

SCI-CONF.COM.UA

WORLD SCIENCE: PROBLEMS, PROSPECTS AND INNOVATIONS



**ABSTRACTS OF I INTERNATIONAL
SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
OCTOBER 1-3, 2020**

**TORONTO
2020**

36.	Владишевська В. В. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАБУТТЯ СТАТУСУ АДВОКАТА В УКРАЇНІ.	251
37.	В'юн Т. І., В'юн С. В. ОСОБЛИВОСТІ ДІАГНОСТИЧНОГО ТА ПРОГНОСТИЧНОГО ЗНАЧЕННЯ ГЕНУ VDR ПРИ ПОЄДНАНОМУ ПЕРЕБІГУ ХРОНІЧНОГО ПАНКРЕАТИТУ І АРТЕРІАЛЬНОЇ ГІПЕРТЕНЗІЇ.	267
38.	Гопкало Б. С. РОЛЬ СТАТИСТИКИ В ДЕРЖАВНОМУ ЗАБЕЗПЕЧЕННІ СОЦІАЛЬНОГО ЗАХИСТУ НАСЕЛЕННЯ УКРАЇНИ.	274
39.	Джулай Г. А. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ДЖ. ВЕРДІ.	279
40.	Жеребило І. В. ПРОБЛЕМАТИКА ФІНАНСУВАННЯ СОЦІАЛЬНИХ ПОСЛУГ В УКРАЇНІ.	285
41.	Іванченко С. В., Яніогло О. О., Труш О. М., Попова Т. В. ВИПАДОК РОЗВИТКУ ГРАНУЛЕМАТОЗА З ПОЛІАНГІТОМ У ПРАКТИЦІ СІМЕЙНОГО ЛІКАРЯ.	289
42.	Іванченко О. Є. ВІДПОВІДНІСТЬ АСОРТИМЕНТУ ДЕРЕВНИХ РОСЛИН ПАРКУ ЗЕЛЕНИЙ ГАЙ М. ДНІПРО АБІОТИЧНИМ ТА АНТРОПОГЕННИМ ЧИННИКАМ.	298
43.	Кардашов В. М., Таган Л. В., Колесник Н. В., Чемерис Г. Ю. ВИРІШЕННЯ ПРОБЛЕМИ ЛЕГАСТЕНІЇ ЧЕРЕЗ НОРМАЛЬНИЙ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИЙ РОЗВИТОК ДІТЕЙ.	306
44.	Калашник М. П., Козюра В. СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ Б. БАРТОКА У КОНЦЕРТІ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ.	316
45.	Кравець К. Д., Бушко С. В. ФОРМИ І МЕТОДИ РОБОТИ ВЧИТЕЛЯ ОСНОВ ЗДОРОВ'Я, ВЧИТЕЛЯ-РЕАБІЛІТОЛОГА.	325
46.	Круть М. В. ІННОВАЦІЇ З ПРОГНОЗУВАННЯ ЕНТОМОЛОГІЧНОГО СТАНУ АГРОЦЕНОЗІВ В УКРАЇНІ.	333
47.	Ковальчук Ю. А. НАТАЛЕНА КОРОЛЕВА ТА УКРАЇНА: МОТИВИ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОБУТНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИЦІ.	339
48.	Козинець І. І., Павленко Ю. В. АКАДЕМІЧНА ДОБРОЧЕСНІСТЬ ЯК ВИМОГА СЬОГОДЕННЯ.	344

УДК 785(477.63)

СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ Б. БАРТОКА У КОНЦЕРТІ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ

Калашник Марія Павловна

доктор мистецтвознавства, професор

завідувач кафедри

музично-інструментальної підготовки вчителя

Харківський національний

педагогічний університет

імені Г.С. Сковороди

м. Харків, Україна

Козюра Валерій

магістрант

Дніпропетровська академія музики

ім. М. Глінки, м. Дніпро, Україна

Анотація: у статті розглядається один з визначних творів пізнього періоду Б. Бартока – альтовий концерт з оркестром. Підкреслюється генерація пізнього стилю, мелодійність, фольклорні складові тематизму, тяжіння до індивідуального трактування композиційної логіки класичних форм. Наголошується, що у XX столітті відбувається прогресивний розвиток сольного альтового виконавства.

