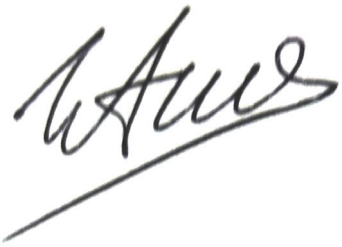
Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського



ГЕДІ Анастасія Іштванівна

УДК: 78.082.4

ОСОБЛИВОСТІ УГОРСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ В ТВОРАХ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ Б. БАРТОКА

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Харків – 2021

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського Міністерства культури та інформаційної політики України.

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Ринденко Оксана Валеріївна,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського, професор
кафедри спеціального фортепіано № 2

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Молчанова Тетяна Олегівна,
Львівська Національна музична академія
імені М.В.Лисенка, завідувач кафедри
концертмейстерства

кандидат мистецтвознавства, доцент
Сухленко Ірина Юріївна,
Харківський національний університет мистецтв
імені І.П. Котляревського,
кафедра спеціального фортепіано

Захист відбудеться “8” травня 2021 р. об 11.00 годині на засіданні спеціалізованої Вченої ради К 64.871.01 у Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, м. Конституції, 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, м. Конституції, 11/13.

Автореферат розісланий “7” квітня 2021 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент М.С. Чернявська

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДИСЕРТАЦІЇ

Обгрунтування вибору теми дослідження. Не буде перебільшенням вважати, що музикознавче осягнення творчості всесвітньо визнаного угорського композитора Б. Бартока на сучасному етапі не є завершеним. Більш того, в наш час український слухач знайомий з обмеженим колом творів видатного майстра. Відомо, що Барток приїздив до України (часів СРСР) в якості концертуючого піаніста[1]; його творчий шлях починався з кар'єри піаніста; тож не дивно, що саме його музика була однією з найбільш значних важелів впливу на творення нового «звукового образу фортепіано» XX ст. Однак постать Б. Бартока-піаніста до нині залишається без спеціального аналізу, хоча ще А. Малінковська (в працях 80-х років минулого століття) застерігала від спрощеного погляду на стиль гри Б. Бартока. Є певні сумніви стосовно визначення його фортепіанного стилю лише як «безпедально-ударного» (за Л. Гаккелем). Хоча багато творів композитора свідчать саме про таку трактовку фортепіано («Дві елегії» op. 8 b, «Бурлески» op. 8 c, Сюїта op. 14, Етюди op. 18 (1918), Соната (1926); перший концерт для фортепіано з оркестром (1926), однак є кількість творів, написаних досить традиційно, в «класичному» ключі. У них Б. Барток досить скупо використовує ударно-колористичні функції фортепіано, зато наявні широкий охват регістрів, педальні ефекти тощо. Отже, склалися умови для наукової переоцінки значення виконавської діяльності Б. Бартока в контексті еволюції композиторського стилю, а також ролі композитора як творця угорського національного стилю (в розвиток традицій Ф. Ліста) у XX століття, що вкрай важливо в час всеосяжної глобалізації, коли роль національного, на нашу думку, не тільки не послабшується, а навпаки, слугує контрапунктичним «знаменником» ментальної приналежності кожного митця до своєї нації; отже слугує додатковою мотивацією затребуваності теми пропонованої дисертації.

Таким чином, *актуальність теми* підтверджує стан сучасної наукової думки та мистецької практики України, в якому:

1) існує затребуваність бартоковських творів для фортепіано на всіх ланках музичної освіти, які в силу складності ще не отримали належної популярності, на яку заслуговують;

2) визріли умови для визначення ролі ментальних засад угорської нації у якості архетипу музичних втілень національного стилю у Новітню добу, зокрема, у фортепіанних творах Б. Бартока (1910-1920-х років);

3) є необхідність обґрунтування стильової системи Б.Бартока *як унікальної* через унаочнення угорської національної традиції та індивідуально-авторського стилю митця, який мав великий вплив на еволюцію «звучного образу фортепіано» в світовій і європейській музичній культурі першої половини XX століття.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає темі №11 «Зарубіжна музична культура:

[1]Авторські концерти Б. Бартока відбулися 1929 року: у Харкові 6 січня, Одесі 9 січня, Санкт-Петербурзі 16 січня та Москві 24 січня, де він з великими успіхом виконував власні опуси (15 угорських пісень, Бурлески, Румунські колядки, *Allegro barbaro*) та твори З. Кодаї, Б. Марчелло, Л. Россі, Д. Скарлатті.

культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності (на 2015-2020 рр.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол № 4 від 27.12.2010), в остаточному формулюванні – протокол №4 від 24.12.2020 р.

Мета дослідження – на матеріалі фортепіанної творчості простежити уособлення індивідуально-авторського стилю Бели Бартока з урахуванням історично усталених ментальностей національного угорського стилю та виконавської складової.

Мета зумовила рішення наступних ***завдань***:

— висвітлити специфіку етногенези угорської культури в світлі історії етнічних міграцій та існуючих теорій походження угорців-мадярів;

— окреслити роль музичної фольклористики, що мала вплив на розуміння національного стилю в музиці;

— простежити етапи розвитку жанру фортепіанного концерту в Угорщині та виявити його національні ознаки;

— визначити засади творчого методу, художнього світогляду і композиторського мислення Б. Бартока в дзеркалі еволюції його фортепіанного стилю;

— проаналізувати в жанрах фортепіанної музики з оркестром Б. Бартока в аспекті взаємодії національних особливостей та індивідуального творчого підходу;

— обґрунтувати унікальність творчого методу Б. Бартока на ґрунті його різнобічної діяльності та художньо-філософських поглядів.

Об'єктом дослідження є фортепіанна творчість Б. Бартока як стильова система; його ***предмет*** — уособлення національного та індивідуально-авторського стилю в творах для фортепіано з оркестром.

