

УДК 78.071.1(439)Барток:[78.082.4:780.614.331

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.127.213884>

**ДЗІЗІНСЬКА Н. О.**

Дзізінська Наталія Олександрівна — аспірантка кафедри історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6684-0801>

## **ДРУГИЙ СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ БЕЛИ БАРТОКА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ**

Розглянуто магістральні тенденції розвитку жанру скрипкового концерту у першій половині ХХ століття, систематизовані за кількома параметрами: стилістичне забарвлення, композиційна структура, образна концепція, трактування жанру. Охарактеризовані зразки жанру, що відображують множинні стильові тенденції: романтичну (Я. Сібеліус, Е. Елгар, К. Нільсен), імпресіоністичну (К. Шимановський), експресіоністичну (А. Шенберг, А. Берг), неокласицистську (О. Респігі, І. Стравинський, Дж. Ф. Маліп'єро, П. Хіндеміт), неофольклорну (К. Шимановський). Наголошено на різновекторності композиційних пошуків – від оновленої тричастинності до створення індивідуалізованих композиційних проєктів, виокремлено чотири структурні типи концертних творів (за класифікацією І. Гребневої). Підкреслено розширення семантичного спектру жанру, зокрема, в бік поглиблення трагічних образів, нерідко пов'язаних з програмністю. Простежено співвідношення сформованих раніше типів концерту, вказано на переважний розвиток симфонізованого і паритетного типів та на виникнення/відродження нових різновидів концерту (концерт-монолог, оркестровий концерт). Відповідно до чотирьох зазначених параметрів проаналізовано Другий скрипковий концерт Б. Бартока та з'ясовано відповідність виявлених особливостей його організації магістральним тенденціям тогочасного розвитку жанру. Висвітлено обставини створення бартоківського концерту та доведено обумовленість ними образної концепції твору. Виявлено закономірності музичної драматургії через аналіз словесних ремарок, що відображують провідні образні сфери: героїчну (*Risoluto*), ліричну (*Calmo*) та скерцозну (*Allegro scherzando*). Охарактеризовано композиційні особливості концерту, обґрунтовано оновлення типової для жанру тричастинної моделі через впровадження варіаційного принципу, що діє на всіх рівнях організації цілого. Виявлено фольклорні впливи в стилістиці скрипкового концерту Бартока, зокрема, асиміляцію ладово-інтонаційних та ритмічних елементів стилів *parlando rubato* та вербункош. Простежено взаємодію сольної та оркестрової партій, наголошено на розширенні спектру виконавських прийомів гри на скрипці.

© Дзізінська Н. О., 2020

**Ключові слова:** скрипковий концерт, музика першої половини ХХ століття, пізня творчість Б. Бартока, неофольклоризм, словесні ремарки.

**Постановка проблеми.** Жанр інструментального концерту переживає сьогодні значний підйом. Сформувавшись ще наприкінці ХVII століття та пройшовши довгий шлях, пов'язаний з накопиченням ідей, концепцій, моделей, він досяг у ХХ столітті найвищого рівня жанрової ієрархії. Переваги цього жанру пов'язані з тим, що у ньому поєднані масштабність, властива симфонічним творам, та індивідуалізованість, що йде від природи сольного висловлювання. Саме ця двоїстість концертного жанру стала фундаментом для активної роботи композиторів новітнього часу, спрямованої як на наслідування накопичених традицій, так і на їх заперечення та переосмислення.

Одним з провідних інструментальних різновидів концерту є скрипковий концерт, представлений у першій половині ХХ століття майже 500 творами. Важливим етапом еволюції жанру в зазначений період були скрипкові концерти видатного угорського майстра Бели Бартока. Його Перший концерт (1908), написаний для скрипальки Штефі Гейер (*Stefi Geyer*) і присвячений їй, 50 років залишався невідомим та вперше був виконаний лише після смерті Б. Бартока і Штефі Гейер скрипалем Гансхайнцем Шнеєбергером (*Hansheinz Schneeberger*) і диригентом Паулем Захером (*Paul Sacher*). Це сталося 10 травня 1958 року на фестивалі Б. Бартока в місті Базель (Швейцарія). Концерт для скрипки з оркестром № 2 (1938) присвячений другу композитора та відомому угорському виконавцю Золтану Секею (*Zoltán Székely*), який й виконав його вперше 29 травня 1939 року в Амстердамі з оркестром *Concertgebouw* під орудою диригента Віллема Менгельберга (*Willem Mengelberg*)<sup>1</sup>.

**Аналіз останніх досліджень.** Другий скрипковий концерт Бели Бартока висвітлений в музикознавчій літературі доволі широко. Він розглядається у монографіях І. Мартинова<sup>2</sup> та І. Нестьєва<sup>3</sup>, де йому надається цілісна характеристика – від історії створення до композиційної структури та особливостей тематизму. Також Другий концерт стає об'єктом спеціального дослідження в статтях українських авторів – О. Зорькіної та Н. Швець: О. Зорькіна<sup>4</sup> робить акцент на перетворенні роман-

---

<sup>1</sup> Цікаво те, що науковці вказують різні дати прем'єри концерту. О. Зорькіна та І. Мартинов пишуть, що концерт відбувся 23 квітня 1939 року, в той час як Й. Уйфалуши називає іншу дату – 29 травня 1939 року [Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество. Будапешт : Корвина, 1971. 392 с.].

<sup>2</sup> Мартынов И. И. Бела Барток. Москва : Советский композитор, 1969. 288 с.

<sup>3</sup> Нестьев И. В. Бела Барток : Монография. Москва : Музыка, 1969. 800 с.

<sup>4</sup> Зорькина О. Романтические традиции и их преобразование во Втором Скрипичном концерте Б. Бартока // Четверті магістерські читання: Матеріали науково-творчої конференції 28-29 квітня 2009 року / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. С. 98–107.

