

«Hua Mulan» for Pipa and orchestra of traditional Chinese instruments has been analyzed.

Key words: Chinese one movement concerto for soloist and orchestra, program music, composition, dramaturgy, model.

УДК 785.6+781.6

Сокачик Р.М.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРУ Б. БАРТОКА: ДРАМАТУРГІЯ, КОНЦЕПЦІЯ, СПЕЦИФІКА ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ

Стаття присвячена останньому оркестровому твору Б. Бартока – Концерту для оркестру, а точніше – проблемі трактування композитором жанру. У статті виявлені драматургічні компоненти твору, які дають змогу відносити його як до жанру концерту, так і до жанру симфонії.

Ключові слова: концерт, інтродукція, елегія, інтермецо, діалогічність.

Творча спадщина видатного угорського композитора ХХ століття Бели Бартока представлена найрізноманітнішими жанрами. Йому належить велика кількість фортепіанних творів, вокальних опусів, камерно інструментальної музики (вершиною якої є шість струнних квартетів), інструментальні концерти, симфонічні твори, а також сценічні опуси.

Варто виокремити найрозкішніший жанр у творчості Б. Бартока - оркестрову музику, завдяки якій композитору вдалося завоювати належне йому місце в історії музики. Успіх його як композитора-симфоніста розпочався з симфонії «Кошут» (1904)¹ та вінчався Концертом для оркестру. Останньому і присвячується дана стаття. Крім названих знакових творів, розмаїття оркестрової музики угорського композитора складають наступні опуси: Танцювальна сюїта (1923), Музика для струнних, ударних і челести (1937), Дивертисмент (1939); а також інструментальні концерти – три фортепіанних (1926, 1932, 1945), два скрипкових (1908, 1938), дві рапсодії для скрипки і оркестру (1928–1935), альтовий концерт (1945р., останній, незавершений твір композитора).

Концерт для оркестру – найвидатніший опус угорського композитора та один із найяскравіших зразків симфонічної музики ХХ століття – був написаний в складних умовах еміграції, війни, також хвороби, що прогресувала. Цей опус став узагальненням творчості угорського композитора, у ньому проявилися найяскравіші риси його композиторського таланту. У цьому п'ятичастинному циклі приховані найглибші переживання композитора: но-

¹ Б. Барток у цьому творі розкриває образ героя угорської національно-визвольної революції 1848 року Лайоша Кошута.

стальгія за Угорщиною, гордість та краса якої в найрізноманітніших відтінках передається в музиці, біль за свою Батьківщину (де, як відомо, панував фашистський устрій); в цьому творі також яскраво відображається мужній стриманий характер багатогранної особистості композитора, в музиці якого не чутно відвертого розпачу; зрештою, в *Концерті* яскраво проявилися композиторські зацікавлення Б. Бартока (експерименти з формою та музичною мовою, інструментуванням), а також фольклористична сфера його діяльності (використано особливості тематизму та стилю музикування, характерного для угорського, а також румунського, карпатсько-українського фольклору тощо). Та, незважаючи на всі творчі досягнення, композитора неодноразово звинувачували у «несерйозності» музики, вважаючи головною метою та якістю твору виключно демонстрування віртуозності, технічної вправності виконавців. Таким чином, одним із головних завдань даної статті є спроба довести протилежне – виявити істинні цінності цього вагомого в творчості Б. Бартока твору, який, без сумніву, заміщує жанр симфонії у його творчому доробку. Для цього необхідним є детальний інтонаційно-драматургічний аналіз музичного матеріалу *Концерту*, якого донині немає в музикознавчій літературі (окрім оглядової характеристики окремих частин циклу). Даний фактор в свою чергу визначає актуальність теми даної роботи, а також її новизну.