Матеріал дослідження. Обґрунтуванню концепції дисертації слугують фортепіанні твори, як крупної форми у супроводі симфонічного оркестру (Рапсодія ор. 1 (1904), Скерцо ор. 2 (1904), три концерти (ор. 83, 1926; ор. 95, 1930; ор. 119, 1945), «Музика для струнних, ударних і челести» ор. 106 (1936), концерт для двох фортепіано з оркестром ор. 115 (1940), так і малих жанрів (Етюди ор.18, «Румунські народні танці» ор.8а), які віддзеркалюють взаємодію національного та індивідуально-авторского стиля Б. Бартока. Залучені також існуючі аудіо-записи Бартока-піаніста та записи сучасних угорських піаністів (Ані Фішер, Гейзо Анди, Дьоже Ранкі).

Методи дослідження. Комплексний підхід до вивчення фортепіанної творчості Б. Бартока в аспекті національного та індивідуального стилю зумовив взаємодію різних галузей гуманітарного знання: історії, етнології, культурології, філософії. Для аналізу творів в єдності композиторської та виконавської складової засадничими є структурно-функціональний, жанрово-стильовий, виконавський та системний методи.

Теоретична база. З урахуванням матеріалу дослідження задіяно фундаменальні напрями сучасної гуманітаристики та музикознавства:

- *історико-етнографічні праці* (К. Грота, Л. Гумильова, С. Аннінського, Н. Данілевського, В. Іванова, С. Кисельова, Й. Папайя, G. Konrad, Л. Контлера,

D. Nicolle) та *культурологія музики* (К. Винцене, С. Дюкина, А. Канева, М. Кагана, Е. Кузнецова, М. Хансуліна, Е. Ломшиної, Ю. Лотмана, В. Торопова, У. Еко, О. Чампаї);

- *психологія, антропологія, лінгвістика, фольклористика* (праці Т. Володиної, Г. Гачева, П. Домокоша, Д. Золтаї, П. Хайду, Д. Бубріха, E. Vertes);
- *музична фольклористика та національний музичний стиль* (дослідження Е. Алексєєва, І. Богданова, Л. Бушуєвої, І. Земцовського, А. Іваницького, З. Кодаї, Ф. Колесси, М. Кондратьєва, Л. Кулаковського, Х. Кушнарьова, І. Ляшенка, О. Мазур, С. Тишка, R. Scotting, Б. Бартока);
- *теорія стиля та жанру* (праці Б. Асаф'єва, В. Бобровського, В. Варунца, Д. Гаала, Л. Гаккеля, Н. Горюхіної, Я. Демені, Д. Діллe, М. Друскіна, А. Івашкіна, Ц. Когоутека, Ю. Кона, І. Котляревського, Е. Курта, С. Лісси, Л. Мазеля, І. Мартинова, В. Медушевського, Я. Мільштейна, М. Михайлова, В. Москаленка, Т. Надора, Є. Назайкінського, А. Немета, І. Нестьєва, І. Пустильника, Р. Реті, К. Руч'євської, Б. Сабольчі, Р. Сергієнко, С. Сігітова, В. Сисаурі, С. Скребкова, А. Сохора, В. Стасова, М. Тараканова, Ю. Тюліна, К. Хамбургер, Ю. Холопова, В. Холопової);
- *сучасне бартокознавство* (E. Antokoletz, M. Bauer, A. Bayley, C. D. Bocanegra, D. Bratuz, J. Demeny, J. Frigyesi, Zs. Homor, C. M. Pinter, A. D. Ritchie, D. E. Schneider, H. Stevens, A. Szőllősy D. R. Walker, Й. Уйфалуші);
- *історія та теорія фортепіанного мистецтва* (праці А. Алексєєва, А. Буасьє, Л. Гаккеля, Л. Григор'єва, Я. Платека, М. Друскіна, А. Корто, А. Малінковської та ін.).

Наукова новизна отриманих результатів. Дисертація є спробою репрезентувати фортепіанну творчість Б. Бартока як *унікальну стильову систему,* що уособлює ментальності національно-угорського та індивідуально-авторського мислення. У дисертації *вперше*:

– висвітлено ґенезу фортепіанного концерту в творчій практиці Угорщини;

– еволюцію фортепіанного стилю Б. Бартока представлено як шлях кристалізації індивідуального-авторського мислення через засвоєння національної традиції;

– охарактеризовано концепт «звучний образ фортепіано» на матеріалі крупних жанрів з оркестром у творчості Б. Бартока;

– унаочнено еволюцію фортепіанного стилю угорського митця як траекторію (внутрішній рух): від оркестрового трактування інструменту (загальноромантична та національна традиція Ф. Ліста) – до ударно-безпедального (у фольклористичних опусах) аж до неокласицистської парадигми пізнього періоду;

– надано характеристику виконавської діяльності Бартока-піаніста як чинника впливу на звуковий образ фортепіано XX століття;

– визначені стильові засади трактування крупної форми в жанрах концерту Б. Бартока як синтез європейської та національної традицій.

Практична значимість отриманих результатів. Матеріали дослідження фортепіанної творчості Б. Бартока та угорської музики в цілому можуть бути корисними як додатковий навчальний матеріал з «Історії світової музичної

культури», «Історії та теорії фортепіанного мистецтва», «Музичної інтерпретації» для бакалаврів та магістрів музичних навчальних закладів України I-IV рівнів акредитації.

Апробація роботи. Окремі положення та ідеї дослідження були представлені на всеукраїнських і міжнародних науково-практичних *конференціях:* «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес» (Луганськ, 15-16 березня 2012 р.); «Механізми новації у музичній творчості ХХ сторіччя: проблеми інтерпретації» (Київ, 26 жовтня 2013 р.); «Молоді музикознавці України» (Київ, 8-10 січня 2014 р.); «Феномен культури постглобалізму», (Маріуполь, 27 листопада 2020 р.).

Публікації. За темою дисертації опубліковано чотири статті у наукових виданнях, затверджених МОН України та одна стаття у виданні Євросоюзу («*Science of Europe*»).

