

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця

На правах рукопису

**ГЕДІ АНАСТАСІЯ ІШТВАНІВНА**

УДК: 78.082.4

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

Музичне мистецтво – 17.00.03

Дисертація

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ А.І.Геді

Науковий керівник:  
**Ринденко Оксана Валеріївна,**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент

Київ — 2021

## Анотація

**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». – Національна музична академія України імені П.І.Чайковського Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ 2021.

Дисертацію присвячено осмисленню 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 музичної культури ХХ ст., разом з науково-дослідницькою складовою, що відіграли в контексті еволюції фортепіанного стилю засадничу роль. Актуальність теми зумовили чинники сучасної науково-мистецької практики: 1) назрілі умови для визначення національно-ментальних засад угорської національної культури у якості архетипу її музичних втілень на межі ХІХ-ХХ ст., зокрема, у фортепіанній творчості Б. Бартока;

2) необхідність обґрунтування унікальності стильової системи Б. Бартока через показ єдності національної угорської традиції та індивідуально-авторського мислення митця, який мав великий вплив на звучний образ фортепіано ХХ століття;

3) затребуваність творів для фортепіано на всіх ланках музичної освіти, які в силу складності ще не отримали належної популярності, на яку заслуговують.

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

**Мета дослідження** – на тлі історично усталених ментальностей національного угорського стилю простежити уособлення індивідуально-авторського стилю Бели Бартока в жанрах для фортепіано з оркестром (з урахуванням виконавської складової).

Музикознавче осягнення творчості Б. Бартока на сучасному етапі не є завершеним. Український слухач знайомий з обмеженим колом творів видатного майстра. Цікаво, що Барток приїздив до Харкова в якості концертуючого піаніста та виконував власні твори (в рамках гастролей в СРСР). Отже, його шлях починався з кар'єри піаніста; тож не дивно, що саме його постать була однією з найбільш впливових щодо творення

«образу фортепіано» ХХ століття. Однак виконавська постать Б. Бартока-піаніста до нині залишається без спеціального аналізу.

Певні міркування ставлять під сумнів визначення його фортепіанного стилю як «безпедально-ударний», за Л. Гаккелем (1976). Дійсно, багато творів композитора свідчать про подібну трактовку фортепіано: «Дві елегії ор. 8/b (1908-1909), Бурлески – три п'єси ор. 8с (1908-1911), Сюїта ор. 14 (1916), Етюдів ор. 18 (1918), Соната (1926); три концерти для фортепіано з оркестром (1926, 1931, 1945). Однак є певна кількість творів, написаних досить традиційно, в «класичному» стилі. В них Б. Барток досить скупко використовує колористичні можливості фортепіано (широкий охват регістрів, педальні ефекти). Наукове обґрунтування значення виконавської діяльності в контексті еволюції композиторського стилю слугує додатковим чинником *актуалізації* теми дослідження в наш час. Обрана тема асимілює в собі як історико-культурні, так і художньо-естетичні питання, вирішення яких дозволить розширити уявлення про особливості національного угорського стилю Б. Бартока в контексті європейського фортепіанного мистецтва.

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 розглянута як траєкторія *руху* від романтичної парадигми – через фольклоризм – до неокласичного синтезу. Цей рух легко простежується «на слух» завдяки змінам в системі музично-мовних ресурсів (ритм, гармонія, музична форма, фактура, мелос). Як наслідок, змінювався і звуковий образ фортепіано, що отримав стильову атрибуцію «бартоківський».

Засаднича якість фортепіанного стилю митця – національна характерність, оповита ресурсами новітньої техніки музичної композиції. Слуховий аналіз виконавського стилю Б. Бартока-піаніста дозволив зробити висновок, що на відміну від багатьох представників романтичної традиції, він дуже помірно користується педальними ефектами, віддаючи перевагу ясному і чіткому промовлянню всіх елементів фактури. Отже, фортепіанне письмо Бартока є увиразненням новаційного мислення, в якому виконавська складова його власних можливостей відіграла ключову роль.

Фортепіанна творчість Б. Бартока, особливо твори крупної форми у супроводі оркестру втілюють всю повноту його світогляду, ментальних засад творчого методу. Саме твори для фортепіано з оркестром Бели Бартока, з одного боку, яскраво демонструють еволюцію творчості композитора, а з іншого – є енциклопедією різних виконавсько-технологічних прийомів гри на фортепіано. Сутність бартоківських піаністичних засобів слід відшукувати в області національного фольклору,

оскільки саме народна манера інструментального та вокального музикування детально досліджувалася композитором з метою залучити ці прийоми в свою творчість.

Структуру дисертації складає алгоритм наступних **завдань**:

- висвітлити етапи становлення угорської культури в контексті історії етнічних міграцій та існуючих теорій походження угорців-мадярів;
- окреслити основні наукові напрямки з вивчення угорської культури фольклористики та етнографії, які мають 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 стильові засади творів Б. Бартока крупної форми в жанрах фортепіанної музики з оркестром в аспекті взаємодії національних особливостей та індивідуально-творчого підходу;
- обґрунтувати унікальність творчого методу Б. Бартока в контексті його різнобічної діяльності та художньо-філософських поглядів.

**Методи дослідження.** Дисертація ґрунтується на комплексному підході, що поєднує різні галузі гуманітарного знання: історію, етнографію, етнологію, культурологію, філософію. Засадничими методами аналізу фортепіанних творів Б. Бартока є жанровий, структурно-функціональний, системний, виконавський. Історичні та генетико-типологічні зв'язки всередині стильової системи і за її межами вивчаються завдяки жанрово-стильовому методу.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у тому, що здійснено спробу узагальнити теоретичні явлення щодо фортепіанної творчості Б. Бартока як унікальної стильової системи, що уособлює в культурі ХХ століття єдність національно-ментальних та індивідуально-авторських принципів. Як наслідок, унаочнено самотність угорської картини світу, яка містить звуковий ландшафт його творів для фортепіано. Разом з тим, ми вбачаємо в цих творах увиразнення універсального європейського мислення ХХ століття, яке вплинуло на новий звучний образ фортепіано. Отже, в українському музикознавстві *вперше*:

- проаналізовано генезу фортепіанного концерту в Угорщині;
- систематизовано жанри для фортепіано з оркестром Б. Бартока з точки зору творчої еволюції композитора та віддзеркалення рис угорської музики і національного мислення;
- розкрито еволюцію фортепіанного стилю Б. Бартока як шлях кристалізації індивідуального-авторського мислення через засвоєння національної традиції;

- охарактеризовано концепт «звуковий образ фортепіано» на матеріалі крупних жанрів у творчості Б. Бартока
- унаочнено еволюцію фортепіанного стилю митця як траєкторію (внутрішній рух) від оркестрового трактування інструменту (загальноромантична тенденція 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;
- визначені стильові засади трактування крупної форми в жанрах концерту Б. Бартока як синтез європейської та національної традицій.

Дійсно, еволюцію творчості Бели Бартока можна простежити за його творами для фортепіано з оркестром. Це сім великих форм, в яких його композиторський метод проявився надрізнобічно. Наслідуючи традиції Ф. Ліста та постромантиків, композитор репрезентував знайдене у попередників у новій якості, а згодом і власний яскравий авторський стиль. 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, змінюючись і трансформуючись, а збагатився і розвинувся до того рівня, який свідчить про унікальність єднання бартоківського макро- і мікркосмосу.

У процесі аналізу творів відзначено явище, про яке не згадується в дослідницькій літературі: в двох випадках — фіналі подвійного фортепіанного концерту і фіналі третього фортепіанного концерту — виникли стійкі асоціації з афроамериканською культурою, з чого ми доходимо висновку, що інтерес до фольклору різних народів міг привести Бартока і в цю область, про що побічно свідчать його власні висловлювання про найбільшу цінність і необхідність збирання фольклору в усьому світі. Наразі це питання залишається відкритим, воно потребує детальної перевірки та вивчення американських архівів композитора.

Особлива роль фортепіано в цих творах також відображає еволюцію мислення композитора, починаючи з традиційного лістівського трактування інструменту, через виявлення ударних та інших звуко-коліористичних його властивостей, до самотнього перевтілення набутого досвіду фортепіанної стилістики як *творчого синтезу* (головним чином, в третьому фортепіанному концерті). Отже, твори для фортепіано з оркестром є своєрідним індикатором, який підсумовує кількісний показник знайдених Бартоком виразних прийомів, які здебільшого стосуються темброво-фактурного викладу творів.

Арсенал ладових і метроритмічних засобів у творах для фортепіано з оркестром в основному базується на поєднанні і дифузії фольклорних та

академічних ознак. Методи роботи з тематизмом, сміливе поєднання різних стилістики і перехід від однієї до іншої, вільне володіння всіма жанровими засобами в побудові творів для фортепіано з оркестром Б. Бартока викристалізуються в міру зміцнення авторського індивідуального почерку. Завжди відкритий для експериментів, композитор все ж дотримується центральної лінії в своїй творчості і світогляді, базуючись на впевненості в тому, що архаїчна простота народної пісні містить в собі всю складність існуючої світової музичної культури.

Унікальність творчого методу Бели Бартока і його композиторська індивідуальність стали можливі тому, що він одночасно є представником європейської та позаєвропейської традиції. Трансконтинентальна 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, і Барток, достойник своєї нації, привніс у свою творчість дух і самобутність всіх рівнів прояву угорської ментальності.

Дисертація спрямована на популяризацію творів митця і подолання «розриву» між мистецько-прагматичним та науковим рівнем присутності Бартока в українському культурному хронотопі.

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

## **СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**

У спеціалізованих фахових виданнях України:

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. О некоторых особенностях венгерского национального стиля в творчестве Бели Бартока. Київське музикознавство. Київ: КІМ ім. Глієра, 2014. Вип. 50. С. 261-269.

3. 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.

4. 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.

У виданні Євросоюзу:

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.

#### Reference

**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». – Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of culture of Ukraine, Kyiv, 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. The relevance of the subject was determined by factors of modern scientific and artistic practice: 1) organized conditions for determining the national-mental foundations of Hungarian national culture as an archetype of its musical incarnations at the turn of the XIX-XX centuries, in particular, in piano works by B. Bartok; 2) necessity of substantiate the uniqueness of the style system of B. Bartok through showing the unity of the national Hungarian tradition and individual-authorial thinking of the artist, who had a great influence on the sound image of the the twentieth century piano; 3) demand for piano works at all levels of music education, which due to the complexity has not yet received the proper deserved popularity.

**The object** of research is the piano works of B. Bartok as a stylistic system; **subject** - the personification of national and individual author style in large forme piano genres.

**The aim** of the research is to trace the personification of Bela Bartok's individual-authorial style in the genres of piano art (taking into account the performance component) on the background of historically established mentalities of the national hungarian style.

Musicological comprehension of B. Bartok's work at the present stage is not completed. The Ukrainian listener is familiar with a limited range of works by the outstanding master. An interesting fact, that Bartok had come to Kharkiv as a concert pianist and had performed his own works (as part of a tour in the USSR). So his way has began with a pianist career; so it is not surprising that his figure was one of the most influential in creating the "image of the piano" of the twentieth century. However, the performing person of B. Bartok-pianist still remains without special analysis.

Certain considerations call into question the definition of his piano style as "non-pedal-percussional", according to L. Gakkel (1976). Indeed, many works of the composer testify to a similar interpretation of the piano: "Two elegies op. 8 / b (1908-1909), Burlesque - three plays op. 8c (1908-1911), Suite op. 14 (1916), Etudes op. 18 (1918), Sonata (1926); three concertos for piano and orchestra (1926, 1931, 1945). However, there are a number of works written quite traditionally, in the "classical" style. In them, B. Bartok quite sparingly uses the color possibilities of the piano (wide range of registers, pedal effects). Scientific substantiation of the importance of performance activity in the context of the evolution of the composer's style serves as an additional factor in actualizing the research topic in our time. The chosen theme assimilates both historical-cultural and artistic-aesthetic issues, the solution of which will expand the idea of the peculiarities of the national Hungarian style of B. Bartok in the context of genre-style aspects of European piano art.

Most of Bartok's piano works were written in the early and experimental periods. B. Bartok's "tendency" to primary and romantic genres, program cyclicality 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.

B. Bartok's piano works, especially large-scale works accompanied by an orchestra, embody the fullness of his worldview, the mentality foundations of the creative method. 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.

The structure of the dissertation icomposes an algorithm of the following tasks:



- to highlight the stages of formation of Hungarian culture in the context of the history of ethnic migrations and existing theories of the origin of Hungarians;

- to outline the main scientific directions for the study of Hungarian culture, folklore and ethnography, which have an impact on the understanding of the national style in music;

- to trace the stages of development of the genre of piano concerto in Hungary and to identify its national features;

- to determine the principles of the creative method, artistic worldview and compositional thinking of B. Bartok through the prism of the evolution of his piano style;

- to analyze the stylistic principles of B. Bartok's works of large form in the genres of piano music with the orchestra in terms of the interaction of national characteristics and individual creative approach;

- to substantiate the uniqueness of B. Bartok's creative method in the context of his diverse activities and artistic and philosophical views.

**Research methods.** The dissertation is based on a comprehensive approach that combines different areas of humanities: history, ethnography, ethnology, culturology, philosophy. The basic methods of analysis of B. Bartok's piano works are genre, structural-functional, systemic, performing. Historical and genetic-typological connections within the stylistic system and outside it are studied thanks to the genre-style method.

**The scientific originality of the obtained results** is that an attempt is made to generalize theoretical phenomena concerning the piano work of B. Bartok as a unique stylistic system that embodies in the culture of the twentieth century the unity of national-mental and individual-author principles. As a result, the originality of the Hungarian picture of the world, which contains the sound landscape of his works for piano, is revealed. At the same time, we see in these works an expression of the universal European thinking of the twentieth century, which influenced the new sound image of the piano.

*So, for the first time in Ukrainian musicology:*

- the genesis of a piano concerto in Hungary is analyzed;

- genres for piano and orchestra by B. Bartok are systematized in terms of the creative evolution of the composer and the reflection of the features of Hungarian music and national thinking;

- the performing component of the work of B. Bartok-pianist has been studied, which, despite the study of many aspects of his activity, has remained without a special analysis.

The conclusions summarize the historical, cultural and analytical observations that reveal the purpose and objectives of the research.

Indeed, the evolution of Bela Bartok's work can be traced to his works for piano and orchestra. These are seven great forms in which his compositional method manifested itself in many ways. Following the traditions of F. Liszt and

post-romantics, the composer represented what he found in his predecessors in a new capacity, and later his own bright authorial style. Bartok's style is closely connected with the national roots of peasant Hungarian song, as well as the folklore of other nations, which Bartok carefully studied and systematized. At the same time, the works for piano and orchestra clearly reflect the worldview of the composer, who did not evolve in the usual sense, changing and transforming, but enriched and developed to a level that testifies to the uniqueness of Bartok's macro- and microspace.

During the analysis of the works noted a phenomenon that is not mentioned in the research literature: in two cases - the finale of the double piano concerto and the finale of the third piano concerto - there were strong associations with afro-american culture, from which we concluded that interest in folklore could lead Bartok to this area as well, as evidenced by his own statements about the greatest value and the need to collect folklore around the world. Currently, this question remains opened, it requires a detailed examination and study of the American archives of the composer.

The special role of the piano in these works also reflects the evolution of the composer's thinking, from the traditional Liszt's instrument interpretation, through the discovery of percussional and other sound and color properties, to the original refraction through all the experience of Rachmaninov's piano style (mainly in the third piano concerto). Thus, works for piano and orchestra are a kind of indicator that summarizes the quantitative indicator of the expressive techniques found by Bartok, which mostly relate to the timbre and facture of the works.

The arsenal of fret and metrorhythmic means in works for piano and orchestra is rich and diverse, but is mainly based on the combination and diffusion of folklore and academic features in the fret and metrorhythmic organization, both traditional and modern.

Methods of working with thematism, its genre design, as well as a variety of stylistic features in works for piano and orchestra by B. Bartok crystallize as the author's individual handwriting strengthens. Always open to experimentation, the composer still adheres to the central line in his work and worldview, based on the belief that the supposed archaic simplicity of folk song contains all the complexity of the existing world music culture. Hence the bold combination of different styles and the transition from one to another, free possession of all genre ways in the construction of the composition of the work.

The uniqueness of Bela Bartok's creative method and his compositional individuality became possible because he is both a representative of the European and non-European tradition. The transcontinental history of the Hungarian people, who came to the Carpathian basin of the Danube Valley from the far Trans-Ural regions, manifested itself in the millennial culture of the Hungarians, in their way of life, in language, and Bartok, a true representative

of his nation, brought to his work the spirit and identity of all levels of manifestation of the Hungarian mentality.

The dissertation is aimed at popularizing the artist's 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.

### **LIST OF PUBLISHED PAPERS ON THE TOPIC OF THE DISSERTATION**

In specialized professional publications of Ukraine:

1. Gedi AI On the problem of ethnographic and folklore research of Hungarian traditional culture. Current issues of history, theory and practice of art culture. Kyiv: Millennium, 2013. № 30. P. 316.

2. Gedi AI On some features of the Hungarian national style in the works of Bela Bartok. Kyiv musicology. Kyiv: KIM them. Glier, 2014. Issue. 50. pp. 261-269.

3. Gedi AI Characteristic concepts of the creative method of Bela Bartok in works for piano and orchestra. Culture and modernity. Kyiv: Millennium, 2013. № 2. P. 167-171.

4. Gedi AI Evolution of piano style B. Bartok. Problems of interaction of arts, pedagogy and theory and practice of education. Kharkiv: KhNUM, 2020. Issue. № 57. pp. 45-60.

In the publication of the European Union:

5. Gedi AI Characteristic features of Hungarian culture in works for piano and orchestra by Bela Bartok. Science of Europe. Prague: Czech Republic, VOL 1, № 59 (2020). Pp. 3-6.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>13</b>
<b>РОЗДІЛ 1. УГОРСЬКА КУЛЬТУРА В СТАНОВЛЕННІ ТА РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНО-МЕНТАЛЬНИХ ДОМІНАНТ</b>	
1.1. Історичні та географічні умови становлення угорської національної ідентифікації. Фольклорні дослідження угорської традиційної культури.....	21
1.2 Фольклорні витоки угорської фортепіанної музики.....	48
Висновки до Розділу 1.....	60
<b>РОЗДІЛ 2. ЗАРОДЖЕННЯ І ЕВОЛЮЦІЯ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В УГОРЩИНІ</b>	
2.1. Твори для фортепіано з оркестром у творчості угорських композиторів ХІХ століття. Композиторська та виконавча діяльність Ференца Ліста...	65
2.2. Нова фортепіанна угорська школа початку ХХ століття.....	73
2.3. Еволюція фортепіанного стилю Б. Бартока .....	94
Висновки до Розділу 2.....	109
<b>РОЗДІЛ 3. ВТІЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ РИС У ТВОРАХ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ БЕЛИ БАРТОКА</b>	
3.1. Характерні концепти творчого методу.....	112
3.2. Рання фортепіанна (дофольклорна) творчість Б. Бартока.....	125
3.3. Кристалізація жанру фортепіанного концерту в творчості Б. Бартока.....	134
3.4. Концепція творів Бели Бартока для фортепіано з оркестром пізнього стилю.....	144
Висновки до Розділу 3.....	170
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>173</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>182</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>195</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування теми дослідження.** Музикознавче осмислення багатовимірності творчості геніального угорського композитора ХХ століття Бели Бартока на сучасному етапі не є завершеним. Український слухач в умовах «живого» концертного виконавства знайомий з обмеженим колом творів видатного майстра. Завдяки великому ентузіазму генерації молодих виконавців існує актуальний попит на вивчення музики Бартока в мистецькому хронотопі ХХІ століття.

Відомо, що Барток приїздив до Харкова в якості концертуючого піаніста та виконував власні твори<sup>1</sup> (під час гастролей в СРСР). Отже, його шлях починався з кар'єри піаніста; тож не дивно, що саме постать Бартока, його музика була однією з найбільш впливових щодо творення «образу звучного фортепіано» ХХ століття. Однак виконавська постать Б. Бартока-піаніста до нині залишається без спеціального аналізу. Хоча існують цікаві новітні меседжи, сенс яких полягає у потребі переоцінки певних застарілих стереотипів і поглядів на творчість митця. Так, А. Малінковська застерігає від спрощеного погляду на стиль гри Б. Бартока-піаніста: «...яким гостродинамічним, сучасним духом просякнута трактовка Бартоком сонат Скарлатті, не кажучи вже про бетховенську музику!» Тож визначення ролі Б. Бартока як фундатора нового образу фортепіано тільки вважається вичерпним. Насправді, воно потребує поглибленого дослідження та переосмислення певних позицій інтерпретації його творів в аспекті сполучення загальнонаціональних рис угорської музики та їх перевтілення в реаліях трансформації музичного (звукообразного) мислення загалом на початку ХХ століття і надалі.

---

<sup>1</sup>Авторські концерти Б. Бартока відбулися 1929 року: в Харькові 6 січня, в Одесі 9 січня, Санкт-Петербурзі 16 січня, у Москві 24 січня, де він виконував як власні твори (15 угорських пісень, Бурлески, Румунські колядки, *Allegro barbaro*), так і інших композиторів (З. Кодаї, Б. Марчелло, Л. Россі, Д. Скарлатті), маючи великий успіх у публіки.

Музикознавчі джерела з «бартокознавства» можна умовно поділити на етапи. Так, 20–40-ті роки позначені критичними рецензіями сучасників композитора та дослідників (Б. Асаф'єв, В. Беляєв, А. Буш, Е. Веллес, В. Каратигін, М. Мясковський, М. Равель), які мали змогу з ним особисто спілкуватися, чути його твори, в тому числі в авторському виконанні [цит. за: І. Нєстьєвим: 782–783]. Спроби цілісної характеристики життєтворчості митця в жанрі монографії відбулись лише у 60–70-ті роки [І. Мартинов, 1956; 1968; Б. Сабольчі, 1963; Й. Уйфалуши, 1965; І. Нєстьєв, 1969; С. Сігітов, 1971]. У наступні 30 років до творів Бартока звертаються поціновувачі окремих ознак його новаторського мислення [І. Чижик, 1981; Е. Деревянченко, 2005; О. Андрєєва, 2013].

Розуміння фортепіанного стилю Б. Бартока уможлиблюється на засадах міждисциплінарного узагальнення всіх складових життєтворчості митця: особистісно-біографічних, історико-культурних, філософсько-світоглядних, науково-практичних, педагогіко-просвітницьких, виконавсько-інтерпретологічних. У суголоссі різних наукових підходів феноменальна постать Бели Бартока як фундатора Новітньої музики є очевидною, однак не до кінця глибинно і системно означеною. Концепція дисертації спирається на наукові уявлення про стиль фортепіанної творчості Б. Бартока як *оригінальну систему музично-образного світопоглядання*, з одного боку; а з іншого – *явище, що базується на усталених архетипах угорської культури*. Це надзавдання у пропонованій роботі вирішується на виокремленому матеріалі – з позиції сучасного піаніста, викладача фортепіанної музики.

Фортепіанна творчість Б. Бартока стала втіленням її ментальностей і складає «національну картину світу», яка увійшла в європейський соціокультурний ландшафт на паритетних засадах завдяки діяльності цього унікального музиканта-універсала. Тому, що він поєднав у своїй особі виконавство, композиторство, наукову та педагогіко-просвітницьку

діяльності й на цій ниві досяг видатних творчих результатів, які мали і досі мають величезний вплив на музичне мислення нових поколінь композиторів та виконавців. Твори крупної форми з оркестром – це лише «кристал», крізь призму якого відшукуються ключі до розуміння творчого методу видатного Майстра. Обґрунтування значення виконавської діяльності Б.Бартока як чинника композиторського стилю слугує додатковим чинником *актуалізації* теми дослідження в наш час. Отже, *актуальність теми* пропонованої дисертації зумовили наступні мотиви сучасної наукової думки та мистецької практики:

- назрілі умови для визначення національно-ментальних засад угорської нації у якості прообразу (архетипу) її музичних відображень на етапі Новітньої доби (початок ХХ століття), і саме – в фортепіанній творчості Б. Бартока;
- необхідність унаочнення унікальної стильової системи Б.Бартока через обґрунтування єдності національної угорської традиції та індивідуально-авторського мислення митця, що мав великий вплив на звучний образ фортепіано ХХ століття;
- затребуваність творів для фортепіано на всіх ланках музичної освіти, які в силу складності ще не отримали належної популярності, на яку заслуговують.

Дисертація спрямована на популяризацію творів митця і подолання «розриву» між мистецько-прагматичним та науковим рівнем «присутності» Бартока в українському культурному хронотопі ХХІ століття.

#### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертація виконана на кафедрі старовинної музики і відповідає темі №11 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти» перспективного тематичного плану науково-

дослідної діяльності НМАУ імені П. І. Чайковського (на 2015-2020 роки). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ імені П.І.Чайковського (протокол № 4 від 27.12.2010), а в остаточному формулюванні – на засіданні Вченої ради НМАУ імені П.І.Чайковського (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 етапи становлення угорської культури в світлі історії етнічних міграцій та існуючих теорій походження угорців-мадярів;
- окреслити основні наукові напрямки з вивчення історії угорської культури (фольклористики та етнографії), які мають вплив на розуміння національного стилю в музиці Б.Бартока;
- 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 основні риси крупної форми у фортепіанних творах 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'єкт дослідження** – фортепіанна творчість Б. Бартока як стильова система; **предмет** — уособлення національного та індивідуально-авторського стилю в фортепіанних жанрах крупної форми.



**Матеріал дослідження.** Обґрунтуванню концепції дисертації слугують фортепіанні твори у супроводі симфонічного оркестру (Рапсодія ор. 1 (1904), Скерцо ор. 2 (1904), три концерти (ор. 83, 1926; ор. 95, 1930; ор. 119, 1945), концерт для двох фортепіано з оркестром ор. 115 (1940), а також малі жанри (Етюд ор.18, «Румунські народні танці» ор.8а та ін.), що віддзеркалюють взаємодію національного та індивідуально-авторського стиля митця. Залучені аудіо-записи Бартока-піаніста та сучасних угорських інтерпретаторів його творів (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, етнографії, 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 проблематики дослідження задіяно фундаментальні напрями сучасної музикології та гуманітаристики:

- *історико-етнографічні праці* (К. Грота [40; 41], Л. Гумильова [42-43], С. Аннінського [5], Н. Данілевського [44], В. Іванова [57], С. Кисельова [65], Й. Папая [113], Г. Конрада [172], Л. Контлера [74], Д. Николле [173]);
- *культурології* (К. Винцене [24], С. Дюкіна [53], А. Канєва [64], М. Кагана [63], Е. Кузнецова, М. Хансуліна [80], Е. Ломшиної [88], Ю. Лотмана [89], В. Торопова [141-142], О. Чампаї [154], У. Еко [156]);
- *психологія, антропологія, лінгвістика, фольклористика* (праці Т. Володиної [25], Г. Гачева [31-32], П. Домокоша [47], Д. Золтаї [55], П. Хайду [147], Д. Бубріха [19], Е. Вертеш [188]);

- *музична фольклористика та національний музичний стиль* (праці Е. Алексєєва [4], І. Богданова [17], Л. Бушуєвої [21], І. Земцовського [54], А. Іваницького [56], З. Кодаї [68-69], Ф. Колесси [70], М. Кондратьєва [73], Л. Кулаковського [81], Х. Кушнарєва [83], І. Ляшенка [90], О. Мазур [92], С. Тишка [143], Р. Скоттинга [182]; Б. Бартока [10-14]);
- *теорія стиля та жанру в музиці* (праці Б. Асафєва [7-8], В. Бобровського [15-16], В. Варунца [22], Д. Гаала [26], Л. Гаккеля [27-29], Н. Горюхіної [38], Я. Демені [45; 166], Д. Ділле [46], М. Друскіна [48-51], А. Івашкіна [58], Ц. Когоутека [67], Ю. Кона [71-72], І. Котляревського [76], Е. Курта [82], С. Лісси [85], Ф. Ліста [86-87], Л. Мазеля [91], І. Мартинова [96-97], В. Медушевського [99-100], В. Москаленка [102], Я. Мільштейна [101-102], М. Михайлова [103], Т. Надора [105], Є. Назайкінського [106-107], А. Немета [108], І. Нестєєва [109], І. Пустильника [117], Р. Реті [118], К. Руч'євської [120], Б. Сабольчі [122; 185-186], Р. Сергієнка [126-128], С. Сігітова [129], В. Сисаурі [130], С. Скребкова [131-132], А. Сохора [133], В. Стасова [134], М. Тараканова [138], Ю. Тюліна [144-145], Й. Уйфалуші [146], К. Хамбургер [148], Ю. Холопова [150-152], В. Холопової [153], Е. Антоколеца [157], М. Бауера [161], А. Байлей [162], П. Беккера [163], Д. Братуц [165], Ж. Д'Ортегю [167], Ю. Фригези [168], Ж. Хоммор [170], С. Пинтер [174], Ж. Пурталеса [175], П. Раабе [176-177], Л. Раманна [178], Л. Релштаба [179], А. Риче [180], Д. Шнайдера [181], І. Сонколі [183], Г. Стевенса [184], Д. Уолкера [189], К. Вагнер [190]);
- *історія та теорія фортепіанного мистецтва* (праці А. Алексєєва [1-2], А. Буасьє [20], Л. Гаккеля [30], Л. Григор'єва, Я. Платека [39], М. Друскіна [48-49], А. Корто [77], Ю. Ніколаєвської [110], А. Малінковської [93-94], І. Сухленко [135-137] та ін.).

У дисертації представлений масив іншомовної літератури, присвячений творчості Б. Бартока (праці Antokoletz E. [157], Aszalós T. [158], Bartok B. [159-160], Bauer M. [161], Bayley A. [162], Bekker P. [163], Bocanegra C. D. [164], Bratuz D. [165], Demeny J. [166], D'Ortigue J. [167], Frigyesi J. [168], Herczog J. [169] 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 генезу фортепіанного концерту в творчій практиці Угорщини;
- розкрито еволюцію фортепіанного стилю Б.Бартока як шлях кристалізації індивідуального-авторського мислення через засвоєння національної традиції;
- охарактеризовано концепт «звуковий образ фортепіано» на матеріалі крупних жанрів у творчості Б. Бартока
- унаочнено еволюцію фортепіанного стилю митця як траєкторію (внутрішній рух) від оркестрового трактування інструменту (загальноромантична тенденція 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 на звуковий образ фортепіано;
- 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 для

навчальних дисциплін з «Історії світової музичної культури», «Історії та теорії фортепіанного мистецтва», «Музичної інтерпретації» для бакалаврів та магістрів музичних навчальних закладів України у вищих навчальних закладах мистецтв I-IV рівнів акредитації.

**Особистий внесок здобувача.** На основі опрацьованих джерел, здійснених спостережень, аналітичної характеристики окремих творів, власних узагальнень доведено унікальність стильової системи Б.Бартока через обґрунтування єдності національної угорської традиції та індивідуально-авторського мислення митця, що мав великий вплив на звучний образ фортепіано ХХ століття;

Всі результати наукової роботи отримані дисертанткою самостійно, публікації видано без співавторів.

**Апробація роботи.** Положення дослідження були оприлюднені 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.** Основні положення дисертації викладені у п'яти публікаціях, з яких чотири статті – у фахових виданнях з мистецтвознавства, затверджених МОН України, одна – у періодичному зарубіжному виданні (Чехія).

**Структура роботи.** Дисертація складається зі 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 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

### УГОРСЬКА КУЛЬТУРА В СТАНОВЛЕННІ ТА РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНИХ І МЕНТАЛЬНИХ ДОМІНАНТ

#### 1.1 Історичні та географічні умови становлення угорської національної ідентифікації. Етнографічні та фольклорні дослідження традиційної угорської культури

Національна культура угорського народу унікальна в контексті європейських національних музичних культур. Азійське походження і тисячолітня адаптація в європейському середовищі дають змогу говорити про трансконтинентальні особливості угорського музичного та поетичного фольклору. Вивчення історичних процесів, які пов'язані з міграцією етнічних груп, їхня асиміляція з іншими, закріплення на одній території — об'єкт пильного вивчення представників різних галузей наукового знання: археологів, істориків, етнографів, фольклористів, лінгвістів, мовознавців, філософів та інших дослідників. Тому, перш ніж розпочати аналіз національних та ментальних особливостей угорської культури, необхідно класифікувати дослідження по наступних групах:

1. Історико-етнографічні праці С. Аннінського [5], К. Грота [40-41], В. Іванова [57], Л. Гумільова [42-43], Н. Данілевського [44], С. Кисельова [65], Л. Контлера [74] складають галузь досліджень про походження та розвиток фінно-угорської культури в контексті міграції угорців через континент.
2. Праці з угро-фінської лінгвістики та мовознавства Е. Вертеш [188], Д. Бубриха [19] Й. Папаї [113], П. Хайду [147], П. Домокоша [47] представляють інтерес із точки зору походження, фонетики та зміни угорської мови, а також роботи відомої тартуської лінгвістичної школи на чолі з Ю. Лотманом [89].

3. Праці історико-культурологічного та філософського напрямку Е. Ласло [84], Л. Гумільова [42-43], Г. Гачева [31-32], С. Дюкіна [53] розкривають угорську етнокультурну картину світу та особливості національного менталітету.
4. Фольклористичні джерела (в тому числі, з музичної фольклористики) З. Кодая [68-69], Б. Бартока [10-14], Ф. Колесси [70], М. Кондратьєва [73], Е. Вертеш [188], І. Земцовського [54], І. Іваницького [56] представляють безпосередній інтерес у зв'язку з національними витоками народної музики в творах угорських композиторів (головним чином, Б. Бартока).

Вчені різних наукових галузей давно вивчають питання походження угорської нації, історія цього питання почалась саме тоді, коли угорці оселились на європейській території в придунайській долині карпатського басейну. Попри фундаментальні висновки теорії угро-фінського походження з відповідними географічними кордонами існує версія про іншу прабатьківщину угорців, і дискусії про це ведуться з часів перших літописців угорського королівства. Особлива полеміка розгорнулася між вченими в ХІХ ст., якраз тоді була обґрунтована угро-фінська теорія, в результаті цілої низки етнографічних та фольклорних експедицій не тільки угорських дослідників, а й представників інших національних наукових шкіл, на доведення даної теорії було надано чимало матеріалу, що її підтверджує. В наступні періоди, аж до наших днів, ще не завершено дослідження в цій галузі, багато питань залишаються відкритими та потребують поглибленого вивчення і нових методів дослідження (див. Додаток 1).

Угорська мова, яка набула в період міграцій чужих елементів і збагатилась зсередини та ззовні, постала як самобутнє явище, в якому відбивався мікро- та макрокосмос угорців-мадярів. Англійський мовознавець Д. Боурінг акцентував увагу на унікальності угорської мови:

«Я не знаю іншої мови, яка б мала таку різноманітність своєї основної структури, яка б із такою легкістю та величчю пристосовувалась до змін, закладених на простих основах» [154, 278]. Разом із тим, саме мова стала ментальною віссю, яка залишається незмінною: «У фонетиці кожної мови маємо портативний космос у мініатюрі: саме — переносний, так що можна не їздити до чужої країни, щоб осягнути її менталітет, а вслухатись у мову» [31, 53]. Таким чином, міграційні процеси суттєво змінили не лише спосіб життя, задокументований в матеріальній культурі, торкнулись не лише перетворення угорської мови, але й вплинули на трансформацію мислення, ментального середовища соціуму та індивіду, відобразились у культурі, відмінної і від культури корінних азійських родичів, і від культури народів Середньої та Східної Європи. К. Грот висловлюється про це так: «Мадяри, відтоді як увійшли до родини європейських народів, були в очах простих спостерігачів та людей науки в найвищому ступені цікавим явищем. В середовище прадавніх мешканців Європи прийшов народ, який, з одного боку, встиг швидко розвинутись у доволі визначну народність та завоювати собі визначну роль у системі європейських держав, а з іншого боку — абсолютно своєрідний за мовою та типом чужий для всіх сусідів і всіх народів Європи загалом, той, що не пам'ятає свого походження та батьківщини, словом, той, який здавався «без роду та племені» [41, 155].

Феномен угорської нації та її культури є не просто результатом багатовікових етнічних міграцій, наслідком яких стала поява культурної самобутності і, в кінцевому підсумку, національної самоідентифікації, але й як приклад грандіозного євро-азійського симбіозу культури, мови та мислення, представлених угорською історією.

Інтерес до свого коріння та традиційної культури прокинувся в угорців доволі рано, можна сказати, існував вже тоді, коли угорці вперше прийшли на придунайські землі. Однак письмові свідчення, які дійшли до нас, датовані дещо пізніше. На це вже звертають увагу вчені з різних

країн, які впритул зайнялись вивченням угорсько-мадярського питання в XIX ст. Систематизація записів різних століть, яка включає в себе також подорожні нотатки мандрівників та місіонерів, також розпочалась на хвилі загального інтересу до зв'язків угорської культури і культури народів Приуралля та Зауралля. Тоді ж заходилися сперечатись перші лінгвісти про спорідненість угорської мови зі слов'янськими, німецькою, турецькою мовами та навіть івритом.

Фіно-угорська теорія, про яку докладно йдеться у додатку 1, з'явилась завдяки першим експедиціям, які були здійснені саме до північних районів Заволжя, Закам'я та Зауралля. Першу наукову експедицію було відправлено в район гори Понгур (інша назва — Народна) приполярного Уралу на кордоні сучасних Комі та Ханті-Мансійського краю в 1843-1845 рр. Її очолював угорський дослідник А. Регулі. Тут він вивчав побут і мову мансі, їхні перекази та вірування. Саме Регулі вперше довів спорідненість угорської, фіської, мансійської та хантійської мов. Півтора роки він провів серед обських угрів. Він записав зразки хантійського та мансійського фольклору, що мають виключну цінність. Відвідавши селище Полуї роду Пастернер в декількох кілометрах від Обдорську, він записав декілька переказів про предка-полювальника на лося Пастер.

Згодом через Лахорта-Пасс і Мужи він дістався Березова, де йому відкрились ті скарби, вивчення яких було головною його метою. Тут він записав першу остяцьку пісню з вуст 80-річного співака. За нею пішли й інші. Протягом кількох тижнів він виконав надлюдську працю, записуючи тексти, часто навіть без перекладача. «Після того, як я взяв високу цінність остяцької поезії, я зважився видобути всі залишки, які ще живуть у пам'яті окремих старців», — згадував А. Регулі. Вже в перших записах обсько-угорського фольклору А. Регулі звертає увагу на етноісторичні аспекти, наприклад, на опис побуту давніх героїв та схожість їхніх звичаїв



з іншими фіно-угорськими, з чого він дістає висновків щодо можливості встановлення «правдивої картини давньої культури усього фінського племені» [25, 21].