тичних традицій в згаданому творі, а Н. Швець<sup>1</sup> – на переломленні у його образній концепції та стилістиці ознак пізньої творчості митців. Серед зарубіжних робіт слід виокремити монографію Девіда Купера (*David Cooper*)<sup>2</sup>, що містить біографічні дані та аналіз багатьох творів Б. Бартока; та статтю Петера Лаки (*Peter Laki*)<sup>3</sup>, в якій даються практичні поради щодо виконання концерту. У пропонованій статті Другий скрипковий концерт Бартока розглядається в контексті, не задіяному у наведеній літературі, а саме – у жанровому.

**Мета статті** – з'ясувати відповідність Другого скрипкового концерту Бартока загальним тенденціям розвитку скрипкового концерту у першій половині ХХ століття та виявити індивідуальні риси трактування жанру.

**Виклад основного матеріалу.** Скрипкові концерти першої половини ХХ століття належать перу композиторів різних національних шкіл та різного естетичного спрямування, тож не дивно, що ці твори гранично контрастують між собою за стилістичним забарвленням, композиційною структурою, образною концепцією та трактуванням жанру.

Стилістичне різноманіття скрипкових концертів обумовлене загальною лінією музичної еволюції ХХ століття. На початку доби більшість зразків жанру зберігає спадкоємний зв'язок із домінуючою течією попередньої епохи – романтизмом. Найбільш значущі твори цього спрямування – концерти Я. Сібеліуса (1903), Е. Елгара (1910), К. Нільсена (1911). Емоційно насичені та блискучо віртуозні, вони відображують широку палітру образів – від витонченої лірики до драматичної поривчастості, одночасно передаючи особистісні переживання авторів. Так, концерт Я. Сібеліуса наповнений смутком, відчуттям нездійсненої мрії, що підкреслює Е. Тавастшерна: «Цілком зрозуміло, що в своїй уяві він [Я. Сібеліус – Н. Д.] ототожнював себе з солістом, граючим його концерт, і цим можна якось пояснити ту тугу віртуоза, що не відбувся, по своїй юності, яка відчувається в цьому творі»<sup>4</sup>. Так само у концерті К. Нільсена знайшли відображення дитячі спогади композитора, зокрема, Н. Мамонтова вказує стосовно заключного розділу фіналу наступне: «незграбна танцювальність та пастухові награвання фіналу-рондо нагадують про прекрасний

---

<sup>1</sup> Швець Н. Риси пізнього стилю Бели Бартока в творах для струнних смичкових інструментів // Наукові записки Тернопільського держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. І. Чайковського. Серія : Мистецтвознавство. 2004. № 1. С. 16–22.

<sup>2</sup> Cooper D. *Bela Bartok*. Yale : Yale university press, 2015. 436 p.

<sup>3</sup> Laki P. Performance Practice and Philology in Bartók's Violin Concerto (1938) // *Studia Musicologica : An International Journal of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences*. Budapest and Szombathely : Akadémiai Kiadó, 2011 (March 2012). Vol. 53. No. 1/3. P. 153–159. (Scholarly research and performance practice in Bartók studies : the importance of the dialogue international colloquium).

<sup>4</sup> Тавастшерна Э. Сибелиус. Ч. 1. Москва : Музыка, 1981. С. 264.

уточок землі – живописний острів Фюн, де пройшло дитинство композитора, де він грав танцювальні мелодії на веселих та галасливих сільських святах»<sup>1</sup>.

Риси імпресіонізму найбільш послідовно втілено у Першому скрипковому концерті К. Шимановського (1916), своєрідною програмою якого став вірш Т. Міцінського «Травнева ніч». Одночастинний концерт позбавлений конфліктності, в ньому змальований ірреальний, казковий світ, наповнений красою та світлом. Вплив імпресіонізму відчутний у домінуванні споглядальної лірики, яка зіставляється з поривчастими образами, драматичними вибухами та екстатичними кульмінаціями. Партії скрипки та оркестру насичені тендітними мелодичними лініями, колористичними гармонічними зворотами, вишуканими тембровими ефектами, що імітують хаотичні звуки вигаданого світу – шелести, шарудіння, перегуки. Скрипка майже постійно знаходиться у високому регістрі, оркестрова ж тканина відзначена густотою та соковитістю.

Експресіонізм закарбовує скрипковий концерт у похмурі, «безвихідні» тони, свідченням чого є відповідні твори А. Шенберга (1936) та А. Берга (1935). Обидва композитори апелюють до «страху й жаху», які відчуває людина у ворожому світі, та використовують додекафонну техніку, однак художній результат виявляє розбіжність у переломленні ними експресіоністської естетики та стилю. На думку І. Гребневої, А. Шенберг акцентує увагу на реалізації технічного завдання – поєднати «узами законного шлюбу» додекафонію й ретельно – до дрібниць – скроєний по віденсько-класичній мірці концертний цикл»<sup>2</sup>, А. Берг же зосереджується на внутрішніх переживаннях, створюючи «художній “конспект” свого життя» та синтезуючи «додекафонію з тональністю, експресіоністську образність – з відверто романтичною»<sup>3</sup>.

Яскравими зразками неокласицистського концерту є твори О. Респігі (1922), І. Стравинського (1931), Дж. Ф. Маліп'єро (1932), П. Хіндемита (1937). Для цих творів характерна орієнтація на жанрові моделі минулого із показовими для останніх особливостями форми й стилістики. Скрипковий концерт Дж. Ф. Маліп'єро у традиційній для давніх зразків жанру тричастинній формі (*Allegro con spirito – Lento ma non troppo – Allegro*) апелює до витонченої краси мелодичної кантילени, властивої італійській музиці. «Григоріанський концерт» О. Респігі демонструє опору на середньовічну монодію, яка виступає інтонаційним прототипом для більшості тем твору.

---

<sup>1</sup> Мамонтова Н. Л. Карл Нильсен. Инструментальное творчество : автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2007. С. 17.