Структура роботи. Дисертація складається з анотацій, Вступу, трьох основних розділів (8 підрозділів), Висновків та Списку використаних джерел (190 позицій, з них – 33 англійською, німецькою та угорською мовами). Загальний обсяг роботи – 224 сторінок, з них основного тексту – 170 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У Вступі обґрунтовані вибір теми дослідження та її актуальність, визначені об’єкт та предмет, мета та завдання, наукова новизна та практична значущість отриманих результатів; а також структура роботи, дані про апробацію та публікації за темою дисертації.

Розділ 1 «УГОРСЬКА КУЛЬТУРА В СТАНОВЛЕННІ ТА РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНИХ І МЕНТАЛЬНИХ ДОМІНАНТ» присвячено вивченню різних теорій щодо походження угорської нації, які обґрунтовують ментальні характеристики її культури. У двох підрозділах висвітлено динаміку явища, починаючи від історичних передумов, аж до виникнення у XIX ст. музичного професійного мистецтва та фольклористики.

У підрозділі 1.1 «Історичні та географічні умови становлення угорської національної ідентифікації. Фольклорні дослідження угорської традиційної культури» йдеться про унікальність угорської культури в європейському мистецькому ландшафті. Її трансконтинентальна природа обумовлена багатовіковою історією міграцій, локацій та набуття «нової батьківщини». Культурні запозичення на шляху великого походу угорців-мадярів до Європи в різному ступені відбились на світогляді та менталітеті народу в залежності від історичних періодів, характеру відносин та культурного обміну з іншими народами.

Походження етносу та його мови, про що досі існують дискусії, дає підстави міркувати про непрості внутрішні процеси, які рухали соціокультурний розвиток та призвели до появи унікальної нації. В одній культурі зібрано ознаки принципово різних етносів: від осілих до кочівників із відповідним життєвим устроєм та матеріально-духовними цінностями – до сучасної європейської держави з національно визначеними ментальностями мови та різних мистецьких проявів.

Прагнення угорців протягом своєї історії дізнатись достеменно про своє походження, приземлю, найближчих родичів свідчить про високий рівень національної самосвідомості/самоідентифікації. Наукова думка, що прагне звести воєдино історичне коріння угорців та їхніх азійських пращурів, призвела до визнання антропологічних, мовних та мистецько-культурних засад, ментально притаманних угорській музиці.

Підрозділ 1.2 «Фольклорні витоки угорської фортепіанної музики» присвячено музичній фольклористиці Угорщини, яка пов'язана з іменами Б. Вікара, Л. Вікара, Л. Лайти, Е. Вертеш, І. Рюйтель, Е. Шміт, К. Реді, Я. Гуі, Л. Хонти. Завдяки діяльності З. Кодая та Б. Бартока сформувалась наукова школа сучасного етномузикознавства. Наприклад, положення праці «Як та для чого збирати народну музику», де Б. Барток детально описує «алгоритм дії» фольклориста, обґрунтовуючи свої ідеї, досі є базовими для дослідників регіональної культури або середовища.

Відкриття давнього пласта угорського народного мистецтва стало початком нової ери композиторської творчості. Використання цитат та стилізацій народної музики значно розширило «інтонаційний словник» XX століття. У творах Бартока, незалежно від наявності або відсутності в них стилізації та цитат відзначаємо нову якість творчого методу, заснованого на роботі з фольклорним матеріалом та світоглядницьких позиціях композитора, який не обмежувався рідним угорським фольклором, а й впроваджував до власної творчості та в цілому до європейського культурного контексту численні слов'янські музичні діалекти.

По-перше, феномен угорської нації та ментальності її культури є не просто результатом багатовікових етнічних міграцій, наслідком яких стала поява культурної самобутності і, в кінцевому підсумку, національної самоідентифікації, але й свідченням грандіозного євро-азійського симбіозу культури, мови та мислення. Ментальність угорської нації як духовне відображення багатовікової історії подорожей зі стійкою системою символів дає ключ до розуміння угорського характеру. Символіка музичної мови є часткою національного світогляду, його стійкою домінантою, що зберігає історичну пам'ять культури народу.

По-друге, фольклорна традиція в Угорщині має характерні особливості, які відрізняють її від інших європейських народів та країн, які є безпосередніми сусідами, що знаходяться в Дунайській долині. Значну роль у створенні національного колориту відіграла культура циганів, які поширили в придунайському та балканському регіоні запозичені в інших національностей елементи пісенної й танцювальної музики. Безпосередньо етнографічні та фольклористичні дослідження, які пов'язані з виїздом на місце, стали результатом попередніх досліджень істориків, натуралістів, географів та біологів і продовжили їхній напрям. Інтерес до народного мистецтва не лише серед угорських вчених, а й інших представників наукових шкіл сприяв появі серйозної наукової експансії в різних дослідницьких галузях.

Розділ 2 «ЗАРОДЖЕННЯ І ЕВОЛЮЦІЯ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В УГОРЩИНІ» містить розгляд понять, дотичних до категорії «національний стиль» в контексті композиторської практики (епохального і індивідуального стилів). Спираючись на визначення «стиль музичної творчості» В. Москаленка,

вирішується завдання щодо усвідомлення етапів історичного розвитку жанру фортепіанного концерту в Угорщині з визначенням його національно-ментальних засад. Як наслідок, виявлено характерні принципи, притаманні художньому світогляду Б. Бартока.