Послідовниками видатного угорського етнографа стали Б. Мункачі, який збирав лінгвістичний та етнографічний матеріал удмуртів (1885) і мансі (1888-1889), займаючись етимологією їхньої мови, К. Папай — етнограф і антрополог, який залишив щоденники експедицій до ханти, мансі, самодійцям та ін. У 1888 р. за завданням Угорської академії наук разом із дослідником мансійського фольклору Б. Мункачі в Північно-Західному Сибіру побував етнограф і антрополог К. Папай. В його спадщині знаходиться збірка остяцьких та остяко-самодійських героїчних переказів та казок, але не мовою оригіналу, а в перекладі угорською. Один з текстів цієї збірки він видав в «Етнологічних повідомленнях з Угорщини» у 1894 р. Особливої уваги заслуговують його матеріали, записані в області річок Вах і Васюган, як найбільш ранні.

Після смерті А. Регулі вся його спадщина перейшла до відомого дослідника П. Хунвальві, який не зміг зрозуміти змісту текстів. В записах, що залишив А. Регулі, не було ключа для вірного розуміння обширного матеріалу, який у зв'язку з цим потрапив до Угорської академії наук у Будапешті не розшифрованим. Всі спроби, до яких вдалися вчені для розшифрування згаданих текстів, були марними. Ключ до цієї збірки змогли знайти лише через півстоліття. Тому вимушене гальмування в процесі вивчення спільних рис у фольклорі хантов та угорців могло завершитись тільки з розшифруванням цього масиву. І лише після цього угорське фіноугрознавство зрушило з мертвої точки та почало розвиватись значно швидше.

Німецький вчений В. Штейніц у 1935 р. здійснив шестимісячну експедицію на Північну Об, вивчав хантійську та мансійську мови, фольклорну творчість, склав діалектологічний та етимологічний словник

хантійської мови. Відома в Угорщині етнографія Е. Вертеш, описуючи вірування «сибірських родичів по мові», також використовує етнографічні дані Штейніца, що містяться в його роботах. У монографії «Urali nyelvrokaink» (Наші уральські родичі по мові) П. Хайду і П. Домокош посилаються на численні роботи Штейніца. Угорські вчені високо оцінювали наукові дослідження В. Штейніца.

Лише в другій половині ХХ в. питання, пов'язані зі спільними рисами угорців та обських угрів, стали предметом глибоких вивчень в роботах угорських фольклористів, у першу чергу, Е. Вертеш, Е. Шміт, К. Реді, Я. Гуї, Л. Хонті. Було здійснено спробу класифікації всього матеріалу, зібраного ще першовідкривачами на чолі з А. Регулі. За змістом увесь зібраний матеріал було згруповано наступним чином:

- традиції створення світу,
- героїчні пісні та оповіді богів,
- слова, що заклинали бога,
- ведмежі пісні,
- п'єси ведмежого свята,
- лосячі пісні,
- богатирські пісні,
- пісні долі,
- казки.

В цій класифікації тематичні жанри розташовуються в порядку їхньої сакральної значимості. Ця класифікація спирається на сюжетну основу. Лосячі пісні виносяться в окрему групу, оскільки лось відноситься до тотемів і неодноразово фігурує в міфах. Але, тим не менш, лосячі пісні йдуть після ведмежих пісень та ведмежих п'єс — ведмідь доволі чітко бачився етнографами як головний тотем, сучасні дослідження це підтверджують. У ставленні до цієї тварини поєднувались два протилежні погляди: з одного боку, він звір, об'єкт полювання, джерело їжі, з іншого

— колишня людина, родич, родовий корінь. Образ та символ ведмедя як центр міфологічного світогляду уральських народів, як ментальний знак, є об'єктом поклоніння та залякування, могутній, сильний та незалежний тотем у системі космічних уявлень та буденному житті. Ведмежа тематика у фольклорі обських угрів перегукується з казковим світом угорського фольклору (угорські народні казки «Найсильніший звір», «Силач Янош», «Двоє жадібних ведмежат» перегукуються з казками уральських родичів), навіть у «Ведмежому танці» Б. Бартока (друга частина сонатини, написаної в 1915 р. та оркестрованої в 1931 р. під назвою «Трансільванські танці») вона знайшла своє місце.

Ментальність угорської нації як духовне відображення багатовікової історії подорожей зі стійкою системою символів і тотемів дає ключ до розуміння угорського характеру через матеріальну та духовну культуру. О. Чампаї взагалі вважає, що таке розуміння може прийти тільки внаслідок повного прийняття такої системи: «Національне буття, хоч і є раціональним, але, в той же час, воно загадкове, містичне — дещо ірраціональне, в чому людське «я» неодмінно брало б участь у своїй тотальності. Лише цілковита участь у творчих життєвих процесах нації допомагає нам розгадати загадки цієї пракультури. Нація — це містерія, яка зрозуміла і водночас незрозуміла людині. Чим більше ми намагаємось дати їй конкретний опис, тим більше вступаємо у конфронтацію з її перебуванням поза межами опису. Нація — це така тотальність, яку іноді можна лише відчутти, злитись із її сутністю» [154, 280].

Окрім згаданих тотемів лося та ведмедя, у світоглядницькій системі угорців-мадярів великий вплив має тотем коня. Це не лише духовний символ, відображений у фольклорі, а й абсолютно трансцендентний елемент у культурі побуту та духовній культурі не лише угорців, а й, головним чином, степових кочових народів. Російський культуролог і філософ Г. Гачев також звертає на це увагу: «Кінь — космос кочівника,

його єдність, божество, обвішане усіма атрибутами буття та світотворення. <...> Скакун викликає в людині пієтет, благочестя. <...> Людина верхи — вже член неба, верхівки світу: від землі та її тяжінь вона вже звільнена, опосередкована конем. В народних піснях постійно поруч світила й кінь» [31, 261-262]. Тему кочівництва можна продовжувати й далі, але вже з точки зору ментальних орієнтирів етносу (народу), що Гачев, проводячи бесіди з аспірантами філософського факультету, й з'ясовує: «Кочів'я — це відходи і повернення. Так що ті ж місця проходять. Але загалом, якщо в інших народів у війнах оскверняють могили один одного, то в кочівників цього немає: поважають кургани й тих місць, де вороги» [32, 17].

Ю. Лотман, голова тартуської семіотичної школи, взагалі вважає, що давня символіка — це згорнуті готові сюжети міфології та фольклору: «В символі завжди є щось архаїчне. Кожна культура потребує пласту текстів, які виконують функцію архаїки. Згущення символів тут особливо помітне. Таке сприйняття символів не випадкове: їхня стержнева група дійсно має глибоко архаїчну природу і сходить до дописемної епохи, коли визначені (і, к правило, елементарні в нарисному сенсі) знаки являли собою згорнуті мнемологічні програми текстів та сюжетів, які зберігались в усній пам'яті колективу» [89, 193]. Таким чином, національна символіка є частиною ментальної будови національного світогляду, його стійка домінанта, яка зберегла всю пам'ять народу.

Першим великим досягненням угорської фольклористики стало видання в 1846-1848 рр. тритомної антології угорського поета і філософа Я. Ердейї «Народні пісні та оповіді». В роки реакції, яка послідувала за поразкою революції 1848 р., важливу роль у зміцненні національної самосвідомості угорців відіграла збірка трансільванської народної поезії Я. Крізи «Дикі троянди» в 1863 р.

Перші описи музичного фольклору сибірських народів було зроблено учасниками другої Камчатської експедиції німецьким натуралістом Г. Гмеліним та російським ботаніком і географом С. Крашенінниковим (1733-1743 рр.) в публікаціях (1751 і 1755 рр.). Дані нотні записи було виконано в звичайній нотації, вони є першими ранніми записами в досвіді вивчення музичних традицій обських угрів.

Вивчення фольклору вже у ХІХ ст. призвело до розуміння дослідників того факту, що цей синкретичний пласт культури ні в якому разі не можна розділяти, вивчаючи кожен його елемент окремо. На це звертає увагу І. Земцовський: «Музичне та немусичне <...> злите в реальній практиці музики усної традиції до абсолютної неподільності» [54, 160].

Музичний фольклор угорців, історія вивчення якого також почалась із пошуків спорідненості з уральськими народами, до кінця ХІХ століття в свідомості співвітчизників був представлений, головним чином, своєю танцювальною складовою, і те, архаїчні зразки не були відомі (в тому числі, Еркелю та Лісту), в основному, говорили про вербункош, який виник у ХVІІІ столітті, або навіть про чардаш, який представляв міську культуру та стояв далеко від традиційної<sup>2</sup>. Б. Сабольчі зауважує, що «відомий фольклорист Петер Домокош виявив п'ять коротких танцювальних п'єс у семиградському рукописі 1757 р. Ці п'єси дають нам певну уяву про угорську танцювальну музику 1760-х рр.: вони доволі примітивні, відрізняються від селянського музикування (навіть у циганському дусі). <...> Можна вважати їх провісниками так званого стилю вербункош» [122, 79].

Лише з діяльністю Б. Бартока, З. Кодая, їхніх учнів та послідовників почалась систематична робота над угорським музичним

---

<sup>2</sup> Не кажучи вже про синтетичну природу чардаша, яка має в меншому ступені угорські корені, в більшому — циганські

фольклором. Однак на відміну від своїх колег істориків та натуралістів, музиканти не вирушали в далекі експедиції, головним чином, досліджуючи найближчі до Угорщини райони. Так, спільна або окрема експедиційна практика Бартока і Кодая в короткий термін принесла вагомі плоди, що безпосередньо відбилась і на їхній творчості, а також вплинуло на творчість угорських композиторів наступних поколінь.

Розвиток музичної фольклористики в Угорщині та глибоке вивчення традиційної музичної культури почалось вже в післявоєнний період, коли працювала плеяда видатних фольклористів, які мали можливість вирушити у фольклорні експедиції до районів Чувашії. Їхня робота знайшла зустрічні процеси в роботі чуваських, мордовських, татарських, російських фольклористів. Цей науковий взаємообмін матеріалами та ідеями вивів на новий рівень фольклористику. Авторитетний російський фольклорист М. Кондратьєв дістає наступного висновку: «Угорцям з давніх давен відомі однотипні чуваським музичні інструменти, такі, як духові: чабанські роги, сопілка фуруйя, волинка, струнні: цитра (іноді також зустрічається назва тамбура), скрипка (кобза, ср. чув. купас), з самозвучащих — варган» [73, 39].

Однак ціла епоха архаїчного фольклору, пов'язаного з зауральською історією угорців-мадярів, досліджена в меншому ступені. Причини на те можуть бути різними: давність родинних уз, у зв'язку з чим музичний компонент у фольклорі угорців та обських угрів має менше схожостей, ніж мовний, текстовий, компонент побутової та матеріальної культури; цілі історичні періоди, які пов'язані з іншими територіями перебування угорців, зокрема, приуральської Срібної Булгарії, де тюркські впливи простежуються в більшому ступені саме в музичному фольклорі. Про ладову організацію та спорідненість угорського фольклору з фольклором південних степових районів (в продовження теми південного походження угорців-мадярів від племен гунів) Кондратьєв доповнює

наступне: «Про пентатоніку в давніх хуну, пізніх гунів, прямих відомостей немає; разом із тим, сам факт двохтисячолітнього перебування на землях, які безпосередньо межують із китайською імперією (хуну відомі китайським хронікам з XVIII ст. до н. е.), вказує на ймовірність широких музичних контактів з найвеличнішою з пентатонних культур давності» [73, 39]. Що стосується ладової організації та її суспільності між фольклором угорців та обських угрів, то Л. Вікар акцентує увагу на історичному чиннику, що вплинув на зміни музичних систем, що, таким чином, обмежує можливості фольклористів знайти більше спільних рис, ніж відмінних. Він вивчає музичні запозичення, так само, як лінгвісти — мовні: «Пентатонічність — без півтонів і зі спадними мелодичними лініями — була перенесена тюркськими народами до фіно-угорських. Народи фіно-угорської мовної родини, які живуть у районах, до яких не діставалось тюркське населення, аж до сьогодні не мають уяви ані про пентатонічність, ані про спадні лінії» [73, 39]. Цей його вислів опубліковано в статті М. Кондратьєва «Витоки та історико-типологічні зв'язки чуваської музики до IX ст. н. е.»

Л. Вікар зробив приблизно 8000 записів народних мелодій. З них половину записано у басейні річок Волги, Ками та Білої. Узагальнюючи, Вікар вказував, що з 1958 до 1979 рр. він із колегами здійснив одинадцять поїздок тривалістю до двох місяців кожна, відвідав більш ніж 300 населених пунктів та записав біля чотирьох тисяч пісень. Вивчаючи весь величезний регіон, Вікар впевнено міркує і про особливості окремих культур, і про міжнаціональні взаємодії, впливи та запозичення. Так, принципово важливі висновки, що підтверджують думки Бартока и Кодая про те, що монофонічна (монодична) пентатоніка в Поволжі — фундаментальна риса музики тюркомовних народів, і цей пентатонізм сприйнятий фіно-уграми. Дослідницька робота безпосередньо в цих районах підтвердила, що музична мова найдавніших угорських пісень

більш близька до чуваської, ніж до марійської. Вікар у декількох своїх книгах неодноразово повторює, що угорці понад тисячу років тому запозичили вельми важливі риси — пентатоніку та мелодіку спадної структури — не від марійців, а від болгаро-тюркських предків чувашів.

Ознайомлення з матеріалом дало йому змогу констатувати факт, згідно якого все те, що в усній музичній творчості волзько-тюркських та фіно-угорських народів споріднює з угорською народною музикою, в основному, характеризує музичну культуру тюрків, фіно-угорські ж елементи він вважав такими, що важко виявити. Цей процес нагадує свого роду взаємообмін інформацією, про який говорить У. Еко в роботі «Відкритий твір»: «Інформація являє собою деяке *доповнення*, є чимось таким, що додається до вже відомого, і що я сприймаю як нове. <...> Її розрахунки підходять до повідомлень будь-якого типу, до числових і лінгвістичних символів, до послідовності тих чи інших звуків і т. д.» [156, 103].

Всі музичні фольклористи, починаючи з З. Кодая, відзначають схожість чуваських та угорських ладів, прирівнюючи південночуваський лад (з заміною малої терції на велику) до задунайського ладу. Кодай вивчав чуваський фольклор з метою знайти спільні мелодії, лади або навіть невеликі за обсягом модули. Він провів кропітку роботу з порівняльного аналізу угорських та чуваських пісень, постійно відстоюючи свою позицію: «Навіщо нам потрібна чуваська музика? Предки сучасних чувашів, тюрко-булгари, жили на північному Кавказі з V до VII століття протягом двохсот років пліч-о-пліч із угорцями.

В наборі базових слів, що стосуються сільського господарства, тваринництва та громадського устрою, наша мова досі береже пам'ять про це сусідство. Так само і в музиці. Це неможливо точно довести, проте, гортаючи сторінки чуваських збірок, ми час від часу зустрічаємо схожі музичні думки. Чуваська музика допомагає нам отримати глибокі знання



про нас самих. Ми маємо спільних предків, від яких відхилились далі, бо були піддані більш різноманітним та більш далеким впливам. В той самий час і чуваська музика не була незмінною протягом цих півтори тисячі років роз'єднання. Однак вона залишилась ближчою до спільної минувшини. Відчуті та усвідомити спільний субстрат під різними нашаруваннями — завжди велике задоволення, ми можемо встановити походження завдяки вивченню цих зв'язків. Це як зустріч із родичем через багато років або з тим, кого ніколи не зустрічали раніше; і день-у-день він демонструє ознаки істоти з тієї самої плоті та крові» [69, 275].

Якщо наукові пошуки Кодая велись вглиб історії угорського фольклору, то Барток був зацікавлений в широкому спектрі фольклорних досліджень, тому однаково ретельно вивчав музичний фольклор усіх угорських сусідів, а також фольклор народів Північної Африки та Туреччини. Не можна стверджувати, що в роботі цих двох фольклористів були принципові протиріччя, але іноді це ускладнювало їхні спільні експедиції, і часто вони вирушали на польові роботи поодиночі. Однак систематизація та теоретична робота над фольклором в різних підходах до нього Бартока і Кодая, навпаки, збагачувала їхню спільну теоретичну фольклорну діяльність. Кодай, що долучив Бартока до фольклористики, перш за все, познайомив його з основними методами дослідження, а також технічними засобами, доступними на той час.

Винайдений американським конструктором Т. А. Едісоном фонограф у 1877 р. зазнав стрімкого просування (завдяки підприємницьким здібностям винахідника), широке розповсюдження і велику популярність у Європі, і вже у 80-х рр. ХІХ ст. прилад активно використовувався у студійній та польовій практиці. Практично з самого початку своєї діяльності З. Кодай використовував фонограф, який став для Кодая-вченого головним помічником в експедиційній роботі, завдяки цьому вдалось уникнути неточностей письмового запису під час

розшифрування фольклорного матеріалу. Він був знайомий із записами Б. Вікара<sup>3</sup>, який показав Кодая принцип роботи з фонографом, а також вже записані ним угорські пісні. Завдяки своєму попереднику Б. Вікару Кодай вирішив здійснити давній план особисто познайомитись із селянською піснею. Так, його перша фольклорна експедиція була на дунайський острів Чаллокез та до словацького містечка Галанта в 1905 р. Її результатом стала публікація «Строфічна структура угорської народної пісні», що вийшла рік потому, а також видання зібраних 150 пісень у журналі Угорської етнографічної спілки.

Кодай також із самого початку спільної фольклористичної діяльності з Бартоком ввів його в курс особливостей мадярського села, пов'язаних із поведінковим аспектом селянського побуту: «В цілому, хоч це й вар'ювалось в залежності від місця, ми зустрічали більше прихильності до наших вишукувань серед селян, аніж у сільської інтелігенції. Лише деякі вчителі насправді розуміли, хто ми є, і здебільшого допомагали нам. Траплялись випадки, коли нас зустрічали з підозрою: селяни настільки часто бували обдурені містянами, що намагались триматись подалі від добре одягнених чужинців» [68, 34].

Результатом експедиції Бартока в Бекеське містечко Весто Сегхаломського району і Кодая північною областю Гемер стала публікація «Двадцяти угорських народних пісень» для голосу і фортепіано, десять з яких було записано Бартоком, інші десять — Кодаєм.

Фольклористична діяльність З. Кодая мала систематичний характер та тривала до кінця його життя<sup>4</sup>, він мав можливість спілкуватись із фіноугрознавцями, познайомитись із народною музикою чувашів, марійців татар та інших народів, що населяли Приуралля. Включення фольклору

---

<sup>3</sup> Достовірно невідомо, чи перебували у рідстві двоє угорських фольклористів Б. Вікар та Л. Вікар.

<sup>4</sup> Барток також систематично займався фольклорними дослідженнями, однак життєві обставини (враховуючи невиліковну хворобу) у нього склались інакше.

цих народів до чотиритомного посібника «Пентатонічна музика» (1945-1948 рр.) свідчить про науковий інтерес Кодая до історичних коренів угорської пісні. Так, III частина посібника має назву «100 марійських пісень», а IV — «140 чуваських пісень», також у 1960 р. з'явилися «П'ять народних пісень гірських марійців» для голосу і фортепіано. Однак втілити свої плани, що стосувались ще 10-х рр., Кодаю не вдалося, він не отримав дозвіл на відрядження до районів Заволжя та Закам'я<sup>5</sup>.

Порівняльний аналіз чуваського, марійського а угорського фольклору нашттовхнув Кодая на цікаві висновки щодо ритмічної організації. Так, він виявив велику кількість ямбічних кадансів, тільки в чувашів — у нерегулярній ритмо-метриці, в угорців — у регулярній. Цим питанням він займався і зупинився на тому, що така відмінність була продиктована різницею історичного побутування пісень протягом більше десяти століть.

Регулярна метрика пов'язана з традиційною манерою пересування пішого або верхового: «Жорсткий так, вочевидь, не у верхових, а в піших, землеробних народів: пов'язаний він із ходою, крокуванням» [32, 79]. Таким чином, зміна побутової складової культури безпосередньо вплинула та відбилась на культурі музичній.

Теоретична спадщина З. Кодая велика й різнобічна: узагальнення, аналіз та систематизація фольклору почалась після першої його експедиції, за якою відбулись наступні (одиначні та спільні з Б. Бартоком). «У 1910 р. Кодай провів чергову вдалу фольклорну експедицію в районах Північної Угорщини. Два роки потому він разом із Бартоком вирушив до Трансільванії та знову зібрав там багато пісень і секейських балад. Обидва друга розуміли, що настав час по-справжньому систематизувати

---

<sup>5</sup> Ймовіріше за все, це було пов'язано з ідеологічними перепонами, оскільки поїздка представника держави, яка в роки війни була союзником фашистської Німеччини, навіть не розглядалась як можлива. Тому Кодай задовольнявся вивченням вже складених збірок, рукописів, систематизованих записів та спілкуванням із радянськими фольклористами В. Беляєвим та Я. Ешпаєм.

накопичений матеріал і зробити його загальним надбанням. І у 1913 р. вони розробили план публікації великого науково-документованого зведення фольклору — «Нової універсальної збірки народних пісень» [97, 24]. Це видання, на жаль, не побачило світ за життя Бартока, оскільки перемовини з літературною спілкою, що спочатку гарантувала фінансову підтримку, затягнулись і зайшли в тупик.

Збірка «Секейські народні пісні», яка вийшла в 1923 р., була результатом експедиції до районів гірської Трансільванії. Зібраний матеріал (не лише музичний, а й усний поетичний) надихнув композитора також на створення опер «Секейська прядильня» (1924 р.) та «Харі Янош» (1925). Про секейський фольклор вийшла також стаття «Що я знайшов у давніх секейських баладах?» (1927). Він був автором великої статті для музичного словника Б. Сабольчі «Угорська народна музика» (1931). У 1937 р. вийшла його фундаментальна робота «Угорська народна музика», яку було перекладено кількома європейськими мовами. Вже по смерті З. Кодая вийшла систематизована збірка його статей «Вибрані статті».

У 1924 р. композитор задумав роботу над створенням концертної антології народної пісні, до якої мали увійти пісні з різних угорських регіонів, а також областей сусідніх країн (румунів, словаків та ін.). Специфіка цих пісень була настільки складною (т.я. відображала найменші інтонаційні деталі пісень і балад, записаних Кодаєм під час експедицій), що потребувала високого професійного підходу до їх виконання. Пентатонічні лади, незвичні для музикантів-виконавців, вимагали серйозного репетиційного процесу.

Таким чином, творча та дослідницька робота З. Кодая сприймалась ним неподільно. Матеріал, який він знаходив у мадярських селах, він часто використовував у композиторській практиці, і матеріал не лише музичний, наприклад — «Секейська прядильня», лібрето якої Кодай склав на основі народних текстів. Його увага до фольклорних текстів

неодноразово акцентувалась ним самим, оскільки він вважав, що музична специфіка народної музики того чи іншого регіону неподільно пов'язана з поетичною, і саме цей зв'язок може дати ключ до розуміння не лише змісту, а й глибших пластів, пов'язаних із характером побуту, мислення народу, що мешкає на тій чи іншій території: «Перші томи «A Magyar perzene tana» [«Угорська народна музика» — А. Г.] присвячені дитячим, календарним та весільним пісням.

У передмові до другого тому Кодай висловив цікаві та важливі думки про основні принципи видання. Він вказував на складність систематизації пісень за одними лише музичними ознаками, без урахування змісту текстів. Він повертається до того, про що висловлювався неодноразово: вимоги щодо найретельнішої перевірки матеріалу, якої бракувало багатьом публікаціям» [97, 188].

Під час фольклорної роботи З. Кодая та Б. Бартока в угорській науці з'являється ім'я дослідника Л. Лайти. Колекціонувати народну музику — в першу чергу, за прикладом Бартока — він почав на початку 1910-х рр. та продовжував до завершення своєї професійної діяльності. В 1913 р. його прийняли до штату співробітників Угорського національного музею, де він спочатку відповідав за колекцію музичних інструментів, а згодом очолив відділ народної музики. Після другої світової війни він став директором Етнографічного музею (на короткий термін). Найбільш важливою науковою роботою композитора є серія під назвою «Монографія народної музики».

Фольклорна діяльність Бели Бартока була спрямована на виявлення споріднених зв'язків угорського фольклору з фольклором сусідніх народів. Зібраний фольклорний матеріал Барток часто використовував у своїх творах. Так, цитати угорських народних пісень і танців, а також мелодії, стилізовані під народні, зустрічаються у нього в наступних творах: «Дві народні пісні» для мішаного хору (1904), «Угорські народні пісні» для

голосу і фортепіано (в спільній із З. Кодаєм збірці «20 угорських пісень») (1906), «Три угорські пісні з комітату Чік» для фортепіано (1907), «Десять легких п'єс» для фортепіано (№ 1 — «Селянська пісня», № 6 — «Угорська народна пісня», № 8 — «Народна пісня», № 10 — «Ведмежий танок») (1908), «Чотири староугорські народні пісні» для чотириголосного чоловічого хору (1912), сонатина для фортепіано (1915), «Вісім угорських народних пісень» для голосу та фортепіано (1907-1917), «П'ятнадцять угорських селянських пісень» для фортепіано (1914-1917), «Імпровізації на угорські селянські пісні» для фортепіано (1920), «П'ять маленьких п'єс» для фортепіано (№ 9 — «Прелюдія в угорському стилі») (1926), «Три рондо» на народні теми для фортепіано (1916-1927), «Двадцять угорських пісень» для голосу і фортепіано (1929), «Угорські народні пісні» для мішаного хору (1930), «Трансільванські танці» (оркестрова транскрипція сонатини) (1931), «Угорські картини» (оркестрова транскрипція п'яти фортепіанних п'єс) (1931), «Трансільванські пісні» для шестиголосного чоловічого хору (1932), «Угорські селянські пісні» (оркестрова транскрипція фортепіанних п'єс «15 угорських пісень») (1933), кантата «З минулого» для триголосного чоловічого хору а cappella (1935), «Двоголосні та триголосні хори» для дитячого (I-IV зошити) та жіночого (VII-VIII зошити) хорів на угорські народні тексти (1935), тріо для скрипки, кларнету і фортепіано «Контрасти» (1938).

Окрім систематизованих добірок, що включали мелодії різних областей Угорщини, в якості матеріалу, який цитувався (не лише музичного, а й поетичного), він включав до своїх творів фольклор інших народів: «Чотири словацькі народні пісні» для голосу і фортепіано (1907), десять легких п'єс для фортепіано (№ 3 — «Словацький танок») (1908), «Для дітей» (вісім легких п'єс на теми угорських та словацьких пісень для фортепіано) (1908-1909), «Ескізи» для фортепіано (№ 5 — «Румунська народна пісня», № 6 — «Валаська народна пісня») (1908-1910), два

румунських танці для фортепіано (та їх авторська транскрипція для оркестру) (1910), «Румунські народні танці» для фортепіано (1915), «Румунські різдвяні колядки» для фортепіано (1915), «Дев'ять румунських пісень» для голосу і фортепіано (1915), «Дві румунських народних пісні» для жіночого хору (1915), «Словацькі народні пісні» для чоловічого хору (1915), «Селянські сцени» (п'ять словацьких пісень, є авторське перекладення трьох заключних пісень для хору та оркестру, які увійшли до кантати «Falun») для голосу та фортепіано (1929), «Дев'ять чарівних оленів» (*Cantata profana*) для змішаного хору, двох солістів та оркестру на текст румунської народної пісні (1930), «Мікрокосмос» для фортепіано (шість заключних п'єс — «Танці в болгарському ритмі») (1937).

Після знайомства з архаїчною народною музикою Барток найактивнішим чином розпочав власну фольклористичну діяльність, що підтверджує Й. Уйфалуші: «При погляді на мапу фольклорних експедицій Бартока в 1906 році кидається в очі різноманітність місць збору пісень. Можливо, Барток хотів спочатку скласти загальну картину народної музики в різних регіонах. <...> Основна доля матеріалу, зібраного влітку 1906 року, походить з області Бекеш, з сіл Весте, Добоз, Дюла та їхніх околиць <...> і сусідніх областей Чанад та Чонград» [146, 54].

Угорський музикознавець підкреслює, що Барток швидко зорієнтувався у фольклорному матеріалі та міг передбачити відмінності між авторською піснею в народному стилі та фольклором, і він відкрив, що угорські наспіви, які помилково вважаються народними піснями, в дійсності є більш-менш тривіальними авторськими творами в народному дусі, які представляють лише незначний інтерес.

Народні мелодії, зібрані Бартоком в Угорщині, ближніх регіонах, а також районах Туреччини та Північної Африки, класифікувались ним за принципом мелодичної та ритмічної організації, а також за жанрами. Так, результатом багатьох його експедицій стали дослідження (у вигляді статей

та книг), які включають нотні приклади. В 1909 р. він відвідав комітат Біхор, де збирав румунський фольклор, в результаті чого в 1913 р. вийшла його робота «Румунські народні пісні з комітату Біхор» з 371 нотним прикладом. Пам'ятаючи про розповіді та повчання Кодая, Барток сам відчув усі складності та особливості польової праці, але, без сумнівів, вважав цю роботу найзахопливішою з багатьох інших: «Ми змушені були жити в найбільш бідніших селах, у найпримітивніших умовах та намагались завоювати дружбу та довіру селян. Останнє було особливо складною задачею; в ті часи дворянство настільки сильно пригнічувало селян, що в них вкорінилась недовіра до всіх, хто виглядав так, наче відносився до класу панів. І все ж мушу визнати, що ця кропітка робота в цій області принесла мені найбільшу радість. Дні, які я провів у селах, серед селян, стали найщасливішими в моєму житті» [146, 71]. Другою в сенсі вагомості теоретичною роботою (в співавторстві з З. Кодаєм) стала «Народна музика румун з Марамурешу» зі 150 нотними прикладами (1923 р.).

У 1912 р. Барток відвідав Марамуреський регіон, а в 1913 р. зібрав у районі Біскри (Північна Африка) арабський фольклор та зацікавився схожістю деяких угорських та арабських мелодій. У своїй роботі «Як і для чого збирати народну музику» він зазначає: «У 1912 році я знайшов у румун Марамурешу мелодії з явно вираженим східним забарвленням, численними прикрасами. Ці мелодії виконувались в імпровізаційній манері. В 1913 році я зустрів аналогічний стиль мелодій в одному з селищ Сахари в Центральному Алжирі. <...> Вже згодом з'ясувалось, що подібний ряд мелодій відомий в Україні, Іраку, Ірані та Валахії» [10, 12-13].

Експедиційна робота в різних угорських регіонах у 10-20-х рр. увінчалась першою фундаментальною працею «Угорська народна пісня» з 320 нотними прикладами, виданою у 1924 р. Захоплення та глибоке методичне вивчення Бартоком «неугорського» фольклору відкрило для



нього роботи сучасних фольклористів з інших країн. Вивчення та взаємообмін відбувався на постійній основі та регулярно. Й. Уйфалуші відзначає, що від Ф. Колесси (українського фольклориста, 1881-1947) він отримав записи українського фольклору, а згодом, у 1939 р. — русинського від Д. Задора (закарпатський композитор, 1912-1985) з Унгвальда (нині Ужгорода), за допомогою К. Брайлою (румунський фольклорист, 1883-1958) Барток поповнював свої знання румунської народної музики, В. Зганец (югославський фольклорист, 1900-1976) інформував його про хорватську, Р. Кацарова (болгарська фольклористка, 1901-1984) — про болгарську народну музику. Барток неодноразово читав доповіді та лекції з фольклору за межами Угорщини. Так, у статті «Про народну музику», виданій турецькою в 1936 р., він згадує: «В той час, коли ми ставали до роботи, в наших головах панувало уявлення, що пентатонний стиль має азійське походження та сходиться до північних бюрків. Але доказів цього ми ще не мали. Вони з'явилися протягом останніх десяти років у вигляді чуваської мелодії. <...> Крім угорських мелодій, які є варіантами чуваських, ми знайшли і такі угорські мелодії, які є варіантами північно-тюркських мелодій з околиць Казані. Нещодавно я отримав видану цього річ книгу Махмуда Рагіба Кешеміхала «До питання про ладові особливості турецької народної музики» та знайшов у ній декілька аналогічних мелодій. <...> Вочевидь, що всі такі мелодії походять із єдиного смільного джерела, і, на мою думку, таким джерелом є центральна давня північно-тюркська музична культура» [146, 285].

Плідна співпраця Б. Бартока з українським фольклористом Ф. Колесою для обох мала велике значення в їхній професійній діяльності. Збереглося листування двох фольклористів, а також посилення один на одного в їхніх різних роботах. У листі від 3 липня 1935 р. Б. Барток звертається до Ф. Колесси: «З інших важливих видань останніх трьох-чотирьох десятиліть я не маю наступних: Гнатюк «Колядки й

щедрівки», Плосайкевич-Сенчик «Мелодії українських народних пісень Поділля та Холмщини». Далі: де з'явилися повні тексти «Галицько-русинських народних мелодій» Людкевича? Чи можна їх отримати? І ще одне питання: мені б згодився дуже хороший український словник» [116, 87].

Про значення знань мов для фольклориста Барток детально розмірковує в роботі «Як і для чого збирати народну музику». Хоча листувались угорський та український фольклористи німецькою, обоє вивчали мови інших народів, оскільки польові експедиції вимагали не лише оптимального обсягу знань для спілкування з селянами<sup>6</sup>, а й для безпосереднього вивчення фольклорних текстів з метою класифікації та систематизації фольклорних мелодій за жанрами. В свою чергу, Ф. Колессу цікавили дослідження Бартока румунського фольклору в Марамуреському регіоні, він неодноразово посилається на роботу свого угорського колеги «Народна музика румун з Марамурешу», знаходячи спільні риси плачів марамуреських румун з молодіївськими плачами: «Окрім плачів з дробним ритмом та вільною формою речитативу, є на Марамурещині і такі плачі, які вкладаються в такти і наближаються до мелодій звичайних пісень: деякі з них нагадують мелодію молодіївського плачу. <...> Можливо, це той тип плачів, який за своєю пісенною формою відрізняється від українського стиля плачів, з'явився на Буковині під румунським впливом» [70, 305]. Також він відзначає, що Барток виявляє близьку спорідненість цих мелодій з українськими думами. Українська преса («Культура і мистецтво» від 12 січня 1929 р.) після відвідування Бартоком України писала: «Він заявив, що його настільки цікавить українська музика, що надалі він планує приділити більше часу для її детального вивчення і навіть розробки <...> Він обіцяв, що й надалі планує підтримувати тісний контакт із музичними колами України, та

---

<sup>6</sup> До того ж, була потреба орієнтуватись у різних діалектах.

просив, щоб наші композитори також безпосередньо і тісно контактували з ним».

Однак вивчення фольклору різних народів (зокрема, румун) були не лише позитивними. Шовіністично налаштовані угорські діячі звинувачували Бартока у відсутності патріотизму, і в служінні чужим державам, і навіть у зраді національних інтересів. Угорський музичний критик Е. Харасті в лютому 1913 р. в «Будапештських новинах» опублікував статтю з такою критикою: «Ми хотіли лише знати, чому Барток, професор Угорської Королівської музичної академії, перетворився на музичного Scotus Vistor? Чи його вже зовсім не зацікавлює угорська музика? Він показує себе апостолом чеської, валахської та бозна-якої ще музики і відцурався лише угорської» [166, 144].

Подібні напади публічно і в пресі тривали впродовж довгого часу, і Барток у різні способи відстоював свої позиції. Так, у статті «Про расову чистоту в музиці» він акцентує увагу на наступному: «Основна область моїх досліджень — Східна Європа. Як угорець я, звісно, розпочав роботу з Угорщини, але незабаром розширив її до сусідніх територій — Словаччини, Західної України, Румунії. Час від часу я навіть здійснював подорожі до більш віддалених країн: Північної Африки, Малої Азії. <...> Порівняння народної музики низки східноєвропейських народів показало, що між ними відбувається безперервний взаємообмін мелодіями, пряме та зворотне запозичення, яке тривало впродовж століть. <...> Я вжив термін «пряме та зворотне запозичення». Так ось, «зворотне запозичення» відбувається наступним чином. Угорська музика переходить, наприклад, до словаків і «словакизується»; ця словацька форма може згодом повернутись до угорців і тут «ремадяризуватись». <...> Стикання з іноземним матеріалом не лише призводить до обміну мелодіями, але й — що важливіше — дає поштовх розвитку нових стилів. В той самий час, більш-менш старі стилі зазвичай добре зберігаються, що додатково

збагачує музику» [14, 100-102]. Такий науковий підхід Бартока в досить вузькій галузі його досліджень передбачив наукові напрями майбутнього, пов'язані, зокрема, із структурною лінгвістикою та семіотикою. Перш за все, це стосується методології в підході до об'єкту вивчення: взаємообмін та взаємопроникнення, про які веде мову композитор, свідчать про наявність т.з. динамічного *об'єкту як реальності, що спонукає знаки до своєї репрезентації*. Тобто фольклорні зразки розглядаються Бартоком як системи, що відкриті для подальшої взаємодії з такими самими відкритими системами. Такий підхід знайшов втілення в наукових поглядах У. Еко: «Позиція, яку займає отримувач повідомлення по відношенню до цього повідомлення, призводить до того, що воно вже не є кінцевою точкою процесу комунікації (як це могло бути в тому випадку, якби отримувачем була машина, налаштована на прийом повідомлень як послідовних дискретних сигналів). Повідомлення *стає джерелом нового комунікативного ланцюга* і, відповідно, джерелом можливої інформації. Повідомлення є джерелом інформації, яку необхідно профільтрувати, відштовхуючись від неупорядкованості, яка являє собою не абсолютний хаос, а *хаос по відношенню до попереднього порядку*. Таким чином, повідомлення *стає джерелом* і, отже, має ті якості інформативності, які були притаманні джерелу звичайного інформативного ланцюга» [156, 140-141]. В такому ключі і розглядав Барток народні пісні.