Ключові слова: Б. Барток, авторський стиль, жанр концерту, оркестрове виконавство, альт.

Художній стиль є складним та багаторівневим явищем культури, в якому переплітаються соціально-історичні, психологічні та естетичні тенденції епохи. За визначенням Є. Назайкінського: «Стиль – це та якість, яка дозволяє в музиці

слухати, вгадувати, визначати того чи тих, хто її створює чи відтворює, тобто якість відмітна, дає можливість судити про генезис» [6].

Авторський стиль Бели Бартока є одним з самих оригінальних у ланцюгу стилів ХХ ст., що обумовлено його національною генетикою та активним перетворенням сучасних впливів. Чуткість автора до сучасності обумовила швидкість його стильових змін: так, пізній стиль Б. Бартока ґрунтується безпосередньо на враженні від грізних подій світової війни, яка змінила свідомість композитора. Мотиви цивільної скорботи, ненависті до мілітаризму, а пізніше, в роки американської еміграції – ностальгії за покинутою батьківщиною є змістовими чинниками творів пізнього стилю.

Кожний авторський стиль тяжіє до певного вибору жанрів, які у свою чергу мають свої жанрові закони. Особливо це стосується жанрів з великою історією, таких, як інструментальний концерт. Концерт для ХХ ст. був тим жанром, в якому втілювалися безліч новітніх знахідок, особливо в галузі нового сприйняття тембру. За дослідженням Г. Косенко «це означає, що тембр інструмента або голосу не тільки визначає характер музичних образів, але й має подаватися в новій вишуканій якості, характеризувати тонкі нюанси психології сприйняття звукового часу-простору музичного твору» [4].

Концерт – гнучкий жанр, тому у ХХ ст. він входить до ряду найбільш актуальних жанрів, свідомо чому – концерти М. Равеля, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, В. Лютославського, А. Шнітке, Е. Денисова, українських композиторів – Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, І. Карабиця, М. Скорика. Цей жанр імпував і Бартокові – виконавцю-піаністу та майстру оркестру. Його пошуки в галузі тембрів, яскраво проявлене у симфонічних жанрах та фортепіанних концертах, стимулювали його інтерес до нетрадиційних для сольного концерту тембрів, а саме альтового.

Концерти для альту відносно нещодавно стали рівноправними з іншими концертами для солюючих інструментів, що обумовлено рядом факторів.

Яскравий скрипковий звук, прийшов на зміну приглушеного тембру віол, віддаляла слухачів і композиторський інтерес від альту. М'якість та оксамитовість звучання альту поступилася яскравості та віртуозності скрипки. Деякі видатні композитори зверталися до альту протягом всієї його історії, але прогресивний розвиток сольного альтового виконавства прийшлося на XX століття.

Збільшення інтересу до як концертного інструменту обумовлено появою видатні виконавців-альтистів, які своєю майстерністю надихали композиторів на створення шедеврів. Прикладами слугує творчість Пауля Хіндемита, який написав концерт для альту з оркестром «Der Schwanendreher», Бели Бартока, який присвятив свій концерт У. Прімоузу. Також концерти для альту писали такі видатні композитори: С. Форсайт, Т. Шерлі, С. Губайдуліна, І. Хуммель, І. Ванхаль, Б. Зейдман, Р. Бунін, Д. Фінко, Д. Мійо, Р. Кларк, Г. Ван Штейнер, Дж. Вільямс, Й. Боуен, А. Шнітке та ін.

XX сторіччя – справжній розквіт концертних творів для альту з оркестром. Тому звернення Бартока до концерту для альту має не тільки суб'єктивні, але й об'єктивні причини. Цікаво, що Пауль Хіндеміт, композитор та альтист, створює свій Альтовий концерт теж у зрілому періоді творчості, але на відміну від Бартока, суттєво обмежує склад оркестру (залишає у струнних лише віолончелі та контрабаси).