Незважаючи на нинішній жвавий інтерес до творчості Б. Бартока, літературу щодо творчості угорського митця важко назвати обширною. Методологічною базою для даної статті стали:

1. Доступні монографії російських авторів та перекладені на російську мову іноземних авторів. Найбільшою популярністю користуються монографії І.І. Мартінова¹, І. Нестєва² та перекладена з угорської мови книга про Бартока Й. Уйфалуші³. Серед музикознавчих статей, присвячених творчості композитора, особливої уваги заслуговують роботи Л. Александрова, Б. Асаф'єва, А. Варгафтіка, Е. Денісова, М.Е. Зеленіна. Найбільш цінними є роботи С. Сігітова, в яких розглядаються особливості гармонічної мови Б. Бартока, зокрема деяких частин Концерту для оркестру⁴, а також стаття Г. Дмитрієва, в якій досліджуються особливості формотворення окремих частин циклу⁵.

2. Угорськомовна література: Pávai István, Schreck László, Székeky Júlia, Gál Zoltán, ifj. Bartók Béla, Bartók Péter, Kroó György, Talián Tibor. Моног-

¹ Мартынов И.И. Бела Барток. - М.: Советский композитор, 1968. - С. 288.

² Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество. – Л.: Музыка, 1969. – 798 с.

³ Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество. – Будапешт: Корвина, 1971. – 392 с.

⁴ Сигитов С. Ладовая система Белы Бартока позднего периода творчества [Електронний ресурс]. _ Режим доступу: <http://musstudent.ru/biblio/87-teorija-muzyki/86-sigitovladovyestemybbartoka.html>

⁵ Дмитриев Г. О драматургической выразительности оркестрового письма (Общая редакция Э. Денисова). – М.: Советский композитор, 1981. – 174 с.

рафії останніх двох є особливо цінними при ознайомленні з творчим доробком Б. Бартока, однак головний акцент в них зроблено на його фольклористичній діяльності, аналізу ж його Концерту для оркестру автори торкаються лише опосередковано.

3. Присвячений композитору меморіальний сайт¹, де можна знайти відгуки про його особистість та оцінку його творчості його сучасниками, в тому числі відомими музикантами Угорщини.

Як відомо, однією із найважливіших якостей музичної культури ХХ століття можна вважати тенденцію зберігання і, навіть, «договорювання» традицій попередніх епох. Звернення до надбань попередніх епох є характерним і для Б. Бартока, що проявилось зокрема у його *Концерті для оркестру* – жанрі, який можна сміливо вважати між-історичним.

Щоб зрозуміти, чому Б. Барток побажав назвати свій твір саме Концертом для оркестру, а не симфонією, потрібно згадати ознаки даного жанру.

Саме значення слова *концерт* може пояснити основну ідею жанру, який поєднує дещо парадоксальні якості. Як відомо, *concerto* – слово італійського походження, що означає гармонію або узгодженість. Латинське ж слово *concertare* асоціюється зі словом змагання. Історично склалося так, що музичний жанр концерту на всіх стадіях свого розвитку та у всіх своїх різновидах буде поєднувати всі названі та очевидно контрастні компоненти: злагода, змагання, контраст.

Особливої уваги заслуговує елемент змагальності, яку музикознавці вважають основною ідеєю концертного жанру. Зокрема, Б. Асаф'єв у своїй книзі про І. Стравінського неодноразово говорить про значення «змагання», що, на його думку, полягає не тільки у перевазі віртуозності (володіння інструментом, подолання технічних складнощів), а у досконалості діалогу, в його експресії – в тому, що два, або декілька концертуючих інструментів, виходячи із деяких загальних передумов, приховують в ньому два начала, дві течії, і розвивають свої точки зору діалектично, в усвідомленні постійного співіснування ідеї головної і нею же породженої ідеї контрастуючої².

Окрім змагальності, жанр концерту має ще одну, не менш важливу якість – діалогічність³. Ці якості були переосмислені композиторами, починаючи з кінця ХІХ і протягом всього ХХ століття. Музиканти ХХ століття не шукають готові схеми, типу сонати чи фуґи, а звертаються до способів формотворення Ренесансу, де одним із принципів був діалектичний принцип концертності. Називаючи свої твори концертами для оркестру, композитори, на противагу інструментальному концерту, підкреслюють наявність

¹ Режим доступу: <http://www.zti.hu/bartok/exhibition/>

² Асаф'єв Б. Книга о Стравинском. 2 изд. – Л.: Музыка, 1977. – 276 с.