Метою вивчення сусіднього і більш віддаленого територіально фольклору для Бартока було виявлення генетичних зв'язків, за якими можна було б відстежити і географію етнічних міграцій, і історію культурного розвитку, і ментальні доміанти рідного народу. Бартоківські ранні здогадки про тюркське походження багатьох угорських мелодій, які згодом підтвердили З. Кодай та Л. Вікар, були засвідчені і ним особисто в процесі подальшої фольклористичної діяльності, а більш глибоке коріння, яке веде історію народної творчості до Зауралля, ще потребувало

розкриття угорською музичною фольклористикою. Так, в американському журналі «The Etude» у 1941 р. Барток розкриває свої гіпотези, підкреслюючи, що спочатку він шукав схожості в народів, що жили на Волзі, а, виходячи звідси, нарешті, в Туреччині.

Близькість угорського фольклору до фольклору черемисів (марійців) Барток також відзначав у роботі «Як і для чого збирати народну музику»: «Значна частина мелодій приволзьких черемисів, з якими ми познайомились лише нещодавно, підтверджують наші <...> припущення. Ми знаходимо в них ту ж саму пентатонну систему, ту ж саму спадну мелодичну структуру. Більше того, ми відшукали серед них варіанти угорських мелодій» [10, 14].

Крім вищезгаданих праць Б. Бартока з фольклористики, за період з 1913 по 1935 рр. було видано такі роботи: «Народна музика угорців і музика сусідніх народів» із 127 нотними прикладами (1934), «Мелодії румунських колядок» із 484 нотними прикладами. Однією з найвидатніших його фольклористичних робіт є «Як і для чого збирати народну музику» (1936). Попри невеликий обсяг ця робота є одним з найважливіших посібників і для сучасної фольклористики. В книзі детально описується методологія підготування до експедиції, збору та обробки фольклору. Він вважав, що народна пісня, сам принцип її виникнення та існування відрізняються від зразків академічної музики, які з'являються та продовжують існувати в первісному вигляді (не враховуючи інтерпретаційний бік виконавства), тобто в тому, в якому їх створив композитор. Подібний підхід ніяким чином не може бути основним для фольклориста: «Кожну пісню потрібно записувати не менше ніж з двома куплетами. Якщо мелодія пісні рясніє прикрасами або містить інші особливості, то варто записувати якомога більше куплетів або навіть усе. Якщо пісня складається лише з одного куплету, то цей єдиний куплет потрібно записати як мінімум двічі» [10, 35]. На думку Бартока, цей самий

принцип рекомендовано через низку причин, про які він згадує в першому розділі цієї праці: «Порівнюючи матеріал народних пісень різних народів, ми з подивом виявляли спільність текстів, інтонаційну та стилістичну спільність мелодій <...> констатували, що визначена манера виконання в того чи іншого народу, яка характеризується певним способом звуковидобування, забарвлення звуку, темпом та низкою другорядних особливостей, є характерною рисою народної музики. Отже, має значення не лише сама мелодія, не менш важливі й інші чинники, пов'язані з виконанням як засобом виявлення даної мелодії. <...> Народна мелодія подібна живій істоті: вона змінюється» [10, 8-9].

Працю Б. Бартока «Як і для чого збирати народну музику» було визнано провідними європейськими фольклористами та перекладено французькою, італійською та російською мовами. Загалом, перекладу теоретичних робіт Бартока передувало визнання його в професійних колах (у тому числі, за океаном). Так, у 1924 р. «Англійський музичний лексикон» («Dictionary of Modern Music and Musicians») надрукував 62 статті Б. Бартока, а у 1925 р. видавництво Оксфордського університету Oxford University Press почало перемовини з ним про видання його збірки румунських колядок.

Загалом, роботи Бартока-фольклориста було перекладено німецькою, французькою, англійською, румунською, словацькою, російською, італійською, турецькою, чеською, польською мовами. Посмертно було видано ще п'ять теоретичних робіт Б. Бартока американськими та словацькими видавництвами: «Сербо-хорватські народні пісні» з 75 нотними прикладами (1953), «Словацькі народні пісні» (1959), «Румунські народні пісні» з 4298 нотними зразками. Колумбійський університет також підготував і видав «Збірку турецьких народних мелодій» з 89 нотними прикладами та «Збірку західно-українських пісень» з 81 нотним прикладом. Саме його фольклористична

діяльність спонукала керівництво Колумбійського університету запросити Б. Бартока для дослідницької діяльності в галузі фольклору народів Східної Європи, присвоївши композитору почесне звання професора в 1940 р.

Фольклористичну діяльність Б. Бартока умовно можна поділити на два періоди: період польової роботи та систематизації зібраного фольклорного матеріалу (1906-1912) і період дослідницької діяльності, коли з'явилися його фундаментальні праці з фольклористики (1912-1942). З його слів можна дійти висновку, що він ставився до своєї діяльності, з одного боку, як серйозний вчений, усвідомлюючи значущість і перспективність такої роботи, з іншого — як захоплений збирач народної творчості, який емоційно та чуйно реагує на життя мадярського села: «Наукове дослідження, опис, систематизація, порівняння різновидів східноєвропейських народних пісень призвело до появи абсолютно нової галузі музикознавства — *порівняльної музичної фольклористики* (за аналогією з порівняльною лінгвістикою). [курсив мій — А. Г.]. Знаменний результат — формування під впливом відкритого фольклору самобутнього угорського музичного мистецтва. <...> Помиляються ті, хто вважає, що збирання народних пісень — жахлива та важка праця, пов'язана з самозреченням та самопожертвою. Стосовно себе можу сказати, що час, який я провів у такій роботі — найпрекрасніша частка мого життя» [12, 103-104].

Ставлення до угорського сільського устрою для Б. Бартока було обумовлене його світоглядом. Село та його жителів він вважав частиною природи — звідси таке трепетне ставлення до них. Мадярське село для Бартока — центр його пантеїстичних поглядів, які відбилися на його композиторській творчості, фольклористичній діяльності та ставленні до життя загалом.

## 1.2 Національні витоки угорської фортепіанної музики

Фортепіанний концерт в угорській музиці пов'язаний, перш за все, з іменами Ференца Ліста і Ференца Еркеля, які запропонували новий тип концертного жанру. Одночастинний фортепіанний концерт з елементами циклічної форми відігравав у творчості Ліста провідну роль, з одночастинних концертів почала розвиватись контрастно-складова форма поемного типу. Можна сказати, що його фортепіанні концерти стали прототипом всіх його симфонічних поем, камерних та фортепіанних творів.

Національні риси угорської музики у фортепіанних творах Ліста, в тому числі, творах для фортепіано з оркестром, проявились у використанні композитором характерних ритмоінтонацій, а також у запозиченні народних мелодій. Фольклорна традиція в Угорщині має характерні особливості, які відрізняють її від інших європейських традицій, в тому числі, народів, які є безпосередніми сусідами Угорщини — країн, 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.

Для професійної угорської музики, засновниками якої стали Ф. Ліст та Ф. Еркель, особливого значення набув танцювальний жанр вербункош. Цей жанр, що відносно недавно виник, згідно гіпотези дослідників угорської національної музики, в результаті синтезу різних танців, відомий з середини XVIII століття. З одного боку, цьому сприяла традиція новобранців супроводжувати свої дії танцями, з іншого — танок гайдуків та свинопасів вербунк. Широкого поширення вербункош набув у часи визвольної війни вже у XIX столітті, ставши символом повстанців і революціонерів, підтримуючи дух та національну самосвідомість. А. Іваницький в цьому зв'язку посилається на Б. Бартока: «Барток



пояснював походження новоугорської музики як суми взаємовпливів. Вона складалась наступним чином: українська коломийка — угорська чабанська пісня — рекрутська музика — новоугорська музика [вербункош Барток відносив до неї ж — А. Г.]» [56, 184]. Це чоловічий танок, який виконувався, як правило, колективно, має чітку форму, при якій початок і кінець танцю — це синхронні рухи всіх учасників, а середина — почергове соло кожного. Характерною рисою танцювальних фігур є практично нерухомий тулуб і голова, основне в танці — складні фігури в різних комбінаціях ногами в швидкому темпі, руками танцюристи плескають по різних частинах тулубу (особливо по ногах), якщо немає плескань, руки припідняті та зігнуті в ліктях. Основний акцент у танці — ноги, притоптуючі рухи з підскоками, характерними акцентами на п'ятах та поворотами ступні. Виконання вербункош вимагає від танцюрів вправності, чіткої координації та майстерності.

В мелодиці вербункош використовується інтонація збільшеної секунди т.з. угорського ладу, швидкий темп, танок часто супроводжується вигуками танцюрів на акцентних долях, інструментальне оформлення — одна або дві скрипки, бас, бубен, акордеон (також можуть бути цимбали). Мелодичний розвиток вербункош базується на імпровізації на невелику за обсягом, але вибагливу в сенсі ритміки та інтонаційних зворотів тему. Також танцювальні рухи — ні що інше, як імпровізація на одну чи дві танцювальні фігури.

Б. Сабольчі в роботі «Історія угорської музики» називає характерні риси вербункош: «боказо» (шаркнути ногою), характерні ритмічні фігурації, які основано на русі триолей, що сприяло імпровізаційному та вільному характеру ритмо-мелодики, чергування темпів «лашшу» (повільно) и «фрішш» (швидко), елементи «халлгато» (сумна угорська пісня) та вогняний ритм «цифра» (ошатний) [186, 57]. Невипадково танок набув популярності серед угорців: запальний і темпераментний, він дає

змогу в повну силу розкритись пристрасності угорської натури. Дуже скоро вербункош став асоціюватись лише з угорською музикою, хоча зазнав впливу довколишніх національних традицій.

У вербункош відіграла роль німецька танцювальна музика, зокрема тірольська. Саму назву танцю всі дослідники пов'язують із німецьким словом *werbung* (вербування). Також у ньому знаходять елементи балканської, західнослов'янської та італійської народної музики, яка потрапила до Угорщини завдяки циганам. Цигани ж популяризували вербункош за межами Угорщини, танок став популярним не лише в селах, а й у маленьких містечках і навіть у столицях: на початку XIX століття у Відні часто можна було почути на вулицях вербункош у виконанні інструменталістів. Б. Сабольчі називає композиторів, твори яких містять мелодичні та ритмічні елементи вербункош: скрипковий концерт *Ля мажор* В. А. Моцарта, фортепіанне тріо *Соль мажор* Й. Гайдна, третя та сьома симфонії Л. ван Бетховена, угорський дивертисмент і струнний квінтет *До мажор* Ф. Шуберта, угорське рондо К. Вебера, «Засудження Фауста» Г. Берліоза, угорські танці Й. Брамса. Вербункош стали включати в театралізовані вистави як вставні танцювальні номери, пов'язані з сюжетом постановки. Це розважало публіку, видовищний танок, в якому складність деяких фігур межувала з елементами циркової акробатики. Б. Сабольчі у статті «Гайдн та угорська музика» аналізує наведені нижче твори композитора, який був безпосередньо пов'язаний з угорською культурою, перебуваючи на службі князя М. Естерхазі. Сабольчі називає такі його твори: 1772 р. — менует у «циганському дусі» для струнного квартету *ор. 20 № 4*, 1780 р. — фортепіанна соната *Ре мажор* (середня частина і фінал); 1781 р. — «Пташиний квартет»; фортепіанний концерт *Ре мажор*, «Велике» фортепіанне тріо *Соль мажор*, полонез із фортепіанного тріо № 13 *Ля мажор*; 1790 р. — фортепіанне тріо № 17 *соль мінор*; 1799 р. — повільні частини симфонії № 103 та струнного квартету

Соль мажор; 1802 р. — «Угорський національний марш», — водночас зауважуючи, що й досі точаться суперечки щодо походження деяких тем цих творів.

Серед угорських музикантів майстрами вербункош стали скрипалі Я. Біхарі, Я. Лавота та А. Чермак. Янош Біхарі (1764-1827), музикант-самоучка, який не знав нотної грамоти, досяг серйозних вершин у своїй музичній діяльності, зумів організувати ансамбль, з яким виступав на прийомах, в тому числі, на віденському конгресі, гастролював у різних країнах, виконуючи не лише угорську народну музику, а й відомі класичні твори. Він є автором танцювальної музики в стилі вербункош, однак основну частину нот втрачено.

Мелодії, які написав Біхарі, були дуже популярними, йому також приписують авторство ракоці-маршу, численні теми були використані Ф. Лістом, який також згадував Біхарі в своїй роботі «Цигани та їхня музика в Угорщині». Янош Лавота (176-1820), професійний скрипаль, який отримав освіту у Відні, пов'язав свою діяльність із театральною музикою, писав фортепіанні п'єси в стилі вербункош, які стали першими зразками в цьому жанрі угорської професійної музики. Антал Чермак (1774-1822), музикант, про якого відомо дуже небагато, жив у Будапешті та Відні, в своїй музиці поєднував стиль вербункош та віденський інструментальний стиль.

На відміну від інших жанрів народної музики, вербункош набув значення музичного стилю і широко використовувався вже у ХІХ столітті угорськими композиторами, зокрема, в операх Й. Рузички «Втеча Бели» (1822) і «Кемень Шимон» (1822), а також у збірці п'єс для фортепіано «Угорські пісні з області Веспрем» (1832), операх А. Бартая «Аурелія» (1837) і «Хитрість» (1839), опері М. Рожавельді «Шукач скарбу з Вишеграду» (1839). Елементи вербункош у своїй оперній та симфонічній музиці використовував М. Мошоньї: у двох операх на сюжети з угорської історії — «Прекрасній Ілоні» (1860), на теми якої Ф. Ліст написав

фантазію для фортепіано, і «Алмош» (1862), кантатах (1860-1870), творах для оркестру — «Траурній музиці на смерть Іштвана Сеченьї» і «Гонведах» (1860), «Святковій увертюрі» для оркестру, а також у творах для фортепіано — «Угорському дитячому світі» (1851) та етюдах (1861).

Займаючись публіцистичною діяльністю, Ліст часто виступав зі статтями і рецензіями в періодиці, він має також і серйозні дослідження: «Цигани та їхня музика в Угорщині» (1859) та «Ф. Шопен» (1850). До другої роботи ми звернемося нижче в зв'язку з піаністичною стилістикою творів композитора.

Дослідження «Цигани та їхня музика в Угорщині» багато в чому була актуальною на той час, хоча зазнала несприйняття з боку музикантів та критики в пресі. В нещодавніх дослідженнях угорських музикознавців з'явилися статті, пов'язані з книгою Ліста. Зокрема, дослідниця його творчості К. Хамбургер видала в 2012 р. свою нову роботу «Музика Ференца Ліста». Своє дослідження про музику циган Ліст писав спільно з К. Вітгенштейн<sup>7</sup>. Для Ліста угорська та циганська традиції являли собою одне ціле, за що його піддали різкій критиці угорські діячі. Багато хто сприйняв цю роботу як образу, вважаючи, що композитор відмовляє Угорщині в самостійності її культури. Однак угорські рапсодії Ліста, в яких використовується циганський фольклор, на сьогодні є уособленням угорської національної музичної традиції.

Видання книги французькою та німецькою мовами створило Лісту проблеми у взаєминах із вітчизняними та західними ліберальними колами інтелігенції. Цьому сприяв також невдалий переклад книги угорською у 1861 р. Й. Секеї. Задовго до видання книги, коли Ліст готував до друку цикл угорських рапсодій, він ділився своїми враженнями в листі до музичного критика Г. Матраї, зауважуючи, що угорські наспіви, які виконувались різними циганськими ансамблями, відродили його мрії про

---

<sup>7</sup> Щоправда, точно невідомо, яка її роль у роботі, і які ідеї належать саме їй.

створення великого твору (або циклу творів) для фортепіано, в якому він міг би передати глибинну, проникливу, величну та вільну, спрямовану вгору поезію (за його власними словами) національної музики. Його книга про циган мала стати передмовою до циклу угорських рапсодій.

Ліст вивчав літературу про циган, йому були відомі праці Г. Матраї і Ш. Цеке про угорську музику та роль циган у її інтерпретації. Згідно поширеної в Західній Європі думки, музична культура циган, у тому числі, тих, що живуть в Угорщині, має коріння в індійській музиці, проте угорські автори категорично заперечували цю ідею та в своїх роботах наполягали на генетичному зв'язку угорських циган із угорською музичною традицією. Ліст опинився під впливом західних дослідників, особливо філологів, які шукали зв'язки між мовами народів, що жили в Індії, та циганською мовою. Поетизоване ставлення Ліста до циганської тематики, яка уособлювала непоборну жагу до волі, мало біографічне, ментальне та особисте підґрунтя. Вважаючи себе наполовину францисканцем, наполовину циганом (першим циганом Угорського королівства), він за своїм переконанням відтворював в угорських рапсодіях мелодії, які вважав фрагментами втраченого давнього циганського епосу. Однак ніким не було встановлено, що мелодії, закладені в основу фортепіанного циклу рапсодій, були народними і, тим паче, давніми.

К. Хамбургер вважає, що частина роботи, яка була написана К. Вітгенштейн, помітно відрізняється за стилем мовлення: хибні метафори, протиріччя, надлишковості, княгиня часто нехтувала фактами, а нічим не підтвержені власні фантазії викладала розлого і без усякого збентеження, вона також спотворювала угорські імена та географічні назви.

Першою ж реакцією на публікацію книги Ліста була розгромна стаття французького музичного критика П. Скудо в «Журналі двох світів» 1.08.1859 р. В Угорщині ця книга була відома вже на початку 60-х рр., в той час, коли визвольний рух, що зазнав поразки, викликав жорстку реакцію та довгі роки національних утисків: було заборонено угорську мову, переслідували навіть тих, хто носив традиційне вбрання. В націоналістично налаштованих освічених угорців ця книга викликала лише роздратування, хоча багато хто визнавав, що угорська музика у виконанні циган — це єдина форма її існування, в якій вона б не піддавалась гонінням. Однак ставлення до циган не було однозначним: з одного боку, їхня неймовірна популярність і навіть деяка ідентичність їхніх пісень і танців з угорською національною музикою, з іншого — з усіх національних меншин країни циган зневажали найбільше. Угорський критик Ш. Брашшаї, який користувався великою повагою серед музикантів, написав в угорській газеті про книгу Ліста критичну статтю «Угорська чи циганська музика?», яка стала початком несприйняття лістівської роботи на батьківщині, згодом було опубліковано низку статей різних авторів, які піддавали сумніву ідеї Ліста. Брашшаї вважав більшість положень книги шкідливими, іронізував, відгукуючись про «ідеалізований образ «нації», «яка сама не знає, звідки прийшла і куди йде», але в своїх піснях береже спогади про давню батьківщину і забутий дуже давній та наївний епос» [108, 15], його памфлет містить доволі уїдливу фразу: «трансільванський дворянин повинен мати свого лягавого собаку, свого буйвола та свого цигана». З ще більшою іронією він каже про участь у роботі К. Вітгенштейн. Її стиль, відсутність у неї відомостей про угорську мову, орфографію та історію, її цілковите незнання життя угорських циган стали ідеальним об'єктом для його зневажливого сарказму.

Угорські діячі критикували Ліста за те, що він вважає угорську музику запозиченою в циган, фактично вкраденою в них, а самих угорців бачить у ролі «няньки», яка терпить циган у своїй країні та сприяє розквіту їхньої музики.

Були й захисники книги Ліста. Його близький друг Е. Ремені, визнаючи теорію Ліста загалом помилковою, знаходить у його роботі важливі відомості про циганський компонент у музиці (зокрема, циганську виконавчу манеру), який сам чітко окреслює: це орнаментальність, циганська трактовка музичного твору, в першу чергу, під час виконання сумних, романтичних пісень, де не відіграють визначної ролі ритм та музичний розмір.

Ліст не розумів, що образливого могли знайти та знаходили в його книзі. Саме тому він вважав глибоко несправедливою кампанію проти нього в рідній країні. У листі до свого угорського друга А. Аугуса 14 січня 1860 р. він писав: «Патріотизм, без сумніву, є великим почуттям, гідним поваги, проте надмірна палкість його проявів стирає необхідні межі, а єдиним його результатом стає суцільне роздратування; буває, що піднімають і бурю в склянці води. <...>. Однак я твердо переконаний в своїй спроможності виконати своє призначення і буду постійно прагнути до славлення своєї батьківщини <...> роботою на теренах художника. Можливо, не зовсім так, як припускають деякі патріоти, для яких Марш Ракоці означає приблизно те саме, що Коран для халіфа Омара; можливо, не зовсім так, як ті, хто б із задоволенням спалив — як Омар Александрійську бібліотеку — всю німецьку музику з того чудового приводу, що вона або не представлена в Марші Ракоці, або нічого не варта. Можливо, не зовсім так, але, тим не менш, я прив'язаний до Угорщини. Дозвольте ще Вам зауважити, що галас, який підняли навколо моєї роботи про циган, наштотхнув мене на думку, що я ще більший угорець, ніж мої опоненти, маніакально налаштовані угорці, адже однією з

характерних рис нашого національного характеру завжди була лояльність» [10, 5].

Понад двадцять років потому, коли наприкінці життя Ліст став більше часу проводити на батьківщині, він отримав титул королівського радника, а з 1875 р. очолив нову Академію музики. В своїй викладацькій та концертній діяльності він сприяв розквіту угорського музичного життя, виступаючи з публічними концертами та збираючи кошти для різних благодійних організацій.

Німецьке розширене видання 1881 р. було повністю під контролем К. Вітгенштейн, яка вдалась до безпідставної суперечки з Г. Матраї, а за свідченням редактора видань композитора Б. Берлінгхоф, Ліст навіть не був ознайомлений з новою версією книги. Але вона викликала нову хвилю критики, яка вже звинувачувала Ліста в антисемітизмі. Йдеться про розділ «Діти Ізраїлю», написаний К. Вітгенштейн.

Вихід нового видання за рік до початку процесу звинувачення єврейської громади містечка Тисаесларі в ритуальному вбивстві дівчини-християнки нацькував на Ліста прогресивних діячів. Однак композитор ніколи не звинувачував графиню публічно попри вкрай напружені стосунки протягом останніх років. Потерпаючи від нападків у свій бік, він був змушений постійно виправдовуватись (це видно з листів до друзів, редакторів газет та ін.), тим не менш, не міг нічого вдіяти та змінити.

Можливо, останні події, пов'язані з книгою Ф. Ліста про циганів, вплинули на хід подій після його смерті. З Угорщини не надійшло офіційних пропозицій поховати його на батьківщині, на похованні в Байройті були присутні лише двоє представників міністерства культури Угорщини — Е. фон Міхалович та Я. Вег. Прем'єр-міністр К. Тиса зробив заяву, що Ференц Ліст дійсно поширював угорську музику, але коли в угорців нічого, крім угорської музики, не залишалось, він розбазікав на весь світ, нібито музика ця зовсім не угорська, а циганська, і це стало



причиною того, що депутати парламенту не підтримали ідею перепоховання Ліста на батьківщині.

Понад двадцять п'ять років книга Ліста не давала спокою широким колам музикантів та громадських діячів не лише Угорщини, а й інших європейських країн. У ній Ліст виступив, передусім, як романтик, для якого дух та ідеї волі були втілені в музикуванні циганів, що виконували угорську музику. Угорський та циганський фольклор в розумінні Ліста складав одне ціле, оскільки цигани як поширювачі та інтерпретатори угорських пісень додавали до них особливості свого виконання, Ліст не розрізняв принципово угорські та циганські пісні. Жанр вербункош також має циганську музичну і танцювальну версію, і, більш за все, для багатьох музикантів (композиторів) саме циганська версія служила взірцем, враховуючи те, що найкращими авторами вербункош є Я. Біхарі, Я. Лавота і А. Чермак — угорські скрипалі та композитори циганського походження.

У творчості Ференца Ліста вербункош посідає особливе місце. В усіх жанрах можна знайти або використання самого танцю, або його ритмо-інтонаційні елементи. Список цих творів великий, тому ми наведемо найяскравіші зразки використання Лістом вербункош: симфонічна поема «Угорщина» (1854 р.), в якій використано народні теми, а в оркеструванні імітується манера виконання народних музикантів, угорські марші, в тому числі, ракоці-марш для оркестру (різних років), фантазія на угорські народні теми для фортепіано з оркестром<sup>8</sup>, угорські національні мелодії для фортепіано (40-і рр.), угорські рапсодії для фортепіано (різних років).

Вербункош неодноразово використовувався в операх Ф. Еркеля: «Ласло Хуньяді» (1844), «Банк бан» (1861), «Дьордь Дожа» (1867). У цих операх композитор втілює сюжети героїчної історії визвольного руху в Угорщині, і вербункош використовується як у симфонічній, так і в

---

<sup>8</sup> В основі — теми з 14 фортепіанної угорської рапсодії, 1852 р.

вокальній та хоровій музиці цих опер, додаючи яскравих національних рис творам композитора.

У творах для фортепіано з оркестром Ліст звертається до стилю вербункош опосередковано. Їх список не обмежується його концертами та «Танцями смерті». В систематичному переліку його творів, класифікованих за жанрами, наведеному Я. Мільштейном, крім основних (завершених або перероблених) опусів, розміщено твори незавершені або не підтверджені в авторстві. Серед них ціла низка творів для фортепіано з оркестром, в тому числі: *Profundis*, незавершений, він відноситься до початку 30-х рр. Мільштейн вважає його першою спробою композитора в жанрі романтичного концерту, вказуючи на тип тематизму та розвитку одночастинної форми.

До ранніх творів для фортепіано з оркестром також відносяться ще два концерти, датовані кінцем 20-х рр. Концерт *Ля мінор* 1827 р., виконаний самим Лістом, згодом був перероблений і виданий лише у 1915 р. А також концерт в італійському стилі, що, ймовірно, відноситься також до раннього періоду, і пізній концерт в угорському стилі, датований 1885 р., який був спеціально написаний для Софі Ментер та зберігався у неї, а вона, в свою чергу, присвоїла собі його авторство та видала твір під своїм іменем. Угорські танцювальні мотиви в цьому концерті чергуються з «неугорським» тематизмом за принципом контрастного зіставлення, тому в ньому простежується сюїтний тип в формоутворенні, а не монотематичний наскрізний.

Твір не був остаточно допрацьований Лістом, також невідомо, чи було зроблено зведення оркестрової та фортепіанної партії, які він писав окремо. Коли П. Чайковський робив його редакцію, з'ясувалось, що кількість тактів у оркестровій та фортепіанній партіях не співпадає, і йому довелось видалити частину музики або частково дублювати оркестрову партію у фортепіанній.

Що стосується стилістики твору, то сильно відчувається, що він зазнав редакції різних авторів (Ліст, Менгер, Чайковський). В кінцевому підсумку він являє собою дещо середнє між стилем Ліста і Чайковського. Варто зазначити, що лістівська стилістика фортепіанних концертів суттєво вплинула на фортепіанні концерти російського композитора. Багато прийомів Чайковський просто запозичив у Ліста, адаптувавши їх до своєї музики. Щоправда, він був противником великої кількості пасажей паралельних октав і вже в першому концерті замінив їх на розбіжні, за що зазнав критики з боку М. Рубінштейна.

Несподіваним чином угорські ритмо-інтонації з'являються в парафразі на середньовічну тематику *Dies irae* «Танці смерті». В п'ятій варіації в Сі-бемоль мажорному епізоді і далі в оркестрі проводиться угорська танцювальна тема, при цьому уповільнюється темп, підсилюючи жанровість епізоду. Ця тема є ритмічним і ладовим варіантом *Dies irae*, Ліст змінює її не лише в даному епізоді, а й у кожній з варіацій. Цей твір став фактично першим зразком у жанрі варіацій для фортепіано з оркестром. Середньовічна тема зазнає жанрових трансформацій, але протягом форми зберігається ідея варіацій на *basso-ostinato*, а похідний тематизм характеризує лістівський монотематичний принцип і наскрізний розвиток варіаційної форми. Цікаво, що сто років потому з'явиться твір С.Рахманінова в формі варіацій для фортепіано з оркестром «Рапсодія на тему Паганіні», в якому також використана тема *Dies irae*, яка, в свою чергу, є варіантом теми 24 капризу Н. Паганіні.

У першому концерті для фортепіано з оркестром також можна знайти угорські мотиви: в ліричній темі з розробки, яка проводиться в репризі, змінено ритм: з'являється пунктир, і тема нагадує деякі епізоди угорських рапсодій композитора, щоправда, про це можна говорити доволі опосередковано, але все ж ця явна жанрова трансформація теми набуває національних рис, особливо в контексті контрастного її лірико-

патетичного тематизму концерта. В другому концерті національні елементи в ритмічній або мелодичній організації тематизму відсутні.

Перекладення патетичного концерту для фортепіанного дуету Мі мінор, написаного у 1856 р., для одного роялю з оркестром було зроблене Лістом за півроку до його смерті, в 1885 р. його виконали після смерті композитора. Існує фортепіанний концерт Мі-бемоль мажор, який вважається третім концертом композитора і в каталозі лістівських творів знаходиться під номером S.125a. Припускають, що твір був написаний наприкінці 30-х рр., він також одночастинний з поемним принципом розвитку. Ймовірно, це знахідка нещодавніх часів, оскільки у відомих біографів композитора про нього не йдеться.

## **Висновки до Розділу 1**

Угорська культура є унікальною в контексті європейського мистецтва. 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 відбилися на світогляді та менталітеті народу, в залежності від історичних періодів, характеру відносин та культурного обміну з іншими народами. В одній культурі зібрано ознаки принципово різних культур — від осілих до кочівників із відповідним життєвим устроєм та матеріально-духовними цінностями.

Походження етносу та його мови, про що досі ведуться дискусії, дає підстави міркувати про непрості внутрішні процеси, які рухали соціокультурний розвиток та призвели до появи унікальної нації з її духовною картиною світу і ментальними особливостями.

Прагнення угорців протягом своєї історії дізнатись достеменно про своє походження, прабатьківщину та найближчих родичів свідчить про високий інтелектуальний розвиток нації, про рівень самосвідомості та

національної самоідентифікації. Наукова думка, що прагне подолати континентальні перепони та звести воедино історичне коріння угорців та їхніх азійських предків, виявити культурну спільність на сучасному етапі розвитку різних націй, протягом тривалого часу призводила до численних цікавих результатів стосовно антропологічних, мовних особливостей, системи матеріальної і духовної культури та ін.

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. Так, безпосередньо фольклорною роботою займаються дослідники Угорщини, Німеччини, Фінляндії, Естонії, Болгарії, Росії, України, а також представники народів, які живуть у районах експедиційної діяльності: чуваські, марійські, татарські, казахські, башкирські та ін. вчені. Взаємообмін науковими ідеями дає змогу просуватися вперед досить стрімкими темпами, і на сьогодні ми маємо цікаву різнобічну картину з вивчення традиційної культури народів Приуралля, Зауралля, Східної Європи (в тому числі, Угорщини та України).

Музична фольклористика Угорщини, пов'язана з іменами Б. Вікара, З. Кодая, Б. Бартока, Л. Вікара, Л. Лайти, Е. Вертеш, І. Рюйтель, Е. Шміт, К. Реді, Я. Гуї, Л. Хонти, за останні сто років посіла одне з перших місць у європейській фольклорній науці, можна сказати, заклала основи сучасної методології вивчення пісенного та танцювального фольклору, безумовно, завдяки діяльності З. Кодая та Б. Бартока, які, йдучи до спільної мети, використовували різні методи і підходи до підготовки експедиції, збиранню та систематизації фольклору.

Таким чином, вони заснували наукову школу сучасної фольклористики. Наприклад, положення, які Барток висвітлив у своїй роботі «Як та для чого збирати народну музику», і в яких детально описує «алгоритм дії» фольклориста, обґрунтовуючи всі свої ідеї, на сьогодні є базовими для всіх дослідників.

Відкриття Б. Вікаром, З. Кодаєм, Б. Бартоком давнього пласта угорського народного мистецтва стало початком нового періоду професійної творчості угорських композиторів. Використання цитат та стилізацій народної музики значно розширило інтонаційно-ритмічний лексикон для композиторів ХХ століття, і в творах Бартока, незалежно від наявності або відсутності в них стилізації та цитат, ми відзначаємо нову якість творчого методу, заснованого на драматургічній роботі з тематизмом та світоглядницьких позиціях композитора.

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 і тотемів дає ключ до розуміння угорського характеру. Національна символіка музичної мови є часткою національного світогляду, його стійкою домінантою, що зберегла всю пам'ять народу.

По-друге, фольклорна традиція в Угорщині має характерні особливості, які відрізняють її від інших європейських традицій, в тому числі, народів, які є безпосередніми сусідами Угорщини — країн, 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.

Відкриття давнього пласта угорського народного мистецтва стало початком нової ери композиторської творчості. Використання цитат та стилізацій народної музики значно розширило «інтонаційний словник» ХХ 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.

Відзначимо, що поява професійної фольклористики в Угорщині виявила синтетичний та міжнаціональний характер тієї угорської народної музики, яка була популярною у ХІХ ст. (тому у творах Б. Бартока вербункош трапляється мінімально, композитор тривалий час свідомо уникав його).

Розвиток жанру фортепіанного концерту (та розгалуженої жанрової системи форм для фортепіано та оркестру) в Угорщині є часткою загальної романтичної тенденції до поємності, одночастинності, монотематичності. Якщо для Ф.Ліста твори для фортепіано та оркестру, ймовірно, були даниною традиції, ніж творчою необхідністю (не випадково Ліст не любив виконувати їх у своїх концертних виступах, віддаючи перевагу

фортепіанним концертам віденських класиків і сучасників), то спадщина Бартока для фортепіано та оркестру дуже жанрово урізноманітнена: подвійний концерт (перекладення сонати для двох фортепіано і ударних), рапсодія, скерцо, і, нарешті, відмова від жанрової визначеності «Музика для струнних, ударних і челести».

Отже, прийшов час по-новому оцінити творчість Б. Бартока, знявши з нього «кліше» експериментатора, розгледіти глибинні риси стилю, які вказують на його приналежність до «золотого фонду» музичної традиції ХХ століття, що в час глобалізації становить класику світової культури з яскраво визначеним національним образом світовідчуття.



## РОЗДІЛ 2

### ЗАРОДЖЕННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В УГОРЩИНІ

#### *2.1 Твори для фортепіано з оркестром у творчості угорських композиторів ХІХ століття. Композиторська та виконавча діяльність Ференца Ліста*

Окрім концертів, Лістом в різні роки було написано твори для фортепіано з оркестром: дивертисмент на тему каватіни Пачіні «*Tuoi frequenti palpiti*» (середина 30-х рр.), фантастичне рондо на іспанську тему, збережене без оркестрової партитури (1837), концертна п'єса «Гекзамерон» (1837) в колективному авторстві (спільно з К. Черні, Ф. Шопеном та ін.), велика фантазія «Спогади про Пуританів» (кінець 30-х рр.), угорський марш 1840 р., теми якого було покладено в основу симфонічної поеми «Угорщина», велика концертна парафраза на «*God save the Queen*» та «*Rule Britannia*» початку 40-х рр., угорська рапсодія, заснована на темах фортепіанної угорської рапсодії № 13 50-х рр., велика симфонічна фантазія на теми з «Леліс» Г. Берліоза. Таким чином, бачимо, що твори для фортепіано з оркестром супроводжували творчість Ліста протягом усього його життя. Разом із названими, а також включаючи неодноразові редакції першого і другого концертів, можна сказати, що концертна форма для солюючого фортепіано з оркестром є для композитора водночас експериментальною основою для творчості та одним з головних жанрів. Особливо цікавими були адаптації своєї та чужої музики для фортепіано з оркестром, створеної на основі сольних, оркестрових та оперних жанрів.

Твори для фортепіано з оркестром в угорській музиці в ХІХ ст. були представлені в творчості сучасника Ліста Ференца Еркеля. Сильною та, безумовно, найкращою частиною його спадщини є оперні твори.

Засновник угорської національної опери, автор десяти опер, деякі сюжети яких базувались на угорській історії та міфології («Дьордь Дожа», «Дьордь Бранкович», «Король Іштван», «Ласло Хуньяді»), Ф. Еркель разом із Ф. Лістом створив національну композиторську школу. Фортепіанна творчість не є основним напрямом композитора, тим не менш, він став автором як творів для фортепіано соло, так і в супроводі оркестру: фантазія та варіації на трансільванську пісню «Ракоці» для фортепіано з оркестром (кінець 30-х рр.), «Ракоці-марш» для фортепіано в різних варіантах різної технічної складності (40-і рр.). Деякі фортепіанні твори Еркеля втрачені і згадуються лише в біографічній літературі. Він, як і Ліст, також писав вільні обробки відомих творів: збереглася парафраза на теми «Норми» Белліні. Стилїстика творів Еркеля відображає загальну тенденцію розвитку національних композиторських шкіл в Європі на початку ХІХ ст. Чималий інтерес композитор проявляв до фольклорних музичних витоків угорського народу, використовуючи теми та ритмоінтонації в своїй творчості. Він опосередковано адаптує фольклорні інтонації в своїй музиці, поєднуючи їх із сформованою на той момент мелодико-гармонічною мовою загальноромантичного характеру. Все ж національна складова чітко відстежується в творах композитора. З доступного матеріалу більш відомі його оперні твори, по яких можна судити про його композиторський почерк. Перебуваючи під впливом італійської опери, Еркель зміг подолати цю залежність і запропонувати нові твори, збагачені національними рисами. Крім того, тематика його опусів (не лише оперно-вокальних та хорових, а й інструментальних) має угорську основу (сюжетну або тематичну).

З юних років Еркель концертував як піаніст, включаючи до програми і власні твори для фортепіано. «Угорську фантазію», яку написав за порадою Ш. Брашшаї, він виконував неодноразово. Про його піаністичний стиль є свідчення критиків. Так, Г. Матраї писав про нього в

журналі «Хонмювес»: «Він по праву заслужив на наші оплески своїм відмінним виконанням. І ми по праву можемо радіти, що нам відрекомендували музиканта, який вміє виконувати музику в суто угорському дусі. Ми по праву можемо пишатись тим, що він став віртуозом у самій Угорщині, в Трансільванії» [108, 19]. На жаль, це висловлювання про гру молодого піаніста є однією з небагатьох рецензій на його виконання, тому ми можемо судити про масштаби його піаністичної майстерності за обмеженими відомостями, зібраними з кількох джерел. Однак важливим зауваженням є висловлювання про національні угорські риси його виконавства, про те, що він вмів грати в дусі угорської музики, що, безумовно, проектувалось на його композиторський стиль.