<sup>2</sup> Гребнева И. В. Жанр скрипичного концерта в зарубежной европейской музыке 1920–1930-х годов : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : 17.00.02 / Государственный ин-т искусствознания Министерства культуры РФ. Москва, 1991. С. 22.

<sup>3</sup> Там само. С. 23

С. Богоявленський називає цей концерт чудовим прикладом «вправного втілення григоріанської ладовості та строгої емоційності»<sup>1</sup>.

Цікавим є результат взаємодії скрипкового концерту з неофольклорним напрямком, мета якого – відродження національної традиції. Композитори різних національних шкіл зверталися до давніх шарів рідного фольклору, вибудовуючи на народно-пісенному матеріалі свої твори, в тому числі скрипкові концерти. Зразком неофольклорного скрипкового концерту може слугувати Другий скрипковий концерт К. Шимановського (1932–1933), щедро наповнений гуральським мелосом: є тут, навіть, стилізація гри народного скрипаля, де майстерно обіграні цілотнові тетра хорди, гармонійно поєднані з індивідуальною стилістикою автора.

Композиційний параметр демонструє різновекторність пошуків – від оновленої тричастинності (Я. Сібеліус, О. Респігі, П. Хіндеміт) до створення індивідуалізованих композиційних проектів (К. Нільсен, К. Шимановський). І. Гребнева пропонує диференціацію усіх скрипкових концертів, написаних у ХХ столітті, на три великі групи. Перша включає традиційні тричастинні концерти, що відтворюють архетипову модель жанру. Друга група містить концерти, що демонструють індивідуальний підхід до трактування традиційної тричастинності та утворюють чотири так звані «кенотипи»: (1) одночастинні концерти в руслі романтичної поємності – найчастіше у сонатній формі з повільним епізодом усередині; (2) двочастинні (або двофазні) концерти із темповим співвідношенням «повільно – швидко», де повільна частина поєднує у собі функцію двох перших частин традиційного циклу; (3) чотиричастинні концерти, в яких двічі повторене чергування повільної і швидкої частин демонструє спорідненість із структурою барокової сонати *da chiesa*; (4) чотиричастинні концерти, однак такі, що спираються на симфонічний цикл та відрізняються семантичною напруженістю й драматичністю розвитку. Третя велика група скрипкових концертів ХХ століття складається з творів, що втілюють «індивідуалізований композиційний проект». Своєрідність їх композиційних типів, як правило, пояснюється програмним задумом або залученням характеристик інших жанрів.

Семантичний спектр охоплює широке коло концепцій. Від часів виникнення інструментального концерту його образний зміст визначала переважно оптимістична, життєстверджуюча ідея, закладена в ігровій природі жанру. Однак по мірі еволюції в концертні твори все частіше проникає трагічне начало, нерідко пов'язане з програмним задумом. Одним з яскравих прикладів трагічного за концепцією скрипкового концерту ХХ століття можна вважати концерт Карла Хартмана (*Karl Hartmann*) (1939). Він має програмний заголовок «*Concerto funebre*», що задає тон усьому твору. Фактично, у цьому концерті німецький композитор виразив свій відчай щодо політичної ситуації у Третньому рейху і обурення останніми подіями: анексією Чехословаччини й урочистими святкуваннями після перемоги над Поль-

---

<sup>1</sup> Богоявленський С. Н. Итальянская музыка второй половины XX века : Очерки. Ленинград : Музыка, 1986. С. 25

щею. Три з чотирьох частин концерту витримані у досить вузькому діапазоні темпів, що розташовані на крайньому полюсі темпової лінійки: *Largo*, *Adagio*, *Langsam*. Крім того, фінальна частина жанрово конкретизована – *Choral (Langsamer Marsch)* – та містить цитату російської революційної пісні «Безсмертні жертви», привезеної до Німеччини вчителем К. Хартмана Германом Шерхеном (*Hermann Scherchen*), який у 1916-1918 роках був військовополоненим в Росії.

Нарешті, у трактуванні жанру можна простежити тенденцію до розвитку одного з типів сольного інструментального концерту, що склалися у попередні століття – віртуозного, симфонізованого, паритетного. Віртуозний тип, який домінував у добу романтизму, у ХХ столітті майже зникає, натомість активно розвивається симфонізований тип концерту, який іноді трансформується в оркестровий концерт з епізодичним висуванням на роль соліста певних інструментів оркестру. В межах паритетного концерту формується новий різновид жанру – концерт-монолог, де скрипка виступає як голос автора, що розмірковує, рефлексує, емоційно реагує на події у навколишньому світі чи у власній душі. М. Суторіхіна підкреслює, що акцентування філософської проблематики у музиці ХХ століття «служить передумовою підвищення ролі медитації, яка впливає на діалогічну природу концертного жанру»<sup>1</sup>. На думку дослідниці, у монолозі «своєрідно перетворюється одна з головних прикмет концерту – інструментальна віртуозність, втілена в майстерності мовної декламації на інструменті»<sup>2</sup>. Також концерт у ХХ столітті часто тяжіє до синтезу з іншими музичними жанрами: найчастіше він вступає у взаємодію з симфонією, однак нерідко межує з сюїтою, поемою тощо.

Другий скрипковий концерт Б. Бартока (1938) органічно вписується в історію розвитку жанру в першій половині ХХ століття. Його образна концепція детермінована складними умовами створення, передусім, непростю політичною ситуацією, в якій опинилася Угорщина і Європа в цілому напередодні Другої світової війни. Через загострене сприйняття загрози фашизму Б. Барток відчував постійну тривогу, що впливала на його настрої, проблематику та образний зміст творів, написаних у той час. Разом з тим, пізня творчість композитора, до якої належить концерт, за думкою дослідників, відзначена життєстверджуючими тенденціями, просвітленням емоційної атмосфери, домінуванням народно-національних образів. Така подвійність спрямування обумовлює особливості драматургічної концепції твору, у розумінні якої важливу роль відіграють авторські ремарки, представлені на сторінках партитури.