³ Спостерігаючи за розвитком жанру концерту, можна зробити висновок, що концертність є однією з основних фаз музичного мислення. Діалектичний принцип концерту згодом став передумовою для виникнення сонатної форми.

більшої свободи (адже концерт, як би не тлумачити це слово – змагання, діалог, чи контраст – «відбувається» в межах оркестру, де зрештою солістом може стати будь-який учасник колективу).

Загалом розуміння концертності в ХХ столітті є неоднозначним. Це в першу чергу обумовлено широкою внутрішньо-жанровою палітрою різновидів концерту. В певних випадках зі словом «концерт» не перестає асоціюватися принцип змагальності (це стосується в першу чергу сольних концертів з технічно ускладненими партіями солюючих інструментів), в інших випадках головним критерієм стає прояв лише зовнішньої віртуозності. Головним моментом розвитку жанру концерту в ХХ столітті слід назвати нове народження оркестрового концерту (або ж концерту для оркестру) як відродження традицій майстрів ХVІІ століття. Цю тенденцію в мистецтві ХХ століття прийнято називати «необароко».

Погляди музикознавців на появу жанру концерту для оркестру в ХХ столітті дещо розходяться: дехто дотримується ідеї, що він бере початок з барокового жанру *concerto grosso*, інші вважають його виникнення принципово новим явищем попереднього століття. Головною заслугою жанру концерту для оркестру в попередньому столітті можна назвати відкриття перед композиторами надзвичайно широких технічних можливостей. Крім змагальності, діалогічності, принципу протиставлень контрастних розділів, композитори вдаються до тембрової драматургії як нового способу формотворення. Концертність проникає в жанр симфонії, завдяки чому стирається чітка межа між даними жанрами. Подібні експерименти призвели до заміни в творчості окремих композиторів симфонії на жанр оркестрового концерту, або ж ототожнення цих жанрів. Таким чином, музика ХХ століття демонструє розмаїття концертних різновидів, які паралельно розвиваються – сольні концерти, оркестрові концерти, концерти для одного інструменту, а також різні жанрові поєднання: концерт-елегія, концерт-ноктюрн тощо.

Концерт для оркестру Б. Бартока написаний у 1943 році на замовлення російського диригента С. Кусевицького. Після багаторічної плідної праці в галузі камерно-інструментальної музики композитор знов наважується писати для симфонічного оркестру. Світова прем'єра твору відбулася 1 грудня 1944 року у виконанні Бостонського симфонічного оркестру. Даний «епохальний» Цей епохальний твір став символом музики ХХ століття та еталоном прикладом свого жанру.

Концерт для оркестру має п'яти-частинну будову: Інтродукція, Гра пар, Елегія, Інтермецо та Фінал.

Інтродукція написана у сонатній формі. В цій частині закладені основні теми-образи всього циклу. Вагому роль у даній частині відіграє пролог, який відкриває перед нами два тематичні начала: епічну тему та тему народного плачу. Протягом частини та й циклу взагалі обидві теми отримують широкий розвиток. Епічна тема стає основою головної партії сонатного *allegro* та розвивається найрізноманітнішими способами в розробці, у тому

числі у вигляді *fugato*. Тема-плачу, яка передає образ народного страждання, стає основою побічної партії, протягом всієї частини виражає то тихе страждання, то нестриманий крик. В дзеркальній репризі повторяються всі теми частини. Закінчується Інтродукція активним оптимістичним розділом, побудованим на основі епічної теми.

Цікавим є наявність прологу в Інтродукції. Якщо розуміти слово «інтродукція» як «введення», «пролог», і, нарешті «вступ», то незвичним стає наявність вступного розділу у самій Інтродукції, адже виникає свого роду «вступ до вступу». Якщо спробувати пояснити дане явище, то виходить наступне: вступний розділ з двома контрастними темами виконує свою функцію вступу, створюючи основні образно-тематичні утворення Інтродукції. На їх основі базуються всі головні теми сонатного алегро. Яким же чином виконує свою функцію «введення» Інтродукція загалом? В ній прослідковуються основні жанрові сфери, а саме *п і с е н н і с т ь* (як плач у вступі, друга тема головної партії, вся побічна партія), *т а н ц ю в а л ь н і с т ь* (шляхом перевтілення епічної теми зі вступу – головна партія та переважна частина розробки), *х о р а л* (друге проведення теми-плачу зі вступу у трьох трубах) і *м а р ш* (ним можна вважати *fugato* з розробки на основі головної партії), які стануть основою подальшого розвитку в *Концерті для оркестру*.