У підрозділі 2.1 «Твори для фортепіано з оркестром у творчості угорських композиторів XIX ст. Композиторська та виконавча діяльність Ф. Ліста» йдеться про найважливіший етап в становленні угорської культури загалом. Формування національної композиторської школи, яка має свої особливості в зв'язку з життєвими обставинами митців (головним чином, Ф. Еркеля і Ф. Ліста), вкладалось у загальну тенденцію появи нових європейських композиторських шкіл у XIX ст. (польської, російської, української, чеської, норвезької, фінської). Національна самоідентифікація угорської музики мала декілька етапів, доки не стала зрозумілою загальна картина національної самобутності музичної культури. Причому цей шлях йшов від недавньої історії (відносно XIX ст.) вглиб століть. Національні елементи, притаманні творам Ф. Еркеля, Ф. Ліста, Я. Біхарі, Я.Лавоти, А. Чермака, Й. Рузички, А. Бартая, М. Роджавельді, М. Мошоньї, А. Сенд створили ритмо-інтонаційний лексикон угорської танцювальної народної музики XVII-XVIII ст. або ж циганської музики.

У *підрозділі 2.2 «Нова фортепіанна угорська школа початку XX століття»* висвітлені принципові відмінності використання угорських фольклорних елементів в творах Бартока та композиторів-попередників. Це пов'язано, насамперед, із появою музичної фольклористики, яка виявила більш архаїчний пласт угорської пісні, що мала родинні зв'язки із фольклором приуральських та зауральських територій. (На відміну від тієї угорської народної музики, яка була популярна в XIX столітті).

Наведено розбіжності у трактовці роялю Бартоком та Лістом саме в творах крупної форми за участі оркестру. Ліста рояль цікавив більше як сольний інструмент, спроможний замінити оркестр. У Бартока рояль часто перетворюється на рівноправного учасника ансамблю/оркестру.

Підрозділ 2.3 «Еволюція фортепіанного стилю Бели Бартока» присвячено аналізу виконавсько-стильових параметрів діяльності митця як редактора та інтерпретатора власних творів для фортепіано. За критеріями приналежності творів Бартока до романтичних, неофольклорних, експресіоністичних, неокласицистичних ознак обирається загальна періодизація його творчості, за Л. Гаккелем: 1897–1908 – ранній стиль, що поєднує романтичні та фольклорні ознаки; 1908–1914 – ствердження ударно-безпедального піанізму; 1914–1917 – перші кроки до неокласицизму; 1920-і роки – поліфонічний реально-безпедальний піанізм; 30-і роки – тенденція до творчого синтезу.

На початку професійної освіти Барток-піаніст належав до лістівської «гілки» європейської школи піанізму, представники якої вважали рояль аналогом оркестру з відповідними тембро-динамічними можливостями. Коли Ф. Ліст зробив переклад для фортепіано усіх бетховенських симфоній, то цим він наголосив місію продовжувача класичної традиції. Отже, лістівська виконавських традиція виявилася з'єднанням класико-романтичних принципів, що яскраво простежується у

творчості учнів і послідовників славетного угорського генія (Ф. Бузоні, К. Мартінсен, К. Аррау, Г. Гульда).

Більшість фортепіанних творів Б. Бартока були написані в перші два періоди творчості – ранній і експериментальний. Увагу композитора було направлено на три сфери: фольклорну, педагогічну, виконавську семантику музичної мови, що, безумовно, впливали на якість фактури, віртуозності, формоутворення. Простежено певні закономірності: схильність Б. Бартока до первинних (пісні, танцю) і романтичних жанрів (елегія, рапсодія, багатель), програмної циклічності; незмінний інтерес до створення дитячого репертуару, в якому вирішуються відразу два завдання: популяризація народної музики і залучення до нового «музичного словника». Виконавський аналіз творів Б. Бартока першого і другого періоду не підтверджує думку про кардинальну зміну звукового образу фортепіано з романтичного на ударно-безпедальний.

Якщо в ранніх композиціях Б. Бартока спостерігаємо переосмислення національної романтичної традиції, то у виконавстві він застосовує багато чого з арсеналу романтиків; перш за все, функцію педалі, навіть в тих власних творах, де вона не вказана (хоча в фортепіанних п’єсах Б.Бартока є місця, які зіграти без педалі неможливо). На ґрунті аналізу аудіо-записів Бартока-піаніста виявлено принципи його індивідуально-виконавського стилю: 1) просторове розмежування фактури, коли один звуковий шар навмисно «відсуває на другий план» нетематичні голоси (барокова традиція); 2) тонка метроритмічна рухливість, що нівелює особливості акцентуації і туше, не створюючи враження ударності в процесі звуковибудування.

У Висновках до розділу відзначено, що: 1) поява професійної фольклористики в Угорщині виявила синтетичний та міжнаціональний характер тієї угорської народної музики, яка була популярною у XIX ст. (тому у творах Б. Бартока вербункош трапляється мінімально, композитор тривалий час свідомо уникав його). 2) Розвиток жанру фортепіанного концерту (та розгалуженої жанрової системи форм для фортепіано та оркестру) в Угорщині є часткою загальної романтичної тенденції до поемності, одночастинності, монотематичності. Втім засаднича якість фортепіанного письма Б. Бартока – його національна характерність – оповита ресурсами новітньої музичної композиції.

РОЗДІЛ 3 «ВТІЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ РИС У ТВОРАХ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ БЕЛИ БАРТОКА» містить жанрово-стилістичний аналіз зразків крупної форми в контексті національного угорського стилю (що підкреслює вибір виконавської інтерпретації угорського піаніста Гейзо Анди). Аналіз виконаний за хронологічною ознакою, хоча принцип жанрової класифікації не залишається поза увагою. (Йдеться про те, що у композитора є як традиційні жанри романтичної традиції (концерти, рапсодія, скерцо), так і оновлення системи європейської культури, зокрема, «Музика для струнних, ударних і челести»).

У підрозділі *3.1 «Характерні концепти творчого методу»* висвітлено методологію визначення стилю Б. Бартока. Фольклористична діяльність стала виразником його пантеїстичних поглядів, які він висловлював публічно: на ній зосередились усі творчі завдання композитора, оскільки від початку польової праці

він вже не відокремлював народну музичну творчість від своєї, вважав себе її часткою, підпорядкував власну думку ідеалам національної традиції. В концепції його творів завжди вітчутне етичне підґрунтя: розмежування Істини та несправедливості – зла, що стосувалось соціальних устроїв його історичного часу. Коли Барток усвідомив, що існує дещо первинне, невичерпне, апріорне – традиційна музична угорська культура – він почав її вивчення на засадах систематизації, класифікації та збереження.