Альтовий концерт Б.Бартока вважається одним із визначних творів пізнього періоду Б.Бартока. Видатний шотландський альтист В.Прімоуз 27.01.1945 року написав Бартоку листа, де висловив свої побажання: «Нехай Вас у жодній мірі не обмежує удавана технічна недосконалість альту... Його виразова обмеженість відносилася лише до того періоду, коли альт кваліфікувався лише як малофункційний оркестровий інструмент. Тепер це вже неактуально: можете доходити до вищого звуку третьої октави, якщо мова йде про пасажну техніку, якщо ж про кантиленно-мелодичне фразування, то терцією нижче» [1]. Для того, щоб Барток переконався у можливостях альту, як

відомо, Примроуз запросив його на свій концерт. Примроуз потім писав: «Концерт Бартока мав великий успіх. Я грав його більше, ніж будь-який інший концерт, навіть концерт Уолтона» [3].

Автор твору починає інтенсивно працювати над текстом Альтового концерту, щоб досконало дослідити специфіку альт, він бере у свого редактора партитуру симфонії «Гарольд в Італії» Г.Берліоза. За першим задумом, твір повинен був мати чотири частини та насиченим сольними каденціями альта. Т.Шерлі писав у своїх мемуарах, що композитор писав стрімко, імпульсивно, ескізи були скрізь, на усіх папірцях, які були у нього під рукою. Сторінки не були позначеними окремими номерами і тому після смерті Б.Бартока багато матеріалу не підлягало розшифровці. Абсолютно очевидно, що концепція твору була створена в свідомості автора. За майже 3 тижні до кончини композитора, видавець ще не був впевнений, що отримає партитуру у заздалегідь визначений термін. Неабиякий інтерес до власного майбутнього твору свідчать чимало нотаток Бартока. Наприклад: «Оркестровка має бути прозорішою, гнучкішою ніж в Другому скрипковому концерті»; «в альта більш грудний «чоловічий» характер, ніж у скрипки, і це впливає на загальний колорит твору. Часто з задоволенням використовую глибокі регістри, а текст намагаюся зробити по-справжньому віртуозним. Деякі епізоди, очевидно, будуть вважатися непридатними для виконання; «як завжди, для мене найбільючішою проблемою є проблема фіналу» [9]

У завершальний еволюційний період стиль Бартока «пом'якшується» та спрощується, це було наслідком суттєвої зміни його естетичний уподобань. Барток писав у листі до Й. Сігеті, що раніше він оцінював вище Бетховена, ніж Баха і Моцарта, але тепер все змінилося. [10] Саме Бах стає джерелом впливу – акустична органоподібність звукопростору – від темного, глибокого *profundis* – сріблястих флейтових вершин регістру. Але з пізнім Бетховеном Бартока зближує камерність, стриманість у передачі власних емоцій, «вміння піднести свої почуття до рівня універсального художнього документу, який явив світові

взірець людяності і краси» [10].

Характерними рисами його пізнього стилю в останні роки життя є спрощення музичної мови, тональна визначеність, конструктивна довершеність композиції. І. Нестьєв зауважує: «У межах пізнього стилю композитора можна говорити про більш гармонійний та мудрий сплав фольклорних елементів з оригінальною індивідуальною манерою Бартока» [7].

У чорновому варіанті альтовий концерт був написаний у 1945 році, та після смерті Бартока його завершив за авторськими ескізами угорський альтист та композитор Тібор Шерлі. Завершити твір виявилось досить складним завданням, оскільки Барток залишив лише клавір без темпових та динамічних позначень. Після напруженої роботи партитура була цілком завершена. І. Уйфалуші писав на цю тему: «Історія музики буде вдячною Тібору Шерлі за його працю. Завдяки йому ми маємо уявлення про концерт Віоли» [8].