Еркель та Ліст довгі роки підтримували дружні та творчі стосунки, збереглося листування двох композиторів. Обоє вони доклали чималих зусиль до створення і відкриття Будапештської музичної академії, національного оперного театру. Таким чином, угорська національна композиторська школа була представлена вже усталеною музичною традицією творів Ліста і Еркеля. Навчання в академії мало специфічний характер: національні особливості угорської музики, зразки пісенно-танцювальних фольклорних жанрів лежали в основі дидактичних матеріалів у предметній систематиці з самого початку.

Концертний стиль Ліста формувався під впливом різної за стилістикою, авторством, національною приналежністю музики, яку він виконував як соліст. Відомо, що він був першим, хто грав повноцінну концертну програму сам. У своїй роботі «Якби Ліст вів щоденник» Т. Надор відзначає: «У березні 1839 р Ліст дає концерт у Палаццо Поллі — римському палаці князя Голіцина. На концерті присутні видатні представники артистичного світу. Улаштовувач концерту — відомий музикант-любитель Михайло Юрійович Віельгорський. Це був перший,

можна сказати, історичний, публічний сольний концерт або, як називав його Ліст, «фортепіанний монолог»; він виступав сам, без участі інших артистів, здебільшого неминучих на той час співаків» [105, 28]. Практика колективних концертів у ХІХ столітті була поширеною та єдиною формою, Ліст же змінив цю традицію, і після нього сольні виступи, тематичні концерти стали такими ж популярними. Пояснення цьому можна знайти в тому, що Ліст як віртуоз та блискучий імпровізатор міг одноосібно заволодіти увагою публіки, задовольняючи її смаки і навіть примхи. Він першим ввів практику живого спілкування з глядачами, приймаючи від бажаючих музичні теми для імпровізації. Як правило, це відбувалось у заключній частині виступів Ліста. Маючи колосальний досвід гри в різних фортепіанних стилях, він з легкістю міг імпровізувати в будь-якому з відомих йому, достворити чи перестворити цілі фрагменти творів інших композиторів, залишаючись в їхній стилістиці, привносячи туди новий тип розвитку тематизму, ускладнюючи фактурні елементи. Власні твори також зазнавали неодноразових переробок, і часто це відбувалось безпосередньо на сцені.

Про імпровізаційний стиль Ліста розмірковує О. Алексєєв у книзі «Історія фортепіанного мистецтва»: «При виконанні творів Ліста була поширена і тривалий час зберігалась манера імпровізаційних змін тексту. Вона походила від практики автора, який дозволяв собі, щоправда, як вже згадувалось, переважно в юності, вільно поводитись із текстом творів, що він виконував, і дозволяв кращим зі своїх учнів подібним чином поводитись із власними творами» [1, 233].

У процесі своєї концертної діяльності Ліст поступово ставав універсальним композитором, який володів різними композиторськими техніками, виконавськими прийомами, він також впроваджував багато нових прийомів (у виконавстві), які швидко входили до концертного ужитку піаністів. Чудово знаючи популярний на той час фортепіанний

репертуар, збагачуючи його новими творами, Ліст став першим у своєму роді виконавцем, який поєднував у своїх концертах різнопланову музику: від власних обробок відомих і модних у той час пісень та музичних тем до фортепіанних шедеврів класиків та сучасників. Ліст мав свою творчу зацікавленість у вивченні численних зразків музики різних жанрів. На цьому відточувався його композиторський почерк та майстерність у плані роботи з музичним тематизмом, фактурою. Його робота над фортепіанними перекладеннями оркестрової музики інших композиторів була безпосередньо пов'язана з вивченням різних партитур, таким чином, Ліст був універсальним знавцем оркестрової фактури, знав тонкощі та особливості багатьох композиторських стилів, що стало для нього школою, яка замінила йому роки навчання в консерваторії. Опановуючи чужі композиторські методи, Ліст синтезував набутий досвід із власним методом створення, що говорить про загальність його композиторського стилю. Крім фортепіанних обробок різних жанрів (транскрипції, парафрази на теми, варіації та ін.) для фортепіано з оркестром, композитор переклав цілу низку творів інших композиторів. Серед них фантазія на мотиви «Афінських руїн» Л. ван Бетховена кінця 40-х рр., блискучий полонез К. Вебера, велика фантазія Ф. Шуберта До мажор початку 50-х рр., а також фантазія на угорські народні теми<sup>9</sup>.

Виконання творів для фортепіано з оркестром Ф. Ліста (перш за все, прем'єрні) мають закономірність, яка викликає певні подиви: як правило, в оригінальних творах або перекладеннях їх перше виконання неавторське, за винятком першого концерту Мі-бемоль мажор, виконаного автором з оркестром під керуванням Г. Берліоза. Другий концерт Ла мажор був виконаний І. Бронзарт, Ліст диригував оркестром, «Ганці

---

<sup>9</sup> Цей твір варто вважати авторським, оскільки використання народно-пісенного матеріалу в композиторській творчості не є запозиченням музичних тем, однак у класифікації Я. Мільштейна обробки народних тем у Ліста потрапляють до окремої категорії, і ця фантазія не є оригінальною, а є перекладенням.

смерті» на прем'єрі виконував Г. Бюлов, диригував Й. Верхульст, фантазію на угорські народні теми, на теми з «Афінських руїн» Бетховена також вперше виконав Г. Бюлов з оркестром під керуванням Ф. Еркеля, блискучий полонез Вебера — С. Ядассон з оркестром під керуванням Ліста, велику фантазію Шуберта До мажор — Ж. Екхард з оркестром під керуванням Г. Гельмесбергера. Його концерт Ля мінор, за свідченням І. Мошелеса, був виконаний Лістом, про виконання інших творів для фортепіано з оркестром відомостей немає. Фактично лише один концерт був виконаний самим автором з оркестром. Неодноразово він виступав у ролі диригента, і хоча сучасні критики писали про те, що Ліст погано володів диригентською справою, судити про це складно, оскільки основні рецензії його концертної діяльності стосуються його фортепіанного сольного музикування. Залюбки виконуючи твори для фортепіано з оркестром попередників і сучасників, Ліст не надавав перевагу виконанню власних. Можна посилатись на те, що його концерти та інші твори для фортепіано з оркестром часто піддавались авторській редакторській роботі, він відкладав їх виконання та видання. Тим не менш, це не можна пояснити банальною потребою композитора покращувати власну музику або його хистом до переробок і редагувань. Таким чином, цей доволі серйозний пласт його творчості викликає більше питань, ніж має пояснень.

Творець романтичного одночастинного концерту, Ліст був новатором в галузі концертної форми, заснованої на тематичному розвитку, який передбачає змішання сонатної форми і циклічності. Саме його традиції продовжили композитори різних національних шкіл не лише у ХІХ ст., але й у ХХ та ХХІ ст. Свої твори для фортепіано з оркестром Ліст також переклав для фортепіано соло. Завершивши редакторські правки своїх творів, композитор згодом переробив їх для солюючого інструменту: перший концерт Мі бемоль мажор у 1853 р., другий концерт

Ля мажор у 1862 р., «Танці смерті» у 1865 р., а також велику фантазію Шуберта До мажор у 1862 р. та фантазію на теми «Афінських руїн» Бетховена в 1865 р.

Фортепіанний стиль Ліста змінювався протягом його творчості Блискучий і віртуозний на початку концертної діяльності та поглиблено-філософський, при якому кожній деталі надавалось особливе значення — в пізньому періоді, — таку характеристику дають дослідники еволюції творчості музиканта. Це стосується не лише його концертного стилю, а й композиторського. Разом із тим, не можна однозначно визначити та назвати саме цей вектор основним у зміні його творчого мислення. Ефектність і у вищому ступені складність авторських творів, перекладень, транскрипцій, парафраз супроводжували лістівський почерк протягом усієї його концертної та композиторської діяльності.

Особливу роль у розвитку лістівського стилю відіграли зміни в технології виготовлення фортепіано. Докладніше про особливості роялей Ліста та його репертуар у **Додатку 2**.

Разом із Ф. Лістом автором фортепіанного концерту в ХІХ ст. став угорський композитор і музикознавець німецького походження **М. Мошоньї**. Ймовірно в 1844 р. він написав свій єдиний фортепіанний концерт Мі мінор, рукопис якого був знайдений більше ніж сто років потому. Для угорської композиторської школи, в тому числі, національної фортепіанної музики цей твір є важливим. Національні елементи в ритмі і мелодиці даного концерту присутні неявно, швидше, вгадуються, особливо в кадансових зворотах. Тричастинна композиція концерту є зразком класичного циклу з помітним впливом бетховенських фортепіанних концертів. Деякі теми драматичного характеру свідчать про героїчну біографію композитора, який воював у лавах національно-визвольної армії. Патріотичні та естетичні погляди композитор висловлював у започаткованому ним першому угорському критичному

журналі «Музичні аркуші» (1860). Загалом його твори, в тому числі, і фортепіанний концерт вирізняються чіткістю та лаконічністю форми, цікавим симфонічним розвитком. Він не відступає від класичних традицій, але разом із тим, твори М. Мошонї свіжі та оригінальні, талант драматурга робить тематичний розвиток цікавим попри відсутність новаторства у тематизмі та формі. Піаністичні національні традиції, які зародились разом із композиторською та виконавською творчістю його сучасників Ф. Еркеля та Ф. Ліста дають змогу віднести фортепіанний концерт Мошонї до зразків угорського романтичного стилю у фортепіанному концерті.

## **2.2. Нова фортепіанна угорська школа початку ХХ століття**

В першу чергу треба зазначити, що з часу винаходу фортепіано і усвідомлення композиторами його можливості «замінювати оркестр» цей інструмент займає дуже важливе місце в музичній історії не тільки угорської, а і європейської культури. Саме тому на прикладі фортепіанного мистецтва можна простежити ті фундаментальні зміни, які відбулися в ХХ столітті в області жанру, форми, стилю тощо.

Л. Гаккель пропонує таку періодизацію еволюції фортепіанного мислення першої половини ХХ століття, розрізняючи три (умовні) етапи, які характеризуються не тільки стилістичними тенденціями, а й соціальними, політичними, загальнокультурними умовами:

- 1894-1914 р. - вичерпуються починання пізньоромантичного піанізму, головною ідеєю стала ідея ілюзорності, тембрально фортепіанного звучання; засновники напрямку: К. Дебюссі, М. Равель, А. Скрябін, повернення інструктивно-педагогічних творів (К. Дебюссі



«Дитячий куточок», Б. Барток «Дітям», Десять легких п'єс);

- роки першої світової війни і повоєнні десятиліття, поширюється ідея ударного фортепіано, яке має «короткий» звук: «Реально-безпедальне написання стверджує себе в рамках фортепіанної музики неокласицизму, а також "джазірованої" музики (Стравінський)» [29, с. 24]. У жанрах відновлюються циклічні форми (багаточастинна соната, сюїта), відроджуються форми фортепіанної поліфонії (інвенція, fuga), жанри віртуозної літератури (етюд, токато), жанр фортепіанного концерту, використовуються жанри побутового музикування;
- 30 - 40-ті роки - етап синтезу, в цей час широко практикуються різні гібридні типи піанізму. Б. Барток, С. Прокоф'єв, П. Хіндеміт досягли діалектичного зв'язку реально-безпедальної та ілюзорно-педальної манер. Перевага надається непрограмній музиці великих форм: сонаті, концерту, поліфонічному циклу, відродилася музика для фортепіанного ансамблю (І. Стравінський, Б. Барток, П. Хіндеміт), повернувся жанр фортепіанної транскрипції (Б. Барток, С. Прокоф'єв).

Безумовно, основою стилістичних змін рубежу XIX-XX століть були романтичний і постромантичний (імпресіонізм та експресіонізм) стилі. Вони зберігали свій вплив досить довго як в сфері композиторської творчості, так і у виконавській культурі. По суті, в виконавстві історія романтизму триває по сьогоднішній день, що багато в чому пояснюється і консервативністю музичної освіти, і слухацькими уподобаннями. На рубежі XX століття і в

першій його половині історію фортепіанного романтизму продовжують А. Скрябін (Фортепіанний концерт, 1897 г., Третя соната, 1898 г.), М. Рeger (Шість п'єс, ор. 24, 1898 г.), С. Рахманінов (Перший фортепіанний концерт, 1891 г.), І. Альбеніс (Старовинні сюїти), К. Дебюссі (Бергамаська сюїта, «Для фортепіано»), М. Равель (Павана, 1899 г.), К. Сен-Санс (П'ятий фортепіанний концерт, 1895 г.) і багато інших. На межі століть базовими течіями в фортепіанному мистецтві були романтизм і його похідні - імпресіонізм і експресіонізм, з характерним ілюзорно-педальним розумінням фортепіано. У виконавському мистецтві романтичні тенденції представлені творчістю наступних піаністів (І. Падеревський, Л. Годовський, А. Шнабель, С. Рахманінов, О. Скрябін).

Цікаво, що поруч ми бачимо проростання іншої фортепіанної естетики - безпедального або гомофонно-гармонійного стилю, основи якого є вже в «Картинках з виставки» М. Мусоргського. Мається на увазі «Дитячий куточок» К. Дебюссі, «Шляхетні та сентиментальні вальси» М. Равеля). Ці тенденції багато в чому пов'язані з впливом неокласицизму, що обумовлює повернення до класичних безпедальних стилів, які передбачають мануальний, пальцевий піанізм. Найяскравішим представником цієї течії є композитор і піаніст Сергій Прокоф'єв, але в багатьох творах інших композиторів також можна виявити характерне для прокоф'євського стилю ударне розуміння фортепіано. Це твори К. Дебюссі (інструментальні сонати, 1916 - 1917 р.р.), І. Стравінського (Три п'єси для квартету, 1914 р, «Байка про лисицю», 1915 -1916 р.р.), Б. Бартока (Другий квартет, 1917 г.).

Відзначимо, що таке розуміння звукових можливостей фортепіано вимагає специфічної техніки звуковидобування - переважає артикуляція *non legato*, репетиційно-мартеллатна техніка, зростає пальцева активність. Така техніка багато в чому характерна для органного виконавства, в якому

чимало піаністів ХХ століття бачили орієнтир для розуміння барокових (баховських) творів.

Також відзначимо створення нової системи музичної мови – додекафонії, засновником якої став А. Шенберг (П'ять п'єс, ор. 23, Сюїта, ор. 25, Три фортепіанних п'єси, ор. 11, Пісні на вірші Георге, ор. 15, Три п'єси для камерного оркестру, 1910 року і Шість маленьких п'єс для фортепіано, ор. 19, 1911 р., «Місячний П'єро» 1911 р.).

Цікаво, що неофольклорна традиція, яка розвинулася поруч із неокласичною, також передбачає застосування ударно-безпедального типу звукового образу фортепіано. Відзначимо, що починаючи з межі ХVIII-XIX століть в європейській музичній культурі зароджується тенденція, пов'язана з вивченням і збиранням народної музики. Мова не про використання відомих народних пісень, яке мало місце і в творчості класиків, а про принципово новий підхід, коли народна творчість (інтонаційний лад, ритмічні формули, народні жанри) є основою авторських творів. Як приклад можна навести творчість Ф. Шопена, Ф. Ліста, Й. Брамса. В першу чергу, це пов'язано з процесом формування національних композиторських шкіл, наслідком чого загальноєвропейським надбанням стають норвезький танець халлінг, угорський чардаш, іспанські мотиви п'єс де Фальї і багато іншого. Всі ці твори, що втілюють народну манеру музикування, природним чином впливали на трактування фортепіано, яке повинно було відтепер втілити характерні для народних інструментів прийоми звуковидобування. Це можна побачити в таких творах: К. Дебюссі «Естампи», М. Равель «Іспанська рапсодія», М. де Фалья «Іспанські танці», Д. Енеску «Румунські рапсодії», З. Кодаї 7 фортепіанних п'єс ор. 11, І. Стравінський Соната для двох фортепіано та багато інших. Особливо відзначимо творчість Б. Бартока, чия ідея популяризації фольклору Угорщини та сусідніх народів стала ідеєю всього життя («П'ятнадцять угорських

селянських пісень», «Імпровізації на угорські селянські пісні», Сонатина, «Румунські народні танці», «Різдвяні колядки» тощо).

Безумовно, віддзеркалення фольклорних традицій в академічному мистецтві було б неможливо без змін в області ладу, гармонії, форми тощо. Можливо, саме тому в базових роботах, присвячених творчості Б. Бартока, увагу дослідників сконцентровано саме на тих аспектах стилю, що пов'язані з музичним мовленням (ладо-гармонічним, ритмічний, фактурно-тембровим).

Угорська фортепіанна школа інтегрована в загально-європейський музичний контекст та містить в собі вищезазначені риси. Далі зупинимося докладніше на представниках цієї школи.

Учень Ф. Ліста В. Сенді написав два твори для фортепіано з оркестром — концерт (1888) та концертну фантазію (1907). Він увійшов в історію як видатний піаніст-педагог чия методика базувалась на формуванні сильного та витривалого піаністичного апарату, з 1890 р. він викладав у Будапештській музичній академії. В композиторській творчості був послідовником традицій свого педагога, це стосується стилістики та жанрового змісту його музики (в його творчості також представлені фортепіанні угорські рапсодії та поеми).

Угорських музикантів наступного покоління, чия творчість розвивалась у першій половині ХХ століття, називають представниками новоугорської школи. Цей перехідний період для угорської музики (особливо фортепіанної) став новим етапом в її розвитку, відбулось справжнє переродження, і воно пов'язане, головним чином, із творчістю Б. Бартока та З. Кодая, які відродили в музиці істинну Угорщину.

Л. Вейнер, відомий композитор, піаніст і педагог, який закінчив Будапештську музичну академію ім. Ф. Ліста, зазнав впливу нового музичного мистецтва, зокрема, імпресіонізму, однак у зрілій творчості частіше звертався до угорського мелосу, також використовуючи в своїх

творах народні теми. Залишаючись під впливом класичних традицій, Вейнер є продовжувачем лістівської композиторської школи, спирається на досягнення композиторів в області оркестрування, зокрема, помітний вплив П. Чайковського (в оркестровій драматургії та методі роботи з жанровим тематизмом) та Е. Гріга (в оркестровій та гармонічній барвистості). Композитор багато писав для фортепіано, для солюючого інструменту з оркестром ним було написано концертно в двох частинах у 1928 р. Пісенні і танцювальні елементи, що є основою драматургії твору, надають йому індивідуальність, але ще не можна говорити про новаторські риси та яскраво виражену національну ідею (не лише концертно, а й інших творів Вейнера). Національні елементи для композитора є засобом вираження, але практично не використовуються принципи мелодико-ритмічного та ладового розвитку, закладені в потенціалі самого тематизму, хоча композитор добре їх розуміє і іноді все ж користується цим багатством.

Знаковою фігурою в угорській музиці межі століть є Е. Донаньї, який одночасно з Бартоком навчався в Будапештській музичній академії в класі фортепіано І. Томана. Він був універсальним музикантом, який займався композиторською, виконавською та диригентською діяльністю. В період 1919-1920 рр. він обіймав посаду директора музичної академії, його соратниками та однодумцями були З. Кодай, Б. Барток, Б. Рейніц, Б. Балаж, він зібрав високопрофесійний та прогресивний викладацький колектив. Ці роки були надією для угорської музики, однак їм на зміну прийшли часи репресій та занепаду. Попри страйк викладачів, серед яких були Б. Барток та З. Кодай, його усунули з посади. 15 років потому його знов запросили на посаду директора Будапештської консерваторії, але він, протестуючи проти антисемітського руху, відмовився. Активно займаючись концертною (піаністичною та диригентською) діяльністю, він часто був відсутній на батьківщині і, врешті-решт, емігрував до США.

Серед його творів для фортепіано з оркестром виділяються два фортепіанних концерти, написані з великим розривом у часі. Перший, 1898 р., продовжує традиції брамсівських фортепіанних концертів, угорська тематика і притаманна їй інтонаційність прослідковується, швидше, через переломлення музики Й. Брамса, якому угорські мотиви були також близькими<sup>10</sup>. Загалом романтична спрямованість концертного жанру та наслідування традицій західноєвропейських композиторів вирізняють цей концерт. Другий, написаний у 1947 р., разом із першим фактично обрамляють творчість композитора, вони є концентрацією композиторського методу Донаньї. Не відходячи від традиції функціонального мажору-мінору, в ньому вже дається ознаки впливу нової музики, в першу чергу, С. Рахманінова, М. Равеля та С. Прокоф'єва (зокрема, їхніх фортепіанних концертів).

Музику Е. Донаньї часто включав до свого репертуару Б. Барток, зокрема, його перший фортепіанний концерт. Обидва піаністи грали твори один одного, серед цих творів: Перший фортепіанний концерт, Пасакалія Е. Донаньї були виконані Б. Бартоком у 1903 р. в Берліні, а соната для віолончелі та фортепіано — у 1906 р. у Братиславі; в свою чергу, Е. Донаньї виконував у 1917 р. Елегію, Два плачі, Ведмежий танок та АLEGRO Барбаро Б. Бартока. Відомі їхні спільні виступи у 1919 (Трансільванська сюїта) і 1928 рр (Барток як піаніст, Донаньї як диригент).

Маючи одну виконавську школу І. Томана, Донаньї та Барток все ж суттєво відрізняються один від одного. Перш за все, причиною того були різні світогляди двох музикантів — відкритість та загальноєвропейська спрямованість творчості Донаньї та яскраво виражена національна основа, що мала місце вже на ранніх проявах творчості Бартока. Тому прагнення до романтичного стилю у Донаньї є панівним, як у композиторській творчості, так і в піаністичній виконавській стилістиці. В Бартока,

---

<sup>10</sup> Йдеться про цикл Угорських танців для фортепіано та їх оркестрове перекладення

навпаки, переважають новаторські риси, пов'язані з неофольклоризмом, модернізмом та неокласицизмом у композиторській творчості та з новим трактуванням фортепіано як ударно-молоточкового інструменту — у виконавській.

Творчий шлях Б. Бартока від самого початку не був однозначним. Навчаючись одночасно на фортепіанному та композиторському відділеннях, у своєму учнівському образі він більше подавав надії як піаніст, ніж як композитор. Це було пов'язано із педагогом Бартока І. Томаном. Визнаний угорський піаніст став для Бартока не лише вчителем, а й другом і однодумцем, тоді як Я. Кеслер, прихильник та ортодоксальний представник романтичної школи Й. Брамса, так і не зумів по-справжньому знайти спільну мову зі своїм учнем, який не попадав у радіус його розуміння зі своїми пошуками нових виразних засобів. Це багато в чому пояснює декілька творчих криз у ранньому періоді композиції Бартока, коли він, не знаходячи підтримки свого вчителя, на певний час затихав як композитор і нічого не писав. Ця особливість супроводжувала композитора все його життя, творчі тупики, що супроводжувались тишею, не раз траплялись у критичні моменти життя Бартока. Яскравим прикладом є його лист до матері, датований 10 вересня 1905 р.: «Попри те, що я обідаю із 20 кубинцями, північно- та південно-американцями, голландцями, іспанцями та англійцями, що здійснюю екскурсії з німцями і турками, я відчуваю себе цілком самотнім! Дарма піклуються про мене у Відні Дітл і Мандл, дарма є у мене в Будапешті друзі Томан та пані Грубер, раптом, несподівано мене охоплює почуття абсолютної самотності! Я передбачаю, знаю заздалегідь, що це стане моєю долею» [146, 67]. Ці думки були пов'язані з невдалим виступом у Парижі на конкурсі ім. Рубінштейна, в якому він брав участь як піаніст і композитор, представивши рапсодію для фортепіано з оркестром та фортепіанний квінтет.

Як піаніст Барток мав у своєму репертуарі і власні твори. Граючи класиків, він вражав слухачів незвичайним трактуванням, в основному, пов'язаним із лапідарним використанням правої педалі. О. Алексеев звертає увагу саме на педалізацію у бартоківському виконанні: «Барток більше, ніж хтось із композиторів ХХ століття, проявив справді творчий інтерес до розробки проблем піанізму ударного типу. Трактування фортепіано як ударного інструменту в творах музиканта вирізняється надзвичайною різноманітністю. Іноді це воскресіння на новій мелодичній та гармонічній основі “молоточкової” пальцевої техніки епохи класицизму, створення складних за структурою, потребуючих кристалічно ясного виконання, позиційних пасажів або в партії однієї руки, або в унісонному викладенні (такі пасажі вкрай складні для виконання в дуже швидкому темпі, якого вимагає автор, зустрічаються у концертах Бартока) <...> Фортепіанна музика Бартока загалом розрахована на порівняно стриману педалізацію. Колористичні ефекти, які досягаються за допомогою педалі, композитор прагне замінити на інші, які виникають шляхом введення спеціальних педалізуючих звуків і акордів, що витримуються пальцями» [1, 201-202]. Цікаві його трактування і власних творів, на жаль, архівні записи, зроблені ним у студіях, однобічно відображають виконавський бік його творчості.

В період з 1928 по 1945 рр. було написано цілу низку творів, які увійшли до реконструйованого аудіоальбому, що вийшов у 2010 р. В ньому зібрані такі твори: сонатина для фортепіано, концерт для оркестру (диригент), «Дітям», сюїта з балету «Чудесний мандарин» (диригент), друга соната для скрипки та фортепіано, соната для двох фортепіано та ударних, 15 угорських селянських пісень, Румунські народні танці, 10 легких п'єс, 14 багатель, АLEGRO Барбаро, сюїта для фортепіано ор. 14, Угорські наспіви, Угорські народні пісні, перша рапсодія для скрипки та фортепіано, «Контрасти» для скрипки, кларнету та фортепіано, третя



соната для скрипки та фортепіано, дев'ята соната для скрипки та фортепіано.

Барток вважав звукозапис найвеличнішим відкриттям, проте користувався фонографом здебільшого з метою етнографічних досліджень. У своїй монографії угорський музикознавець Й. Уйфалуші відзначає: «Використання фонографа поклало край епосі напів- та повністю дилетантського збиральництва, і замість записів з величезною кількістю звукових помилок та невірних тлумачень дослідники отримували бездоганний матеріал» [146, 59]. При цьому він підкреслює, що використання фонографа могло допомогти в роботі лише тим, хто має справжнє уявлення про фольклор, глибокі знання, дослідницький талант і тонке чуття музиканта, маючи на увазі Б. Бартока та З. Кодая.

Твори для фортепіано та оркестру в творчості Бартока мають цікаву динаміку розвитку. В молоді роки він написав два повноцінні твори, які за масштабом та задумом являють собою розгорнуті концертні опуси: рапсодію для фортепіано з оркестром та Бурлеску для фортепіано (яка також відома під назвою «Скерцо»). Обидва твори написані у 1904 р., рапсодія буда перероблена з сольної фортепіанної рапсодії. Компонування музичного матеріалу і в рапсодії, і в скерцо з різних творів та фортепіанних ескізів не давало чітко розмежити ці два твори, доки в недавньому минулому не було систематизовано нотну збірку та аудіозаписи композитора. Уйфалуші, написавши своє дослідження про Бартока в 1971 р., звертає на це увагу: «Барток показав Ріхтеру один із своїх нових творів, скерцо. Дослідники припускають, що йдеться про Скерцо для фортепіано з оркестром, яке, ймовірно, є варіантом Бурлески, позначеної Денисом Ділле як ор. 2. <...> Рукописну партитуру скерцо було лише нещодавно виявлено в бартоківській спадщині. Позначення «Скерцо-Бурлеска» як ор. 2 говорить про те, що йому передував інший

твір. Ним є Рапсодія ор. 1, яка була написана спочатку для фортепіано, а згодом перероблена для фортепіано з оркестром. <...> Перший фортепіанний варіант відомий у двох виглядах. В першому — одна повільна частина (*Adagio mesto*), в другому до цієї частини, розширеної гімноподібним повторенням теми, додано танцювальну фантазію в темпі чардаша. На титульному аркуші другого рукопису стоїть дата: «Герлицепуста-Пожонь, 1904, жовтень-грудень». Ймовірно, обидва варіанти були написані одночасно. На обох рукописах ми читаємо присвяту Еммі Грубер, датовану листопадом 1904 р. У первісному вигляді Рапсодію було опубліковано пізніше як «перший варіант». Ймовірно, його розширену редакцію було оброблено для фортепіано з оркестром та влітку 1905 р. відправлено на рубінштейнівський конкурс до Парижу. В листах Барток називає цей твір «концертштюк». Згодом він доповнив його вступом з 39 тактів і вперше виконав цей «другий варіант» у 1909 році» [146, 47-48]. Цікаве зауваження дослідника відноситься до жанрового аспекту двох творів, він підкреслює особливе ставлення Бартока до скерційності, проводячи паралелі з музикою Ф. Ліста: «Помітно, що серед ранніх творів Бартока багато скерцо. Ще в Пожоні було написане фортепіанне скерцо. Найвдалішою частиною симфонії, створеної у 1902 році, також є скерцо. <...> Саме це скерцо свого часу найбільше сподобалось Томану. Остання з написаних у 1903 році «Чотирьох п'єс для фортепіано» також має назву «Скерцо».

У 1904 році Барток знову пише скерцо для фортепіано з оркестром. Якщо взяти цю низку різних за характером скерцо і зіставити з нею один з розділів дослідження «Музика Ліста і сучасна публіка», де йдеться про іронічність музики Ліста, про фугато сонати Сі мінор і в цьому контексті про її «мефістофельський» характер, то стане зрозуміло, від кого Барток успадкував свою пристрасть до скерцо <...>. До Рапсодії ж, написаної у 1904 році, додає частину типу «повільно-швидко». Ці контрастні парні

частини до останнього виникатимуть у творчій свідомості Бартока» [146, 35-36]. Дійсно, і Рапсодія, і Бурлеска (Скерцо) демонструють віртуозне володіння Бартоком цими жанрами, тоді як перші частини, дотримані в традиціях пізньоромантичного симфонізму, дещо випадають із загального жанрового контексту творів. Справжній слухацький інтерес прокидається лише в середині твору: в Рапсодії — після повільного розділу, в Скерцо — безпосередньо в другій частині Scherzo (Allegro).

Ці два твори ще юнацького періоду сьогодні мало привертають до себе увагу виконавців, однак це перші концертні опуси, які дали поштовх до появи (більше ніж 20 років потому) фортепіанних концертів. Барток, на відміну від Ліста, любив виконувати свої твори для фортепіано з оркестром, і потреба у створенні фортепіанного концерту, яка назривала багато років, нарешті, реалізувалась у першому фортепіанному концерті, написаному у 1926 році. Це – не проба пера, а зрілий твір, який, можна сказати, ознаменував початок нового творчого періоду в житті Бартока. Він сам красномовно висловлюється про це: «Я маю написати фортепіанний концерт. Це те, чого мені бракує. Найближчим моїм твором буде саме він» [146, 210]. Уйфалуші коментує його висловлювання наступним чином: «Зовнішня необхідність поєднувалась із внутрішнім творчим спонуканням. Адже фортепіано завжди було для Бартока більш безпосереднім виразником його почуттів. Шлях оновлення стилю відкрив фортепіанні твори [серед яких був і перший фортепіанний концерт — А. Г.]» [146, 210]. Дійсно, народні мелодії, які Барток з 1906 р. збирав у нескінченних етнографічних експедиціях, часто оброблялись ним, і створювались окремі п'єси або цикли мініатюр для фортепіано різної складності.

Періодизацію творчості Б. Бартока можна формувати за різними ознаками, однак оновлення композиторського стилю обов'язково пов'язується з фортепіанними творами. Цікаво те, що сценічні твори

(«Дерев'яний принц», 1917 р., «Замок герцога Синя Борода», 1918 р., «Чудесний мандарин», 1926 р., відповідно, композитору було 35, 36 і 45 років) були написані Бартоком до створення трьох фортепіанних концертів, до яких він підійшов у зрілому періоді своєї творчості. Л. Гаккель, пропонуючи своє бачення творчості Бартока (пов'язане з оновленням композиторського стилю), акцентує увагу якраз на фортепіанних творах Б. Бартока, відзначаючи зміни і у виконавському стилі музиканта: «Ранній Барток (1897-1908) віддає щедрю данину романтичним стильовим спрямуванням.

Не можна недооцінювати також фольклорну орієнтацію його композиторської свідомості: втілення мотивів селянського фольклору в бартоківській фортепіанній творчості (починаючи з «Трьох народних пісень області Чік», 1907 р.) стає важливим моментом в історії західного піанізму. В 10-ті рр. (1908-1914) Барток значно сприяє розвитку функціонального, ударно-безпедального піаністичного стилю в Багателях, ор. 6, Румунських танцях, ор. 8-а,с *Allegro barbaro*; романтична стильова тенденція набуває колористичного нахилу (Ескізи, ор. 9, Ненії, ор. 9-а).

Фортепіанні твори Бартока воєнних років (1914-1917) у своєму фактурному схематизмі знову стимулювали відхід від романтичних канонів у бік неокласичної гомофонної манери. Етюдів, ор. 18 (1918), як вже зазначалось, стали ланкою загального розвитку сучасної фортепіанної музики в напрямку лінеаризму, мануального стилю викладення, тоді к Імпровізації, ор. 20 (1920) означали, безсумнівно, зміщення післявоєнної фортепіанної творчості в бік поліфонії. Бартоківські твори 1926 року — цінний внесок у розвиток сучасного поліфонічного ударно-безпедального піанізму. Соната, п'єси «На вільному повітрі» широко розгорнули виразні можливості фортепіанної артикуляції, прийомів мануальної техніки на фортепіано. Нарешті, музика 30-х років (Соната для двох фортепіано і ударних, «Мікрокосмос») потужно підтримала загальну синтетичну

тенденцію сучасної фортепіанної творчості, можна сказати, уособила її собою» [30, 133-134].

Ідея нового трактування фортепіано зріла у Бартока багато років, окремі прийоми реалізувались і в ранніх творах, в яких ударний стиль виконання, коротке та гостре торкання клавіш дедалі більше застосовується композитором. Пошук нового звучання, звукових відкриттів доволі сильно займав Бартока. Поштовхом до цього стали його враження від народного інструментального музикування, яке він чув у різних селах (не лише угорських) протягом майже всього життя, починаючи з 1906 р. (з кількома невеликими перервами). Про це також розмірковує Л. Гаккель: «Барток органічно засвоює норми фольклорного звукоутворення, специфічним чином реалізує їх на рівні фортепіанного письма. Так, засвоєння ладогармонічних норм фольклору, врешті-решт, породило бартоківську позиційну техніку в умовах ладової інтерваліки. Абсолютно оригінальною є область фактурних рішень, продиктованих сонорними особливостями фольклору. <...> Творче завдання зімітувати звучність народних інструментів породжує специфічні прийоми фортепіанного письма: назвемо секундовий паралелізм у низькому регістрі (ударні інструменти), квінтову паралель в середньому (волінка), скрипкову фактуру (витримана інтерваліка, подвійні ноти, одноголосні пальцеві фігурації)» [30, 167].

Метод бартоківського оркестрового фортепіано близький до методу лістівського оркестрового фортепіано. Різниця в тому, що Ліст вважав інструмент повноцінним «дублером» симфонічного оркестру, а Барток звертав увагу на колористичні можливості роялю, маючи не лише його оркестрові властивості, а й інші акустичні особливості. В цьому контексті цікавий спогад фрайбурзького скрипаля та музикознавця Е. Дофлейна, який навідав Бартока під час створення першого фортепіанного

концерту<sup>11</sup>: «Я пам'ятаю, як одного спекотного літнього дня навідав Бартока на його будапештській квартирі: на колінах у нього лежав малий барабан, на обличчі — вираз натхненності. В одній руці він тримав барабанну паличку, іншою грав на тремтячій струні, яку він натягнув на барабан для того, щоб той краще звучав. Біля його ніг лежала пара тарілок. На жаль, не пам'ятаю точно, що він з ними робив. Суть в тому, що він відкрив новий звуковий ефект, і, зробивши мені знак присісти, наступні п'ять-десять хвилин почергово то ударяв у барабан різкими швидкими рухами, то, широко розкривши очі, прислухався в тиші до відгомонів, немов дрозд, який стежить за шорохом ніг, що крокують по траві. Того ж дня виникло питання, наскільки зручна для виконання одна з частин його другої сонати для скрипки. В одну мить дрозд перетворився на сокола, а сокіл вилетів з кімнати та повернувся із скрипкою, найдивнішою, яку я бачив. Можливо, це була селянська робота, бо нижню деку прикрашало народне різьблення. <...> Але ця скрипка цілком відповідала меті Бартока. Він довів на ній свою правоту, що його й задовольнило» [146, 289]. Такі акустичні експерименти Барток проводив у хвилини самоти, яку дуже любив і цінував, надаючи їй перевагу перед професійними дискусіями або спілкуванням з виконавцями.

Етнографічні інтереси композитора поглибились у найдавніші пласти народної творчості. Жанр вербункош він використовує мінімально, вважаючи його повсюдну експлуатацію ознакою псевдонародного несмаку. Справа в тому, що вербункош, який уособлює національну ідею у ХІХ ст., до ХХ століття переродився в порожнє та відлуння минулого, перетворившись на розважально-оперетний жанр. Про те, як Барток свідомо торкався цього жанру, розмірковує Й. Уйфалуші: «Довгий шлях пройшов Бела Барток до того, щоб прийняти вербункош у свій композиторський світ в якості рівноправного музичного явища. Відкриття

---

<sup>11</sup> Цей вислів опубліковано в «Radio Times», 26 лютого 1936 р.

селянської пісенності повело його від вербункош, який дістався в спадщину від минулого століття та виродився в манірність міщанської музичної моди, до народної музики в більш широкому та справжньому сенсі. <...> В «Трансільванській сюїті» вербункош вже присутній в якості ритурнелі, в рапсодіях постає вже в якості самостійної частини. <...> Вербункош з'являється в «Контрастах», «Дивертисменті», концерті для оркестру. Один з рукописних варіантів першої частини концерту для скрипки (1927-1928 рр.) спочатку мав позначку: «В темпі вербункош». Потім ця позначка зникла, але музика просякнута духом вербункош» [146, 238].

Перший концерт для фортепіано з оркестром (1926 р., прем'єра — Франкфурт, липень 1927 р., соліст — Б. Барток, диригент — В. Фуртвенглер) в повній мірі демонструє, як оновився виконавський стиль, ладо-гармонічна мова композитора. Разом із тим, він відображає основні тенденції в європейській музиці того часу.

Межуючи з неофольклорною стилістикою, розвиненою вже у 10-ті рр. І Стравінським, та неокласичною естетикою, проголошеною тим самим І. Стравінським на початку 20-х рр., увібравши в себе основні компоненти обох стилів, концерт є оригінальним явищем у музичній картині нових прем'єр 20-х рр. Він викликав, з одного боку, шквал обурень, навіть знущань з боку різних кіл аудиторії: від ортодоксальних традиціоналістів до шовіністично налаштованих націоналістів.