В музиці Інтродукції також можна спостерігати за постійними переходами від суб'єктивного начала до колективного та навпаки. Це явище буде простежуватися протягом всього *Концерту*. У Б. Бартока все починається з «особистісного». Це стосується епічної теми, яка у своєму початковому вигляді є тихим зосередженим монологом в інтерпретації струнних, а свою «суб'єктивність» втрачає вона в експозиції, перетворившись у тему головної партії. Тема плачу у почерговому скорботному виконанні дерев'яними духовими також спершу відображала біль оповідача, який переживає горе свого народу, а через два проведення вона набуває «колективного» характеру, виливаючись у нестриманий «крик» народу. Однак, «плач» в експозиції, перетворившись у тему побічної партії, знову переходить на «особистісний» рівень.

Друга частина Концерту – «Гра пар» – часто трактується музикознавцями як «ліричний відхід» від глибоких переживань попередньої частини та начебто є музикою лише розважального, грайливого характеру. Однак у цій неоднозначній частині прихований образ жорстокостей світової війни. На це в першу чергу вказує використання теми-плачу у гротескно-видозміненому вигляді. Будова «Гри пар» має риси тричастинності та варіаційності. Дана частина серед інших частин циклу є найбільш наближеною до барокового стилю: тема крайніх розділів, де власне і відбуваються дуети пар дерев'яних духових інструментів, за тематичним контуром нагадують хоральні прелюдії Й. С. Баха, а середній хоральний розділ в інтерпретації

мідних духових є наближеним до протестантського хоралу¹. Друга частина Концерту є не лише тематичним, а й тембральним продовженням першої (що дає можливість виправдати визначення жанру оркестрового концерту даного циклу): деформована тема-плачу в «Грі пар» виконується також дерев'яними духовими інструментами, як і в першій частині. «Гра пар» виконує функцію своєрідного скерцо в Концерті для оркестру Б. Бартока.

Розмістившись в центрі п'яти-частинного циклу, «Елегія» відіграє особливу роль в *Концерті*. Її сміливо можна вважати першою великою кульмінацією твору, а саме – трагічною. Перш, ніж говорити про музику цієї частини, слід з'ясувати значення слова та самого жанру *елегія*, співставивши її характеристики з трактуванням цих особливостей композитором. *Елегією* (від грецького слова *elegia*, *om elegos* - жалібна пісня) називається літературний та музичний жанр; в поезії – вірш середнього розміру, медитативного або емоційного змісту (зазвичай трагічного), найчастіше – від першої особи, без чіткої композиції². Третя частина *Концерту* відповідає наступним параметрам, маючи невеликий розмір, емоційний і, в першу чергу, медитативний характер, на що звертає увагу сам автор, називаючи в цитованому коментарі *Елегію* «нічною музикою». В цьому його підтримує російський музикознавець І. Нестьєв у своїй монографії про Б. Бартока: «Музика оточена типовими для Бартока нічними пейзажами, таємничо затуманеними звучаннями заснулої природи ... Мотиви ночі, подібно до рефрену, пронизують початок, середину і закінчення Елегії, двічі перервавшись схвильованою речитатцією теми-плачу...»³. Щодо «нечіткості форми», як зауважується в енциклопедії про жанр елегії, то *Елегію* Б. Бартока в цьому також можна «звинувачувати». Основу цієї музики складають вільні варіації, а точніше – варіанти на тему плачу з попередніх частин. Цілісності же формі надає видозмінена епічна тема, яка обрамлює частину. Отже, тут можна говорити про риси тричастинності з варіаціями у центрі, або ж трактувати форму як варіаційну зі вступом та кодою.