Барток відноситься до митців універсального типу, оскільки його творчий стиль поєднав фізичний (акустичний та технологічний), художньо-виконавський та філософсько-пантеїстичний рівні. Як наслідок, звуковий ландшафт його творів для фортепіано з оркестром унаочнює самобутність угорської національної картини світу і, разом з тим, – універсалізм європейського мислення ХХ ст., що відбилося на новому образі зв*у*чного фортепіано.

У підрозділі 3.2 «Рання фортепіанна (дофольклорна) творчість Б. Бартока» надано аналіз двох крупних жанрів – «Рапсодії для фортепіано з оркестром» (1904) та «Скерцо для фортепіано з оркестром» (1904) в контексті жанрово-стильових та виконавських особливостей першого періоду творчості митця.

У «Рапсодії» Барток запозичує більшість прийомів мотивно-тематичної роботи, темпових співвідношень розділів з драматургії «Угорських рапсодій» Ф. Ліста. Так само як і в «Скерцо», що є даниною Бартока романтичній традиції (зокрема, трактовка контрасно-складової форми). Твір відрізняється богатством оркестрово-тембрової партитури, гостротою скерцозно-дійових образів (передвісників трагічного ХХ ст.), паритетною функцією соліста як рівноправного учаника ансамблю. Однак вже у цих ранніх опусах відчувається майбутній авторський стиль Б. Бартока (через організацію фактури, ладо-тональні та метроритмічні співвідношення, що розвинуться згодом у його творчості).

Підрозділ 3.3 «Кристалізація жанру фортепіанного концерту в творчості Б. Бартока» присвячено жанрово-стилістичним та виконавським особливостям Першого та Другого концертів для фортепіано з оркестром. З одного боку, цей жанр виник на етапі визрівання творчого методу: митець відчував потребу в написанні фортепіанного концерту (на чому він публічно акцентував увагу), що стане знаменною віхою, разом з початком науково-фольклористичної діяльності, появою музично-театральних жанрів.

З іншого боку, жанр фортепіанного концерту опиняється в центрі зрілого періоду творчості Бартока, коли ним вже були засвоєні основні принципи композиції. З Першим концертом митець здійснив гастрольний тур (в тому числі, в Україні та Росії) і був визнаний не лише як піаніст-новатор, але й композитор-новатор. У першому фортепіанному концерті відчутно аналогії з творами І. Стравінського, як у принципах розвитку тематизму, основаному на народно-пісенних і танцювальних жанрах, так і в методах композиції, де домінують варіантність і варіаційність. Приділено особливу увагу трактуванню сольного фортепіано, яке відіграє провідну роль у тембро-ритмічній драматургії твору. В ритмічному сенсі це реалізується через остинантні та репетиційні структури, де

значну роль відіграє їхнє регістрове розташування: в нижньому регістрі — імітація ударних, в середньому і верхньому — жанрова танцювальна основа.

Художні та виконавські задачі Другого концерту Барток протиставляв Першому, спростивши музичну мову, виписавши менше складностей для оркестру і зробивши сольну партію віртуозною, з яскравим тематизмом. Стилістично твір вписаний у європейські тенденції 30-х рр. і разом із концертами М. Равеля, І. Стравінського, П. Хіндеміта, С. Прокоф'єва є популярним у репертуарі піаністів. Саме визнання серед виконавців сприяло великому успіху твору серед широкої публіки та міцній позиції в концертному ангажементі до нині. Фольклорна складова твору підпорядкована неокласичному методу (стилізації, наявність цитати з «Жар-птиці» І. Стравінського) і є лише зовнішнім атрибутом, тоді як у Першому концерті взаємодія з фольклором набагато глибша та цікавіша. Однак Барток, дійсно, по-різному ставив задачі в цих двох концертах, як з композиторської, так і з виконавської точки зору.

У підрозділі 3.4 «Концепція творів Бели Бартока для фортепіано з оркестром пізнього стилю» розглянуто композиційно-драматургічні принципи, ладові, мелодичні та ритмічні особливості, ознаки пантеїстичного світогляду останніх зразків крупної форми митця.

У Концерті для двох фортепіано з оркестром композитор довів до досконалості ідею, пов'язану з новим трактуванням фортепіано як ударно-ритмічного інструменту. За часів Бартока ще не була відомою теорія, згідно якої тембр і ритм є носіями одних акустичних процесів. Однак Барток завдяки своїй відмінній художній інтуїції передбачав те, що було науково доведено роки потому. Його наполегливі пошуки з різними властивостями інструментів (насамперед, фортепіано) блискуче завершилися появою подвійного концерту і написаного в еміграції концерту для оркестру №3. У Концерті для двох фортепіано з оркестром композитор якраз відкриває багато властивостей, які були невідомі до написання цього твору, зокрема, шумове середовище, створене за допомогою кластерних глісандуючих пасажів в партії роялю. В цьому творі солісти, крім мелодико-тематичної функції, мають велике метроритмічне навантаження разом з ударними інструментами (приблизно так само, як фортепіано, що відноситься до ритмо-ударної секції в біг-бенді). Тож Барток не уникнув впливу джазової музики, і, ймовірно, йому було самому цікаво поекспериментувати в цій галузі, залучаючи до кола своїх улюблених музичних лексем фольклорні елементи з-за океану.

Третій концерт для фортепіано з оркестром кардинально відрізняється від попередніх двох, як *пізній стиль, що інтегрує в собі попередній* досвід. Якщо у перших двох концертах композитор декларував ідеї такої моделі трактовки жанру, в якій соліст і оркестр співіснують паритетно, то у Третій фортепіанний – зразок *творчого синтезу*, в якому поєднані усі попередні стилістичні моделі, притаманні фортепіанному мисленню Бартока: необароковий (поліфонізм), неофольклорний, неоромантичний та неокласицистичний.