Серед рецензій були і більш лояльні по відношенню до автора, але, все ж, критичні. Його могли звинуватити навіть у непрофесіоналізмі та примітивізмі. Кількість позитивних відгуків про концерт була мізерною, такі відгуки потопали в ревищі образ, які сипались на Бартока. На жаль, різко та зневажливо говорили про концерт представники прогресивної частини суспільства, які могли почути в нових та незвичних для звичайного слуху творах майбутнє. Показовою в цьому сенсі є рецензія

Т. Адорно: «Донедавна Барток відрізнявся від інших фольклористів тим, що фольклор був для нього лише відправною точкою, він надихав його композиторські здібності та пронизував його суб'єктивні наміри, тепер же ж, після Трансільванської сюїти, він знову впав у наївний фольклоризм, вже давно подоланий ним у кращих творах»<sup>12</sup> [146, 248].

Ще одна знакова рецензія на виконання концерту під керуванням А. Веберна 6 листопада 1927 р. написана Ю. Корнгольдом для «Neue Freie Presse»: «Рояль перетвориться на станок, оркестр — на цех, і все це на службі жорстких, грубо матеріальних ритмічних шумів, у дусі якогось угорсько-російсько-більшовицько-механічного мистецтва».

Однак концерт пережив на той час чимало прем'єр в різних містах, в тому числі, російських (радянських), у 1929 р. в його концертному турне були Харків (3 січня), Одеса (9 січня), Ленінград (16 січня), Москва (24 січня). Ленінградську прем'єру грав оркестр під керуванням О. Гаука.

З часом ставлення більшості публіки до концерту змінилось, і його почали включати до репертуару відомі піаністи. Цей концерт став для багатьох своєрідною виконавською та композиторською школою. Молодий Д. Шостакович знав цей концерт, вірогідно, ще з ленінградської прем'єри, тому що деякі фортепіанні прийоми та оркестрові знахідки застосовував у своїх творах.

Концерт цікавий з точки зору композиції та музичної мови<sup>13</sup>, загалом, його можна охарактеризувати як класичну концертну форму, близьку за своєю будовою до концертів В. А. Моцарта (за типом співвідношень тутті та соло), більш того, інтерес до фортепіанних концертів класика приблизно в тому ж ключі проявився чотири роки

---

<sup>12</sup> Die Musik, вересень 1927 р.

<sup>13</sup> Докладно про цей концерт, а також про інші твори для фортепіано з оркестром мова піде в третьому розділі



потому в концерті Соль мажор М. Равеля, який також добре знав бартоківський концерт, і має з ним багато спільних рис. Це перший концертний твір для фортепіано з оркестром (фактично перший великий фортепіанний твір), в якому Барток апробував свою нову інтонаційну мову, побудовану на народній мелодиці. Поспівковість у будові тематизму, поліладові співвідношення мікроладових утворень, метроритмічні неспівпадіння, пов'язані з логікою лінейних фактурних співвідношень поспівок.

Таким чином, перший фортепіанний концерт разом з іншими фортепіанними творами першої половини 20-х рр. (соната, програмний цикл «На вільному повітрі», Дев'ять легких п'єс) відкрили новий період у творчості Бартока, оновлення стилю, головним чином, фортепіанних прийомів вплинуло на подальшу долю майбутніх творів.

Другий фортепіанний концерт (1931) загалом продовжує той напрям, який було розпочато в першому, однак він збагачений новими прийомами, знахідками, викликає інші стильові асоціації. Прем'єра також була виконана Бартоком у Франкфурті 23 січня 1933 р. з оркестром під керуванням Г. Росбауда. Все ж інерція популярності першого концерту і те, що другий є його продовженням в сенсі пошуків виразних та виконавських засобів, вплинули на характер рецензій та відгуків, автори яких вважали його етапним твором, тоді як з його появою розпочинається новий етап у творчості Бартока. Й. Уйфалуші також звертає на це увагу: «З цього часу новий твір витіснив з репертуару композитора його перший концерт. Протягом наступних шести років Барток у партнерстві з відомим диригентом двічі виступав із ним у Лондоні та, вочевидь, у Варшаві, по одному разу — у Відні, Вінтертері, Цюриху, Стокгольмі, Празі, Ротердамі, Базелі, Шафхаузені, Утрехті, Бірмінгемі, Брюсселі та Люксембурзі. Нарешті, 22 березня 1938 року цей концерт почула й угорська публіка — у виконанні автора під керуванням Ернста Ансерме. Ці виступи принесли

твору одностайний успіх, який, однак, не перевершив слави попереднього концерту» [146, 296].

Цікаві стилістичні зв'язки, які несподівано відкривають деякі творчі ідеї композитора, а також композиторський метод і композиторське мислення Б. Бартока в цілому. В концерті він користується тими прийомами (здебільшого в оркестровій партії), які були відкриті засновником французького імпресіонізму К.Дебюсі. Інтерес до його творчості виник у Бартока ще в ранньому періоді, але його цікавили не естетичні принципи імпресіонізму, а технологічний аспект, пов'язаний із ладовою організацією. На свій подив, Барток виявляє зв'язок між музикою Дебюссі та народно-пісенними ладами угорського фольклору. Ці міркування можна знайти в його автобіографії: «Коли ще в тому ж році (1907) я під впливом Кодая познайомився з творами Дебюссі та почав вивчати їх, то з подивом побачив, що в його мелодиці відіграють значну роль визначені пентатонічні звороти, цілком аналогічні нашій народній музиці» [146, 64-65]. Ймовірно, він ретельно вивчав фортепіанну музику російських композиторів. Крім І. Стравінського, зв'язки з яким проглядають доволі чітко, видно роль (особливо у другому концерті) С. Рахманінова, чий фортепіанні концерти на той час були еталоном у цьому жанрі. Але більше спільного у бартоківському концерті ми знаходимо з рахманіновськими етюдами-картинами. В свою чергу, концерт близький також і до фортепіанного стилю С. Прокоф'єва, особливо в остинатно-токатних епізодах.

Таким чином, разом із фортепіанними творами 30-х рр. (сонатою для фортепіано та ударних, «Мікрокосмосом») другий фортепіанний концерт є початком нового і останнього етапу в творчості Б. Бартока.

Третій фортепіанний концерт (1945) — посмертний твір композитора — не був завершений автором (оркестрування останніх сімнадцяти тактів зробив його учень, піаніст і диригент Т. Шерлі), його

прем'єра — єдина неавторська (в якості соліста) була виконана 8 лютого 1945 року Д. Шандором з оркестром під керуванням Ю. Орманді. Це, мабуть, найоригінальніший твір Бартока. В ньому не тільки підсумований весь творчий метод композитора, досвід його пошуків нових виразних засобів, він також є відкриттям у сенсі нових стилістичних тенденцій, виявлених десять років потому. В той самий час цей концерт виразно відрізняється від попередніх. У ньому органічно поєднуються різні стилістики (навіть непокєднувані) не лише бартоківського часу, але й епох, віддалених від нього на цілі століття.

Цікавою рисою деяких епізодів (особливо ліричних) є продовження рахманіновської лінії в побудові фактури та співвідношенні соліста і оркестру, причому це відбувається на фольклорному тематичному матеріалі, що є ознакою синтетичного стильового методу, відмінного від неокласичного та інших тим, що в ньому різні стилістики, які супроводжуються стилізаціями, не лише поєднуються, а й технологічно (на рівні текстових взаємозв'язків) проникають одна в одну. Ще однією цікавою особливістю концерту є звернення до докласичного (ренесансного та барокового) пласту європейської музики. Дослідники говорять про інтерес Бартока до барочної поліфонії, і найбільшою мірою це стосується третього фортепіанного концерту. У використанні принципів імітаційної поліфонії старих майстрів, що є характерною ознакою неокласицизму, Барток виходить за його межі, будуючи міст до оновлення неокласичного стилю в полістилістиці 50-х рр. Йдеться про метод колажу та алюзії. Цитатний матеріал у творах неокласиків також зустрічається: яскравими прикладами є «Поцілунок феї» та «Пульчінелла» І. Стравінського, однак метод колажу, який передбачає впровадження впізнаваної цитати в

авторський (в тому числі, стилізований) матеріал, неокласиками ще не використовується.<sup>14</sup>

Разом із тим, поєднання неокласичного методу стилізації та використання принципів розвитку тематизму музики композиторів докласичної епохи, які в концерті є «зовнішньою формою», органічно поєднується із внутрішнім змістом, роблячи концерт глибоко авторським, позбавляючи його об'єктивності неокласицизму. Можна сказати, що це єдиний в своєму роді твір, і не лише в концертному жанрі. Як правило, такі твори, які є композиторськими загадками з невичерпним потенціалом думок, зустрічаються у творчості композиторів, зазвичай завершуючи творчий шлях. Одним із характерних прикладів можна також назвати «Симфонічні танці» С. Рахманінова (в яких присутні цитати — шлях не до розшифрування творчого задуму, а до його кодування).

Цікавим досвідом у жанрі для фортепіано з оркестром є перекладення сонати для двох фортепіано та ударних для того ж складу і симфонічного оркестру. Написана у 1937 р. та виконана автором 16 січня 1938 р. у Базелі разом із піаністкою Д. Пасторі та ударниками Ф. Шисером і Ф. Рюлігом соната була перероблена у варіант із симфонічним оркестром у 1940 р. З новою назвою — Концерт для двох фортепіано з оркестром — була виконана ним в еміграції 21 січня 1943 р. разом із Д. Пасторі та оркестром під керуванням Ф. Рейнера. Твір вирізняється яскравим тематизмом, динамікою його розгортання, основою на взаємодії різних ритмічних модусів.

Деякі звукові ефекти, отримані в результаті об'єднання прийомів різних ударних інструментів<sup>15</sup> та ударних властивостей фортепіанного звуковидобування, є відкриттям Бартока. Цей твір можна назвати

---

<sup>14</sup> Про ймовірну цитату прелюдії Соль мінор І. С. Баха з I тому ХТК у другій частині третього концерту Б. Бартока мова піде в третьому розділі

<sup>15</sup> Б. Барток спеціально багато часу приділяв вивченню ударних партитур, уважно слідкував за виконанням ансамблів ударних інструментів

кульмінаційним у використанні потенціалу ударно-шумових звуків. Він мав для композитора виключно практичне значення, можливо (на це спеціально ніхто не вказує), стало школою для сучасників та послідовників Бартока в галузі застосування ударних тембрів. Ця ідея яскраво втілилась у творі, написаному у 1936, роком раніше — «Музиці для струнних, ударних і челести». Двоєке ставлення до жанру твору, з одного боку, ансамблевому, з іншого — концертному, дозволяє трактувати його з різних боків. Прем'єру виконував неповний склад оркестру під керуванням П. Захера 21 січня 1937 року в Базелі.

Дослідники звертають особливу увагу в «Музиці...» на світогляд композитора, пов'язуючи його з пантеїстичними ідеями, особливо останні роки. На цьому акцентує Й. Уйфалуші: «Ще ніколи він не ставив питання про зв'язок людського буття і всесвіту з таким безпосередньо філософським підходом, як у «Музиці». Чи існує безпосередній шлях з особистого буття людини до безособового об'єктивного буття природи? Чи принесе заспокоєння людині, обтяженій тисячами бід і турбот, пізнання гармонії та всесвіту, який нічого не відчуває?» [146, 300].

Дійсно, шукання в області технологічного втілення нових знайдених Бартоком тембрових та тематичних засобів, його особлива увага до ритмічної та фактурної організації своїх творів продиктовані прагненням пізнати первісну істину та по можливості втілити її в своїх творчих задумах. Барток обрав шлях музичного етнографа, вважаючи селян носіями (або провідниками) цієї самої істини. Попри періодичні погіршення і без того слабкого здоров'я, він свідомо йшов від благ та комфорту цивілізованого міста в сільський побут, позбавлений елементарних зручностей.

Авторські твори з кожним роком дедалі більше стають провідником бартоківських пантеїстичних уявлень про буття. Мабуть,

«Музика...» є найяскравішим виразником цих ідей. Цікаво те, що у поглядах Бартока немає ніякого пафосу, притаманного багатьом авторським філософським ідеологіям, особливо того часу, наприклад, таким, як космоцентризм О. Скрябіна, «нова простота», проголошена французькою шісткою. Можливо, він почувався зобов'язаним робити те, що він робив.

### **2.3. Еволюція фортепіанного стилю Бели Бартока**

Бела Барток – визнаний класик музичного мистецтва ХХ століття. Втім, коли звертаєшся до сучасних експансій його творів в репертуарі піаністів, розумієш, наскільки цей багатогранний музикант, чия творча еволюція вражає могутньою силою авторського самовираження в багатьох напрямках, залишається для України в певному сенсі «невідомим». Сучасники композитора поцінювали його за відкриття фольклору різних слов'янських народів, що Б. Барток привніс у європейську культуру. При цьому він добре знав композицію за системою А. Шенберга і був видатним виконавцем, одним з найбільш самобутніх піаністів ХХ ст. В юні роки він мав вплив блискучого угорського піаніста-композитора Ерно Донаньї (1877–1960).

Особливу значну роль в художньому і суто піаністичному розвитку Б. Бартока зіграв його вчитель в Будапештській академії музики професор Іштван Томан (1862–1940), учень Ф. Ліста, видатний піаніст-педагог кілька поколінь чудових піаністів (Е. Донаньї, І. Кеері-Санто, А. Секей, І. Унгар). Він займався виконавською діяльністю все життя: давав сольні концерти в Будапешті та Парижі, Базелі, Франкфурті-на-Майні, виступав з найкращими диригентами, в камерних ансамблях зі скрипалем Йозефом Сігеті, іншими видатними інструменталістами. В останні роки життя разом зі своєю другою дружиною, піаністкою Дітте Пасторі Барток

концертував Європою і США. Тріо для кларнета і фортепіано «Контрасти» виконане з Йозефом Сігеті і Бені Гудман прозвучало в 1939 році у Нью-Йорку.

Отже, його шлях починався з кар'єри піаніста; тож не дивно, що саме його постать була однією з найбільш впливових щодо творення нового «образу фортепіано», що звучить і уособлює собою образ світу. А.Малінковська (1985) одна з перших вказувала на новаційний стиль гри Б. Бартока: «...ударність бартоківського піанізму – складний и багатий звукокрасочний комплекс. Обов'язковими елементами є своєрідна вібрація гармонічної фарби та секундовий компонент в акордиці (аж до суцільних кластерів)» [93, с. 9]. Є окремі зауваження, які ставлять під сумнів визначення його фортепіанного стилю як «безпедально-ударний», за Л. Гаккелем (1976). Дійсно, багато творів композитора свідчать про подібну трактовку фортепіано: «Дві елегії ор. 8/b (1908–1909), Бурлески-три п'єси ор. 8с (1908–1911), Сюїта ор. 14 (1916), Етюд ор. 18 (1918), Соната (1926); три концерти для фортепіано з оркестром (1926, 1931, 1945). Однак є певна кількість творів, написаних досить традиційно, в «класичному» стилі. У них Б. Барток досить скупко використовує колористичні можливості фортепіано (широкий охват регістрів, педальні ефекти). Яскравим прикладом є «Румунські народні танці» ор. 8-а. Музикознавче осягання творчості Б. Бартока не є завершеним.

Історія наукового осмислення творчості Б. Бартока налічує понад сто років. Самобутність музичного мислення композитора, його внесок в розвиток засобів музичної виразності завжди привертала увагу як вітчизняних, так і зарубіжних музикознавців. Історію становлення наукової думки про Б. Бартока можна розбити на кілька етапів.

*Перший з яких - 20-40 роки ХХ століття* – праці, написані сучасниками композитора, що мали щастя особисто бути з ним знайомими і чути твори Б. Бартока, в тому числі і в авторському виконанні. Зазвичай,

це рецензії на виступи Б. Бартока або на виконання його творів. Загальний тон висловлювання в цих роботах – позитивний. Рецензенти відзначають як безсумнівний успіх те нове розуміння фольклору, яке Б. Барток привносить в європейську музичну культуру.

**Наступний етап – 40-70 роки ХХ століття:** це час, коли статті і рецензії змінюються монографіями на багатьох мовах Б. Сабольчі, С. Сігітова, Й. Уйфалуші, І. Мартинова, І. Нестьєва . У них зроблені спроби цілісного аналізу творчої спадщини Б. Бартока. При цьому авторів цікавить кілька найважливіших на їх погляд аспектів творчості композитора:

- педагогічна;
- просвітницька;
- напрямок фольклоризму.

Відзначимо, що дослідники доби СРСР мистецтво Б. Бартока розуміли крізь призму його захопленості фольклором. Так, у своїй монографії І. Мартинов пише: «Компасом художнього розвитку для Бартока була народна музика, яка розширила і збагатила його творчий кругозір, стала для нього вічним джерелом натхнення» [96, с. 18]. Тієї ж позиції дотримується й І. Нестьєв: «Барток шукав джерела натхнення насамперед у невичерпних скарбах музичного фольклору. Шляхи оновлення музичної образності і виразних засобів він знаходив саме в новаторському розвитку вічно живих художніх багатств, що приховані в творчому досвіді народу» [109, с. 9].

І. Мартинов зазначав, що Б. Барток не був прибічником нововіденської атональної школи Шенберга, незважаючи на те, що вона присутня у багатьох його творах: «Барток міцно стояв на позиціях тональної музики і в найсміливіших гармонійних експериментах не втрачав чіткої перспективи розвитку нової угорської музики. Вона здавалася йому тісно пов'язаною з національною пісенною традицією, що



виключало для нього справжнє зближення з позицією Шенберга, яку він визначав як космополітичну» [96, с. 17 - 18].

Радянські дослідники підкреслюють важливість музики Б. Бартока для дітей як засобу залучення до нового в фортепіанному мистецтві. Творча і новаторська сутність педагогічної системи композитора найбільш розкрита в творах для дітей і юнацтва. Б. Барток є продовжувачем лінії розвитку інструктивної фортепіанної літератури, що бере свій початок від творчості Й. С. Баха. Як зазначила А. Малінковська: «Відчуваючи можливості фольклорного матеріалу з багатьох сторін, Барток розробляє різні методи його використання в своїй творчості. Один із них - метод простого аранжування. Метод простого аранжування відкривав найбільші можливості для музично-просвітницької діяльності Бартока, дозволяв залучати до скарбів фольклору широку публіку і перш за все - юне покоління нації» [93, с. 22].

Питання виконавської творчості Б. Бартока фактично залишається без розгляду аж до сьогодення. Не дивлячись на те, що збереглося чимало записів Б. Бартока, де він виконує власні твори - 15 угорських народних пісень, 6 румунських народних танців, «Алегро Барбаро», Угорські п'єси, Рапсодія №1 для скрипки і фортепіано, Соната для двох фортепіано та ударних, Сонатина для фортепіано, Сюїта для фортепіано ор. 14, Тріо для скрипки, кларнета і фортепіано «Контрасти», «Мікрокосмос» 5 зошит. Також збереглися і записи творів інших композиторів, наприклад: З. Кодаї «7 п'єс для фортепіано» ор. 11, Ф. Ліст «Роки мандрів» (т. 3, №7 «Sursum corda»), Д. Скарлатті «Сонати для фортепіано» К.70, К.427, К.537, Ф. Шопен «Два ноктюрни» ор. 27.

У радянському музикознавстві питання, пов'язані з вивченням фортепіанного стилю Б. Бартока розглядаються в книгах Л. Гаккеля та А. Малінковської. Так, у Л. Гаккеля («Фортепіанна музика ХХ століття») знаходимо роздуми про роль фортепіанної спадщини Б. Бартока у розвитку

мистецтва ХХ століття. Дослідник відзначає, що основні параметри фортепіанного стилю композитора це:

- ударно-шумовий фактор;
- тонально-гармонічна побудова фактури.

Перейдемо до аналізу виконавського стилю Б. Бартока, спираючись на наступні параметри:

- виконавська школа і організація апарату;
- аналіз концертного репертуару і принципів роботи з ним;
- звуковий образ фортепіано.

На жаль, немає відеозаписів виступів Б. Бартока-піаніста, тому в нашому аналізі ми можемо спиратися тільки на слуховий компонент і на спогади сучасників композитора. Однак, приналежність піаніста до певної виконавської школи все ж таки дозволяє зробити ряд логічно обґрунтованих тверджень.

Ця традиція передається через покоління, коли за допомогою формування певних навичок виконавства програмується бажаний художній результат. Як вже було зазначено, Б. Барток належить до лістівської гілки піанізму.

В першу чергу, це вказує на певний «звуковий образ» фортепіано, коли інструмент розуміється як аналог оркестру, з усіма звукозображувальними, тембровими та динамічними можливостями. Не випадково, саме Ф. Ліст зробив відоме перекладення всіх бетховенських симфоній для фортепіано. Безумовно, таке трактування інструменту диктує специфічну техніку гри – так звану фрескову манеру, широке застосування плечового поясу, величезну роль педалі.

Деякі дослідники називають таку техніку виконання «атлетичною». Але важливо розуміти, що сам Ф. Ліст був продовжувачем класичної традиції, і як згадують його сучасники, своїх учнів він посиляли вчитися

до Т. Куллака, щоб той допоміг учневі освоїти так зване «мале коло» фортепіанної техніки - тобто класичну пальцеву техніку. Таким чином, лістівська традиція виявляється з'єднанням класико-романтичних виконавських принципів, що особливо яскраво простежується у творчості учнів і послідовників Ф. Ліста - Ф. Бузоні, К. Мартінсена, К. Аррау.

Саме це ми бачимо і в виконавстві Б. Бартока. Слуховий аналіз дозволяє нам зробити висновок про те, що на відміну від багатьох романтичних піаністів, Б. Барток дуже помірно користується педальними ефектами, віддаючи перевагу ясній і чіткій вимові всіх елементів фактури. Тут бачимо своєрідне накладення класичної традиції, що бере початок від клавесиністів і нових течій, пов'язаних з ударним розумінням фортепіано.

Що стосується репертуару Б. Бартока-піаніста, то на сьогоднішній день неможливо відновити список виконуваних творів в повному обсязі. Так як не всі записи збереглися, про деякі є тільки згадки. Також є велика кількість неповної інформації. Наприклад, А. Алексєєв згадує про виконання Б. Бартоком творів К. Дебюссі, але не вказує, які саме твори звучали.

Біографи відзначають, що концертний репертуар Б. Бартока був великий. В юнацтві він багато грав творів романтиків, особливо Ф. Ліста (Соната h-moll, «Танець смерті», рідко виконувані «Варіації на тему Баха», «Sursum corda» з «Років мандрів»). Надалі в зв'язку зі зміною художніх вподобань Б. Барток звертається до творчості Й. С. Баха, Л. Бетховена, італійських і французьких клавесиністів, творів своїх сучасників, угорських композиторів і власних творів.

На сьогоднішній момент у виконанні автора можна знайти такі твори: 15 угорських селянських пісень, Мікрокосмос (фрагменти), Сюїта op. 14, Allegro barbaго, Румунські народні танці, Сонатина. Також твори інших композиторів: Сонати Д. Скарлатті, Л. Бетховен «Крейцерова Соната» у виконанні Б. Бартока та Йозефа Сігеті, запис 1940 року, З. Кодаї

«7 п'єс для фортепіано» ор. 11, Ф. Ліст «Роки мандрів» (фрагменти), Ф. Шопен 2 Ноктюрни ор. 7, запис 1939 року.

Аналізуючи метод роботи Б. Бартока з авторським нотним текстом, потрібно відзначити, що його трактування завжди дуже індивідуальні, впізнавані. Основа цього – особлива роль ритму (як і в композиторській творчості). Ритму Б. Бартока була властива специфічна гострота, викликана всілякими порушеннями рівномірного перебігу, що надавало потужний вплив на слухачів. У цьому сенсі виконавський стиль Б. Бартока викликає асоціації зі стилем С. Рахманінова.

Відзначимо також, що Б. Барток досить шанобливо ставився до тексту виконуваних творів, не допускав «улюблених романтиками» свобод - перебільшених агогічених відхилень, текстових купюр або, навпаки, додавання тексту. В цілому, він дотримувався класичного підходу, про що пише А. Алексєєв: «Для піаністичного вигляду угорського музиканта примітна висока міра об'єктивності трактувань, що виникала на основі глибокого вивчення логіки авторської думки» [2, с. 203].

Природним продовженням виконавської та педагогічної діяльності Б. Бартока стали його редакції. Наведемо їх список:

- транскрипції органних і клавірних творів Д. Чіайі, Д. Фрескобальді, Б. Марчелло, Д. Циполі, Г. Перселла;
- Ф. Куперен. Обрані п'єси;
- Д. Скарлатті Обрані сонати;
- Й. С. Бах «Добре темперований клавір», I та II том; «13 легких клавірних п'єс з нотного зошита Ганни Магдалени»;
- Й. Гайдн Обрані сонати;
- В. А. Моцарт Сонати, Фантазія;
- Л. Бетховен Обрані сонати, Багателі ор. 33, ор. 119, Екосези, Варіації ор. 35;

- Ф. Шуберт Скерцо;
- Ф. Шопен Вальси.

Звичайно, редакція – одне з найважливіших документальних підтверджень намірів виконавця. Знайомлячись з редакціями Б. Бартока, ми можемо зрозуміти, які композитори були важливі для нього, як для людини, що формує мислення нових музикантів. Це класичний репертуар з його пальцевою технікою та «помірні» романтики.

Біографи композитора вказують, що перші твори для фортепіано Барток написав у віці дев'яти років (Вальс, Мазурка, Полька). Статус першого опусу отримала тільки Рапсодія 1904 року створення, згодом перероблена композитором для виконання з оркестром і звана в листах композитора «Konzertstück». Є дані про авторське виконання Рапсодії ор. 1 в серпні 1905 року в Парижі на конкурсі імені Антона Рубінштейна, де Б. Барток представляв свій твір з оркестром Ламуре під керуванням Камілла Шевійяра, французького композитора, віолончеліста і члена журі конкурсу, та був удостоєний диплома. Саме для конкурсу він зробив перекладення для фортепіано з оркестром. Отже, можна констатувати наявний романтичний орієнтир молодого композитора. Як і романтики, Б. Барток вважав за краще працювати в циклічних формах. Вони переважають за кількістю в порівнянні з іншими формами фортепіанної творчості («Багателі», «Ескізи», «Траурні пісні», «Бурлески», «Імпровізації», «На вільному повітрі», Три рондо»). На початку професійної освіти Б. Барток-піаніст належав до лістовської «гілки» європейського піанізму, представники якої вважали рояль аналогом оркестру з великими тембро-динамічними можливостями. Коли Ф. Ліст зробив переклад для фортепіано усіх бетховенських симфоній, то цим він наголосив себе продовжувачем класичної традиції. Отже, лістовська виконавська традиція виявилася з'єднанням класико-романтичних принципів, що особливо яскраво простежується у творчості учнів і

послідовників славетного генія угорської музики (Ф. Бузоні, К. Мартінсен, К. Аррау, Г. Гульда). До речі, існує запис 1940 року «Крейцерової» сонати Л. Бетховена у виконанні Б. Бартока та Й. Сігеті, що підтверджує належність Бартока-піаніста до класичної традиції (на певному етапі). Оскільки двох музикантів пов'язувала багаторічна творча дружба і вони багато грали разом, ясно, що інтерпретація бетховенської сонати демонструє «дуєт одностумців». Б. Барток наче свідомо обирає роль співтворця, не змагаючись зі скрипалем. Партія фортепіано звучить ніби приглушено: ясно, темброво і ритмічно окреслено, але ніколи не вривень зі скрипкою. Можна ясно відчутти фірмовий бартоківській звуковий стиль, що виявляється в ритмічній пружності, регістровому різноманітності звучання, характерному гострому туше. За Л. Гаккелем, еволюція фортепіанного стилю митця складалася так: 1897–1908 – ранній стиль, що поєднує романтичні та фольклорні ознаки; 1908–1914 – ствердження ударно-безпедального піанізму; 1914–1917 – перші кроки до неокласицизму; 20-і роки – поліфонічний реально-безпедальний піанізм; 30-і роки – тенденція до синтезу. У цій періодизації є дивовижна «лакуна» – 1918 рік. Саме тоді були написані «Етюдів ор. 18», котрі І. Нестьєв [1969] вважав модерновим проявом національного стилю, а Л. Гаккель [1976] відносив до неокласицизму, з чим не можна погодитися.

Цикл з трьох етюдів, дотриманих у певному фактурному і темповому форматі, є одним з найбільш експресіоністських опусів Б. Бартока. Перший (*Allegro molto*) має інтервальну будову з чергувань малої нони, великої секунди та малої терції в горизонтальних проекціях. Особливе значення має регістровий контраст: розташування голосів по зонам в межах чотирьох октав, прийом «чорно-білої» фактури та гра в «три руки» в середньому розділі п'єс. 2 Симптоматично, що в останній період творчості, далеко від батьківщини Барток створив тільки один фортепіанний твір – Третій концерт для фортепіано з оркестром, в якому

всі творчі інтенції композитора об'єднуються в новий стильовий синтез (неокласицизм) з елементами ностальгії за «вербункошем». Етюд № 2 (*Andante sostenuto*) – більш традиційний за фактурним викладом: мелодичний голос, оповитий фігураціямив умовах бартоківської ладогармонії. Третій етюд (*Rubato*) – витончене капричію, де можна виявити динамічне і темпоритмічне розмаїття. У ньому експонована звукова структура – «акорд Бартока» (термін Е. Лендваї) він став наповненням як фонових, так і мелодійних голосів (гори- зонтально і вертикально). Характерними є метро-ритмічні форму- ли 10/16, 9/16, 11/16. На особливу увагу заслуговує акцентування мелодії в умовах поліметрії 2/8, 3/8, 4/8.

Отже, стилістику Етюдів ор. 18 Б. Бартока створює метро- ритмічна і ладо-гармонічна специфіка. До ускладнень музичної мови слід віднести незвичні групування в різних голосах (квінтолі, секстолі, септолі), перманентну зміну метру (10/16, 11/16, 15/16, 7/8, 9/16), нашарування формул в різних пластах фактури. Етюди ор. 18 гранично складні в піаністичному відношенні. У них застосовані крайні технічні складності, що вимагають максимального розтягування рук і великої фізичної сили: унісон руху обох рук з висхідними і спадними стрибками на нону, деціму, відпрацювання хвилеподібних арпеджійованих пасажів, накладання фактурних шарів, складні поєднання горизонтальних і вертикальних проєкцій теми, яка трансформується акордова техніка. З одного боку, Етюди Б. Бартока продовжують традицію концертних етюдів Ф. Ліста, Ф. Шопена, К. Дебюссі, де задум композитора не зводиться тільки до технічних вправ. З іншого – в них закладена інша естетика звуку, простежується вплив творчості А. Шенберга з його ранніми творами (Три п'єси ор. 11). У них він почерпнув для себе прийоми безперервних «інверсій», опору на дисонанси в умовах відсутності тональності. Стосовно виконання цього опусу існує дуже мало фактів. Барток їх зіграв

у Будапешті 21 квітня 1919 року. Із сучасних – запис ор. 18 відомим угорським піанистом Золтаном Кочишем. У складі цього акорду – мала терція – чиста кварта – мала терція, або інші септакордові структури (мала секунда – мала терція, мала терції – чиста кварта, мала секунда – чиста кварта).

Серед фольклорних праць Б. Бартока вирізняється капітальна збірка румунських колядок (вийшла друком 1935 р., у Відні), що налічує 484 старовинних обрядових наспіви. З них композитор відібрав 20 і на їх основі створив цикли «Румунські колядки» і «Румунські різдвяні пісні», які є цікавими з точки зору еволюції фортепіанного стилю. Кожна серія мініатюр складається з 10 п'єс, що без цезур змінюють одна одну. На особливу увагу заслуговує метроритм «Румунських колядок». Лише менша частина витримана у звичних для танцювальних мелодій дводольних розмірах з повторюваним чергуванням сильних і слабких долей (№№ 5, 9 в першій серії, №№ 1, 4, 5, 7, 8 – у другій). У більшості ж п'єс застосовуються складні чергування дво- і тридольних розмірів, або змішані: 5/8, 7/8. Особливо цікаві комбінації з вісімок, близькі до болгарських ритмів, що діляться на нерівні групи  $2/8 + 3/8 + 3/8$  (№ 7 з першої серії і № 6 – з другої). «Звідси йде шлях до метроритму першої частини “Музики для струнних інструментів, ударних і челести”, до танців в болгарських ритмах з “Мікрокосмосу” і до інших пізніших творів Бартока», – вважав І. Мартинов (1968: 79). Зауважимо, що примхливість ритму є суттєвою ознакою румунської музики. У записі пісень, наведеної в нотному виданні, видно, що в багатьох піснях відсутня квадратність, зате є змінність метра, складні ритмічні групи. При обробці народних наспівів композитор додатково ускладнює ритмічний малюнок, вводячи додаткові голоси з власним ритмом. Ця ритмічна «поліфонія пластів» народжує відчуття хисткості, легкості, імпровізаційності фактури і представляє значну складність для виконавця.



Цікаво відзначити й те, що в деяких виданнях «Румунських колядок» Б. Бартока існує концертний варіант «Appendix: versions for concert use», очевидно, розрахований на відгук публіки. Зміни в ньому стосуються лише восьми колядок (по чотири з кожного зошита). З першого зошита – №№ 3, 5, 6, 8, з другого – №№ 2, 4, 5, 7. У концертному варіанті фортепіанна фактура значно ускладнена за рахунок подвоєння мелодії в октавні унісони і акорди, що нагадує салонно-віртуозний стиль мистецтва ХІХ століття. Наприклад, колядка № 3 з першого зошита: Партія лівої руки перенесена на октаву вниз, а тема подвоюється в октавний унісон. Також бачимо характерне для романтичної культури охоплення регістрів, що має ефект оркестрового звучання.

Слід зазначити, що в такому варіанті неможливе безпедальне виконання, за принципом «звучить те, що можливо взяти руками». У новому концертному варіанті взяття педалі є обов'язковою умовою адекватної реалізації нотного запису. Позначимо виконавсько-стильові параметри «Румунських колядок» Б. Бартока. Про розвиток романтичної традиції свідчать: 1) технічно нескладне фортепіанне письмо, призначене для домашнього музикування, що зумовило малу форму, контрастність і різнохарактерність музичних образів; 2) створення циклу, який можна виконувати на концертній естраді з характерними для романтизму технічними ефектами, розрахованими на реакцію публіки (подвійні ноти, регістрові стрибки, октавний рух). Щодо неофольклорної тенденції маємо такі спостереження: 1) цикл створений на основі фольклорних тем з метою популяризації румунської музики; 2) реалізація завдання прочитання народної традиції дозволяє наблизити цю музику до молоді, зокрема, через виховання ладо-ритмічного слуху (своєрідні ладо-гармонічні та метро-ритмічні структури фортепіанного письма Бартока).

На жаль, «Румунські колядки» мало знайомі вітчизняному слухачеві: виконання цього твору в Україні не відбулося. Тому заслуговує

на особливу увагу діяльність угорського піаніста Золтана Кочіша, який у 2005 році завершив запис повного зібрання творів композитора для фортепіано. Можна стверджувати, що у піаніста є власне відчуття бартоківського піанізму як цілісної системи світовідчуття. У його виконанні «Румунські колядки» – яскравий зразок новітнього концертного стилю. «Румунські танці» – ще одне втілення педагогічних і просвітницьких принципів Б. Бартока. Частини циклу мають програмні назви: 1. *Bot tánc / Jocul cu bâță* Танок з палками – a-moll 2. *Brâul* Танок з кушаком (коло) – d-moll 3. *Peloc* Стрибковий танок (танець на місці) – h-moll 4. *Vuciumeana* Танок з Бучуна – A-dur 5. *Poargă Românească* Румунська полька – D-dur 6. *Măruntel* Швидкий танець – A-dur «Румунські народні танці» Б. Бартока засновані на ритмо-мелодичних формулах, являючи чарівний світ румунського фольклору: від запальних швидких танців до ліричних імпровізацій. За жанровою будовою твір нагадує тип старовинної сюїти: перші два танці замінюють алеманду і куранти (перший – повільний, другий – швидкий), третій і четвертий – сарабанду (обидва повільні), яка є драматичним центром всього твору, а п'ятий і шостий – наче жига своєю швидкістю з тенденцією на прискорення – завершує сюжет.

Народна основа твору втілена через ударний піанізм; відсутність педалі; прозору фактуру; ясну вертикаль; тісне регістрове розташування. Фортепіанні п'єси орієнтовані на технічно не складне письмо, що обумовлює лаконізм, просту ритміку, контрастність образів. Цей цикл – вдала спроба максимально адекватної передачі на фортепіано звучання народних інструментів, що зумовило тембрально-кolorистичні рішення. Так, у танці № 2 можна почути «скрипкову» фактуру, в танці № 3 – імітація тьмяного тембру флуера з майже безперервними форшлагами і мордентами. «Румунські народні танці» Бартока були написані з метою домашнього музикування. В цьому сенсі вони співвідносяться з

«Німецькими танцями» Л. Бетховена, «Норвезькими танцями» Е. Гріга, «Слов'янськими танцями» А. Дворжака. Музика «Румунських танців» відома в безлічі перекладень: для віолончелі, для різних інструментальних складів (для 15-ти саксофонів, ударних і фортепіано, для 7-ми кларнетів, флейти, гобоя, кларнета, фагота і валторни). Найпопулярніша версія – транскрипція для скрипки і фортепіано, зроблена відомим угорським скрипалем Золтаном Секей. Скрипалі навіть сперечаються про первинність версії для фортепіано і для скрипки, але насправді скрипкова версія ближче не до оригіналу, а до оркестрового перекладання, зробленого Б. Бартоком. Наприклад, і в оркестровій, і скрипковій версії № 2 і № 4 в мелодії повністю дубльовані в октаву. Більшість фортепіанних творів Б. Бартока були написані в перші два періоди творчості – ранній і експериментальний. Увагу композитора було направлено на три сфери: фольклорну, педагогічну, новаторську семантику музичної мови, що, безумовно, впливали на якість фактури, віртуозності, формоутворення. Простежуються 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 дітей до нової музичною мовою.