Отже, в Елегії, у трагічній кульмінації циклу, продовжує розвиватися тема-плачу як траурна музика за загиблими під час війни. Знов беруть на себе ініціативу дерев'яні-духові інструменти, в першу чергу гобой. Однак, в Елегії абсолютно переважає траурна тематика, епічна продемонстрована лише невпевненими контурами, подібно до теми-плачу на початку Інтродукції.

¹ Плавний рух мелодії по інтервалах діатонічної гами, моноритмічна фактура, крупні зупинки в кінці речень – все це вказує на жанрове походження музики від протестантських церковних піснеспівів (хоралів).

² Большая советская энциклопедия (ЭЛ) онлайн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.booklot.ru/genre/spravochayaliteratura/entsiklopedii/book/bolshaya-sovetskaya-entsiklopediya-el/>

³ Нестьєв И. Бела Барток. – М.: Музыка, 1969. – 641 с.

Четверту частину – «Перерване Інтермецо» – справедливо можна назвати другим скерцо даного циклу. Але характер музики другого скерцо значно відрізняється від «Гри пар»: зникає гротескність, переважає світлий та безтурботний характер. Популярною вона стала в першу чергу через використання цитати із «Ленінградської симфонії» Д.Д. Шостаковича. Інтермецо має тричастинну будову з елементами рондо і містить три головні теми. Перша тема має в основі пентатоніку та, через перемінну метро-ритміку, характерну для музичної мови Б. Бартока, нагадує мелодіку угорського мовлення. Друга тема – широка, наспівна, має спільні риси з угорською оперетою. Середина тричастинного розділу – цитата з музики Д. Шостаковича, однак композитор працює лише з одним мотивом теми – низхідним. У четвертій частині можна говорити про тембральну драматургію Концерту для оркестру. Перша тема (з пентатонікою) є оптимістичним переосмисленням теми-плачу – за її інтерпретацію відповідають дерев'яні-духові інструменти. Друга тема (в дусі оперети) можна назвати продовженням епічної тематики твору (виконується струнними).

Розкішну музику п'ятої частини, Фіналу, не можна назвати безпосереднім результатом циклу. Від Фіналу як завершального етапу цього масштабного циклу очікується останнє слово, так би мовити, головна настанова після пережитих подій. Ця багатороздільна частина з елементами рондо, з блискучими танцювальними темами народного походження, з прекрасним розвитком та прийомами, серед яких три фугато, є яскравим прикладом вміння Б. Бартока неочікувано перетворювати уже образно вичерпані, здалось би, музичні теми у протилежну сферу. Враховуючи період написання *Концерту для оркестру*, можна дійти висновку, що святкові настрої, передані у Фіналі, не є безпосередньо пережитими композитором емоціями. Скоріш Б. Барток у п'ятій частині пропонує розв'язку всіх страждань та конфліктів, поставлених у попередніх частинах, у вигляді оптимістичного прогнозу на світле майбутнє, що може чекати на його батьківщину після остаточного звільнення від іноземних агресорів. Фінал в першу чергу є тембральним продовженням основних образних сфер Концерту: тема вступу п'ятої частини, з широкими октавними ходами, стверджувальними інтонаціями, яка згодом стане основою фугатних розділів, є перефразованим варіантом **епічної теми**, вона продовжує м існувати головним чином у струнній групі та у мідних; на походження танцювальних мотивів Фіналу від **теми-плачу** вказує, окрім тембрового забарвлення (дерев'яні духові), контур самих мелодій та аналогічний спосіб оспівування опорних звуків, як у попередніх частинах циклу. Отже, окрім яскравої віртуозності, що є явним прикладом концертності, Б. Барток у п'ятій частині пропонує оригінальне вирішення проблеми, що впливає на специфіку трактування та сприйняття жанру.