Усі наявні у нотному тексті Другого концерту ремарки можна розподілити на три групи, що презентують провідні образні сфери твору: героїчну, ліричну та скерцозну.

---

<sup>1</sup> Суторіхіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів // Українське музикознавство. Вип. 24. Київ : Музична Україна, 1989. С. 131.

<sup>2</sup> Там само. С. 126–127.

У першій частині домінують героїчна та лірична сфери. Вже початкова тема концерту, позначена *Allegro non troppo*, містить у зародковому вигляді образні елементи, які стануть головними «дійовими особами» в драматургічному розгортанні твору. Ознаками лірики в цій темі є розспівність мелодичної лінії, секундові хореїчні інтонації, збалансованість висхідного та низхідного руху. Разом з тим, широкоінтервальні ходи, активна ритміка з пунктирами та синкопами, динаміка *f* надають темі рішучого, мужнього, гордовитого характеру.

У подальшому розвитку ліричний та героїчний образи постають перед нами у різних іпостасях. В середньому розділі тричастинної головної партії ліричне та героїчне начала подаються не одночасно, як у першій темі, а по чергово: енергійний, але дещо насторожений мотив в низькому скрипковому регістрі після декількох проведень поступається місцем схвильованим пасажам у більш «людяному» середньому регістрі, що підкреслено ремаркою «*espressivo*». В репризі повернення початкової теми в оркестрі призводить до поступового згасання звучності та передачі мелодичної лінії солюючій скрипці. Цей епізод маркований ремаркою *Tranquillo*. Сполучна партія з позначкою *Risoluto* має скерцозний характер: тут панують короткі мотиви, що нанизуються один на одного, однак завдяки постійним урізанням висхідних тірат звучання набуває демонічного відтінку. Побічна партія (ремарка *Calmo*) знов повертає нас до ліричної образної сфери. Умиротворений модус лірики, вперше відчутний наприкінці головної партії, тут отримує граничне вираження: та ж динаміка *p* та *pp*, переважно високий регістр, прозорий, ледь чутний супровід оркестру. Однак зламані контури мелодичної лінії, що складається за додекафонними стандартами з дванадцяти неповторюваних звуків, надає темі сильної внутрішньої напруги, яку можна порівняти з напруженістю натягнутої струни людської душі. І. Нестьєв описує цю тему як гротескне пародіювання початкової теми головної партії. З цим важко погодитись. На нашу думку, образ, втілений у побічній темі, передає психологічний стан зосередженої самозаглибленості, душевної пригніченості, нервової прострації і наближений до образної сфери, яку сам дослідник сформулював як «лірика самотності»<sup>1</sup>. Заклучна партія має активно-дієвий характер. Початкова позначка *Vivace* ближче до кінця розділу змінюється ремаркою «*tornando al Risoluto*». При зовнішній схожості із сполучною партією – ті ж короткі мотиви, регістрові контрасти, використання штриху *staccato* – музичний образ втрачає скерцозність, ритмічна напористість та динамічне крещендування сприяють драматизації звучання.

В наступних розділах першої частини концерту шириться спектр відтінків основних образів. Так, нова грань лірики висвічується на початку розробки, де з лаконічного мотиву оркестрового вступу виростає наспівна тема, що приваблює романтичною чуттєвістю та емоційною теплотою (позначка *espressivo*). У другому розділі розробки ремарки *Vivace* та *risoluto* виступають в парі: перша позначає темп, а друга, розмішена під скрипковою партією, вказує на характер виконання. В третьому

<sup>1</sup> Нестьєв І. В. Бела Барток : Монографія. Москва : Музика, 1969. С. 708

розділі розробки з'являється ще один варіант ліричного образу, цього разу він позначений ремаркою *con calore*, яка виступає як більш високий ступень попереднього *espressivo* – не просто «виразно», а «палко». «Палкості» висловлюванню соліста надають не тільки широкі інтервальні ходи, але й інтенсивне вібрато, що у поєднанні з динамікою *piano* передає неабияке внутрішнє напруження, притаманне музиці. Крім того, у розробці є декілька епізодів з ремаркою *tranquillo*, між якими можна помітити спільність темпових, реєстрових та фактурних параметрів. Але найцікавіше відбувається у репрізі: тематичний матеріал сполучної та побічної партій дається тут у багаторазовому чергуванні, причому образні зіткнення кожного разу підкреслено ремарками *Risoluto* та *Calmo*.

У другій частині концерту лірика вступає у взаємодію із скерцозністю. Початкова тема – тема варіацій – втілює ліричний образ у його спокійно-умиротвореній іпостасі, що підкреслено позначкою *Andante tranquillo*. У другій варіації завдяки тембрам арфи та челести у звучанні ліричної теми з'являється відтінок крихкої казковості. Тут ми знов, як у розробці першої частини, бачимо одночасне використання ремарок, що належать до однієї синонімічної групи – тепер це *tranquillo* (вказівка на темп) та *espressivo* (уточнення характеру виконання під партією солюючої скрипки), тож, композитор подає ліричний образ одночасно у двох емоційних градаціях, диференційованих за допомогою тембру. Найвищої точки ліричний образ досягає в четвертій варіації: хоча сама варіація позначена досить нейтральною в образному відношенні ремаркою *Lento*, перехід до неї після бурхливо-демонічної третьої варіації підкреслено словами «*poco a poco calmandosi*». Цим композитор ніби перекидає смислову арку до побічної партії першої частини – *Calmo*, підкріплюючи її ремінісценцією зазначеної теми в оркестрі. Нова іпостась лірики – пейзажна – постає перед нами в шостій варіації, де трелеподібні мотиви скрипки разом із використанням прийому *ricochet* в високому реєстрі імітують щебетання пташок. Підсумком розвитку ліричного образу в другій частині концерту стає повторення заголовної теми, яка впродовж невеличкого кодового розділу поступово згасає, створюючи образ засинаючої природи.

