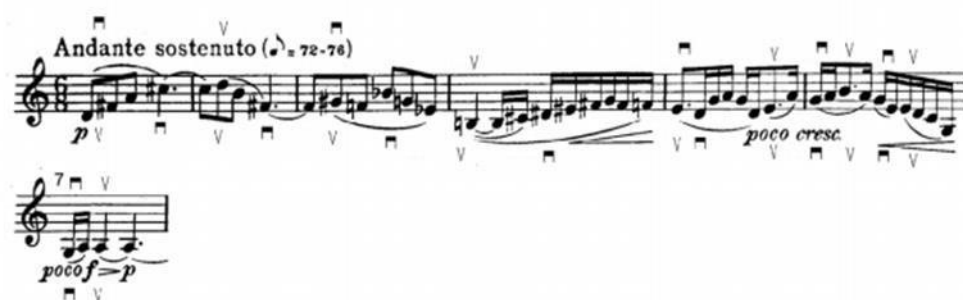
8. Bartók, Béla. Violin Concerto No.1, Op. posth. England: Boosey & Hawkes, 1959. Miniature Score Recordings Bartók, Béla. The Centenary Edition of Bartók's Records. Edited by László Somfai, Zoltán Kocsis, and János Sebestyén. Hungaroton, LPX 12326-38, 1981, LP. pp. 341-367
9. Bartók, Béla. Violin Concerto No.1, Op. posth. Reduction for Violin and Piano by Hans-Heinz Schneeberger. England: Boosey & Hawkes, 1958. p.99
10. Béla Bartók Letters. Edited by János Demény. Translated by Péter Balabán and István. 1971. p.466
11. Béla Bartók: Life and Work. Lanham, Maryland and London: The Scarecrow Press, 2001. p.20
12. Bónis, Ferenc. Így láttuk Bartókot: Ötvennégy Emlékezés. [As We Saw Bartók: Fifty-Four Remembrances] Budapest: Püski Kiadó, 1995. p 325
13. Briefe an Stefi Geyer, 1907-1908. Edited by Paul Sacher. Translated into German by Lajos Nyikos. Basel: Paul Sacher Stiftung, 1979. p.12
14. Brown, Julie. Bartók and the Grotesque. Burlington, VT: Ashgate Publishing Ltd., 2007. p. 34
15. Composer's Note to Fourteen Bagatelles for Piano Solo, Op. 6, by Béla Bartók. New York, N.Y.: Edwin F. Kalmus, n.d. Preface to From the Notebook for Anna Magdalena Bach, by Johann Sebastian Bach, 2. Boca Raton, FL: Master Music Publications, 1980. p.23
16. Cowell, Henry. "Bartók and His Violin Concerto." Tempo 8 (September 1944): pp. 4–6.
17. Crawford, Dorothy Lamb. "Love and Anguish: Bartók's Expressionism." In Bartók Perspectives. Edited by Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, and Benjamin Suchof. New York/Oxford: Oxford University Press, 2000. pp. 129-139
18. Dille, Denijs. "Angaben zum Violinkonzert 1907, den Deux Portraits, dem

- Quartett Op.7 und den Zwei Rumänischen Tanzen.” In *Documenta Bartókiana*, Vol. 2. Edited by Denijs Dille. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965. pp.91–102.
19. Dorati, Antal. “Bartók - An Indelible Impression.” *The Long Player* 2/10 (October 1953) pp. 13–14.
  20. Ehnes, James. “A Neglected Bartók Concerto That Demands More Attention.” *Strings* 25/7 (February 2011). p. 43.
  21. Farkas. New York: St. Martin’s Press, 1971..*Black Pocket-Book: Sketches 1907–1922*. Edited by Laszló Somfai. Budapest: Editio Musica, 1987. p.45
  22. Garst, Marilyn M. “How Bartók Performed His Own Compositions.” *Tempo* 155 (December 1985). pp. 15–21.
  23. Gillies, Malcolm. “A Conversation with Béla Bartók.” *The Musical Times* 128, no. 1756 (October 1987) pp.555–559.
  24. Gillies, Malcolm. *Bartók Remembered*. New York: W.W.Norton, 1991. p.44
  25. Halsey Stevens, *The Life and Music of of Béla Bartók* . Third edition. (Oxford: Oxford University Press, 2002). pp. 5-6
  26. Hooker, Lynn. “The Political and Cultural Climate in Hungary at the Turn of the Twentieth Century.” In *The Cambridge Companion to Bartók*. Edited by Amanda Bayley. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. pp. 7-23.
  27. Kárpáti, János. *Bartók’s Chamber Music*. Translated by Fred MacNicol and Mária Steiner. New York: Pendragon Press, 1994. p. 33
  28. Kenneson, Claude. *Székely and Bartók: The Story of a Friendship*. Portland: Amadeus Press, 1994. pp. 32-36
  29. Laki, Peter. “Violin Works and the Viola Concerto.” In *The Cambridge Companion to Bartók*. Edited by Amanda Bayley. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. pp.133–150

30. Lampert, Vera. "Bartók at the Piano: Lessons from the Composer's Sound Recordings." In *The Cambridge Companion to Bartók*, Edited by Amanda Bayley. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 231-242
31. Mason, Colin. "Bartók's Early Violin Concerto." *Tempo* 49 (Autumn 1958). pp. 11–16.
32. Maurice, Donald. *Bartók's Viola Concerto*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2004. p.17
33. Michael Thomas Roeder 1. *Das Konzert*. Handbuch der musikalischen Gattungen. — Laaber: Laaber-Verlag, 2000. — T. 4. — ISBN 3-89007-127-9. p. 23
34. Pethő, Bertalan. "Béla Bartók's Personality." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 23/1-4 (1981). pp. 443–458.
35. Somfai, László. *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkley: University of California Press, 1996. p.23
36. Suchoff, Benjamin. "Béla Bartók and a Guide to the Mikrokosmos." Ed.D. dissertation, New York University, 1956. pp.11-15
37. Suchoff, Benjamin. *Guide to Bartók's Mikrokosmos*. London: Boosey and Hawkes, 1971. p. 446

## Додатки:

Прикл. 1 Б. Барток, Концерт для скрипки № 1, Іч., 1–7тт.