Стосовно фактурних прийомів, виникають певні асоціації з фортепіанними концертами С. Рахманінова. Обидва композитора жили в еміграції в Америці, їх останні твори («Симфонічні танці» С. Рахманінова і Третій концерт для фортепіано

з оркестром Б. Бартока) мають багато спільних рис. Як і в концертах Рахманінова, в першій частині Третього фортепіанного концерту Бартока панівними стильовими ознаками є розспівний тематизм широкого дихання, мелодична краса, чітка організуюча роль ритму. Друга частина концерту — скарбниця прийомів, знайдених Бартоком і втілених ним з несподіваними рішеннями жанру, стилістики та драматургії. Маючи складну тричастинну форму, повільна частина концерту є ніби втіленням неокласичних музичних стандартів: це відображено в тематичній стилізації, повному або частковому формоутворенні. Однак при детальному розгляді виявляються цікаві риси, пов'язані з «проростанням» форми, жанровими модуляціями (або жанровими підмінами). Діалогічне чергування оркестру і соліста в першому розділі вирізняється не тільки тембровим і фактурним контрастом, але й ладовими і жанровими взаємодіями. У фіналі спостерігаємо з'єднання осучасненої музичної мови із використанням барокових принципів тематизму і його розвитку: Барток об'єднує їх по вертикалі, створюючи поліжанрові взаємодії не лише в зіставленні, але й в одночасності. Також з'являються ті жанрово-стилістичні знаки, що зустрічалися в творах композитора раніше, – джазові мотиви з їх характерною стилістикою. Фольклорний первень фіналу фортепіанного концерту № 3 немов втрачає свою національну приналежність.

Отже, Третій фортепіанний концерт можна вважати посланням Бартока до нащадків у тому сенсі, що пошуки і експерименти, ускладнення музичної мови неминуче призводять до «нової простоти» як повернення на «круги своя»; отже, визнання ролі як національної, так і класичної традиції мислення в широкому сенсі (універсалізм мислення).

У **Висновках** узагальнено зміст вирішення наукової мети та завдань дослідження на теоретико-методологічному та аналітичному рівнях жанрово-стильового та виконавського аналізу обраних творів крупної форми за участі фортепіано та симфонічного оркестру, з урахуванням інших контекстів, дотичних до предмету дисертації.

1. Фортепіанне мистецтво об'єднало всі види діяльності композитора, виконуючи місію – пошук нових способів звуковидобування, тембрових мікстів з іншими інструментами, особливі ударні і колористичні властивості, що відображують національну специфіку музичної мови через засвоєння ментальних засад угорської традиційної культури. На ґрунті поєднання можливостей фортепіано з симфонічним оркестром унаочнено ментальні домінанти індивідуально-композиторського стилю Б. Бартока та європейської школи піанізму, що еволюціонувала від романтичної парадигми до Новітньої доби, коли звукообразний статус інструменту змінився.

2. Роль фортепіано в проаналізованих творах для фортепіано з симфонічним оркестром віддзеркалює стильову еволюцію мислення композитора, яка увиразнена через траєкторію *руху:* від романтичної парадигми – через фольклоризм – до неокласичного синтезу. Цей рух легко простежується «на слух» завдяки стилістичним змінам музично-мовних ресурсів (ритм, гармонія, форма, фактура, мелос). Починаючи з оркестрово-віртуозного трактування інструменту (традиції Ф.Ліста) – через виявлення ударно-беспедальної природи музичної експресії та

звуко-колористичних властивостей фортепіано – до самобутнього переображення набутого досвіду, як власного так і «чужого» аж до неокласицистичного синтезу (фортепіанний концерт № 3) – так змінювався і звуковий образ фортепіано, що отримав стильову атрибуцію як бартоківський. Отже, твори для фортепіано з оркестром слугують «індикатором», що фокусує стильову еволюцію інструментально-оркестрового мислення Бартока. Нарешті, вкажемо, що спадщина Бартока для фортепіано та оркестру жанрово урізноманітнена: подвійний концерт (перекладення сонати для двох фортепіано і ударних), рапсодія, скерцо, і, нарешті, відмова від жанрової визначеності крупної форми («Музика для струнних, ударних і челести»).

3. Твори крупної форми для фортепіано з оркестром найрізнобічно увиразнили методи композиторського письма (звуковисотного, метро-ритмічного, ладо-гармонічного, темброво-фактурного). Наслідуючи традиції Ф. Ліста та постромантиків, Б. Барток репрезентував національне у новій музичній якості, що згодом призведе до авторського стилю. Бартоківська стилістика тісно пов’язана з національним корінням селянської угорської пісні, а також фольклором інших народів, який Барток ретельно вивчав і систематизував. Разом із цим, у творах для фортепіано з оркестром чітко відобразився світогляд композитора, який не еволюціонував у звичному сенсі, а збагатився і розвинувся до того рівня, який свідчить про унікальність єднання макро- і мікрокосмосу.

4. Арсенал ладових і метроритмічних засобів у творах для фортепіано з оркестром в основному базується на поєднанні і дифузії фольклорних та академічних ознак тематичної будови, як традиційних, так і сучасних. Методи роботи з тематизмом, його жанровим оформленням, розмаїття стилістичних ознак в творах для фортепіано з оркестром Б. Бартока відкристалізовувалися в міру зрілості його індивідуально-авторського мислення. Завжди відкритий для експериментів, композитор дотримується центральної лінії в своїй творчості, базуючись на впевненості в тому, що архаїчна простота народної пісні містить в собі всю складність існуючої європейської музичної культури. Звідси й сміливе поєднання різних жанрових стилістик, перехід від однієї мовленнєвої парадигми до іншої, вільне володіння всіма драматургічними засобами в побудові оригальної концепції твору.