Скерцозна сфера образів має крещендуючу лінію розвитку в межах другої частини концерту. Перші натяки на скерцозність відчутні вже у коротких скрипкових мотивах першої варіації, однак тут вони поки що ледь просвічують крізь ліричну доміную тему. Наступний етап становлення скерцозних образів – третя варіація: тут в повний голос заявляє про себе демонічно-інфернальне начало, яке у вигляді натяку дало про себе знати ще у сполучній партії першої частини концерту: підкреслено різкий (*ruvido*) рух дисонуючими інтервалами, акцентовані секундові мотиви, «кричуща» динаміка *f* і *ff*, наполегливий рух до найвищої звуковисотної точки варіації. І так само, як раніше, скерцозність тут межує із драматичною збудженістю. Нарешті, у п'ятій варіації скерцозна лінія добігає своєї кульмінаційної точки, яку композитор позначає відповідною ремаркою – *Allegro szherzando*. Цього разу це відвертий, позбавлений рис переходності скерцозно-бурлескний образ, репрезентований уривчас-



тими мотивами, короткими форшлагами, штрихом *staccato*, різкими регістровими та динамічними контрастами.

В третій частині головними дійовими особами виступають вже всі три раніше представлені образи: героїка, лірика, скерцозність. Однак кожен з цих образів постає у нових відтінках у порівнянні з попередніми частинами. Героїка набуває традиційного для фіналів народно-жанрового нахилу. Вже початкова тема, яка звучить у скрипки без супроводу оркестру, позначена ремаркою «*con spirito*» (з жаром). Тридольний метр, внутрішньотактові синкопи, епізодичні стакато разом з динамічними контрастами *f–p* додають темі енергійності та завзяття, виявляючи приховану танцювальність. Короткі мотиви оркестру, що обрамлюють викладення теми, підкреслюють та підсилюють героїчну домінанту образу. Скерцозність вперше виступає у м'якому, навіть грайливому вигляді: в сполучній партії тріольні мотиви, відокремлені один від одного фразуванням, супроводжуються ремаркою *grazioso*, яка вказує на жартівливий, трохи глузливий відтінок образу. Лірика представлена у двох іпостасях. З одного боку, вона апелює до відчужено-спокійних *Calmo* першої частини, як, наприклад у побічній партії «*Quasi lento*». Тендітна тема в партії скрипки на *p* звучить на фоні розосереджених у просторі звуків арфи, трикутника та тарілок. З іншого боку, лірична сфера зближується зі скерцозною та героїчною сферами. Так, у репризі в традиційній зоні лірики – побічній партії – початкова тема фіналу, яка експонувалася як сплав героїки з жанровістю, постає у витончено грайливому вигляді, підкресленому ремаркою *grazioso*.

Що стосується, взагалі, використання ремарок в фіналі, то з ліричного «блоку» тут представлена темпова позначка *tranquillo*, а також образні ремарки, що зустрічались раніше у зв'язку з ліричною сферою: *espressivo*, *dolce*, *con calore*. Разом з тим, ремарки з героїчного «блоку» збільшують свою питому вагу. Так, *Risoluto* зустрічається в фінальній частині п'ять разів, крім того, з'являються і нові для концерту ремарки, що підсилюють виразність таких образів: *con spirito*, *con fuoco*, *strepitoso*. На початку розробки ремарка *con fuoco* супроводжує гру подвійними нотами, що окреслює низхідний рух в партії скрипки. Наступні повернення цього тематичного комплексу, відзначені змінами напрямку руху, характеризуються все більшим підвищенням емоційного тону. Ремарка *strepitoso* використовується в моменти енергійного руху, як правило висхідного, задля підкреслення «рішучості» звучання. Про зростання ролі ремарки *Risoluto* в фінальній частині концерту пише О. Зорькіна, вказуючи, зокрема, на поширення цієї ремарки на різні розділи форми та підкорення їй навіть повільних темпів, як це відбувається в коді, де поєднуються одночасно *Largamento* та *Risoluto*: «Поступово відбувається зміна темпових значень музичного матеріалу, процес уповільнення темпів. У цьому оригінальність мислення Бартока – витиснен-

ня повільного матеріалу, але проникнення повільного темпу в інші розділи. У підсумку, відбувається трансформація фіналу від швидкого до повільного»<sup>1</sup>.

Узагальнюючи зроблені спостереження можна констатувати, що драматургія Другого скрипкового концерту будується на наскрізному розвитку трьох образних сфер – героїчної, ліричної та скерцозної, між якими, з одного боку, наявний загострений контраст, а з іншого, інтенсивна взаємодія. Періодичне зближення чи, навпаки, дистанціювання цих образів, унаочнене відповідними ремарками, переконливо відображає різноспрямовані інтенції, що сформували концепцію твору.

Стилістичні особливості Другого скрипкового концерту Бартока дають підстави говорити про близькість його до нефольклорного напрямку. Як відомо, все своє життя Барток присвятив дослідженню фольклору. Він їздив у етнографічні експедиції до Південно-Східної Європи, Близького й Середнього Сходу, ходив з фонографом та записною книжкою, невтомно записуючи угорські, словацькі, румунські, українські пісні, вивчаючи, обробляючи та використовуючи їх у власних творах. Але якщо у ранній період творчості Барток часто цитував фольклорні мелодії, то у пізній, до якого належить Другий скрипковий концерт, принцип цитування перестає бути головним. Композитор демонструє досконале мистецтво асимілювати типові для фольклору ладіві та ритмічні елементи у цілком оригінальні теми, які за своїм звучанням майже не відрізняються від народних. Серед різноманітних фольклорних джерел, з якими працює Б. Барток, слід назвати, насамперед, угорські – пісенний стиль *parlando rubato* та танцювально-інструментальний стиль вербункош. Підтвердженням свідомої апеляції до останнього є початкове авторське позначення першої частини концерту – *Tempo di Verbunkos*.