Прикл. 2 Б. Барток, Концерт для скрипки № 1, Іч., 8–17тт.



Прикл. 3 Б. Барток, Концерт для скрипки №1, Іч., 22–23тт.



Прикл. 4 Б. Барток, Скрипковий концерт №1, Іч., 24–27тт.



Прикл. 5 Б. Барток, Скрипковий концерт №1, ч., 28–34тт.



Прикл. 6 Б. Барток, Скрипковый концерт №1, Iч., 34–41тт.

Прикл. 7 Б. Барток, Концерт для скрипки №1, Iч., 51–56тт.

Прикл. 8 Б. Барток, Скрипковый концерт №1, Iч., 72–74тт.

Прикл. 9 Б. Барток, Скрипковый концерт №1, Iч., 77–80тт.



Прикл. 10 Б. Барток, Скрипковый концерт №1, Iч., 88–91тт.



Прикл. 11 Барток, Скрипковый концерт №1, Iч., 88–104 тт.



Прикл. 12а. Б. Барток, Скрипковый концерт №1, IIч., 1–13тт.



Приклад 12в. Б. Барток, Концерт для скрипки №1, IIч, 8–10тт.



Прикл.13а Б. Барток, Концерт для скрипки №1, Пч., 27–30тт. Партія скрипки



Приклад 13в. Б. Барток, Скрипковий концерт №1, Пч., 27–30тт.



Прикл. 14 Б. Барток, Скрипковий концерт №1, Пч., 29–30тт.



Прикл. 15а РИТМ у 35, 36, 40, 41 і 42 тт.



Прикл. 15b Б. Барток, Концерт для скрипки №1, Пч., 31–48тт.

a tempo  
31

35 10 *sul G*

39 40

41 11

44 *cresc. molto*

46 12 50 1 2 1 1

Прикл. 16 Б. Барток, Концерт для скрипки №1, Пч., 54–68тт.

54 *V* *f* *3* *4* *poco a poco ritard* *V* *V* *V* *V* *Meno allegro e rubato* ( $\text{♩} = 100$ ) *1 2 4*

60 *rit.* *a tempo* *pp dolce* *3* *0 1* *11 4b* *1* *1* *3* *3* *3* *3* *2 rit.* *3 1*

64 **13** *a tempo (ma più quieto)* ( $\text{♩} = 84$ ) *poco rit. a tempo* *3* *2* *3* *2* *1* *rit. - -*

68 *a tempo* ( $\text{♩} = 88-92$ ) *3* *3* *3* *3*

Прикл. 17а. Ритм у 68–69, 71–72, 75, 77 тт.

Прикл. 17б. Оригінальна версія ритму в 68–69, 71–72, 75, 77тт.

Прикл. 17с. Барток, Скрипковий концерт №1, Пч., 68–83тт.

Прикл. 18 Б. Барток, Скрипковый концерт №1, Пч., 93–108тт.

Прикл. 19 Б. Барток, Скрипковый концерт №1, Пч., 122–132тт.

Прикл. 20 Б. Барток, Скрипковый концерт №1, Пч., 133–153тт.

133 *sf* [18] *f*

137 *sf* 1 2 *sf* *f* *f* *f*

140 *mf* *f* *p* *cresc.* [19]

143 *molto*

146 *sf* *sf*

149 *tr.* [20] 1 4

Прикл. 21 Б. Барток, Скрипковый концерт №1, Пч., 183–188тт.

183 *f* *V* *2 1 3 1 2 1 3*

185 *poco agitato* *(V)* *3* *1 4 2* *(V)* *3 1 4 2* *3 1 4 2* *3 1 4 2* *2 1 4 2*

187 *poco a poco stringendo* *1 0 3 1 2 1 3 0*

Прикл. 22 Б. Барток, Концерт для скрипки №1, Пч., 216–223тт.

ritard. 216 *molto* *Molto sostenuto* ( $\text{♩} = 60-69$ ) *p molto espress.*

220 *poco meno p*

Прикл. 23 Б. Барток, Скрипковый концерт №1, Пч., 227–236тт.

227 *molto creso.* *pp*

231 *ritard.* *poco agitato* ( $\text{♩} = 76$ )

234

Прикл. 24 Б. Барток, Скрипковый концерт №1, Пч., 237–246тт.



237 *ff* *ritard. - - al (♩=54)*

240 *ff* *mf* *p* *rit. calando - - - - -*

244 - - - *sostenuto (♩=76) rit.* *pp*

Прикл. 25 Б. Барток, Скрипковый концерт №1, Пч., 262–267тт.

262 *f*

264

267

Прикл. 26 Б. Барток, Скрипковый концерт №1, Пч., 281т.

281 *string.* *1* *2*

284 (1) *rit. e dim.* *3* *3*