Виконавський аналіз творів, створених Б. Бартоком в першому і другому періоді, не підтверджує думку деяких дослідників про кардинальну зміну звукового образу фортепіано з романтичного на ударно-безпедальний. Засаднича якість фортепіанного письма Б. Бартока – його національна характерність, оповита ресурсами новітньої музичної композиції. Бельгійський музикознавець Дені Діллі зберіг висловлювання Б. Бартока: «Моя гармонія всюди пристосовується до специфічного характеру використовуваних мною мелодій, незалежно від того, чи мають вони народне походження або були складені мною Я можу сказати, що і

гармонія носить національний відбиток, проте не в такій мірі, як ритміка і мелодика моїх творів» [96, 252].

Слуховий аналіз виконавського стилю Б. Бартока за існуючими аудіо-записами дозволяє зробити висновок, що на відміну від багатьох піаністів романтичної традиції, він дуже помірно користується педальними ефектами, віддаючи перевагу ясному і чіткому промовлянню всіх елементів фактури. Констатуємо вплив класичної традиції, що бере початок від клавесиністів, і нових течій, пов'язаних з ударним розумінням фортепіано. На ґрунті аналізу аудіо-записів Бартока-піаніста виявлено ознаки його виконавського стилю: 1) просторове розмежування фактури, коли один звуковий шар навмисно «відсуваючи на задній план» нетематичні голосу (барокова традиція); 2) найтонша метроритмічна рухливість, що нівелює особливості акцентуації і туше, які не створюють враження ударності.

Незважаючи на всю емоційність і безпосередність вираження почуттів, Б. Барток відноситься до тих піаністів, у яких *ratio* відіграло найважливішу роль. У його виконавських концепціях чітко простежуються риси, характерні і для композиторського стилю – метроритмічна рухливість, хронотопічний метод творення форми, унікальне прослуховування фактури. Усупереч поширеній думці про ударність фортепіанного стилю композитора і відмову від романтичної традиції в композиції, у виконавській діяльності Б. Барток 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.

## Висновки до Розділу 2

Період романтичної епохи ХІХ ст. та першої половини ХХ ст. в угорській культурі є найважливішим етапом в становленні угорської культури загалом. Формування національної композиторської школи, пов'язаної з іменами Ф. Еркеля та Ф. Ліста, яка має свої особливості в зв'язку з життєвими обставинами (головним чином, Ліста) композиторів, в цілому вкладалось у загальну тенденцію появи нових європейських композиторських шкіл у ХІХ ст. (у тому числі, польської, російської, української, чеської, норвезької, фінської).

Національна самоідентифікація угорської музики пройшла декілька етапів, доки не стала зрозумілою загальна картина національної самобутності угорської музичної культури. Причому цей шлях йшов від недавньої історії (відносно ХІХ ст.) вглиб століть. Національні елементи, притаманні творам Ф. Еркеля, Ф. Ліста, Я. Біхарі, Я. Лавоти, А. Чермака, Й. Рузички, А. Бартая, М. Роджавельді, М. Мошонї, А. Сенді, перш за все, відображали ритмо-інтонаційний лексикон угорської танцювальної народної музики ХVІІ-ХVІІІ ст. або ж циганської музики. Вербункош, який був на той час національним музичним символом (тому що його походження та історія були пов'язані з визвольним рухом та іменами національних героїв, зокрема, Ференца ІІ Ракоці — князя Трансільванії з 1704 р. та верховного князя конфедерації з 1705 р., керівника антигабсбурзької національно-визвольної війни угорського та русинського народів 1703-1711 рр.), зайняв міцну позицію в творчій уяві не лише угорських музикантів, а й інших композиторів Західної Європи (Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Г. Берліоза, Ф. Шуберта, К. М. Вебера, Й. Брамса та ін.).

Однак поява в Угорщині професійної фольклористики (в тому числі, музичної) виявила синтетичний та міжнаціональний характер тієї

угорської народної музики, яка була популярною у ХІХ ст. Тому вже у творах Б. Бартока вербункош трапляється мінімально, і те, композитор тривалий час свідомо уникав його. Композитора та піаніста більше цікавив архаїчний пласт угорської пісні, що мав споріднені зв'язки з фольклором приуральських та зауральських територій.

Розвиток жанру фортепіанного концерту (та розгалуженої жанрової системи форм для фортепіано та оркестру) в Угорщині також є частиною загальної романтичної тенденції до змін у бік поємності, одночастинності і тотальної монотематичності. Для Ліста рояль як сольний інструмент міг цілком замінити оркестр, так як композитор володів усіма тонкостями та можливостями інструменту, і твори для фортепіано та оркестру, ймовірно, частково швидше були даниною цьому жанру, ніж творчою необхідністю (не випадково Ліст не любив виконувати їх у своїх концертних виступах, віддаючи перевагу фортепіанним концертам попередників і сучасників). Рояль як сольний інструмент цікавив його більше, і всі вдосконалення та зміни конструкції інструменту Ліст сприймав з ентузіазмом та сам любив експериментувати з різними тембрами (про що свідчить наявність у нього таких інструментів, як роялі Штейхера, англійський концертний рояль, рояль фабрики Ека, роялі Бродвуда, рояль фабрики Безендорфера, а також виготовлений за замовленням музиканта піаномелодіум).

Твори для фортепіано з оркестром угорських композиторів ХХ ст. (в цьому жанрі до Бартока працювали Л. Вейнер та Е. Донаньї), з одного боку, продовжують традиції, закладені Ф. Еркелем та Ф. Лістом, з іншого — відображають тенденції стильових напрямів початку ХХ ст. (зокрема, імпресіонізму та неокласицизму). Бартоківські твори для фортепіано та оркестру, представлені жанрами концерту (також подвійним концертом — перекладенням сонати для двох фортепіано і ударних), програмними творами (рапсодія, скерцо/бурлеска) та «Музика для струнних, ударних і челести», цікаві з точки зору трансформації жанру. Багато в чому

фортепіано у Бартока трактується 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 джерелом відкриття нових тембрових можливостей (в тому числі, ударних), безумовно, творчим підґрунтям для цього було захоплення композитора давніми пластами угорської народної музики.

### РОЗДІЛ 3

## ВТІЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ РИС У ТВОРАХ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ БЕЛИ БАРТОКА: ЖАНРОВІ ТА СТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ

### 3.1. Характерні концепти творчого методу Бели Бартока

Фортепіанна творчість супроводжувала Б. Бартока протягом усього його життя на батьківщині та в еміграції. Його діяльність як піаніста була визнана задовго до його композиторських успіхів. Бартоківський піанізм в контексті розвитку угорської фортепіанної школи являє собою унікальне явище і новий етап у її розвитку. Продовжуючи виконавські традиції, передусім, свого вчителя І. Томана, який був прямим творчим спадкоємцем Ф. Ліста, а також Ф. Еркеля та А. Сенді, Барток сказав нове слово у виконавському фортепіанному стилі не лише в національному, а й у світовому масштабі. Перш за все, це стосується його виконавського ставлення до ритмічного аспекту музичного твору та нерозкритим тембровим можливостям інструмента. Нове ставлення до фортепіано як до універсального інструменту, здатному передати багатотемброву палітру різних за характером і природою звукових систем. Це було не лише оркестрове трактування (про яке ми писали в контексті виконавської практики Ф. Ліста) роялю, а набагато ширше — пошук нових тембро-виразних його можливостей (з акцентом на ударно-ритмічну його складову).

Тому початок концертної діяльності композитора прикував до себе увагу професійних та аматорських кіл спочатку на батьківщині, а потім — в Європі. Перший публічний концерт був зіграний Б. Бартоком 21 січня 1901 року в академії, в програмі молодого піаніста звучали сі-мінорна соната Ф. Ліста і Другий фортепіанний концерт К. Сен-Санса. В рецензіях



на цей концерт можна прочитати наступне: «Молодий Бела Барток буквально вразив присутніх ідеальною технічною підготовкою, чудовою інтелігентністю виступу та іншими чудовими відмінностями, які дуже рідко зустрічаються разом у студентів, що перебувають у середині навчання. Відтоді, як пішов Ерно Донаньї, в академії не було настільки сильного таланту, як цей молодик, чиїм вчорашнім успіхом може по праву пишатися його вчитель Томан» [170, 15]. І вже два роки потому Барток грав сольну програму у Відні, про яку австрійська столична критика писала так: «У залі Бехштейн у понеділок поява новачка — піаніста Бели Бартока викликала інтерес. Барток — це людина, яка має самостійні думки про Бога й світ. Сильна особистість. Його гра має духовний фон, без якого гра буде просто грою» [170, 16]. Таким чином, початок ХХ століття став початком бартоківського визнання.

Однак Барток відчував себе не лише сольним піаністом, він любив ансамблеві концертні виступи, зокрема, грав дуєтом із скрипалем Ф. Вечеї, з яким їздив у гастрольний тур Піренейським півостровом. Його рання композиторська творчість також відображає тенденцію інтересу Бартока до різних інструментальних складів, який зберігався протягом усієї композиторської практики. Те, що Барток не віддавав явної переваги своєму професійному інструменту, що властиво композиторам-піаністам, також є відмінною рисою його творчого методу, в який рояль вписується як повноправний інструмент поряд із іншими інструментами, а також із іншими родами діяльності музиканта. Крім того, використання фортепіано в жанрі концерту як ідея прийшло до Бартока своєрідно: перший твір для фортепіано з оркестром був перекладенням вже написаної сольної фортепіанної рапсодії ор. 1. А першість у концертному жанрі отримала скрипка — перший скрипковий концерт був створений у 1908 р., майже на двадцять років раніше за перший фортепіанний концерт.

Як у сольних, так і в ансамблевих та оркестрових творах, у своїх фортепіанних творах ранній Барток, з одного боку, продовжує традиції Ліста, з іншого — перебуває під сильним впливом творчості К. Дебюссі та Р. Штрауса. Він сам згадує своє перше знайомство з симфонічною поемою «Так казав Заратустра»: «Цей твір, сприйнятий більшістю пештських музикантів із жахом, наповнив мене великим ентузіазмом: нарешті я побачив напрям, який містить у собі дещо нове» [146, 32]. І вже в ранні роки пробуджується інтерес Бартока до традиційного музичного мистецтва угорського народу, який почався з уваги до популярного на той час музикування, стилізуючого народне. Однак Барток швидко визначив псевдохарактер такого музикування, про це він неодноразово публічно заявляв, прагнення дістатись первісної істини і привело його у фольклористичну науку. Цією дорогою він йшов, не звертаючи, до кінця життя.

Як послідовник Ліста, Барток у своїй творчості також поєднує ідеї національної та європейської культури, що відображається в жанровому діапазоні його творів, у тому числі, раннього періоду творчості. Початок його композиторської діяльності також був пов'язаний з творами для фортепіано, це були невеликі нескладні п'єси і цикли фортепіанних мініатюр, з яких вагому частину складають твори для дітей та юнацтва. Також перші композиторські досвіди були присвячені камерно-вокальним і камерно-інструментальним жанрам, перші досвіди оркестрових творів, тобто ми бачимо, що фортепіанні жанри займають таке саме місце, як і інші. Таке жанрове рівноправ'я спостерігається і в наступних періодах творчості композитора. Чи говорить це про те, що рояль для Бартока в родині музичного інструментарію був джерелом не лише виконавських пріоритетів, а й експериментальним матеріалом для вирішення власних творчих задач? Ймовірно, так, оскільки Барток досягав у багатьох творах особливих звучань та звуковидобування, не властивих тому чи іншому

інструменту (в тому числі, й фортепіано). Це пов'язано з будовою художніх образів його творів, а також з естетичною, етичною та світоглядницькою позицією композитора в цілому. Тобто можна сказати, що тембро-ритмічні експерименти Бартока були включені в життєво важливі творчі задачі, які композитор вирішував протягом усього життя: перш за все, це його громадянська і людська позиція, життєве кредо, що назавжди визначило його рід діяльності та систему його поглядів.

Барток належить до числа особливих творців, чиї переконання, в тому числі, філософські, релігійні та політичні погляди були пов'язані з пантеїстичними ідеями існування творця світу в матеріальних і духовних проявах цього світу. Однак у системі його цінностей є чітке розділення на істинне та хибне, і, перш за все, воно стосувалось громадських формацій та соціальних устроїв його країни. Як тільки він усвідомив, що існує дещо первинне, невичерпне і апріорне, як традиційна музична угорська культура, він почав її вивчення, зайнявся її систематизацією, класифікацією та збереженням. Він зрозумів, що селянська культура (не лише музична, а й матеріальна, моральна) являє собою цілісну та нерозривну систему людських цінностей. Для Бартока селянський устрій угорського народу, що живе у глибинці, далеко від міст, являв собою джерело натхнення, був свідоцтвом правдивого (божественного в широкому розумінні, хоча композитор був противником буржуазного католицизму, який на фоні трагічних подій і катастроф початку ХХ століття здавався йому повним лицемірством).

Життя в селі, яке любив Барток-фольклорист, було для нього найкращим відпочинком від іншого життя в місті, в якому колообіг подій і проблем втомлював його набагато більше<sup>16</sup>. Однак не має бути враження, що Барток ідеалізував сільське життя, він на своєму досвіді пізнавав його

---

<sup>16</sup> Не лише фізично, а й морально

складності, незручності та навіть злидні<sup>17</sup>. Разом із тим, перебуваючи у фольклорних експедиціях та знаходячись у тих же умовах, в яких живуть селяни, він відзначав високий моральний рівень цих людей, їхню мудрість, глибину, здавалося б, простих цінностей.

Угорське село, далеке від цивілізованих норм, жило ще за тими законами, які були відомі людям в прадавні часи. Ця пам'ять була живим втіленням світового першоустрою. Життя селян протікало за природним календарем, відповідно до нього здійснювався річний колообіг у природі та житті села, воно було частиною космічного універсуму, на позиції чого і ґрунтуються пантеїстичні ідеї Бартока. Він вважав, що справжні уявлення про буття є в селі, а не в цивілізованому світі — його антиподі. Життя за законами природи наділяло селян тією мудрістю, яку неможливо пізнати, вивчивши усю філософську думку, тією силою, яка допомагала їм витримувати тяжку фізичну працю та утиски з боку влади. На думку Бартока, краса, глибина та широта селянської душі якраз проявлялись у музичному пісенному і танцювальному фольклорі.

Попри те, що Барток займався вузькоспеціалізованим вивченням угорської пісні, музичною фольклористикою, а не масштабними етнографічними дослідженнями, він не міг не бачити і не розуміти її невіддільності від інших сфер життя селян. Сільська музика була вираженням самого життя, тому Барток вважав, що це найцінніше, що необхідно зібрати і зберегти. Він виробив оптимальну методику з організації експедиційної діяльності, враховуючи характер, настрої мешканців, пору року, час доби та інші фактори. Його цікавили всі деталі, пов'язані з побутуванням тієї чи іншої пісні, записаної в тому чи іншому регіоні, він цікавився, від чого залежить багатоваріантність однієї й тієї

---

<sup>17</sup> А якщо врахувати, що Барток з дитинства був схильний до хвороб, у нього розвинулась лейкемія, хвороба легенів, його вага в кращі періоди становила 45 кг, в критичні — 40, то всі складності, які він переживав у польових умовах, ще більше погіршували стан його здоров'я, однак еднання з природою та первинним початком давали йому більше сил, щастя та творчого натхнення.

самої пісні, яка виконувалась у різних районах не лише Угорщини, а й довколишніх країн.

Таким чином, композитор знайшов чимало етнокультурних зв'язків у музичному фольклорі і разом із Кодаєм виявив генетичні зв'язки з народно-пісенною традицією далеких зауральських народів — давніх родичів угорців-мадярів.

Барток розглядав фольклорну традицію як живу скарбницю історії рідного народу, голос пращурів, які, подолавши гірські хребти та степи Азії, ландшафти східної Європи та Причорномор'я, знайшли нову батьківщину. Разом із ними мандрувала й народна пісня, набуваючи нових рис в залежності від стикання з іншими пісенними культурами, які ставали їй спорідненими. Саме пошуки споріднених інтонацій цікавили Бартока, коли він вивчав фольклор інших народів.

Фольклористична діяльність Бартока стала виразником його пантеїстичних поглядів, які він висловлював у пресі та публічно, саме на ній зосередились усі творчі тяжіння Бартока-композитора, оскільки з початком польової праці він вже не відокремлював народну музичну творчість від своєї, вважав себе її частиною, а своїм обов'язком — підпорядкувати власну композиторську творчість цим ідеям: «В наш час у найвіддаленіших географічних районах діють одні й ті самі тенденції, і тут, і там свіжа, незалежна від написаної за останні століття музики, селянська музика є тим фактором, за допомогою якого ми хочемо зробити свою музику більш повноцінною та життєздатною» [170, 17].

Ставлення Бартока до природи, якої не торкнулась людська діяльність (наскільки про це можна говорити), також неодноразово відбивалось у його творчості та ідеології: «Мандруючи світом, Барток однаково вправно орієнтувався у мистецтві і природі. Привітні пейзажі швейцарських гір або засніжені верхівки Трансільванії так само рідні для нього, як і неповторні скарби Лувру, як перелічення імен найвидатніших

західноєвропейських композиторів і хвала угорській народній музиці. Він шукав у внутрішньому та зовнішньому житті, на батьківщині та за кордоном, свій світ і всюди, виходячи з єдиних принципів, знаходив власні цінності» [146, 69]. Про це також свідчать його твори: фортепіанний цикл «На вільному повітрі», кантата «Дев'ять чарівних оленів», «Музика для струнних, ударних і челести», окремі п'єси з фортепіанного шеститомнику «Мікрокосмос» та ін. Але оскільки Барток вважав, що сільське життя невіддільне від життєвих законів природи, його хід не порушує природний цикл та первісну гармонію, природа як відособлена тематика або як коло художніх образів його творів не надто займали композитора, він вважав взаємини селян та природи взірцем гармонії. Але, можливо, він розумів, що досягти цієї гармонії, живучи в сучасному світі, неможливо, інакше він назавжди пішов би до села і став би відлюдником для цивілізованого суспільства, тим не менш, він до кінця був переконаний, що народна творчість для нього вища за інші інтереси: «Я за фахом і не математик, і не економіст, але, думаю, не помилюсь, якщо скажу: якби ті кошти, які протягом одного року витрачаються в усьому світі на війну, використовувались для дослідження народної творчості, то на них можна було б записати народну музику всіх народів земної кулі» [10, 48]. Ці слова містяться в останньому абзаці його методичної роботи «Як і для чого збирати народну музику», і ми бачимо, наскільки важливими були для Бартока ці ідеї, і його останні справи також були пов'язані з фольклористикою, коли він прийняв запрошення Колумбійського університету. В експедиційній роботі він ретельно записував усі інтонаційно-ритмічні деталі, і у цьому також проглядає його ставлення, він намагався зберегти до найменших дрібниць унікальні елементи тієї звукової системи (вираженої в тих чи інших ладових взаємодіях), в якій існували народні пісні. Потім ці елементи з'явилися у

різних варіантах та обсязі творчості самого композитора, зокрема, в його творах для фортепіано з оркестром.

Ладове багатство та різноманітність музики Бартока прийнято поділяти на діатонічну та хроматичну системи, в його творах вони взаємодіють, впливаючи одна на одну, утворюючи з'єднання різних ладових елементів, що дає змогу говорити про поліладовість, макраладовість, ладову мінливість в залежності від конкретного випадку в конкретному творі. Часто в творах Бартока спостерігається поєднання деяких архаїчних ладів інтервальних обсягів менше октави автентичного і плагального характеру (відповідно п'ятизвучні квінтові та чотиризвучні квартові лади). Внутрішньоладові співвідношення можуть мати варіанти: від діатонічних структур зі збільшеними та зменшеними інтервалами (які в розшифруваннях народної музики часто зустрічаються і традиційно записуються фольклористами знаками ↑ та ↓). Якщо такі ладові поєднання перевищують обсяг октави (іноді сягають двох і більше октав), їх називають мікстоструктурами<sup>18</sup>. Тверду позицію в ладовій мові композитора займають лади з т. з. субінтервалом (часто квартою). Барток (та інші фольклористи) у вивченні ладових особливостей народної пісні, стикаючись із явищем гіпоструктури, дістає висновку, що у багатьох вивчених ним різних національних фольклорних традиціях присутня спільність в їхній організації: пріоритет квартового монотонікального звукоряду<sup>19</sup>.

Творчість Бартока в своєму еволюційному розвитку демонструє поступовий відхід від домінування традиційної мажоро-мінорної діатоніки, якій підпорідковувалась модальна діатоніка, в бік повної емансипації модальної системи, що ґрунтується на монодичному

---

<sup>18</sup> Термін введено С. Сігітовим, який вивчав ладову організацію пізніх творів Бартока

<sup>19</sup> Термін введено Х. Кушарьовим, професором Ленінградської консерваторії, який вивчав вірменський фольклор та залишив низку робіт, присвячених вірменській народній і професійній музиці

(мелодичному) розгортанні, якому підпорядковані вертикальні співвідношення в фактурі, які часто є результируючими.

Хроматичні ладові системи в творчості композитора зосереджені навколо тритоновної осі — основної опозиції діатоніки. «Загальним принципом бартоківської хроматики є «геометричний» принцип рівноступінного розподілу дванадцятитонового звукоряду на частини. При розподілі цього звукоряду на дві, три, чотири, шість та дванадцять рівних частин ми й отримуємо, відповідно, всі види бартоківських «штучних» (хроматичних) ладів з притаманною їм багатоланкістю» [129, 266]. Барток не декларував і теоретично не фіксував свої ладові системи, як, наприклад, Хіндеміт і Мессіан, тому авторські штучні лади у Бартока не мають методологічної бази, а виходять із засвоєння накопиченого іншими композиторами досвіду або народнопісенної ладової варіантності. В хроматичній системі бартоківських творів, як правило, переважають наступні лади: великотерцовий, малотерцовий, цілотновий, півтонний лади та тритоновий двічі-лад (в межах октави).

Що стосується жанрового (народно-пісенного та народно-танцювального) розмежування стосовно застосування Бартоком діатонічної та хроматичної систем, то у С. Сігітова ми знаходимо на це чітку відповідь: жанр пісенно-танцювальної святкової стихії відноситься до області діатоніки, а плачі, голосіння, хорали, декламаційно-мовні та магічно-ритуальні форми народної музики — до хроматики. Ми не погоджуємось із таким розмежуванням, оскільки діатонічна та хроматична системи в музиці Бартока (особливо в його середньому періоді творчості — 1918-1930 рр.), що включені в загальну тенденцію встановлення панування модальності, полярно не розмежовані а існують у тісній взаємодії, часом навіть заміняють діатоніку хроматикою (з огляду на наявність народних ладів з підвищеними та зниженими тонами) не завжди можна визначити, навіть у контексті загального тематичного розвитку



того чи іншого твору або його частини. Тому різні ознаки первородних жанрів народної музики в творах Бартока можуть існувати як у діатонічній, так і у хроматичній ладових системах.

Мелодична система у творах Бартока в міру просування від ранньої до пізньої творчості видозмінюється, набуваючи нових властивостей: від мелодико-тематичної функції до пануючої формотворчої. Можна зустріти різні види мелодичного мислення композитора: мелодії традиційного класико-романтичного характеру (не за ладовими ознаками, а за інтонаційною організацією та закономірністю її розвитку), мелодії докласичного та барокового типу (тут маються на увазі нескінченні мелодії з варіативним монотематичним розвитком), мелодії поспівкової структури та поспівкові з'єднання ладової природи (що йдуть від народно-пісенної традиції). Мелодичний аспект часто вказує на стильові ознаки того чи іншого твору Бартока, який у своїй творчості синтезував провідні напрями музичної стилістики, які виникли у першій половині ХХ ст.

Провідну роль у музиці Бартока відіграє метроритмічна система, якій композитор приділяв особливу увагу. Нові темброві трактування фортепіано, що базувались на особливих ударних властивостях інструменту, цікавили Бартока з початку його композиторської діяльності. У більшій мірі та з новою силою це проявилось у період його знайомства з народною музикою, і він відзначав пряму залежність ритму народної пісні від її поетичного вмісту. Таким чином, фонетичні та синтаксичні властивості угорської мови, яка не входить до родини європейських, впливали напряму на ритм народних мелодій, які разюче відрізнялись від мелодій інших народів, навіть, на думку Бартока, інтонаційно споріднених угорським. Це стосується також акцентуації, яка призводить у музичній структурі до ритмічних укрупнень або скорочень, ритмічної або мелодичної нерегулярності, зміні динамічної шкали. Великий пласт зібраного Бартоком фольклорного матеріалу був оброблений автором у

жанрах камерно-вокальної та камерно-інструментальної творчості, причому композитор приділяв особливу увагу збереженню автентичного ритмічного малюнку та метричного ділення. В деяких творах композитора підкреслюється провідна роль метроритму, в творах для фортепіано з оркестром солюючий інструмент часто виступає не як мелодико-тематичний, а як ритмічний, забираючи на себе функції деяких ударних інструментів. Одночасна свобода та чітка організація метроритмічної системи у музиці Бартока в багатьох випадках підпорядкована законам мовленнєвої системи розмовної угорської мови з її незвичайним синтаксисом. Навіть у регулярній метриці можна зустріти т. з. ритмічні «зсуви», які побудовані на переакцентуації та динамічних стрибках. Таким чином, мовленнєвий компонент угорської мови має особливе значення у метроритмічній системі творів Б. Бартока. Те саме стосується масштабнотематичних структур, мотивного дроблення та об'єднання.

Композиційний розвиток, т. з. архітектоніка творів Бартока має незвичайну особливість, зовсім не притаманну європейському музичному мисленню, хоча, на перший погляд, це може спричинити полеміку. Наша гіпотеза полягає в тому, що Барток є одним з небагатьох композиторів, здатних на свій лад створювати кульмінаційні зони. На відміну від традиційного підходу до більш-менш тривалої підготовки кульмінації, у Бартока вона часто виникає без підготовки, зненацька. Хоча раптові кульмінації в європейській музиці були відомі ще в романтичну епоху, однак така раптовість здебільшого була пов'язана з драматичною напругою, яку потрібно було знімати поступово. У Бартока ж кульмінація може як раптово з'явитись, так раптово і згорнутись. Цю особливість ми вперше почули в творчості С. Рахманінова, в чийй музиці контрасти в динамічному діапазоні особливо проявляються в кульмінаційних зонах. На цю особливість можна було б і не звернути уваги, якби вона не зустрілась у музиці українського композитора А. Караманова.

Звідси виникає питання: чи є об'єднуючим фактором етнічне походження цих двох композиторів? Рахманінов був вихідцем із знатного молдавського роду; відомо, що Бессарабія і Молдавія тривалий час перебували під впливом тюрксько-османської культури, до того ж, у самому прізвищі композитора відображений східний орнамент. Батько Караманова був етнічним турком, через це композитор успадкував ментальні риси турків та слов'ян (його мати — етнічна руська). Східний елемент у генетичному коді, що вплинув на мислення, оригінальним чином відобразився у здатності композиторів працювати з кульмінацією в своїх творах. Звісна річ, це лише гіпотеза, підтвердження якої ми не знайдемо ніде. Разом із тим, ми акцентуємо на цьому увагу, оскільки така особливість була відзначена і у музиці Бартока, в якого апріорі закладений азійський (угро-фінський і тюркський) генетичний код. І тому ми вважаємо це ментальною особливістю мислення, не притаманній представникам лише (або однозначно) європейського походження.

Виникає питання, чому ця особливість (така здатність) не так яскраво представлена (або не представлена взагалі) у творчості Ф. Ліста? Але ми маємо змогу спостерігати різкі динамічні коливання у творах угорського класика не на рівні архітектоніки та у вибудові кульмінацій, а на рівні зіставлення тематичних та мотивних побудов форми, особливо у творах, насичених угорською інтонаційною лексикою (перш за все, йдеться про його фортепіанні угорські рапсодії), в яких динамічне співвідношення тихо/гучно є композиційним та формотворчим елементом. Виходить, для Ліста також не були чужими раптові зміни динамічних рівнів? Ймовірно, так. Таким чином, наша гіпотеза також відноситься до рішення задачі з виявлення переломлення національних рис у творах для фортепіано з оркестром Б. Бартока.

Будемо опиратися також на концепцію В. Москаленка, який увів у науковий обіг поняття «стиль музичної творчості». Це важливо, тому що

Бела Барток поєднав дві творчі іпостасі: композитора та піаніста: «Під стилем музичної творчості розуміємо специфіку світовідчуття та музичного мислення творчої особистості, яка реалізується системою музично-мовленнєвих ресурсів твору, інтерпретування та виконання музичного твору» [102, с. 232]. Поняття «індивідуальний композиторський стиль» вказує на масштаб крупної творчої особистості» [102, с. 229].

Подальший аналітичний матеріал, який увійшов до другого, третього та четвертого підрозділів, має наступний алгоритм:

- виявлення ознак пантеїстичного світогляду Б. Бартока в творах для фортепіано з оркестром;
- виявлення ладових, мелодичних, ритмічних, систем і структур у творах для фортепіано з оркестром Б. Бартока;
- виявлення жанрових та стилістичних ознак у творах для фортепіано з оркестром Б. Бартока, оснований на ладових, мелодичних та ритмічних особливостях;
- композиційні та драматургічні особливості творів для фортепіано з оркестром Б. Бартока.

Аналіз творів для фортепіано з оркестром виконаний не за принципом жанрової класифікації творів (йдеться про те, що в цій області творчості у композитора є концерти<sup>20</sup>, рапсодія, скерцо та окремо «Музика для струнних, ударних і челести»), а за хронологічною ознакою.

Методологічним підґрунтям розуміння виконавського стилю є дефініція, яка належить Ю.Ніколаєвській: «Для будь-якого стилю важливими є три рівні, пов'язані між собою. **Фізичний рівень** (галузь фізіологічних, психологічних ознак, які впливають на систему виражальних засобів – арсенал виконавця) – суб'єктивні детермінанти (за В. Медушевським). **Художній рівень** – виконавська поетика,

<sup>20</sup> Цікавим зразком у цьому жанровому оточенні є подвійний фортепіанний концерт, перероблений із сонати для двох фортепіано та ударних.

«словниково-лексичний рівень» (за В. Сировим) – ті відібрані виконавцем виражальні засоби (виконавський тезаурус), які існують у його арсеналі у системному вияві, що формує власне систему його художніх, естетичних настанов. До системи виконавської поетики входить і артистична енергія – як така, що виникає у процесі виконання напруження (від звука до звука), спроможна утримати як цілісність виконання, так і сконцентрувати увагу слухача. **Духовний рівень** – царина втілення життєвого досвіду, галузь ідей та основ творчості, які стають очевидними завдяки взаємодії перших двох рівнів» [110, 227 ].

Забігаючи наперед, вкажимо, що Барток-виконавець відноситься до універсального типу (за класифікацією Г.Нейгауза) саме тому, що його виконавський стиль відповідає цій настанові – єдності фізичного (акустичного та технологічного), художнього (філософсько-пантеїстичного) та духовного.

### **3.2. Рання (дофольклорна) творчість Бартока**

#### *Рапсодія для фортепіано з оркестром.*

Перший досвід звернення композитора до концертної форми, в якій фортепіано виступає солюючим інструментом, був пов'язаний не з самостійним твором, а з переробкою існуючої фортепіанної рапсодії. Створена у 1904 році, вона була доповнена за обсягом та несуттєво змінена в деяких тематичних розділах. За прикладом Ліста, який переробив свою 14 угорську рапсодію Фа мінор з новою назвою «Фантазія на угорські народні теми для фортепіано з оркестром», Барток також зробив оркестровий варіант рапсодії, основний тематичний масив якої доручив оркестру, технічно урізноманітнивши партію фортепіано. Загалом, у композиції, драматургії та принципах розвитку тематизму він дотримується традицій свого великого попередника, можна сказати, що «Рапсодія» в певному сенсі має наслідувальний характер. Барток

запозичує більшість прийомів в утворенні тематизму, мотивній роботі, в динамічному розподілі, в темпових співвідношеннях і загалом дотримується норм у побудовах угорських рапсодій Ліста.

Однак вже у цьому ранньому опусі відчувається майбутній авторський почерк композитора. Складається враження, що на цьому творі він відпрацьовує прийоми роботи з фактурою, ладовими і тональними співвідношеннями, метроритмічною організацією, саме такими, що розвинулись й еволюціонують згодом у його творчості. Наприклад, впроваджує мікроладові елементи народної музики, апробує політональні співвідношення (ц. 17-а), при цьому не використовує політональність у достатньому обсязі, а лише в рамках однієї фрази.

Інший приклад: у танцювальній темі, яка вперше з'являється перед 16-ю цифрою та у 12-му такті, відкриваючи новий розділ форми, квадратність порушується т. з. додаванням першого квартового тризвучового мотиву в кінці фрази таким чином, що він з'єднується з наступним таким самим мотивом, утворюючи «хибну» синкопу, якої в дійсності немає. Разом із тим, невеликі «експерименти» в рапсодії трапляються, випадаючи з ладового, тонального, ритмічного та інших контекстів, звертають на себе увагу і загострюють слухацьке сприйняття.

Жанровий аспект твору виявлений однозначно — це традиційна рапсодія з вільним розвитком, компонуванням за принципом темпового збільшення, стилізацією народного музикування в розумінні, яке побутувало у ХІХ і початку ХХ століть та цілком відповідало уявленням містян про народну музику. В той час Барток ще не ставив своєю задачею поглиблення в первісність традиції, про яку він не мав того уявлення, яке відкрилось йому в зв'язку зі збиранням народної музики в далеких від центрів селах, а наслідував усталені традиції угорської музики, які йшли від Ліста, Еркеля та Сенді. На жаль, на той час уявлення про фольклор було вульгаризованим і часто підмінювалось псевдоуявленнями та

відповідним псевдонародним музичним виконавством, у чому не можна звинувачувати класиків ХІХ століття.

Рапсодії Ліста являють собою яскраве явище і нове слово в музичній літературі. Те, що він академізував та переробляв у віртуозні форми народно-танцювальні теми, і принцип рапсодійності, тобто визначеного формування композиції та її розвитку від повільного до швидкого в такому масштабі в музичних концертних жанрах, також відноситься до знахідок композитора, які швидко набули популярності серед сучасників Ліста<sup>21</sup>. Ця популярність була настільки великою, що про це писали з тонким гумором у своєму романі І. Ільф та Є. Петров: «на першій сторінці вказано грати “швидко”, на другій — «дуже швидко», на третій — “набагато швидше”, на четвертій — “швидко, як тільки можливо” і все ж на п’ятій — “ще швидше”» [59, 153].

Щоправда, не в усіх рапсодіях Ліста дотримано принцип від повільного до швидкого, хоча здебільшого темпи останніх побудов лістівських рапсодій варіюються в діапазоні від *Allegro* до *Prestissimo*, однак у двох рапсодіях зустрічаємо помірний та повільний: відповідно, рапсодія № 3 Сі-бемоль мажор, що завершується в темпі *Andante*, а рапсодія № 5 Мі-бемоль мажор — у темпі *Lento*. Так само вчиняє і Барток — завершує рапсодію в темпі *Adagio* — темпі першого розділу твору, як у сольному, так і в оркестровому його варіантах.

Рапсодія для фортепіано з оркестром відрізняється від початкового фортепіанного варіанту тим, що композитор додав до початку 42 такти, тематично основаних на головній повільній темі, сам же подальший розвиток тематично не розбігається з фортепіанною рапсодією, лише сама

---

<sup>21</sup> Одним із яскравих доказів того є творчість Й. Брамса, який, граючи з 1853 р. в ансамблі з угорським скрипалем Е. Ременьї, а кілька років потому познайомившись із фортепіанними рапсодіями Ф. Ліста, був під великим враженням, що потягло за собою створення його знаменитих чотириручних Угорських танців наприкінці 60-х рр.

тематична функція більшою мірою виконується в оркестрі, солюючий інструмент розглядається як віртуозний концертний рояль лістівського (або ширше — романтичного) типу. С

кладні види всілякої фортепіанної техніки та піаністичних складностей закладені у виконавські задачі твору. Притаманні фортепіанному концерту пасажі великої та дрібної техніки, акордові пасажі, складний, потребує від піаніста добре натренованого виконавського апарату ліворучний акомпанемент (у танцювальних розділах), нетривалі паузи в декілька тактів, коли грає лише оркестр, все це — атрибути фортепіанної партії Рапсодії.

Про особливості піаністичних прийомів, притаманні бартоківському фортепіанному стилю, ще не йдеться, композитор зосередився на розвитку тематизму та драматургії. Парадоксальним чином Рапсодія для фортепіано з оркестром продовжила традиції Ліста в цьому жанрі, в тому числі, використання елементів вербункош, головним чином, в ритмічній роботі з тематизмом: нахшлаги, характерні триолі шістдесят четвертими долями, які передують початок тематичної побудови або завершують її, зворотній пунктир з акцентом на першому звуці, в повільних розділах долі з двома або трьома крапками.

Тонально-ладова організація не викликає сумнівів — це розширена тональність із великою кількістю альтерованої гармонії, мажоро-мінор і міноро-мажор, елементи угорського ладу, притаманні вербункош. Однак Барток не вписує ключові знаки, як це прийнято в тональній музиці. Тональний план, на якому побудована форма Рапсодії, розподілений в наступній послідовності: Ре мінор/Ре мажор — Мі мажор/До-дієз мінор/Мі мажор — Ре мінор/Ре мажор. Модуляційний план більш різноманітний, але його опис не входить до наших задач. У тональному розвитку Барток дотримується, швидше, не лістівських традицій, а пізньоромантичної тенденції уникнення та вуалювання тоніки.



Вперше тонічний тризвук ре мінору з'являється лише у 5-му такті після 2-ї цифри (але це в оркестровому варіанті, в сольному поява тоніки якраз співпадає з початком твору, але в дописаних Бартоком 42 тактах він не показує тоніку, таким чином, застосовуючи в цьому великому вступному розділі тип розробного тематизму). В цьому сенсі в Рапсодії відчувається вплив Р. Штрауса, вплив К. Дебюссі проявляється в системі альтерованої гармонії.

Наведена нами в третьому підрозділі другого розділу даної роботи цитата Й. Уйфалуші на ст. 106 про те, що Барток пройшов довгий шлях до того, як у поле його творчих інтересів увійшов вербункош, тому що композитор був зайнятий традиційною угорською культурою, не зовсім вірна. Рапсодія ор. 1 свідчить про зворотне: Барток спочатку ввів вербункош у коло жанрових ознак своїх творів, а потім надовго відійшов від нього.