Композиційна організація аналізованого твору демонструє опору на базову тричастинну модель. Цікаво, що спочатку композитор планував написати концерт у варіаційній формі, однак Золтан Секей, який із самого початку виступив свого роду співавтором твору, відмовив композитора від такого задуму. В результаті, у варіаційній формі була написана лише друга частина концерту. Композитор використав тут метод вільного варіювання, де тема не стільки виступає основою для варіацій, скільки слугує стимулом для авторської фантазії: кожна варіація відзначена зміною темпу, ритмічного малюнку, динаміки, способу звуковидобування, оркестрової фактури. В крайніх частинах варіаційність функціонує не як композиційна схема, а як принцип розвитку та дає про себе знати завдяки постійному оновленню музичних тем при їх багаторазовому проведенні. Але головне – це переломлення ідеї варіаційності на рівні циклу в цілому. Фінал концерту Б. Бартока являє собою своєрідну варіацію першого *Allegro* та утворює тематичну арку на зразок «Фауст-симфонії»

---

<sup>1</sup> Зорькіна О. Романтические традиции и их преобразование во Втором Скрипичном концерте Б. Бартока // Четверті магістерські читання: Матеріали науково-творчої конференції 28-29 квітня 2009 року / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. С. 106.

Ф. Ліста. В ньому послідовно відтворюється основний матеріал першої частини та зберігається внутрішня логіка її побудови. Так, початкове речення головної партії першого *Allegro* перетворюється на головну тему фіналу шляхом метроритмічної модифікації: чотиридольний розмір поступається місцем тридольному, а акцентування слабких долей такту при майже точному збереженні звуковисотної лінії призводить до раніше прихованої, а зараз добре відчутної танцювальності. Так само сполучна партія першої частини відображена, як у дзеркалі, у сполучній партії фіналу: незважаючи на вирівнювання ритмічного малюнку (витриманий тріольний рух замість контрастних змін ритмічних фігур), загальний імпульсивно-напористий характер музики залишається незмінним. Подібність можна знайти також у побічних партіях – у їх схожому темповому, динамічному, фактурному вирішенні.

Що стосується трактування жанру, то Б. Барток відштовхується від доміантно-сольного типу концерту, розповсюдженого у романтичну добу. Скрипка у Бели Бартока є безперечним лідером, що власно підкорює собі оркестр. Особливо помітно це у другій частині концерту, де оркестр обмежується скромною гармонічною підтримкою соліста. Але і в інших частинах суто оркестрових епізодів – так званих *Tutti* – відносно небагато, та й при одночасному звучанні скрипки та оркестру останній майже ніколи не відсуває соліста на другий план. Не зловживає композитор і звичними прийомами «змагання» соліста й оркестру: більш-менш розгорнуті діалоги між «партнерами» можна знайти лише у фіналі.

Відповідно до вимог жанру, партія солюючого інструменту у Другому концерті Б. Бартока містить широкий спектр виконавських прийомів, що дозволяють виявити найбагатші можливості скрипки: від дрібної ювелірної техніки віртуозних пасажів та вишуканих орнаментів до ефектних прийомів крупної техніки – паралельних октав, подвійних нот, три- та чотириголосних акордів. Ефектності звучанню додає вмиле використання гранично далеких регістрів, широких стрибків, мелізматичних прикрас, артикуляційних контрастів. Застосовує композитор також гру чвертьтонами, гру на підставці та на грифі тощо. Концентруються зазначені прийоми скрипкової віртуозності у традиційному для концертного жанру розділі форми – каденції соліста, яка у Бартока розташована наприкінці першої частини.

**Висновки.** Детальний аналіз Другого скрипкового концерту Бели Бартока демонструє відповідність виявлених особливостей його організації загальним тенденціям розвитку скрипкового концерту у першій половині ХХ століття та, разом з тим, дає підстави говорити про наявність індивідуальних рис у трактуванні композитором жанру. Так, розгляд бартоківського твору за стилістичним параметром дає підстави віднести його до групи нефольклорних зразків жанру. Як і інші композитори цього напрямку, Б. Барток прагне відродити національні традиції народної музики, асимілюючи її ладово-інтонаційні та ритмічні елементи у своїх творах. Переконливість переломлення характерних рис стилів *parlando rubato* та вербункош у розглянутому концерті обумовлює його центральне положення серед скрипкових концертів неофольклорного напрямку.

За композиційним параметром Другий скрипковий концерт Б. Бартока слід віднести до типової для жанру тричастинної моделі, яка продовжує домінувати у скрипкових концертах першої половини ХХ століття. Проте важлива роль у бартоківському творі варіаційного принципу, дія якого відчутна на рівні організації як окремих частин, так і циклу загалом, свідчить про індивідуалізацію усталених формотворчих засад, обумовлену не в останню чергу впливом традицій народного музикування.

Образна концепція концерту Б. Бартока увібрала у себе два начала: життєстверджуючі ідеї, які панували від часів виникнення інструментального концерту, і трагічні образи, до яких все частіше зверталися композитори ХХ століття. Важливу роль у розумінні драматургії Другого скрипкового концерту відіграють авторські ремарки, які відображують провідні образні сфери: героїчну (*Risoluto*), ліричну (*Calmo*) та скерцозну (*Allegro scherzando*). Інші ремарки виступають як синонімічні по відношенню до основних: *Tranquillo*, *Quasi lento* та *espressivo* примикають до *Calmo*, позначаючи різні відтінки ліричної образності; *Vivace* є синонімом *Risoluto*; *Allegro scherzando* доповнюють ремарки *Leggero / Leggerissimo* та *Grazioso*.