Спостерігаючи розвиток музики *Концерту для оркестру*, починаючи з перших інтонацій Інтродукції, можна знайти безліч зв'язків між частинами, відчуті переосмислення тематизму з однієї частини в іншу, з однієї образ-

ної сфери в зовсім інший стан. У першу чергу тут варто пригадати епічне начало Концерту, що набуло вигляду теми у вступному розділі до Інтродукції і вже в цій же частині, в експозиції головної партії, показало себе у видозміненому вигляді. Тема-плачу також по-різному себе показала у циклі: зародившись так само у вступі до Інтродукції із неясних контурів струнних, вона прозвучала десь як тихий смуток самотньої душі, а десь як відвертий нестримний крик. Ці дві образні сфери домінували у циклі і, можна сказати, вели між собою свого роду боротьбу, створивши основні концепційно-драматургічні етапи твору у вигляді **Інтродукції** як початку зародження основних образних начал циклу, **Гри пар**, що виконує роль скерцо в Концерті та подає головні теми у гротескному вигляді, **Елегії** як лірико-трагічного центру циклу, **Перерваного Інтермецо**, як образу світла після пережитих страждань та **Фіналу** як «прогнозу» світлої перемоги. Між цими частинами, крім тематичного, існує також тембральний зв'язок: основні теми циклу, породжені від епічної, виконуються у всіх частинах струнною групою, іноді (в першу чергу це стосується фугато, що чимало раз прозвучало у циклі) мідними духовими; теми-наслідки плачу же інтерпретуються дерев'яними духовими.

Таким чином, можна говорити про жанрову двоякість *Концерту для оркестру* Б. Бартока. Даний цикл, що має в своїй основі всі необхідні вище перераховані складові (контрастні образи, їхню тенденцію до розвитку та еволюціонування і, відповідно, конфліктність зі своєю рідною її розв'язкою), справедливо можна визнати Симфонією. Звичайно, у творі прослідковуються також всі ознаки концертності: демонстрування віртуозності груп інструментів, наявність розширених сольних епізодів, співставлень контрастних звучань груп інструментів, співставлення сольних звучань та tutti, і, найголовніше – практично протягом всього циклу прослідковується тембральна драматургія та тембральне переосмислення тематичних утворень. Діалогічність, яка спостерігається як в середині частини, так і між ними) є однією з найголовніших ознак Концерту для оркестру Б. Бартока. Сам автор називає свій твір «оркестровою віртуозною п'єсою, що нагадує симфонію». Б. Барток уже вдруге, як і при створенні «Музики для струнних, ударних і челести», не побажав назвати свій монументальний оркестровий твір симфонією.

Роздуми про творчість угорського генія, сміливого новатора в галузі музичної мови, який збагатив мистецтво ХХ століття творами, які стали класикою своєї епохи, хочеться завершити словами самого Б. Бартока з одного з інтерв'ю 1937 року: «Я повинен зізнатись, що вся моя музика... є в першу чергу справою почуттів та інстинкту. Не питайте мене, чому я написав так чи інакше. На все це можна дати тільки одну відповідь: як я відчував, так і писав. Нехай говорить сама музика за себе. Сподіваюсь, вона є настільки

ясною і сильною, щоб вистояти за себе»¹.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. (И. Глебов). Книга о Стравинском. – М.: Музыка, 1977. – 276 с.
2. Барабанов Н. Рассказ о художнике (Бела Барток) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200702003>
3. Большая советская энциклопедия (ЭЛ) онлайн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.booklot.ru/genre/spravochnayaliteratura/entsiklopedii/book/bolshaya-sovetskaya-entsiklopediya-el/>
4. Дмитриев Г. О драматургической выразительности оркестрового письма // Очерк 3. Некоторые аспекты драматургической роли на примере Концерта для оркестра Б. Бартока. – М.: Советский композитор, 1981. – С. 88–134.
5. Мартынов И.И. Бела Барток. – М.: Советский композитор, 1968. – 288 с.
6. Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество. – Л.: Музыка, 1969. – 798 с.
7. Сигитов С. Принципы формообразования в музыке Б. Бартока позднего периода творчества // Сигитов С./ Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. – М., 1972. – С. 256–297.
8. Сигитов С. Этапы творческой эволюции Бартока // Из истории музыки XX века. Сборник статей. – М.: Музыка, 1971. – С. 189–207.
9. Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество. – Будапешт: Корвина, 1971. – 392 с.