Прем'єра відбулася у 1949 році в США, солістом був У. Примроуз. Т. Шерлі також склав віолончельну версію сольної частини. Т. Шерлі в 1948 році ініціював приватне прослуховування композиції у варіанті альту та віолончелі у приватній квартирі в Нью-Йорку у вузькому колі людей, які були близькими до Б. Бартока. На початку літа 1949 року У. Примроуз вніс деякі суто коригувальні корективи в сольну частину. Партію альту виконав Бартон Фіш, а віолончелі – Девід Соєр.

Одна з характерних рис пізнього стилю Бартока – звертання до фольклору Угорщини на новому рівні, у поєднанні з сучасною композиційною логікою. Самобутність національного колориту притаманна особливо третій частині, де автор використав угорські танці, близькі у стилі вербункош. Барток досяг прозорості як на рівні ладового, так і оркестрового колориту, чого не було в жодному з великих інструментальних циклів. Т.Шерлі ретельно виконував конкретні вказівки автора щодо оркестровки, яка повинна була бути максимально прозорою. Навіть подвійний склад оркестру «не заважає» солюючому альту. Елегійність та семантика пасторальності переважають у

солюючій партії, які збагачені віртуозними пасажами та каденціями. Також застосовується високий регістр альт, який імітує тембр скрипки, лише епізодично використовує «бархатні» тембри нижніх струн.

У версії Т.Шерлі твір складається з 3-х частин (*Moderato*, *Adagio religioso* та *Allegro vivace*) пов'язані між собою «*attacca*». Перша частина готує каденцією другу *Lento parlando*. Також є і невеликий вступ до третьої частини – Скерцо. Таким чином, концерт тяжіє до контрастно-складової одночастинної форми. Тривалість концерту – 23 хвилини, тобто він невеликий за обсягом, але потребує від соліста досконалої техніки, інтонування, інтонації.

В різних перетвореннях тема першої частини складає основу музичної мови першої частини Концерту та створює безперервний мелодійний потік, квазі-барочне розгортання. Тема одразу починає першу частину, виконує її соло-альт з акомпанементом *secco* у басів. Інтонації основної теми є основою музичного матеріалу першої частини, і частково другої та третьої. Це є свідомим того, що Барток, як і в ранньому стилі, уважно відносився до монотематизму Ліста, але використав його на іншому стилістичному матеріалі, як і в Концерті для оркестру.

Також її матеріал є підґрунтям для каденції альту між першою і другою частинами. Тема першої частини з'являється наприкінці другої частини (такти 50–53). Інтонації першої теми можна спостерігати в епізоді з третьої частини Концерту (такти 114–176), де композитор наслідує сільських музикантів, що грають під акомпанемент бурдона. Д. Гаврилець вважає першу частину традиційною сонатною формою. Але, на нашу думку, сонатність тут існує в умовах нової композиційної техніки, тому має всі риси так званих аklasичних форм ХХ сторіччя. Аklasичні форми, за Т. Кюрегян, характеризуються відсутністю структурної замкненості, у певній «розпиленості» безконтрасних інтонаційних елементів по всій формі. Між тим зовні композиція має чіткий, класичний поділ на 3 розділи – експозицію, розробку, та репризу. Дві каденції альту, у розробці та в інтерлюдії до *Adagio*, написані у манері імпровізаційної

гри угорських скрипалів. Таким чином, вважаємо, що у першій частині Концерту існує два плана форми: форма першого плану – аklasична, пов'язана з природою тематичного матеріалу, форма другого плану – тричастинна, схожа з функціями розділів на розділи сонатної.

Дослідники творчості Б. Бартока вважають, що чергування кантиленних та віртуозних епізодів дещо механічне та маловиразне, а поліфонічні ж елементи виглядають підкреслено конструктивними.