У трактуванні жанру Бела Барток відштовхується від домінантно-сольного типу концерту, розповсюдженого в добу романтизму. Лідерство скрипки проявляється тут у її «кількісному» пануванні, майже повній відсутності суто оркестрових епізодів та розгорнутих діалогів між «партнерами», зовнішньому блиску та детальному опрацюванню сольюючої партії, що містить широкий спектр виконавських прийомів.

Тож, Другий скрипковий концерт Бели Бартока є показовим зразком жанру, що відбиває магістральні тенденції його розвитку в першій половині ХХ століття.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Богоявленский С. Н. Итальянская музыка второй половины ХХ века : Очерки. Ленинград : Музыка, 1986. 142 с.
2. Гребнева И. В. Жанр скрипичного концерта в зарубежной европейской музыке 1920–1930-х годов : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : 17.00.02 / Государственный ин-т искусствознания Министерства культуры РФ. Москва, 1991. 25 с.
3. Зорькина О. Романтические традиции и их преобразование во Втором Скрипичном концерте Б. Бартока // Четверті магістерські читання: Матеріали науково-творчої конференції 28-29 квітня 2009 року / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. С. 98–107.
4. Мамонтова Н. Л. Карл Нильсен. Инструментальное творчество : автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2007. 29 с.
5. Мартынов И. И. Бела Барток. Москва : Советский композитор, 1969. 288 с.
6. Нестьев И. В. Бела Барток : Монография. Москва : Музыка, 1969. 800 с.

7. Суторіхіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів // Українське музикознавство. Вип. 24. Київ : Музична Україна, 1989. С. 126–131.
8. Тавастшерна Э. Сибелиус. Ч. 1. Москва : Музыка, 1981. 279 с.
9. Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество. Будапешт : Корвина, 1971. 392 с.
10. Швець Н. Риси пізнього стилю Бели Бартока в творах для струнних смичкових інструментів // Наукові записки Тернопільського держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. І. Чайковського. Серія : Мистецтвознавство. 2004. № 1. С. 16–22.
11. Cooper D. Bela Bartok. Yale : Yale university press, 2015. 436 p.
12. Laki P. Performance Practice and Philology in Bartók's Violin Concerto (1938) // *Studia Musicologica : An International Journal of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences*. Budapest and Szombathely : Akadémiai Kiadó, 2011 (March 2012). Vol. 53. No. 1/3. P. 153–159. (Scholarly research and performance practice in Bartók studies : the importance of the dialogue international colloquium).

#### REFERENCES

1. Bogoyavlenskiy, S. N. (1986). *Italian music of the second half of the XX century : Essays [Ital'janskaja muzyka vtoroj poloviny XX veka : Ocherki]*. Leningrad : Muzyka. 142 p. [in Russian].
2. Grebneva, I. V. (1991). Genre of a violin concert in foreign European music of the 1920-1930 [Zhanr skripichnogo koncerta v zarubezhnoj evropejskoj muzyke 1920–1930-h godov] : *abstract of a dissertation for the degree of candidate of art history : 17.00.02 [avtoref. diss. na soiskanie uchenoj stepeni kand. iskusstvovedenija : 17.00.02]*. State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation. Moscow, 25 p. [in Russian].
3. Zorkina, O. (2009). Romantic traditions and their transformation in the Second Violin Concerto by B. Bartok [Romanticheskie tradicii i ih preobrazhenie vo Vtorom Skripichnom koncerte B. Bartoka]. *Fourth Master's Readings: Proceedings of the Scientific and Creative Conference April 28-29, 2009 [Chetverti mahisterski chytannia: Materialy naukovy-tvorchoi konferentsii 28-29 kvitnia 2009 roku]*. Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv : Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, pp. 98–107 [in Russian].
4. Mamontova, N. L. (2007). Carl Nielsen. Instrumental creativity [Karl Nil'sen. Instrumental'noe tvorchestvo] : *abstract of a dissertation for the degree of candidate of art history: 17.00.02 [avtoref. diss. na soiskanie uchenoj stepeni kand. iskusstvovedenija : 17.00.02]*. State Conservatory, named after P. I. Tchaikovsky. Moscow, 29 p. [in Russian].
5. Martynov, I. I. (1969). *Bela Bartok [Bela Bartok]*. Moscow : Sovetskij kompozitor, 288 p. [in Russian].
6. Nestiev, I. V. (1969). *Bela Bartok : Monograph [Bela Bartok : Monografija]*. Moscow : Muzyka, 800 p. [in Russian].
7. Sutorikhina, M. (1989). Concert-monologue as one of the varieties of the concert genre in the works of Ukrainian Soviet composers [Kontsert-monoloh yak ody z riznovydiv kontsertnoho zhanru u tvorchosti ukrainskykh radianskykh kompozytoriv]. *Ukrainian Musicology [Ukrainske muzykoznavstvo]*. Kyiv : Muzychna Ukraina, No. 24, pp. 126-131 [in Ukrainian].

8. Tavastsherna, E. (1981). *Sibelius [Sibeliu]. Part I*. Moscow : Muzyka. 279 p. [in Russian].
9. Uyfaluſhi, J. (1971). *Bela Bartok. Life and creativity [Bela Bartok. Zhizn' i tvorchestvo]*. Budapest : Korvina, 392 p. [in Russian].
10. Shvets, N. (2004). Features of Bela Bartok's late style in works for stringed bowed instruments [Rysy piznoho styliu Bely Bartoka v tvorakh dlia strunnykh smychkovykh instrumentiv]. *Scientific notes of Ternopil State Pedagogical University named after V. Hnatyuk and NMAU named after P. I. Tchaikovsky. Series : Art History [Naukovi zapysky Ternopilskoho derzh. ped. un-tu im. V. Hnatiuka ta NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Seriiia : Mystetstvoznavstvo]*, No. 1, pp. 16–22 [in Ukrainian].
11. Cooper, D. (2015). *Bela Bartok*. Yale : Yale university press, 436 p. [in English].
12. Laki, P. (2011). Performance Practice and Philology in Bartók's Violin Concerto (1938). *Studia Musicologica : An International Journal of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences*. Budapest and Szombathely : Akadémiai Kiadó, 2011 (March 2012). Vol. 53. No. 1/3. P. 153–159. (Scholarly research and performance practice in Bartók studies : the importance of the dialogue international colloquium) [in English].