REFERENCES

1. Asafev B. (I. Glebov). *Kniga o Stravinskom* [The book about Stravinsky]. – M.: Muzyka, 1977. – 276 p.
2. Barabanov N. *Rasskaz o hudozhnike (Bela Bartok)* [Story about the artist (Bela Bartok)] [Elektronnyiy resurs]. – Rezhim dostupa: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200702003>
3. *Bolshaya sovetskaya entsiklopediya* [Great Soviet Encyclopedia] (EL) onlayn [Elektronnyiy resurs]. Rezhim dostupa: <https://www.booklot.ru/genre/spravochnayaliteratura/entsiklopedii/book/bolshaya-sovetskaya-entsiklopediya-el/>
4. Dmitriev G. *O dramaturgicheskoy vyrazitelnosti orkestrovogo pisma* [About dramaturgic expressiveness of orchestral writing] // *Ocherk 3. Nekotoryye aspekty dramaturgicheskoy roli na primere Kontserta dlya orkestra B. Bartoka* [Some Aspects of the Dramaturgic Role on the Example of Concerto for Orchestra B. Bartok]. – M.: Sovetskiy kompozitor, 1981. – P. 88–134.
5. Martynov I.I. *Bela Bartok* [Bela Bartok]. – M.: Sovetskiy kompozitor, 1968. – 288 p.
6. Nestev I. *Bela Bartok. Zhizn i tvorchestvo* [Bela Bartok. Life and art]. – L.: Muzyka, 1969. – 798 p.
7. Sigitov S. *Printsipyi formoobrazovaniya v muzyike B. Bartoka pozdnego perioda tvorchestva* [Principles of formation in the music of B. Bartok in the late period of creation] // Sigitov S. / *Problemyi muzyikalnoy nauki. Vyip. 1.* – M., 1972. – P. 256–297.
8. Sigitov S. *Etapyi tvorcheskoy evolyutsii Bartoka* [Stages of the creative evolution of Bartok] // *Iz istorii muzyiki XX veka. Sbornik statey* [From the history of music of the twentieth century. Collection of articles.]. – M.: Muzyka, 1971. – P. 189–207.

¹ Барабанов Н. Рассказ о художнике (Бела Барток) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200702003>

9. Uyfaluhi Y. *Bela Bartok. Zhizn i tvorchestvo [Bela Bartok. Life and art]*. – Budapest: Korvina, 1971. – 392 p.

Сокачик Р. Концерт для оркестра Б. Бартока: драматургия, концепция, специфика трактовки жанра. Статья посвящена последнему оркестровому произведению Б. Бартока – Концерту для оркестра, точнее – проблеме трактовки композитором жанра. В статье выявлены драматургические компоненты произведения, которые дают возможность причислять его как к жанру концерта, так и к жанру симфонии.

Ключевые слова: концерт, интродукция, элегия, интермеццо, диалогичность.

Sokachyk R. B. Bartók's Concerto for Orchestra: dramaturgy, conception, specificity of the genre interpretation. The article focuses on the Concerto for orchestra – the last orchestral work by Bela Bartok, precisely – on composer's interpretation of genre. The article reveals dramatic components of the work that makes the attribution of this work to the genre of concert, and also to the genre of the symphony, feasible.

Key words: concert, introduction, elegy, intermezzo, dialogue.

УДК 78.01+781.6

Гармель О.В.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ДИАЛОГ. ТВОРЧЕСТВО ДЖОНА ДАУЛЕНДА В АЛЬБОМЕ СТИНГА «SONGS FROM THE LABYRINT»

Проанализированы особенности альбома Стинга «Песни из лабиринта», посвященного жизни и творчеству английского композитора Джона Дауленда (1563-1626). На основе изучения зарубежных источников приведены биографические сведения о Дж. Дауленде, раскрыто значение меланхолии как основы мирозерцания в его творчестве. Анализ альбома Стинга направлен на выявление аспектов творческого диалога между английскими музыкантами. Акцент сделан на семантических связях произведений, вошедших в «Песни из лабиринта».

Ключевые слова: диалог, интерпретация, творчество Дж. Дауленда, меланхолия, семантика.

В современном музыковедческом осмыслении различных аспектов интерпретации продолжает быть актуальным обращение к категории диалога, которая охватывает многие сферы гуманитарного знания со времён появле-