5. Унікальність творчого методу Бартока, його індивідуальний стиль мислення стали можливими тому, що ментально він є представником європейської та позаєвропейської традицій. Трансконтитентальна історія угорського народу, що прийшов до карпатського басейну Дунайської долини з далеких зауральських регіонів, проявилася у тисячолітній культурі угорців, в укладі їхнього життя, в мові. Барток, достойник своєї нації, привніс у свою творчість дух і самобутність проявів угорської ментальності.

6. Фортепіано трактується Бартоком як звукотворчий інструмент із надширокими можливостями; іноді його сольна функція втрачається, і рояль перетворюється на рівноправного учасника оркестру/ансамблю. Для Бартока як для піаніста його інструмент був не лише джерелом нових темброві можливостей (в

тому числі, ударних), а саме звукотворчих (мисленнєвих); підґрунтям для цього було захоплення композитора давніми пластами угорської народної музики.

Таким чином, творчість Бели Бартока у фортепіанно-оркестровій сфері є визначним явищем європейської музики ХХ ст. Прийшов час по-новому оцінити творчість Б. Бартока, на тлі експериментаторства розгледіти класицистичні та романтичні риси стилю, які вказують на спадкоємність його фортепіанного мислення з національними та європейськими коріннями музичного мистецтва. В цьому сенсі твори крупної форми з оркестром Б. Бартока становлять класику ХХ ст. і дають привід для порівняння з іншими композиторськими школами, в тому числі, українською в царині фортепіанно-оркестрового мислення (наприклад: через схожість/відмінність творів Б. Лятошинського, М. Скорика, І. Карабиця, В. Бібіка), оскільки в них створено один з перших «звукових еталонів» Новітньої доби. Тож дисертаційне дослідження спрямоване на популяризацію фортепіанних творів митця і подолання «розриву» між мистецько-прагматичним та науковим рівнем присутності Бартока в українському культурному хронотопі.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Геді А. І. До проблеми етнографічних і фольклорних досліджень угорської традиційної культури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ : Міленіум, 2013. № 30. С. 316.
2. Геді А. І. Еволюція фортепіанного стилю Б. Бартока. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ, 2020. Вип. № 57. С. 45-60.
3. Геді А. І. О некоторых особенностях венгерского национального стиля в творчестве Белы Бартока. *Київське музикознавство*. Київ: КІМ ім. Глієра, 2014. Вип. 50. С. 261-269.
4. Геді А. І. Характерні концепти творчого методу Бели Бартока у творах для фортепіано з оркестром. *Культура і сучасність*. Київ: Міленіум, 2013. № 2. С. 167-171.
5. Геді А. І. Характерні риси угорської культури в творах для фортепіано з оркестром Бели Бартока. *Science of Europe*. Praha: Czech Republic, VOL 1, № 59 (2020). С. 3-6.

АНОТАЦІЇ

Геді А. І. Особливості угорського національного стилю в творах для фортепіано з оркестром Б. Бартока. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури та інформаційної політики України. Харків, 2021.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню фортепіанної творчості Бели Бартока як унікальної стильової системи, яка базується на єдності національної угорської традиції та індивідуально-авторського мислення. Одним з критеріїв цієї єдності слугує виконавська діяльність класика угорської музики XX ст., разом з його науково-дослідницькою практикою, що мала вплив на еволюцію «звучащего образу» фортепіано. Більшість фортепіанних творів Б. Бартока були написані в ранній і експериментальний періоди творчості. Простежено «схильність» Б. Бартока до первинних і романтичних жанрів, програмної циклічності, незмінний інтерес до створення дитячого репертуару.

Еволюція фортепіанного стилю митця представлена як *рух* від романтичної парадигми – через фольклоризм – до неокласичного синтезу. Ця траекторія легко простежується «на слух» завдяки стилістичним «зсувам» музично-мовних ресурсів (ритм, гармонія, форма, фактура, мелос). Як наслідок, змінювався і зв*у*чний образ фортепіано, отримавши стильову атрибуцію «бартоківський».

Отже, фортепіанне письмо Бартока є увиразненням новаційного мислення, в якому виконавська складова його власних можливостей відігравала ключову роль. Твори для фортепіано з оркестром Бели Бартока, з одного боку, демонструють еволюцію мислення композитора, з іншого – становлять енциклопедію новітних виконавсько-технологічних прийомів гри на фортепіано. Сутність бартоківських піаністичних засобів слід відшукувати у національному фольклорі, бо саме народний стиль інструментального та вокального музикування детально досліджувався композитором з метою залучити в свої твори. Як наслідок, звуковий ландшафт його творів для фортепіано унаочнив самобутність угорської національної картини світу. Разом з тим, в них увиразнено універсалізм європейського мислення, що призвело до створення Б. Бартоком еталону «зв*у*чного образу фортепіано» XX століття.

Ключові слова: творчість Бели Бартока, фортепіанний стиль, композиторське письмо, угорський національний стиль, концерти для фортепіано.

Геди А.И. Особенности венгерского национального стиля в произведениях для фортепиано с оркестром Б. Бартока. Квалификационная научная работа на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (доктора философии) по специальности 17.00.03 – «Музыкальное искусство». Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского Министерства культуры и информационной политики Украины. Харьков, 2021.

Диссертация посвящена обоснованию фортепианного творчества Б. Бартока как уникальной стилевой системы, базирующейся на единстве национальной венгерской традиции и индивидуально-авторского мышления. Одним из критериев этого единства является исполнительская деятельность классика венгерской музыки XX в., которая вместе с его научно-исследовательскойработой повлияла на эволюцию «звучащего образа» фортепиано. Большинство фортепианных произведений были написаны им в ранний и экспериментальный периоды творчества. Прослежена «склонность» Б. Бартока к первичным и романтическим

жанрам, программной цикличности, неизменный интерес к созданию детского репертуара.