Друга частина – «*Adagio religioso*» створює настрій, відповідний до ідеї прощання з життям, це – ліричний центр композиції. Необхідно зазначити, що вказівку «*religioso*», що належить Т. Шерлі, в творчій спадщині Бартока можна зустріти лише один раз - у Концерті для фортепіано з оркестром №3. Строга та піднесена мелодія альту, підтримується хоральною фактурою струнних та водночас є варіантом лейттеми концерту. Її викладення пов'язано з типовим для Бартока оберненням теми, тобто поліфонічним розвитком. У цілому безперервне мелодичне розгортання призводить до масштабної поліінтонаційної концентрації. У свою чергу Барток вдається до імпровізаційності як результату цього руху.

У середньому розділі виникає типовий для Бартока фактурний та мелодійний контраст, ніби чуються голоси природи (за допомогою тремоло струнних, перегукування флейт), декламація альту панує з типово романтичними інтонаціями прощання. За приміткою Д. Гаврильця, ця частина нагадує конкретні епізоди з «Гарольд в Італії», – альтові імпровізації з «Ходи пілігримів» та «Серенаду горця в Абрुццях» [2]. У розділі, який несе репрізно-кодую функцію, з'являється тематична «врізка» з Першої частини. Таким чином, друга частина – це водночас інтермеццо між двом більш значними частинами Концерту, яка реалізує поступовий рух від експресивного різноманіття Першої частини до танцювальності фіналу.

Третя частина відрізняється яскравим звучанням, жанрово-танцювальний характер якої несе у собі несамоовитість танцювальної феєрії, у якій

зображується народне торжество. Стрімкий рух *perpetuum mobile*, регулярність дводольного акомпанементу *pizzicato*, чергування ладів, лідійських та чистих кварт, мажорних та мінорних терцій, інтенсивне підкреслення інтервальної графіки (тритоновості) – все це відсилає слухача к іншим народно-жанровим фіналам творів Бартока. Зі стрімкого руху виростає рельєфний ритмічний малюнок сільського танцю – *tempo giusto*. Тип матеріалу, постійне нарощування мелодійних варіантів створює незвичну форму: A B C D B2 A2. Наскрізний рух та нерегулярність повторів тем фіналу вказують на типове для Бартока індивідуальне трактування форми. На нашу думку, фінал Альтового концерту можна віднести до великого нерегулярного рондо, в якому, за визначенням Т. Кюрегян, за головною темою звучать декілька побічних тем в нерегулярному чередуванні [5].

Так званий гумористично-грайливий епізод – це епізод D. Барток точно імітує награні румунської волинка з поліритмічна імпровізація, завдяки неспівпадіння синкопованого елемента з ямбічною мелодією. На румунські фольклорні джерела вказує відхилення в паралельний мінор, модальні зіставлення (Ля міксолідійський та дволадовий Фа дієз). «Досвід Бартока полягає у винятковій активності до фольклору, і ця активність не віддаляла його від коріння народного мистецтва, а навпаки – наближала до нього», – ці слова З. Кодая висвітлюють спрямованість творчої думки Бартока в останні роки композиторської діяльності.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барток Б. Автобіографія/ Б. Барток. // Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. М. : Сов. композитор, 1975. 301 с.
2. Гаврилець Д. Концерти для альту з оркестром у європейському культурно-мистецькому просторі міжвоєнного двадцятиліття. Львів, 2012. 16 с.
3. Гребнева И. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: докт. искуc. 17.00.02. Москва, 2011. 426 с.

4. Косенко Г. Г. Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960-2000-х років: дис. ...канд. мистецтв. 17.00.03/ Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2018. 222 с.
5. *Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII—XX веков.* Издательство: МГК им. П.И. Чайковского. М., 1998. 344 с.
6. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.
7. Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество./ И. Нестьев. М.: Музыка, 1969. 798 с.
8. Уйфалуши И. Бела Барток. Жизнь и творчество./ Пер. с венг. М. Погань-Берталан, Л. Шаргина. Будапешт: Корвина, 1971. 392 с.
9. Kroo György. Bartók Kalanz./ György Kroo. Budapest, 1975, 272 с.
Szigeti on the Violin. Cassell. London, 1969. 265 с.