Парадокс полягає в тому, що Барток, заявивши про себе як послідовник традицій Ліста і пізніх романтиків, не став розвивати їх далі, доволі різко відійшовши від пізньоромантичних впливів, навіть іноді навмисно протиставляючи їм свою творчість, що, передусім, пов'язано з відкриттям глибокого пласту народної музики. Навіть наступний досвід — Скерцо для фортепіано з оркестром, який загалом вписується у зазначені вище тенденції, презентує інший творчий вигляд композитора.

#### *Скерцо для фортепіано з оркестром*

Створений в тому ж 1904 році, цей твір кардинально відрізняється від попереднього досвіду в цьому жанрі. Скерцо (або Бурлеска) більше нагадує симбіоз традиційного концерту і традиційної симфонії: чотиричастинний цикл з відмінністю від загальноприйнятого розподілу циклу в тому, що перша-друга і третя-четверта частини виконуються *attacca* не лише за авторською вказівкою, а й дотримуючись гармонічної розімкненості першої та третьої частин.

На перший погляд, цей твір може здатись даниною Бартока класико-романтичній традиції або ж свідчити про вплив пізнього романтизму на творчість композитора, який в той період ще не позбувся його та не задекларував свій власний творчий метод, оснований на втіленні національних рис традиційної селянської музики. Однак при більш близькому розгляді ми дійшли висновку, що він глибоко відображає нові тенденції в музичному мистецтві, які лише зароджуються і пов'язані з художнім протестом проти пізньоромантичної стилістики, що зазнала кризи. Звісно, Скерцо не є виразником нових стильових напрямів (таких, як модернізм, експресіонізм, неокласицизм та ін.), однак у ньому ми знаходимо низку рис, що виходять із контексту постромантизму та логічно застосовуються до нових стилей, представники яких любили декларувати свої творчі задачі та «протестні настрої» проти «старого» мистецтва у формах маніфестів.

Скерцо для фортепіано з оркестром передбачає ті художні методи, які розповсюдяться у композиторській практиці лише роки потому. Національна складова, яка, безумовно, наявна в творі, розглядається Бартоком як засіб підсилення художнього ефекту. Але автор не використовує розвинену систему виразних засобів, пов'язаних із використанням національно орієнтованого тематизму народних ладів, характерної метроритмічної структури<sup>22</sup> та ін. Ці елементи подані Бартоком як впізнавані знаки і формули, органічно втілені в стилістико-жанрову систему твору.

Перш за все, це характерний квартовий мотив, що асоціюється з фольклорним витоком, і танцювальні елементи тематизму. Скерцо явно продовжує принципи композиційного розвитку, відкриті композиторами-романтиками (які взяли за основу принципи бетховенського симфонізму):

---

<sup>22</sup> Усього того, що є в Рапсодії для фортепіано з оркестром

об'єднуючий монотематизм, що дає змогу наскрізного музичного розвитку, наявність лейттеми, поєднання опосередкованого (романтичного) і народно-пісенного/танцювального тематизму та ін. Це т. з. основа або каркас композиції, в якій Барток продемонстрував своє віртуозне володіння музичною драматургією та оркеструванням. Однак якщо заглибитись у жанрово-стильові характеристики твору, можна виявити деталі, які Барток (ми переконані, що цілком свідомо та навмисно) або робить опуклими, такими, що не проходять повз слухача, або не настільки рельєфними, проте впізнаваними.

Наприклад, у першій повільній частині композитор працює з квартовим мотивом, регламентуючи його появу: на початку частини він дає цей мотив в основній темі, навмисно проводячи його тричі в першій побудові та тричі — у другій, далі квартовий мотив з'являється вже не в такому відкритому вигляді, а як результат тематичного розвитку, і попри обсяг та розповсюджене мотивне кліше він все ж впізнаваний, на ньому фіксується увага.

Перша частина Скерцо цікава своєю стилістичною приналежністю. Загалом, це романтичний тип фортепіанного концерту, основи якого розробив Ф. Ліст. Лістівський вплив також відчувається на деяких елементах гармонічної мови у вигляді альтерованих збільшень співзвучь, та характерних енгармонійних замін (т. з. гармонічна колористика, барвисто представлена в усіх зошитах «Років мандрів»).

Фортепіанний стиль також близький до стилю сольних фортепіанних творів та фортепіанних концертів Ліста. Однак слухача не відпускає відчуття іншого стилю, водночас близького до лістівського і радикально відмінного від нього, пов'язаного з іншим композиторським мисленням. Звісно, йдеться про фортепіанні концерти С. Рахманінова, в яких тематичне фортепіано також відіграє виключно ритмоорганізуючу роль, є основою тектоніки твору. Те саме спостерігається і в першій

частині Скерцо для фортепіано з оркестром Б. Бартока. Таким чином, не явно, але через наведені паралелі можна міркувати про зародження нового фортепіанного стилю (як композиторського, так і виконавського), автором якого і є Бела Барток.

Наступні частини дивують слухача новими прийомами, які на початку ХХ століття ще не набули поширення. В другій частині Скерцо Барток поступово приводить слухача до конфузу через несподіване виникнення асоціацій, обіцяючи дивувати й надалі. Таким чином, «порція» несподіванок у другій частині складається з не пов'язаних із першлю частиною жанрово і стилістично тематичних та композиційних прийомів, крім монотематичної квати, яку Барток заново підкреслює в потрібних йому місцях. Друга частина — це розкішний салонний вальс із притаманними йому ритміко-мелодичними формулами (двічі повторений спадний до тоніки мотив). Складна тричастинна структура другої частини трактується Бартоком вільно, в середині він розміщує алюзію на відомий твір Г. Берліоза — Фантастичну симфонію, а саме, віддавши танцювальну тему, близьку за інтонаційним та метроритмічним змістом лейтмотиву коханої берліозівської симфонії, але в тому вигляді, в якому він з'являється у п'ятій частині («Шабаш відьом у вальпургієву ніч»), відповідно викривлений ритмічно і темброво. Танцювальна тема із Скерцо також в одному з її проведень віддана кларнету піколо, і асоціації з Берліозом виникають мимоволі, тільки незрозуміло, які асоціації були в самого Бартока, який в той час ще не думав про одруження. Ми говоримо про алюзію, метод, притаманний полістилістиці, яка виникла наприкінці 60-х рр. ХХ ст. І ми не можемо дати відповідь: це пророцтво генію Бартока чи щось ще? Ймовірно, це художня атмосфера, що оточує композитора в цей час, ще не минуло десяти років з часів перших експериментів у галузі кінематографа, який швидко здобув популярність серед аудиторії на всіх континентах, і основною проблемою якого була

синхронізація зображення та звуку. Музичний супровід німих фільмів став їхньою невід'ємною частиною та популяризувався серед музикантів. Барток не мав відношення до кіно, але явно відчув вплив культури таперів.

В третій частині Скерцо для фортепіано з оркестром Барток кілька разів впроваджує елементи угорського ладу, підкреслюючи їх тематично. Реалізація жанру скерцо/бурлески як музичного жарту відбувається у швидких частинах. Однак фінал Скерцо, тематично та драматургічно пов'язаний з другою частиною, презентує інші грані художнього методу композитора. Сама основна тема — варіант танцювальної теми другої частини, також в одному з її проведень віддана кларнету піколо, але це вже було, фінал складніший стилістично та ідеологічно. Це не просто жарт, натяк, перегравання відомих тем<sup>23</sup>, своєрідне музичне жонглювання, хоча все це також є у фіналі. Але в іншому, особливо в оркестровій драматургії, простежуються інші тенденції, також пов'язані зі стильовими напрямками майбутнього.

Музична сатира, відома ще у творах М. Мусоргського та Г. Малера, в Скерцо Бартока набуває цікавого змісту: в методі оркестрового розвитку, в тематичному зіставленні т. з. високого та низького (або піднесеного та буденного), але, головним чином, в присутності жанрового знаку галопа<sup>24</sup> як джерела сатиричного в музиці, виникають явні асоціації з симфонічними полотнами Д. Шостаковича, який звів метод музичної сатири до стильової ознаки свого авторського почерку. Відсутні докази того, що Шостакович був знайомий з цим твором Бартока, в будь-якому разі, про це окремо не згадується, але такі явні зв'язки не можуть свідчити про те, що обидва майстри були зайняті однаковими ідеями, які в різні способи відобразились у їхній творчості.

---

<sup>23</sup> таких, як тема Берліоза

<sup>24</sup> який виходить за рамки національної приналежності

Скерцо для фортепіано с оркестром в контексті творчості Б. Бартока, загалом, є несподіваним твором. Представляючи собою ранній період творчості композитора та завершуючи пошуки в області постромантизму, він, можливо, став імпульсом до розвитку унікального оркестрового стилю композитора, про що свідчить поява двох оркестрових сюїт ор. 3 і ор. 4.

### **3.3. Кристалізація жанру фортепіанного концерту в творчості Бели Бартока**

Жанр концерту для фортепіано з оркестром для композитора виникає на тому етапі творчості, коли, з одного боку, підбиваються підсумки становлення творчого методу, пов'язаного з пошуками власних виразних засобів, початком науково-фольклористичної діяльності, появою музично-театральних жанрів – усе це приводить до чергового рубежу, коли автор відчуває потребу в створенні фортепіанного концерту (на чому він публічно акцентував увагу), з іншого — опиняється в центрі зрілого періоду творчості композитора, коли ним вже були створені основні принципи роботи з музичним матеріалом, композицією, які відображають погляди сформованої особистості.

Доволі велика перерва між великими фортепіанними формами була пов'язана з багатьма факторами, про що йшлося раніше. І поява *Першого концерту для фортепіано з оркестром*, який був анонсований та очікуваний, справила неординарне враження на широку аудиторію. Барток здійснив гастрольний тур із цим концертом (в тому числі, в Україні та Росії) та був визнаний не лише як піаніст-новатор, але й як композитор-новатор, який відкрив творчі рубежі для послідовників.

За формою та драматургією він класичний: у ньому продовжуються традиції моцартівських фортепіанних концертів, відображаються тенденції неокласичних принципів (пов'язаних із відродженням форм до класичної

доби європейської музики). Можна говорити тільки про окремі нюанси, пов'язані з нетрадиційним трактуванням традиційних форм: наприклад, будову першої частини концерту, швидше, можна охарактеризувати як рондо-сонату (властиву фіналам сонатно-симфонічних і концертних циклів віденських класиків).

Бела Барток зацікавився експериментами І. Стравінського задовго до створення першого фортепіанного концерту, перш за все, з точки зору впровадження фольклорних музичних елементів на рівні використання характерних ладових, ритмічних, мотивних структур у системі сучасної музичної мови. Принципи тембрової драматургії, вживання визначених тембрових форм, пов'язаних із фольклорним жанрово-тематичним аспектом творів, Барток опановував, ймовірно за все, на прикладі фольклорного періоду творчості І. Стравінського (перш за все, тріади його ранніх балетів).

У першому фортепіанному концерті знаходимо аналогії з творами російського композитора, як у принципі формування та розвитку тематизму, ґрунтованому на народно-пісенних і певною мірою народно-танцювальних традиціях, так і в методі побудови композиції, в якій варіантність і варіаційність є основними типами композиції. Наприклад, у вступі в першій частині два варіанти одного мотиву вузькоінтервального діапазону, стилізуючого фольклорні наспіви і наспівки (в залежності від жанрової змінності) (1-а і 2-а цифри). Ці дві теми є основою тематичного зростання не лише першої частини, а й концерту загалом, таким чином, монотематичний принцип трактується Бартоком не в традиційному сенсі, а відкривається з точки зору архаїчних першооснов народної музики селянської традиції. Варіантність двох тем ґрунтована на ритмічній зміні внутрішньомотивних структур.

Попри всю несхожість головної партії на попередній тематичний матеріал відзначаємо збережений принцип мотивної варіантності, а також

ладову змінність (f/fis), притаманну народним темам вузького інтервального діапазону.

Особливу увагу варто приділити трактуванню сольного фортепіано, яке, крім тематичної, передусім, відіграє провідну роль у ритмічній організації: вже у вступі виконує темброву функцію ударного інструменту, таким чином стаючи рівноцінним оркестровим учасником. В ритмічному сенсі це реалізується у вживанні остинантного та репетиційного типу структур, де значну роль відіграє їхнє регістрове розташування: в нижньому регістрі — це імітація ударних, в середньому і верхньому — жанрова танцювальна основа. Гармонічний розвиток також оснований на збільшенні. Туттійні епізоди першої частини вирізняються синхронним звучанням: як правило, це остинатні повторення ладо-гармонічного комплексу.

Побічна партія (5-й такт після ц. 12) продовжує мотивно-ритмічний розвитку на ґрунті варіантності (з іншим інтервальним наповненням); загалом вона неконтрастна та вписується в принцип варіаційності в розвитку форми. Поява головної партії може розглядатись як початок розробки, але збереження її експозиційного вигляду (звісно, з варіантними незначними змінами), швидше, говорить на користь рондо-сонати, де перед епізодом замість розробки проводиться головна партія, утворюючи загальну структуру АВАСАВ.

В епізоді С (ц. 19) тема формується не відразу, а лише після 22-ї цифри. Цей ритмічний варіант теми вступу, який вар'юється, змінюючись не лише в мелодичному та ритмічному аспекті, а й у жанровому: починаючи з третьої варіації (5-й такт після ц. 27) та зі зміни темпу (проведення теми — *moderato*, третя варіація — *allegro*) пісенна мотивність змінюється на танцювальну з ритмічним зростанням, притаманним народно-танцювальним жанрам.



Жанрову характерність також підкреслює тимчасове послаблення темпу (в ц. 29 *allegro moderato*) з подальшим його підсиленням, що приводить в останній варіації (1 такт до ц. 31) до танцювальної, наближеної вже не до сільської, а до міської традиції, в якій традиційні фольклорні форми асимілювались із сучасними та акумулювались у звичні для широкого кола. Ми не можемо точно відповісти, що хотів цим сказати Барток, але якщо провести паралелі зі Стравінським, то використання міського фольклору в творах російського композитора (наприклад, «*Вдоль по Питерской*» в 4-й картині «*Петрушки*») підкреслює «побутовізм» сюжету, простоту, що межує з примітивністю.

У другій частині фортепіано практично не наділене тематичною функцією, за винятком імітаційного проведення теми, близької до барокових тем (ц. 3), притаманним не лише музиці Й. С. Баха, а й композиторам його епохи загалом. З одного боку, це неокласичний знак, однак уся друга частина наближена до експресіоністської естетики, якій Барток певним чином віддавав свою данину. Крім того, що фортепіано використовується, як і в першій частині, в якості ударного інструменту, утворюючи безпосередньо з оркестровою групою ударних ритмічний «каркас», оснований на повторенні тризвукового остинантного мотиву в партіях інструментів (фортепіано + ударні) по чергово.

У другій частині Концерту в партії фортепіано переважає хроматика, основана на використанні вільного дванадцятиступінного ладу позатональної організації. Поява основної теми (8-а цифра) в партії кларнету вертає тематизм до фольклорних першоджерел: сама тема побудована на поспівковій структурі трихордових з'єднань. Проте тип її подальшого розвитку Барток запозичує у майстрів бароко: використовується стреттно-імітаційна техніка проведення теми в прямому вигляді та в оберненні. Поліфонічна структура цієї тематично побудови (у групи дерев'яних духових) у кульмінації (6-й такт до ц. 11) переходить у

гомофонну, в якій діатоніка збагачується ладовою змінністю, що межує з хроматикою.

Гармонічна вертикаль, на якій основані остинатні ритмічні структури у соліста, являє собою квартово-секундні і кластерні хроматичні співвідношення, таким чином, редукуючи у вертикаль вільну дванадцятитоновість.

У третій частині Концерту, яка звучить без перерви після другої, поєднані всі принципи ладово-ритмічної організації, знайдені Бартоком у попередніх двох творах цього жанру, в одну систему. Якщо до цього діатоніка і хроматика були розведені в різних тембрових оркестрових групах<sup>25</sup>, або різних композиційних побудовах форми, то у фіналі часто діатоніка (як народного, так і академічного походження) зустрічається разом (в одночасності) з хроматикою. Особливою прикметою в ладовій організації третьої частини є неодноразове проведення діатонічних і цілотонних тетрахордів і пентахордів: одним із прикладів можна назвати мотивні переклички дерев'яних (цілотонний тетрахорд h-cis-dis-eis) і струнних (верхній тетрахорд Мі мажора) в 20-й цифрі. Такі комбінації зустрічаються у фіналі концерту, як у висхідному, так і у спадному русі.

У третій частині твору функції фортепіано як сольного інструменту використані в повному обсязі. На відміну від попередніх частин (особливо другої), вся тематична роль, за винятком тематичного розвитку в групах дерев'яних та мідних духових, повністю віддана солісту. Продовжуючи розвивати ідею остинатно-ритмічного типу тематизму, Барток збагачує його мелодичними поспівковими структурами, які вписуються в загальну моторну ритміку. Токата як жанрова першооснова фіналу трактується своїм положенням у формі неоднозначно, враховуючи танцювальні жанрові елементи, виникають паралелі з фортепіанним циклом «Гробниця

---

<sup>25</sup> фортепіано відносять до однієї з оркестрових груп як один інструмент або разом з ударними

Куперена» М. Равеля, який визначив для Токати заключне розташування в композиції твору, як і Б. Барток.

Без сумнівів, Барток знав твір французького колеги та використовував цей жанровий знак так само. Об'єднання токатного і танцювального жанрових первнів у фіналі концерту підводить лінію в жанровому трактуванні всього твору, беручи до уваги появу теми епізоду. З першої частини у варіанти останньої варіації в предикаті до репризи третьої частини (84-а цифра) можна говорити про ідейний підтекст твору. Барток, поєднуючи жанрово-побутовий, народно-пісенний і народно-танцювальний, моторно-токатний і бароковий початки в концерті, фокусує їх у різних стилістичних переображеннях: неокласичному, експресіоністському (у II-й частині) та неофольклорному з переважанням останнього. Така жанрово-стилістична всезагальність, з одного боку, притаманна творчості композитора (та його сучасників) цього періоду (20-30-ті рр.), з іншого —свідчить про активні пошуки композитором досконалого творчого методу, який межує з ідеєю неможливості ідеального як такого.

Те, що Барток відкрив для себе в угорському селі, є недосяжним ідеалом для нього, оскільки він, ймовірно, розумів, що не зможе йому належати цілком (при всьому бажанні): про що свідчать висловлювання композитора про найкращі дні в його житті, які він провів у селі. Тобто він розумів свою місію як художника в складному, часто ворожому для митця оточенні.

*Другий концерт для фортепіано з оркестром*, написаний Бартоком через чотири роки після першого, умовно завершує середній період творчості композитора. Із спогадів самого Бартока виходить, що він протиставляв художні та виконавські задачі другого концерта першому, спростивши музичну мову, виписавши менше складностей для оркестру і

зробивши віртуозною в класичному розумінні сольну партію з яскравим тематизмом, що запам'ятовується.

Існує також неповне виконання цього концерту автором, а точніше, п'ять збережених фрагментів запису 22 березня 1938 року загальною тривалістю 16'21" з оркестром Романської Швейцарії під керуванням Ернеста Ансарме. Цей запис транслювали на Будапештському радіо, завдяки щасливому випадку він був фрагментарно записаний Іштваном Макаї (угорський звукорежисер, 1904-1970) і переданий угорській піаністці Софі Бабич-Торок. Це була пряма трансляція з концертного залу Вігадо в Будапешті, і через те, що міняли диски, запис вийшов із перервами, але навіть ці фрагменти є цінним джерелом для інтерпретації та розуміння концерту.

Стилістика твору також зведена до визначеного напрямку — це неокласицизм (з елементами неофольклоризму). Твір чудово вписується в усі європейські художні 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 в широкій публіки та міцній позиції в концертному ангажементі до сьогодні. Цікаві спогади провідних піаністів ХХ століття, для яких другий фортепіанний концерт Б. Бартока є репертуарним: «Андор Фелдеш [угорський піаніст, 1913-1992 — А. Г.], «Спогади»: Коли я приїхав до Америки у грудні 1939 року, я привіз із собою два скарби: 50-доларову купюру та фотокопію рукопису Другого фортепіанного концерту Бели Бартока. П'ятдесят доларів не затримались надовго, однак, щоб зіграти Другий концерт для фортепіано в Нью-Йорку, я мав чекати вісім років. <...> Після восьмирічного очікування я грав його двічі в Нью-Йорку. Цим розпочався триумфальний шлях цього величного твору. В наступні роки грав його не менше сорока разів у Парижі, Лондоні, Осло, Стокгольмі,

Йоганнесбурзі, Токіо, Буенос-Айросі, Сідней та Веллінгтоні. <...> Дьордь Цифра [угорський піаніст, 1921-1994 — А. Г.], «Зброя і квіти» [автобіографія Д. Цифри — А. Г.]: Це неймовірний твір, який залишається одним з найскладніших у сьогоднішній фортепіанній літературі. <...> Тому я взявся за нього, вклавши всі свої сили, працював як навіжений. Але я також знав, що якщо зможу вивчити цей надскладний твір за час, який маю в розпорядженні, це покладе початок моїй міжнародній кар'єрі [йдеться про виконання Д. Цифрою Другого фортепіанного концерту Б.Бартока на міжнародному фестивалі в 1956 р. у Будапешті, в рамках якого відзначали 75-річчя композитора — А. Г.]. <...> С. Ріхтер [російський піаніст, 1915-1997 — А. Г.], «Листи і бесіди»: В Угорщині я почав знайомитись із музикою Бартока, яким надихаюсь та захоплююсь, і який, тим не менш, дотепер неосяжний для мене. Але коли почув другий фортепіанний концерт, він мені так сподобався, що я вирішив його вивчити» [170, 37-38].

Перша частина концерту має нетрадиційну строфічну структуру. Тим не менш, її композиція чітка і зрозуміла. В основі лежать дві теми: перша, яка передує появі соліста, — короткий вступ, оснований на однієї з тем «Жар-птиці» І. Стравінського (з другого акту балету), яка є фольклорною стилізацією (у Стравінського — наспівного характеру, у Бартока — наближена до танцювально-жартівливих наспівок); друга — тема соліста, опосередкована стилістично, але належить більше до числа типово неокласичних тем, її жанровий фольклорний початок розкривається в розвитку, що оснований на мотивному членуванні і його остинатному варіюванні. Принцип остинато зберігається у фактурі повсюдно, жанрова основа моторики, наближеної до токатності, також охоплює другу частину концерту.

Ладоутворення засноване на діатоніці, вираженій в поспівкових малих структурах-мотивах трихордового безпівтонного типу, в поєднанні

хроматичної та діатонічної трихордовості, а також більш розвинених ладів, що сягають діапазону септими. Мотивні «зчеплення» в імітаційних побудовах набуваючого розвитку тематизму ґрунтовані на неспівпадінні ритмічних структур з метричним діленням, таким чином, виникають безперервні фрагменти (знову-таки, в розвитку тем), загалом метроритм наближений до класичного квадратного і регулярного, за винятком вищезгаданих епізодів, наприклад, таких, як у 25-й цифрі, за два такти до 105-ї цифри, 110-й цифрі, 160-й цифрі, в каденції соліста у 235-й цифрі та ін. Зчеплення мотивів у цих остинатних структурах у фактурі розвиваються із застосуванням інвенційної та стреттно-імітаційної техніки (як і в першому фортепіанному концерті) та з використанням прямих, обернених та ракохідних видів вичлених мотивів.

Друга частина за задумом Бартока є центром концентричної форми концерту, яка утворює симетрію в послідовності частин та розділів. Тричастинне ділення за темповим принципом повільно-швидко-повільно з виокремленням розділів так, що можна трактувати як окреме скерцо (з замиканням адажіо).

Фольклорні елементи у фактурі носять ще більш опосередкований характер: у першому розділі *Adagio*, побудованому в формі на основі трьохп'ятичастинності ( $AB^1AB^2A^2$ ), де розділи А — оркестрові хоральні епізоди, ґрунтовані на квінтовій гармонії, розділи В — епізоди соліста з мінімальною оркестровою підтримкою (у вигляді тремольюючих опорних басів), загалом утворюючи діалогічну форму, близьку до хорового співвідношення заспівника та гурта в багатьох фольклорних традиціях певної жанрової природи. Швидше, такі форми близькі до ритуальної традиції, в якій сольна декламація із вставками «вигуків» чергується з хоралом, при цьому метроритмічна організація відзначається змінним метром та ритмічним зростанням в епізодах В.

Середній розділ (Presto) — атематична токато, елементи якої присутні ще в першій частині, в основі якої хроматична ладова система в лінійному та вертикальному співвідношеннях. Хроматика також є однією з ладових основ крайніх частин у комбінації з діатонікою класичного типу (мажоро-мінор з домінуванням мажору).

Барток конструює симетричну композицію концерту за принципом тематичної арковості. Композитор звертає увагу на те, що майже всі теми фіналу, крім основної — варіанти тем першої частини (передусім, йдеться про цитату з «Жар-птиці» Стравінського та головну тему першої частини<sup>26</sup>), і вважає загалом фінал вільною варіацією першої частини, таким чином і досягається композиційна і тематична симетричність у творі. Ритмічне варіювання в обох темах — зміна ритмічного рельєфу на триольний рух, відповідний до безперервної моторики, що полягає в основі фіналу. Ритмічний варіант теми з «Жар-птиці» у фіналі з'являється у 1-у такті після 65-ї цифри (в оркестрі, утворюючи фрагмент нескінченного канону), у 3-у такті після 125-ї цифри, в ракоході у 195-й цифрі, за один такт до 305-ї цифри. Головна тема майже у такому самому (триольному) ритмічному варіанті у фіналі з'являється у 45-й цифрі, вільний її варіант — у 95-й цифрі, в 2-у такті після 160-ї цифри (також у вільному варіанті).

Повернення у фіналі образної сфери, пов'язаної з лубковими картинками і народними гуляннями, які прямо асоціюються з колом образів «Петрушки» Стравінського, також підпорядковано симетричній композиційній ідеї Бартока. Таким чином, стилізація, наявність цитати говорять про неокласичний метод другого концерту. Фольклорна складова також підпорядкована цьому методу і є лише зовнішнім атрибутом, тоді як у першому концерті взаємодія з фольклором набагато глибша та цікавіша.

---

<sup>26</sup> У 1939 році виданий докладний авторський опис композиції концерту французькою мовою.

Однак Барток і ставив різні задачі в цих двох творах, як з композиторської, так і з виконавської точки зору.

### *3.4. Пізні твори Бели Бартока для фортепіано з оркестром: узагальнення творчого методу та світогляду композитора*

З 30-х рр. Барток впритул зайнявся систематизацією, класифікацією та описом зібраного ним у фольклорних експедиціях народно-пісенним і народно-танцювальним матеріалом, причому велику увагу він приділяв тій чи іншій національній приналежності народної музики. Він серйозно побоювався, що «механізація і жадібність цивілізації, яка, здавалось, може зруйнувати старі і природні цінності, стає відчуженою від природи» [165], тим самим, повністю знищити первозданні речі, пов'язані з історичною пам'яттю угорців (і не лише угорців), передбачивши тотальний варварський (в негативному розумінні) наступ цивілізації на природу.

**«Музика для струнних, ударних і челести»** – цей твір не вписується в жодну з традиційних жанрових класифікацій у музиці. Поєднуючи в собі ансамблеві, концертні та симфонічні ознаки, твір, таким чином, декларує художні ідеї, пов'язані з мета- і макроявищами у світоглядницьких уявленнях композитора.

Чотиричастинна структура «Музики...» побудована за принципом темпового контрасту (Adagio-Allegro-Adagio-Allegro), і перша частина являє собою шестиголосну фугу (група струнних інструментів) двочастинної будови, в другій частині якої тема проводиться в інверсії. Ударні інструменти (великий барабан, малі барабани, підвісні тарілки, там-там, літаври, ксилофон, тарілки) мають ритмоорганізуючу функцію та вперше з'являються після експозиційного розділу в 9-у такті після 25-ї цифри (літаври). Тема фуги презентує тип хроматичного контрапункту,




поширеного в музиці ХХ ст. Її будова — це зчеплення малоінтервальних хроматичних мотивів. С. Сігітов пов'язує семантику безперервного мелодико-поліфонічного становлення хроматичного типу з мотивами самотності та страждання. Тема фуги послідовно проходить дванадцять ланок квінтового хроматичного ланцюга, врешті-решт, сягаючи найвищої регістрової точки (а<sup>3</sup> у перших скрипок), яка співпадає з першою появою челюсти у 4-у такті після ц. 75 — лише в коді. Челеста, привносячи новий тембр у досить в'язку поліфонічну фактуру першої частини, звучить лише протягом 4 тактів, але цього досить, щоб оновити музичну тканину та підготувати наступну частину. Цікава ритмічна організація фуги в розвитку та взаємодії з мотивною роботою, на перший погляд, цілком підпорядкованої ідеї мелодичного розвитку. Наприклад, розвиток трихордового хроматичного мотиву (за 2 такти до ц. 25 в партії 3-4 скрипок) відбиває ідею декламаційного стилю (*parlando*), оснований на мовленнєвих властивостях угорської мови, про що пише угорська дослідниця Д. Братуц: «Суттєва відмінність від традиційної західноєвропейської артикуляції та фразування у композитора була пов'язана з поняттям його «рідної мови». Використовуючи декламацію селянської музики, Барток не тільки вирішив питання про вираження первісного стану музичної і вербальної мов, а й досяг необхідного для себе синтезу чотирьох основних ідей, в яких сфокусувалась філософія композитора: природа, людина, свобода та світ почуттів» [165].

Сонатна структура другої частини, виконуючої роль скерцо, вирізняється неконтрастністю головної та побічної партії, хоча вони тематично рельєфні та яскраві. В їхньому співвідношенні проглядає принцип гайднівської симфонічної драматургії, де головна партія енергійна, а побічна належить до танцювальної жанрової сфери. Стиль бартоківського *parlando* реалізується в декількох аспектах: спочатку це

мотивно-тематичне зростання в головній партії, основою якої є мала терція (у репризі - кварта, що також пов'язано з мовленнєвою варіантністю декламаційного стилю), з тенденцією розширення тематичного діапазону, в побічній партії, навпаки — мотивне заповнення початкової великої септими (2 такти до ц. 70). В ладовій основі головної партії бачимо ладову змінність фольклорної природи (des/d), цей принцип зустрічається й далі: наприклад, у партії фортепіано в 6-у такті після 150-ї цифри (тетрахорд мажорного нахилу + лідійська кварта), тема фугато (310 цифра), яка є мелодичним варіантом головної теми (f/fis, gis/g) та ін. Хроматична система проявляється у використанні композитором мікстаструктур, наприклад, у побічній партії (зчеплення трихордів g-as-b, cis-g-f, b-as-e, cis-as-fis, es-e-a, fis-h-c у діапазоні d<sup>1</sup>-fis<sup>2</sup>), двічі-квартового ладу — в 6 такте до 120-ї цифри (a-as, e-es). При цьому хроматична та діатонічна системи перебувають у постійній взаємодії.

Початкове фугато третьої частини вельми цікаве з точки зору ладового розвитку та ритмічного розгортання. Невеликі мотивні (з 2-3 звуків) хроматичні утворення складаються в ладову систему, притаманну народним плачам і голосінням нетемперованої природи, які йдуть від можливостей голосового апарату. Барток втілює його в хроматичній змінності всередині мотивних мікроутворень, таким чином, створивши ілюзію живої декламації (*parlando*). Ефект підсилюється ритмічним акцентуванням: перший мотив (e-cis) — обернений пунктир (причому у

варіанті ) з акцентом на першому звуці, що також підкреслює мовленнєву природу, пов'язану з особливостями мови. Далі ритмічне групування являє собою вільне нерегулярне розгортання на основі дробових долей, триолей, внутрішньо- та міжтактних синкоп, що перемежуються паузами різної довжини.

Ансамбль ударних інструментів, крім звукоутворюючої, має прикладну функцію: ймовірно, композитор імітував певне організоване звуко-шумове середовище, яка в народній музиці створюється примітивними шумовими інструментами або просто предметами домашнього начиння, можливо, це імітація звуків, які супроводжують селянський побут<sup>27</sup>.

Особливий інтерес представляє кульмінація третьої частини — зразок особливої бартоківської кульмінації, що належить до числа таких, про які ми говорили (в сенсі гіпотези) в контексті ментальних елементів художнього мислення, відображених у композиторському методі.

Ми не приділяємо окремої уваги поліфонічним прийомам у цій частині оскільки вони зустрічаються повсюдно: фугато, рухливі контрапункти, ракоходи, інверсії, імітаційні підголоски (крім того, в третій частині відображається ідея тематичної єдності: у 2-у такті до 20-ї цифри з'являється варіант теми фуги першої частини).

Структура фіналу має декілька тематичних побудов, кожна з яких має певну ладову модель (переважно фольклорного походження). В розділі А переважає лідійський лад, а сама тема має чітко окреслену жанрову приналежність: завдяки ідеально синкопованому ритму — в його основі танцювальна природа. В епізоді В (4-й такт після 50-ї цифри) помічаємо мікстоструктуру лідо-міксолідійського ладу. В епізоді С (5-й такт після 70-ї цифри) композитор поєднує різного походження (діатонічного та хроматичного) трихордові ладові структури, на основі яких побудовано подальше тематичне зростання. Епізод D (4-й такт до

---

<sup>27</sup> Тут можуть бути різні варіанти: ремісницька діяльність (столярна та ін.), домашні тварини, звуки оточуючої природи та ін.

140-ї цифри) побудований на секундних (великих і малих) наспівах, що являють собою найбільший архаїчний фольклорний пласт.

В епізоді F (4-й такт після 200-ї цифри) на основі лідо-міксолідійської мікстоструктури з'являється варіант фуги з першої частини (який, як і в третій частині, свідчить про тематичну єдність циклу). Загалом танцювальна жанрова основа фіналу має особливості національного характеру, які проявляються в акцентуванні короткої долі, синкопованому ритмі з акцентом на менших тривалостях, чергуванню метроритмічної регулярності і нерегулярності, про що у своїх фольклористичних роботах Барток говорив у контексті привнесення до угорської музики регулярної метроритміки європейського походження, тоді як її прототип (у вигляді обсько-угорського та чуваського фольклору) має принципову метроритмічну нерегулярність та несиметричність.

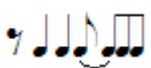
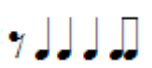


Відчуття Бартоком природи проявляється в його постійній потребі у створюванні звуку, в його експериментах із шумовими звуками. Цікаво, що у «Музиці для струнних, ударних і челести» Бартока потреба у винаході таких звуків задовольняється за допомогою інструментів, які є найбільш класичними та, здавалося б, найменш вдалимими для цієї мети — фортепіано і струнних, але саме через них він вертався до давніх витоків і до самої природи [165].

*Концерт для двох фортепіано з оркестром* являє собою перекладення Сонати для двох фортепіано та ударних, написаної в 1937 р. У цьому творі композитор довів до досконалості і втілив в музичній формі свою художню ідею, пов'язану з новим трактуванням фортепіано як ударно-ритмічного інструменту. Для цього він вибрав фортепіанний дует і розширений ансамбль ударних інструментів з двох груп: 3 літаври, 2 малих барабани зі струнами, 2 малих барабани без струн, 2 трикутники, 2

там-тами, 2 підвісні тарілки, 2 пари тарілок, ксилофон, великий барабан. Фортепіано трактується як ударно-молоточковий або ударно-струнний інструмент, таким чином, ансамбль збагачується в своїй тембрової стороні, що для Бартока та його сучасників стало чистим творчим і технологічним новаторством в області пошуку нових звучань (мікстів). Тому перевага виразних засобів, пов'язаних з ритмічним аспектом твору, беззаперечно, його тембровий аспект.

За часів Бартока ще не була відомою теорія, згідно якої тембр переходить в ритм і навпаки, тобто фактично, тембр і ритм є носіями одних акустичних процесів. Однак Барток (і його колеги композитори, які також шукали нові звучання шляхом експериментів) завдяки своїй відмінній художній інтуїції передбачав те, що було науково доведено роки потому. Тому його наполегливі пошуки і експерименти з різними властивостями інструментів (насамперед, фортепіано), блискуче завершилися появою таких творів, як подвійного концерту і написаного в еміграції концерту для оркестру.

Перша частина концерту грає основну роль в творі (вона більше і за часом двох наступних частин, і в тематичному плані є джерелом всіх елементів, похідні яких з'являються в другій і третій частинах). У зв'язку з цим І. Нестьєв говорить про моноритм першої частини. До її появи у вступі композитор пропонує свої винаходи в плані співвідношення динаміки, тембру і ритму, наприклад в 6-й цифрі (і далі - в 10-й цифрі) у другого рояля в поєднанні з ударними утворюються своєрідні «звукові сплески», причому Барток, мабуть, розраховував, що ладове наповнення — з'єднання діатонічного секстахорду від с і пентатонічного пентахорду від h, — відіграватиме в цьому ефекті свою роль. У самій же темі, інтонаційно близької до фуги першої частини «Музики для струнних, ударних і челести», композитор застосовує штрих *marcato*, посилюючи

ударні властивості роялів: , який є ритмічною основою (з деякими варіантними змінами) в першій частині, наприклад, ця ж ритмічна ідея (головним чином, примітна з паузою на сильній долі) з'являється і в головній партії: . У тридольному розмірі 9/8 такий ритм трактується Бартоком як квадратна чотиридольна структура з додатковою паузою на початку такту, що, безумовно, є фактичною нерегулярністю, створюючи ефект т. з. «ритмічного збивання», якого композитор домагався в інших своїх творах. Ритмічний варіант головної теми репризи: . Цей же ритм є прототипом синкопованого ритму  — основою багатьох танцювальних жанрів угорської народної музики, він же лежить в основі теми фуги в кодї (332-а цифра).

Ладова організація першої частини здебільшого базується на хроматичній системі, що включає мікрохроматичні (трихордові та ін. мотиви) і масштабнохроматичні структури. Характерна хроматична інтонаційність наближена до звуковисотної організації серійної музики: сегментність, в основі якої лежать малосекундові утворення, квартові або терцові з секундою. Кластерна гармонія, особливо в туттійних епізодах, не сприяє ладовій диференціації на слух, а відіграє роль в створенні ударно-шумових ефектів, хоча конструктивні ладові властивості реалізуються в першій частині в достатньому обсязі.

У другій частині звертає на себе увагу ладова змінність основної теми (h / b, ges / g) в рамках тетрахордових утворень, яка зберігається протягом цієї частини, як в тематичних, так і в пасажно-звукоколеристичних фрагментах (зокрема, у 56-й цифрі). Однак, у міру хроматизації фактури, наростання кластерної вертикалі, складно вирізнити межі ладових зчеплень, які чітко простежуються на початку частини і там, де фактура прозоріша.