**Дзизинская Н. А. Второй скрипичный концерт Белы Бартока в контексте развития жанра. Актуальность исследования.** Одной из ведущих инструментальных разновидностей концерта является скрипичный концерт, представленный в первой половине XX века почти 500 произведениями. Важным этапом эволюции жанра в указанный период были скрипичные концерты выдающегося венгерского мастера Белы Бартока, прочно вошедшие в репертуар современных исполнителей. Второй концерт (1938), посвященный другу композитора, известному венгерскому скрипачу Золтану Секею, впервые был исполнен им 29 мая 1939 года в Амстердаме. Широко освещенный в музыковедческой литературе, он, однако, еще не рассматривался в жанровом контексте.

**Основная цель исследования** – проследить соответствие Второго скрипичного концерта Бартока общим тенденциям развития жанра в первой половине XX века и выявить индивидуальные черты его трактовки.

**Методология.** В ходе исследования использованы следующие методы: *исторический* – для прослеживания истории развития жанра скрипичного концерта в первой половине XX века; *системный* – для группировки концертов по различным параметрам; *компаративный* – для сравнения отдельных образцов жанра; *структурно-функциональный, интонационно-драматургический, семантический* – для всестороннего анализа Второго скрипичного концерта Б. Бартока.

**Основные результаты и выводы.** Рассмотрены тенденции развития жанра скрипичного концерта в первой половине XX века, систематизированные за несколькими параметрами: стилистическими особенностями, композиционной структурой, образной концепцией и трактовкой жанра. Согласно указанным параметрам был проанализирован Второй скрипичный концерт Б. Бартока, выяснено соответствие выявленных особенностей его организации магистральным тенденциям развития скрипичного жанра, а также подчеркнуто проявление индивидуальных черт его трактовки. Освещены обстоятельства создания бартоковско-

го концерта и доказана обусловленность ими образной концепции произведения. Выявлены закономерности музыкальной драматургии путем анализа словесных ремарок, отражающих ведущие образные сферы: героическую (*Risoluto*), лирическую (*Calmo*) и скерцозную (*Allegro scherzando*). Охарактеризованы композиционные особенности концерта, обосновано обобщение типичной для жанра трехчастной модели за счет внедрения вариационного принципа, действующего на всех уровнях организации целого. Выявлены фольклорные влияния в стилистике скрипичного концерта Бартока, в частности, ассимиляция ладово-интонационных и ритмических элементов стилей *parlando rubato* и вербункош. Прослежено взаимодействие сольной и оркестровой партий, отмечено расширение спектра исполнительских приемов игры на скрипке.

**Ключевые слова:** скрипичный концерт, музыка первой половины XX века, позднее творчество Б. Бартока, неофольклоризм, словесные ремарки.

### **DZIZINSKA NATALIA**

**Nataliia Dzizinska** — postgraduate at the Department of World Music History in the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6684-0801>

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.127.213884>

### **THE SECOND VIOLIN CONCERT OF BELA BARTOK IN THE CONTEXT OF GENRE DEVELOPMENT.**

**Relevance of the study.** One of the leading instrumental types of the concerto is the violin concerto, presented in the first half of the twentieth century by almost 500 works. An important stage in the evolution of the genre during this period were the violin concertos by the outstanding Hungarian master Bela Bartok, which were firmly in the repertoire of modern performers. The second concerto (1938), dedicated to a friend of the composer, the famous Hungarian violinist *Zoltán Székely*, was first performed by him on May 29, 1939 in Amsterdam. Widely covered in musicological literature, however, it has not yet been considered in a genre context.

**Main objective(s) of the study** is to find out the correspondence of Bartok's Second Violin Concerto to the general trends in the development of the violin concerto in the first half of the 20th century and to reveal individual features of the interpretation of the genre.

**Methodology.** In the course of the study, the following methods were used: *historical* – to trace the history of the development of the violin concert genre in the first half of the twentieth century; *systemic* – for grouping concertos of the time according to various parameters; *comparative* – to compare individual samples of the genre; *structural-functional, intonational -dramatic, semantic* – for a comprehensive analysis of the Second Violin Concerto of B. Bartok.

**The main results / findings and conclusions.** The development trends of the violin concerto genre in the first half of the twentieth century, systematized for several parameters: stylistic features, compositional structure, imaginative concept and interpretation of the genre are considered.

According to the specified parameters, the Second Violin Concerto of B. Bartok was analyzed, the correspondence of the revealed features of his organization to the main trends in the development of the violin genre was clarified, and the manifestation of individual features of his interpretation was emphasized. The circumstances of the creation of the Bartok concert are highlighted and the conditionality of the figurative concept of the work is proved. The patterns of musical dramaturgy were revealed by analyzing verbal remarks reflecting the leading figurative spheres: heroic (*Risolto*), lyrical (*Calmo*) and scherz (*Allegro scherzando*). The compositional features of the concert are characterized, the updating of the three-part model typical of the genre is justified due to the introduction of the variational principle, operating at all levels of the organization of the whole. Identified folk influences in the style of Bartok's violin concerto, in particular, the assimilation of the mode-intonational and rhythmic elements of the styles of *parlando rubato* and *verbunkos*. The interaction of solo and orchestral parts is traced; an expansion of the range of performing techniques of playing the violin is noted.

**Keywords:** violin concert, music of the first half of the twentieth century, the later work by B. Bartok, neo-folklorism, verbal remarks.