Эволюция фортепианного стиля Б.Бартока представлена как траектория *движения* от романтической парадигмы – через фольклоризм – к неокласицистскому синтезу, что легко обнаруживается «на слух» благодаря стилистическим «сдвигам» в музыкально-речевых ресурсах (ритм, гармония, форма, фактура, мелос). Как следствие, изменялся и звучаший образ фортепиано, атрибутированный как «бартоковский». Основополагающее качество фортепианного стиля этого художника – национальная характерность, обогащенная новейшими техниками музыкальной композиции.

Таким образом, фортепианное письмо Бартока отражает новационность мышленя, в котором исполнительская составная его личных возможностей сыграла ключевую роль. Произведения для фортепиано с оркестром, с одной стороны, демонстрируют эволюцию творчества композитора, с другой – являют энциклопедию разнообразных приемов искусства игры на фортепиано. Сущность пианистических принципов Б. Бартока следует искать в сфере фольклора, т.к. народный стиль инструментального и вокального музицирования детально исследовался композитором с целью привлечения его в свои сочинения. Как результат, звуковой ландшафт его произведений для фортепиано с оркестром воплощает самобытность венгерской национальной картины мира. Вместе с тем, в них отразился универсализм европейского мышления, что привело к созданию Б. Бартоком эталона «зв*учащег*о образа фортепиано» XX века.

Ключевые слова: творчество Белы Бартока, фортепианный стиль, композиторское письмо, венгерский национальный стиль, концерты для фортепиано.

Gedi A.I. The Peculiarities of the Hungarian national style in works for piano and orchestra by B. Bartok. Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for obtaining the degree of the candidate of art criticism in a specialty 17.00.03 – «Musical art». I. P. Kotlarevsky Kharkiv National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2021.

The dissertation is devoted to the understanding of Bela Bartok 's piano work as a unique style system based on the unity of the Hungarian national tradition and individual authorial thinking. One of the criteria of this unity is performing activity of the classic of musical culture of the twentieth century, together with the research component, which played a fundamental role in the context of the evolution of his piano style. Most of Bartok's piano works were written in the early and experimental periods. B. Bartok's "tendency" to primary and romantic genres, program cyclicity is traced; constant interest in creating children's repertoire.

The evolution of the artist's piano style is seen as a movement from the romantic paradigm – through folklore – to the neoclassical synthesis. This movement is easily traced "by ear" due to changes in the system of musical and linguistic resources (rhythm, harmony, musical form, texture, melody). As a result, the sound image of the piano, which

received the stylistic attribution of "Bartok's", also changed. The basic quality of the artist's piano style is a national character, shrouded in the resources of the latest technique of musical composition. Auditory analysis of the performance style of B. Bartok-pianist led to the conclusion that, unlike many members of the romantic tradition, he uses pedal effects very sparingly, preferring a clear and distinct pronunciation of all elements of the facture. Thus, Bartok's piano writing style is an expression of innovative thinking, in which the performing component of his own abilities played a key role. The works for piano and orchestra by Bela Bartok, on the one hand, clearly demonstrate the evolution of the composer's work, and on the other - are an encyclopedia of various performance and technological techniques of playing the piano. The essence of Bartokov's pianistic means should be found in the field of national folklore, because it is the folk style of instrumental and vocal music that has been studied in detail by the composer in order to involve these techniques in his work. As a result, the soundscape of his piano and orchestra pieces embodies the identity of the Hungarian national worldview. At the same time, they reflected the European thinking universality, which led to the "sounding piano image " of the 20th century created by B. Bartok.

The piano art has united all kinds of the composer's activities and fulfilled the task - the search for new ways of sound production, timbre mixes with other instruments, special percussion and color properties that reflect the national specificity of musical language through learning the mentalities of Hungarian traditional culture. Based on the combination of piano and symphony orchestra capabilities were identifiedthe mental dominants of B. Bartok's individual-composer style and the European piano School, which evolved from the romantic paradigm to the New Age, when the sound-like status of the instrument has changed.

Bartok's piano is interpreted as a sound instrument with great possibilities, sometimes its solo function is lost, and the piano becomes an equal member of the orchestra / ensemble. For Bartok as a pianist, his instrument was a source of new timbre possibilities (including percussion), and the basis for this was the composer's fascination with the ancient layers of Hungarian folk music.

The uniqueness of Bartok's creative method, his individual style of thinking became possible because he is both a representative of European and non-European tradition. The transcontinental history of the Hungarian people, who came to the Carpathian basin of the Danube Valley from distant Trans-Ural regions, manifested itself in the millennial culture of the Hungarians, in their way of life, in language, and Bartok brought to his art all the Hungarian mentality levels.

Thus, Bela Bartok's art in the piano and orchestra sphere is a significant phenomenon of European music of the twentieth century. It is time to re-evaluate the work of B. Bartok, against the background of experimentation to consider the classicist and romantic features of the style, which indicate the continuity of his piano thinking with national and European roots of musical art. In this sense, the works of large form with the orchestra of B. Bartok are classics of the twentieth century and give a reason for comparison with other schools of composition, including Ukrainian in the field of piano and orchestral thinking (for example: because of the similarity / difference in the position of B. Lyatoshynsky, M. Skoryk, I. Karabyts, V. Bibik), because they created one of the

first "sound standards" of the New Age. Therefore, the dissertation research is aimed at popularizing the artist's piano works and overcoming the "gap" between the artistic-pragmatic and scientific level of Bartok's presence in the Ukrainian cultural chronotope.

Key words: Bela Bartok 's art, piano style, composer' s writing, hungarian national style, piano concertos.

Підписано до друку 06.04.2021. Формат 60х84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Друк цифровий.
Ум. друк. арк. 0,9. Наклад 100 пр. Зам. № б/н.
Надруковано СПД ФО Степанов В. В., м. Харків, вул. ак. Павлова, 311
Свідоцтво про державну реєстрацію В00 № 941249 від 28.01.2003 р.