Попри співучість і тривалий мелодико-тематичний розвиток основним конструктивним елементом повільної другої частини також виступає метроритм, перш за все, доручений ансамблю ударних, його організуючі і темброво-кolorистичні властивості проникають в партію солістів, починаючи з 4-го такту після 28-ї цифри, після чого мелодико-тематична сторона поступово втягується в ударно-ритмічну сферу виразних засобів. Барток апробує тут техніку поліфонії пластів (яка була відома ще в період раннього імпресіонізму), проте знаходить у ній нові властивості, знову ж, пов'язані з новими виразними можливостями інструментів кожного окремо і в поєднанні. У подвійному фортепіанному концерті композитор якраз відкриває багато властивостей, які були невідомі до написання цього твору, зокрема, шумове середовище, створене за допомогою кластерних гліссандуючих пасажів у роялю.

Третя частина протилежна попереднім за жанрово-стилістичними ознаками. Загальна танцювальна основа не фольклорна, а, скоріше, міського побутового походження. Тут, як і в Соль-мажорному фортепіанному концерті М. Равеля, втілено звуковий простір сучасного міста. За стилістикою третя частина також наближена до жанрово-побутових фрагментів театральної і симфонічної музики С. Прокоф'єва і Шостаковича.<sup>28</sup> Крім цього, видно, що композитор був захоплений, можливо, навіть вражений можливостями сучасних альтернативних оркестрів — джазових біг-бендів, розквіт яких якраз перепав на 30-ті рр. ХХ ст. Є також деякі асоціації з фіналом його ж скерцо для фортепіано з оркестром, в якому він також наближається до методу сатири Шостаковича.

---

<sup>28</sup> Основну тему з третьої частини подвійного фортепіанного концерту Б Бартока в зміненому, але пізнаваному вигляді Д. Шостакович використовував у своїй тринадцятій симфонії, тоді як Б. Барток взяв її з п'єси «Сільський жарт» з п'ятого зошиту «Мікрокосмосу»

На відміну від концерту Равеля, заснованому на стильовому еkleктизмі, фінал подвійного фортепіанного концерту Бартока стилістично цілісний і тематично об'єднаний. На відміну від досвіду попередніх фортепіанних концертів, «Музики ...» і перших власних двох частин, тут вперше репрезентується мажорний ладовий нахил, з усіма його особливостями – це розширена тональність, наявність лідо-міксолідійського ладу (що дозволяє говорити про змінності), і композитор протягом перших чотирнадцяти тактів утримує До-мажорний тонічний тризвук, на тлі якого експонується основна тема. Також вперше в третій частині один з учасників ударної групи (ксилофон) підключається до мелодико-тематичної сфери (звісно, завдяки темперованій звуковисотності і необхідному реєстровому діапазону). Тема написана в явно вираженому лідо-міксолідійському ладі<sup>29</sup>, її основною інтонаційною ідеєю є мелодичний рух по звуках ладу — спочатку вгору, потім вниз, така тематична «прямолінійність» носить водночас і жартівливий, і сатиричний відтінок.

Метроритмічна організація фіналу досить чітка, вона прагне загалом до квадратності попри окремі фрагменти, що її порушують, наприклад, в 83-й цифрі — завдяки незбіжним з метром фразуванню і акцентах на слабкі долі в 127-й і 325-й цифрах — Барток використовує прийом, притаманний біг-бендам (завдяки особливій свінговій манері).

У **Концерті для двох фортепіано з оркестром** 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. Тому Барток не уникнув впливу джазової музики, і, ймовірно, йому було самому цікаво поекспериментувати в цій області, залучаючи до кола своїх виразних засобів фольклорні елементи з-за океану.

---



<sup>29</sup> Це одна з небагатьох ланок, що поєднують фінал із попередніми частинами.



Третій концерт для фортепіано з оркестром був майже завершений Бартоком, крім останніх сімнадцяти тактів. Твір кардинально відрізняється від попереднього творчого досвіду композитора. Перш за все, у перших двох фортепіанних концертах, в яких він декларував ідеї не концерту для фортепіано з супроводом оркестру, де солююча функція визначена однозначно, а концерту для фортепіано та симфонічного оркестру, в якому соліст і оркестр співіснують на рівних — цим якраз і відрізняються два перших концерти. А в «Музиці для струнних, ударних і челести» і подвійному фортепіанному концерті взагалі в фортепіанній партії знайдені темброво-ударні прийоми, що відкривають нові можливості інструменту.

У контексті сказаного Третій концерт є винятком. Виникають чіткі і певні асоціації з фортепіанними концертами С. Рахманінова, який був одним з найвидатніших піаністів свого часу, і Б. Барток, будучи також видатним виконавцем, добре знав фортепіанну музику свого російського колеги. Те, що вони обидва були в еміграції в Америці, ріднить цих двох художників, і останні твори обох («Симфонічні танці» С. Рахманінова і Третій концерт для фортепіано з оркестром Б. Бартока) мають багато спільних рис.

Сонатне алегро першої частини унікально відсутністю розробки та неповною репризою (без побічної партії, як в першій частині «Симфонічних танців»), за зовнішніми ознаками наближається до складної тричастинної, але за якістю і принципами роботи з тематизмом — це сонатна форма. Ладове «різнобарв'я», в основі якого розширений Мі мажор головної партії в з'єднанні двох народних ладів — міксолідійського і змінного (gis/g), підкреслює національну приналежність цієї музики. У репризі (3-й такт після 112-ї цифри) проведення теми інтервалами збирає ладові елементи по вертикалі, при цьому утворюються терпкі і виразні співзвуччя. Ще більше її підкреслює ритмічний малюнок теми, в якому

пунктирний ритм в прямому і оберненому вигляді в варіанті  и , декілька залігованих долей, за якими йде група з 3-4 дробових долей, синкопованість, також заснована на поєднанні короткою та слідом за нею долі вчетверо більшою, при цьому в експонуванні теми ритмічний малюнок варіюється, надаючи їй неординарності та рельєфності.

Побічна тема (1 такт до 76-ї цифри) являє собою з'єднання рахманіновського типу фактури, притаманної побічним темам його фортепіанних концертів, і національно орієнтованого тематизму — в мелодії також виразно виділяються елементи мажору з другим підвищеним ступенем (одного з різновидів угорського ладу), лідійського, міксолідійського ладів на основі Ля-бемоль мажору, ритм не такий загострений, в зв'язку з ліричним змістом теми. Як і в концертах Рахманінова, в першій частині третього фортепіанного концерту Бартока пануючими факторами є широкий розспівний тематизм, мелодична краса і чітка організуюча роль ритму.

Друга частина концерту — скарбниця прийомів, знайдених Бартоком і втілених ним з несподіваними рішеннями жанру, стилістики та драматургії. Маючи чітку складну тричастинну форму, повільна частина циклу 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) та іншими композиційними ідеями. Цікаво діалогічне чергування оркестру і соліста в першому розділі: воно характерно не тільки тембровим і фактурним контрастом, але й ладовими і жанровими взаємодіями (згідно контрасту).

Підголоскова оркестрова тканина, виткана з діатонічних трихордів, що утворюють в цілому пентатонічну структуру (за винятком деяких трихорд, наприклад, *gis-ed* в ц. 7), має явні звуко-кolorистичні задачі, також несподівано асоціюється (за початковими мотивами) з «Ранком» із «Пер Гюнт» Е. Гріга, а також зі зразками імпресіоністичної музики (головним чином, з творами К. Дебюссі). Прихована програмність — звуки природи і умиротворене світоспоглядання (яке притаманне Бартоку) — визначає жанрові властивості оркестрових фрагментів першого розділу: це пасторальна ідилія, яка, в свою чергу, контрастує з фортепіанними сольними фрагментами, позначені іншими жанровими знаками (хорал барокового типу з елементами сучасних гармонічних засобів).

Однак до завершення першого розділу барокова хоральність непомітно трансформується в монологічні висловлювання іншої природи (2-й такт після 46-ї цифри), які асоціюються з рахманіновським стилем епіко-патетичного типу. Є несподіваний жанровий поворот у середньому розділі, який має пасторальний звукоутворюючий арсенал музичних засобів, тільки не ідилічного (як в першому розділі), а повного життя і передчуттів багатого світу природи. З музично-виразних засобів композитор обрав найбільш вдалі: трихорові поспівки-заклички, гра ладовими комбінаціями з пентатоніки з субквартою і без сусідуючих цілотнонових трихордів, імітаційно-підголоскова фактура (з елементами імітаційно-канонічної: тема в оберненні, збільшенні тощо).

Реприза повільної частини здебільшого не тематична, а жанрова: не зберігається ані оркестрова, ані хоральна фортепіанна теми, проте з'являється більш розвинений і стилістично адресований тематичний матеріал, звернений до інвенційної барокової техніки бахівського типу з притаманними йому ритмо-інтонаційними формулами-кліше.

Звернення Бартока до досвіду майстрів європейського бароко симптоматично для його пізньої творчості загалом: він редагував твори

барокових композиторів, серед цих редакцій два томи ДТК Й. С. Баха, фортепіанні транскрипції органної токати Соль мажор Д. Фрескобальді, органної токати № 2 ля мінор М. Россі, тріо-сонати Соль мажор Й. С. Баха, клавесинної сонати Сі бемоль мажор Б. Марчелло, органної пасторалі До мажор Д. Ципола, також у нього є авторська фортепіанна присвята Й. С. Баху.

Використання цитати з прелюдії Соль мінор I тому ДТК Й. С. Баха (3-й такт після ц. 96) також є присвятою великому німцю і носить концептуальний характер для даного твору, оскільки цитування для Бартока не було провідним творчим методом (навіть в контексті його неокласичних творів), тому поява цитат в музиці угорського композитора певною мірою знакова. Разом з тим, він вуалює її появу тим, що поміщає її в процес тематичного розвитку, ймовірно, бажаючи показати, що іманентна приналежність до європейської музичної традиції його музики лежить в основі творчого методу. Але на цьому Барток не зупиняється, приберігаючи фінальну кульмінаційну подію, яка вирізняється вже знайомим жанровим поворотом (або непомітною жанровою підміною) — рахманіновський тип епіко-патетичного піаністичного стилю, презентація якого відбулася в першому розділі. На ньому композитор вибудовує свою незвичайну раптову кульмінацію (цього разу вже виникають відверті паралелі з подібними кульмінаційними зонами музики С. Рахманінова), яку утримує майже до завершення другої частини концерту (з ц. 122-ї по ц. 134).

Блискуче рондо (фінал циклу) здебільшого засноване на танцювальному тематизмі, зокрема, його рефрен — стилізація чоловічого селянського танцю з характерним синкопованим ритмом, який є основним жанровим носієм. Однак вже перший епізод (2 такти до ц. 230), побудований як барокова фуга, попри збережену танцювальну приналежність теми говорить про наміри композитора створити не просте

жанрове рондо, характерне для багатьох фіналів, а синтезувати і дати в новій якості свій власний накопичений творчий досвід.

Таким чином, у фіналі спостерігаємо з'єднання сучасної музичної мови, написаної яскраво, із використанням традиційного тематизму і принципів його розвитку, властивого музичному бароко, тільки тепер Барток об'єднує їх по вертикалі, створюючи поліжанрові взаємодії не в зіставленні, а в одночасності. Але цим він не обмежується. Поступово в процесі розвитку з'являються ті жанрово-стилістичні знаки, які вже зустрічалися в творах композитора, і які репрезентують сучасний погляд на музичну творчість в цілому. Йдеться про джазові мотиви і їхніх характерних виразних засобах.

У контексті тематично-драматургічного аналізу подвійного фортепіанного концерту йшлося про це: у Третьому фортепіанному концерті ці риси, може, не так яскраво простежуються, тим не менш, перший такий натяк (алюзію) зустрічаємо в фактурно-оркестровому прийомі у другому проведенні рефрену (9-й такт після ц. 350) — поєднання танцювально-синкопованого ритму і поліритмії, що створює відчуття свінгового «качу» і ритмічного «збивання». Це відчуття закріплюється і надалі. І тому фольклорне начало в тематизмі фіналу третього фортепіанного концерту немов втрачає свою географічну приналежність. Концерт був написаний за океаном в той час, коли Барток паралельно доводив до логічного завершення свої фольклористичні дослідження. Відомості про те, чи цікавився він фольклором афроамериканців, відсутні, проте якщо врахувати, що він любив цю діяльність і доступними засобами досліджував фольклор різних народів, то можна припустити, що він не оминув і це неймовірно яскраве і самобутнє явище.

**Третій концерт для фортепіано з оркестром** – останній завершений задум Б. Бартока, передсмертний витвір, здійснений в трагічних умовах еміграції і невиліковної хвороби. Тим більше вражають сонячний життєлюбний тон цього твору, класична стрункість думки, відсутність трагічних зламів або хворих емоцій. Наче Барток повністю відмовився від складнощів музичного висловлювання попередніх етапів еволюції стилю, звернувшись до простоти і щирості мелодичного розспіву, ясно прослухованої фактури, відносно класичного (функціонального) ладотонального мислення.

Через 15 після написання Другого концерту і вісім років після Сонати для двох фортепіано та ударних композитор звернувся до традиції європейського піанізму – концертно-віртуозного стилю музикування саме для фортепіано з оркестром. Біографи відзначають, що він виношував ідею свого останнього концерту майже п'ять років. Однак лише влітку 1945-го, відпочиваючи в Саранак-Лейк, Б. Барток зміг написати більшу частину давно задуманого твору.

Основне коло музичних темо-образів Концерту, їх національна та жанрово-побутова природа характерні саме для Бартока; раз у раз виникають живі асоціації з аналогічними сторінками попередніх його опусів, особливо пізніх.

Прекрасна головна тема першої частини, в якій воскрешає волелюбний дух угорсько-циганських танцювальних награвань (стиль вербункош). Пафос цієї теми підкреслюється типовими для угорської інструментальної традиції квартовими закличками, енергійними пунктирними ритмами, мужньо хореїчними кінцівками фраз і мотивів.

I

Allegretto (♩=69-76)

Фортепиано  
(Piano I)

*mf*

3  
2 3 2

Allegretto (♩=69-76)

Оркестр  
(Piano II)

*p* V-ni

6 6 6

ℓ. ℓ. \*

Timp.

2-5

3-1

4

2

2

2

3

3

1

2

4

ℓ. \*

ℓ. \*

ℓ. \*

ℓ. \*

V-c. pizz.  
C-b.

Примхливі орнаменти, вогняні спалахи тират і прихованих форшлагів нагадують специфічну техніку гри циганських скрипалів-імпровізаторів. Разом з тим колоритна гра ладових зворотів (зміна чистої і лідійської кварт, мінорної і мажорної терцій, міксолідійської і великої септими) викликають асоціації з румунськими дойнами:

Не є несподіванкою і основний образ другої частини Концерту (Adagio religioso) – аскетично суворий хорал у фортепіано:

Adagio religioso (♩=50-56)

II

Archi

*pp*

*p*

*mp*

7

13628



Він передує тихим канонічним перегукам струнних. Ця натхненно урочиста музика, що виражає атмосферу мирного спокою, пантеїстичного єднання з природою, також споріднена деяким колишнім темам Бартока: початок другої частини альтового концерту, Adagio Другого фортепіанного концерту, фінал Шостого струнного квінтету, «Євшан» з першого зошита «Мікрокосмосу».

Примітна роль середнього розділу другої частини, що становить тектонічний центр всього циклу. Це ще одна типова для Бартока сторінка пейзажної «музики ночі». Декоративний тремолоючий фон у струнних *divisi* (дисонуючі співзвуччя-«плями»), приглушений гул органних пунктів (засурдинена труба, флажолет віолончелі) поєднуються з капризними змінами «пташиних закликів» (у дерев'яних, потім у фортепіано). Щебет форшлагів (в партії гобоя, флейти), гострі квартові вигуки кларнета, тихі бормотання в поспівках струнних – в дуже довільних, немов випадкових ритмічних комбінаціях – утворюють звукову картину строкатого лісового гомону. За свідченням біографів, Б. Барток задалегідь «заготовляв» тематичний матеріал для цього епізоду, слухаючи спів птахів в лісі під Ешвіль і фіксуючи ці звукоформули в нотах.

Неначе відображений з природи лісової пейзаж виникає в центрі драматургії Третього фортепіанного концерту. Це – «тиха кульмінація» всього твору; вона сприймається як стан Поета, захопленого милування радіощами природи.

Можна провести аналогію з рядом інших творів Бартока: похмурі образи «нічних видінь» в повільних частинах Концерту для оркестру і «Музики для струнних, ударних і челести», звукозображальний епізод в середині Adagio Другого фортепіанного концерту, фортепіанна п'єса «Музика ночі» в циклі «На вільному повітрі». Але, на відміну від скорботних болісних роздумів названих творів, в звучаннях Третього

концерту Б. Барток звертається до краси земної природи, щиро радіючи її вічності. У фіналі, збудованому в формі класичного рондо, також представлена характерна для угорського композитора образно-емоційна стихія. Тема-рефрен побудована на танцювальному синкопованому ритмі, типовому для угорської народної музики:

The image displays a musical score for the finale of Béla Bartók's Concerto No. 2. The score is written for piano and includes a section for the strings (Archi). The tempo is marked as **[Allegro vivace]** with a metronome marking of  $\text{♩} = 92-96$ . The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The score is divided into two systems. The first system shows the piano part with intricate fingering (1-5) and dynamics such as *f* and *rit.*. The second system includes the string part, marked *f* **Archi**, and continues the piano part with various articulations like accents and slurs. The music is characterized by a syncopated, dance-like rhythm typical of Hungarian folk music.

На відміну від більшості святково-танцювальних тем, що зустрічаються в фіналах бартоковських циклів, ця мелодія не дводольна, а тридольна, що в поєднанні з завзятим ритмом ще більш підсилює її скерцозний характер.

Перший з епізодів рондо сприймається як свого роду варіант фінальної теми Концерту для оркестру: те ж саме чергування енергійного гамоподібного злету та двох висхідних кварт:

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is marked *P (non legato)* and *senza Ped.*. The second system is marked with the number 240 in a box. The score is written for two staves, treble and bass clef. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system shows a similar melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is in a key signature of one sharp (F#).

Однак на цей раз Б. Барток буде з наведеної теми енергійну чотириголосну фугу, в якій голоси соло рояля змінюються голосами

скрипок і альтів. Знову. як в Сонаті для двох фортепіано або в фіналі Концерту для оркестру – рухлива, строго організована fuga становить один з ключових розділів драматургії твору. Майстерно вибудовуючи струнку поліфонічну конструкцію, Б.Барток спирається на улюблені ним національно-фольклорні інтонації.

Прояви бартоківського «класицизму» помітні не тільки в фузі, але й в темах рухомо-гумористичного складу: наприклад, у другому епізоді рондо, де відчуваються відзвуки вольових, ритмічно загострених скерцо Бетховена.

Основні образи-теми Третього фортепіанного концерту не є чимось несподіваним для шанувальників стилю мислення Б. Бартока, а слугують органічним продовженням його колишніх стилістичних шукань. Також характерними є ладові прийоми політонального характеру і темброві ефекти, по'язані з використанням ударних. Наприклад: накладення двох пентатонових структур і поєднання рояля з ксилофоном в пейзажному епізоді другої частини, «рефрен» соло литавр перед епізодами фіналу.

Форма концерту більш традиційна, якщо порівнювати з оригінальними «арочними» структурами Другого фортепіанного та Другого скрипкового концертів, Четвертого квартету. Замість дзеркальної симетрії (з варіюватися повторенням початкових тим в фіналі), він воскрешає класичний цикл з трьох контрастують частин (сонатне алегро, адажіо і фінал). Однак наявність різко контрастного, структурно ізольованого епізоду в середині другої частини допускає варіант «прихованої п'ятичастинності» (алегро – хорал – «нічна» музика – хорал – фінал), що зближує цю структуру з п'ятичастинними будовами Четвертого квартету і Концерту для оркестру.

Замість монотематичної єдності композитор широко використовує принцип варіювання провідних тем у межах кожної частини. Наприклад, головна партія першої частини з'являється в п'яти варіантах (два різних проведення в експозиції, ля-бемоль мажорний варіант в розробці і два істотно змінених – у репризі); отже, всередині сонатного алегро виникає варіаційний цикл. У фіналі, при повторенні танцювальної теми-рефрену, також зустрічаються прийоми варіантних змін.

Природна варіантність, органічно обумовлена народно-національними основами тематизму, компенсує відсутність у драматургії розгорнутих розробок і звичних форм сонатно-симфонічного розвитку. Фортепіанна фактура Третього концерту не відрізняється віртуозними надскладних. Тут немає засилля атлетичного *martellato*, як в Першому концерті, немає і монументальних токкатних наростань, як у Другому. Найбільш поширений метод дублювання обумовлений переважанням мелодій широкого дихання і довгих фраз.

Права і ліва рука нерідко грають одну й ту саму тему (в октаву або паралельними терціями). Немає акордових перевантажень, фортепіано уподібнюється одноголосного інструменту. Таким чином, мелодія дається «крупним планом». Автор навіть відмовляється від каденції, обмежуючись невеликим фортепіанним соло в репризі другої частини. За всіма параметрами характерно «очищення» стилю композитора через відмову від фактурних нагромаджень і нашарувань.

Склад оркестру – подвійний, але при цьому в концерті оркестр грає переважно допоміжну роль. Частими є скромні дублювання, звернення до контрапунктичних хитросплетінь зустрічається порівняно рідко. Обмежено використання важкої міді, вкрай рідко композитор задіює масивне *tutti*. На небагатьох сторінках, де переважає оркестр, Барток

висуває на перший план образотворчі функції чистих тембрів: сопілковий (пастуші), тембри духових в першій частині, строгий колорит струнного квартету в хоралі, «пташині» звучання високих дерев'яних стаккато в «нічний музиці».

*Драматургія Третього концерту.* Обидві крайні частини просякнуті світлом і енергією, центральна ж частина циклу поєднує в собі філософські роздуми поета і барвисту замальовку природи. У першій частині переважає лірико-патетичний монолог, що змінюється епізодами граціозно гумору, фінал площина веселою і мужньою гри. Найбільш різкий контраст міститься у середньому розділі форми, де строката і райдушна картина швидкоплинного життя переривається глибокими особистими переживаннями.

Цікавими є варіантні перетворення головної теми в репризі першої частини: яскрава перегуки терцових мотивів у рояля, кларнета і флейти. Створюється враження, ніби всі діючі особи (супутники по життю) непомітно віддаляються, і в останній раз, як нагадування про те, що дію завершено, звучить віддалений наспів флейти – «пастуший мотив» (тембр Елезіума) з головної теми.

Бурхливий спалах драматизму укладений в завершальному розділі другої частини: величний хорал несподівано переростає в екзальтовану декламацію, насичену люттю і болем, наче внутрішній супротив смерті. І темброві засоби (зловісний удар тамтама, «дзвони» фортепіано), і традиційні траурні тональності (сі мінор, мі-бемоль мінор), і специфічна інтерваліка (напівтонові зітхання, що змінюються різкими стрибками на малу нону і велику септиму) – все підпорядковано єдиній меті: висловити крайню межу скорботної екзальтації.

Фактура і ладо-інтонаційний склад цього епізоду схожі з однією з «Чотирьох траурних пісень» для фортепіано, створених тридцятьма п'ятьма роками раніше. Вибух сумних емоцій лише ненадовго охоплює ліричного персонажа концерту: скорботний причет скоро змінюється проясненням. Подальший веселий натиск тріумфально-танцювальних тем фіналу ще яскравіше вражає завдяки контрасту з трагічним епізодом, який щойно прозвучав.

*Резюме.* Роль Третього концерту в композиторській біографії Б. Бартока багато в чому нагадує Сьомої симфонії в біографії Сергія Прокоф'єва. Обидва великих фундатора сучасної музики прийшли в кінці життя до граничного «прояснення» стилю, до високої художньої простоти.

Бартоковській Третій концерт настільки ж істотно відрізняється від перших його двох фортепіанних концертів, як Сьома симфонія Прокоф'єва відрізняється від його ж другої або третьої симфоній, створених в 1920-і роки.

Обидва автори, рухаючись по життєвим орбітам, прийшли на схилі років до тієї чистоти і ясності стилю, яка відрізняла колись їх композиторську юність, але прийшли навчені багатющим досвідом прожитого творчого досвіду. Недарма обидва названі твори викликали настільки роздратовану реакцію з боку модерністської критики, різко засудила їх недопустиме «ретроградство».

Що ж відштовхнуло критиків від останньої партитури великого музиканта? Перш за все, відсутність зовнішніх ознак новизни, відмова від тих нечуваних і вражаючих виразних ефектів, які зазвичай слугують для них єдиним підтвердженням художності. Дійсно, в Третьому концерті мислення Бартока вирізняє значно більш стриманий і скупий стиль висловлювання, ніж в перших двох фортепіанних концертах або в Сонаті

для двох фортепіано з ударними. Зникли колишні ритмічні і ударно-шумові шаленства; складна техніка комбінування звукової тканини із стислими формулами-попівками змінилася в перших же тактах Концерту на роздольну кантилену широкого дихання, що вільно співає.

Композитор відмовився від колишніх тембрових різкостей, від гуркітливих вторгнень важкої міді і ударних: в партитурі панує соло фортепіано, дуже обережно підтримане прозорою тканиною «подвійного» складу оркестру. Значно більш поміркованою, світлою є ладогармонічна основа – з наочним переважанням чистих мажорних звучань, лише місцями скупо розцвічених елементами старовинних натуральних ладів.

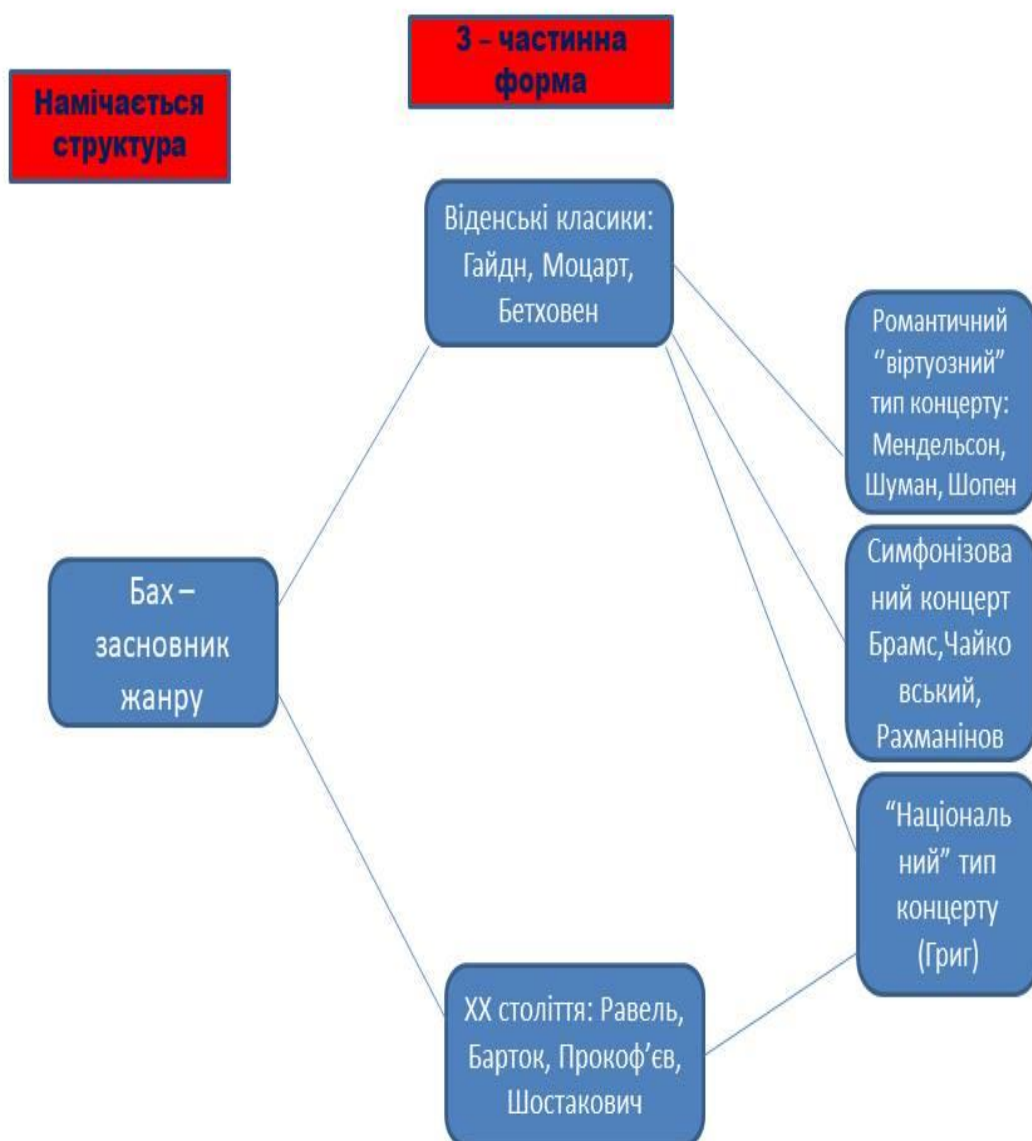
Отже, ця партитура, багатьма нитками пов'язана з попередніми творами композитора, наче підбиває підсумок його багаторічним пошукам. Узагальнюючи драматургічний розвиток, циклу, слід вказати, що образний устрій Третього концерту породжений спогадами Бартока про дні юності, що безповоротно пішли, про далеку, назавжди покинуту батьківщину. Гордий образ волелюбної Угорщини, уособлений в початковій темі першої частини, де узагальненість епічної розповіді поєднується з жанровою конкретністю пастушого награвання. Пам'яттю про рідну природу дихають пейзажні замальовки другої частини. Тут герой Бартока занурюється в свої самотні думи, немов оглядаючи пройдений шлях. Лише на мить мирна атмосфера хоралу переривається нервовим зльотом трагічної експресії: в ньому – невимовна скорбота за втраченою батьківщиною, відчуття невідворотності розставання з життям.

Нарешті, у фіналі майже безроздільно панує радісне життєствердження, викликаючи в пам'яті аналогічні фінали Концерту для оркестру і «Музики для струнних, ударних і челести».



Схема 3.1

**Структурний інваріант жанру сольного фортепіанного концерту в історичній динаміці**



### Висновки до Розділу 3

Еволюційну трансформацію творчості Бели Бартока можна простежити за його творами для фортепіано з оркестром: це сім великих форм, в яких його композиторський метод проявився надрізнобічно. Наслідуючи традиції Ф. Ліста та постромантиків, композитор репрезентував знайдене у попередників у новій якості, а згодом і власний авторський стиль. 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, змінюючись і трансформуючись, а збагатився і розвинувся до того рівня, який свідчить про унікальність з'єднання бартоківського макро- і мікрокосмосу. «Барток підійшов до народної пісні, яку він вивчав, як до природного явища, розглядаючи її як точку прибуття, а не в якості відправної точки: мікрокосму, який він вважав свого роду мініатюрним шедевром» [165].

У процесі аналізу творів нам зустрілося явище, про яке не згадується в дослідницькій літературі: в двох випадках — фіналі подвійного фортепіанного концерту і фіналі третього фортепіанного концерту — виникли стійкі асоціації з афроамериканською культурою, з чого ми доходимо висновку, що інтерес до фольклору різних народів міг привести Бартока і в цю область, про що побічно свідчать його власні висловлювання про найбільшої цінності і необхідності збирання фольклору в усьому світі.

Особлива роль фортепіано в цих творах висвітлює еволюційний шлях композитора, починаючи від традиційного лістівського трактування інструменту, через виявлення ударних та інших звуко-колористичних його

властивостей, до самобутнього переломлення через весь набутий досвід рахманіновської фортепіанної стилістики (головним чином, в третьому фортепіанному концерті). Отже, твори для фортепіано з оркестром є своєрідним індикатором, який підсумовує кількісний показник знайдених Бартоком виразних прийомів, які здебільшого стосуються темброво-фактурного аспекту творів.

Арсенал ладових і метроритмічних засобів у творах для фортепіано з оркестром багатий і різноманітний, але, в основному, базується на поєднанні і дифузії фольклорних та академічних ознак.

Методи роботи з тематизмом, його жанровим оформленням, а також різноманітність стилістичних ознак в творах для фортепіано з оркестром Б. Бартока викристалізуються в міру зміцнення авторського індивідуального перетворення традиції. Завжди відкритий для експериментів, композитор все ж дотримується центральної лінії в своїй творчості і світогляді, що базуються на впевненості в тому, що гадана архаїчна простота народної пісні містить в собі всю складність існуючої світової музичної культури. Звідси й сміливе поєднання різних стилістик і перехід від однієї до іншої, вільне володіння всіма жанровими засобами в побудові композиції твору.

Унікальність творчого методу Бели Бартока і його композиторська індивідуальність стали можливі тому, що він одночасно є представником європейської та позаєвропейської традиції. Трансконтинентальна історія його народу, що прийшов до карпатського басейну Дунайської долини з далеких зауральських регіонів, проявилася у тисячолітній культурі угорців, в укладі їхнього життя, в мові, і Барток, істинний представник угорської нації, привніс у свою творчість цей дух і самобутність всіх рівнів угорської ментальності.

Таким чином, в своєму останньому творі композитор зробив портрет свого стилю та увиразнив самого себе в повноті, проте водночас він не подібний до самого себе. Можна сказати, що творчі і технологічні експерименти, що супроводжували його, втілились в такому незвичайному результаті: синтез минулого, сьогодення і майбутнього, яке Барток інтуїтивно відчував. Така панфілософія — об'єднання часу в художньому просторі твору — вперше настільки яскраво відбилася в його музиці, тому Третій фортепіанний концерт можна вважати посланням до нащадків у тому сенсі, що пошуки і неймовірні експерименти, поглиблення і ускладнення в творчості неминуче приводять до початкових витоків.

## ВИСНОВКИ

Перейдемо до узагальнення змісту вирішених наукових завдань дослідження, як на теоретико-методологічному, так жанрово-стильовому та виконавському рівнях аналізу обраних творів крупної форми за участі фортепіано та симфонічного оркестру та інших контекстів, дотичних до предмету дисертації (хоча залишаються ще й «лакуни» на перспективу).

1. Акумуляція історичного минулого, пов'язаного з походом зі Сходу на Захід, в культурному зрізі є взаємопроникненням різнонаціональних ментально-культурних домінант, вінцем якої стали угорська культура, а також інші культури, які мають подібний історичний досвід.

Угорський культурний феномен — це симбіотичне явище, в якому відображена історична пам'ять степових кочівників, зауральських оленярів і нових європейців. Головне, що презентує творчість Бели Бартока як унікальне явище в європейській музиці ХХ ст., — це самобутня угорська ментальність, яка поєднала пам'ять азійських (степових і мешканців тундри) предків і тисячолітню європейську історію угорців. Вона відбилася в творчості композитора як гармонійне поєднання звичних для європейця музичних елементів з незвичними і до тих пір невідомими, як в стилістиці, так і в образно-смысловому стріі його творів. Можна погодитись з Л. Гумільовим в тому, що мадяри мали пасіонарність в якості умови для розвитку національної самосвідомості, яка також передбачає високий інтелектуалізм, про що є історичні свідчення.

Потреба в національній самоідентифікації, пошук родичів за культурою і мовою, яка врешті-решт, вилилася в цілі наукові школи в ХІХ в., була зафіксована ще за часів правління короля Бели ІІ. Сьогодні угрознавство є відкритим і розвивається як напрям наукового знання, в

якому беруть участь як європейські, так і азійські вчені, утворюючи інформаційний «міст» між континентами.

Етнографічні експедиції, звідки бере початок угро-фінська теорія походження нації, об'єднали зусилля різних вчених, що займаються вивченням історії, географії, біології, археології, антропології, фольклору, які віддають данину і пошесті, в першу чергу, А. Регулі, угорському лінгвістові і етнографу. Вивчення музичного фольклору відбувалося поетапно, але не надто систематично. Так, виявлення зв'язків з чуваською і марійською народною музичною творчістю відбулося раніше, ніж з обсько-угорською, на що, безумовно, є причини, пов'язані з великими відстанями експедицій. Одним з цікавих фактів є зв'язок угорського та українського фольклору, оскільки на цих територіях мадяри влаштувалися і прожили за попередніми підрахунками від двох до чотирьох століть.

2. Безперечно, провідну роль в становленні угорської національної композиторської школи відіграла романтична доба першої половини ХІХ ст. Поряд з іншими молодими національними школами, що виникли саме тоді, угорська являла собою самобутнє явище в контексті європейської музики, в першу чергу, наявністю інтонаційно народно-пісенного та народно-танцювального характеру. Велику роль в цьому відіграли музиканти циганського походження, і довгий час циганська музика ототожнювалася з угорською. За часів Ф. Ліста та Ф. Еркеля особливу популярність мав танцювальний жанр вербункош, який деякі дослідники називають навіть стилем. Це було обумовлено його неймовірною популярністю серед угорців: темпераментним і запальним характером він відповідав настроям, пов'язаним з національним підйомом, готовністю людей відстоювати свою свободу зі зброєю. Можна сказати, вербункош був національним символом, який рельєфно відрізняв угорців від інших європейців. Популярність вербункоша швидко поширилася в

Європі, в творах багатьох класиків кінця XVIII – XIX ст. зустрічаються його характерні інтонаційно-ритмічні звороти.

Музична фольклористика, що влилася в загальну тенденцію експедиційних поїздок до середньоволзьких і зауральських районів у XX ст., завдячуючи угорським музикантам-вченим (в першу чергу, З. Кодаю та Б. Бартоку) являла новий етап розвитку цієї науки з точки зору методології, збору та систематизації фольклорного матеріалу, створення кодексу правил експедиційної роботи. З іншого боку, наукова діяльність Бартока та Кодая відкрила широкі перспективи для композиторської творчості, значно збагативши не тільки їхній інтонаційно-ритмічний лексикон, але і інших композиторів.

Разом з тим, тільки наукове систематичне вивчення традиційного музичного фольклору виявило відносно недовгу історію вербункош, а також визначило місце інших жанрів, які є синтетичними і представляють компіляцію різних національних традицій, поява яких було можливою в міському середовищі, або ж жанрів взагалі псевдонародна характеру. Це питання хвилювало Бартока-фольклориста, оскільки він був прихильником давніх, як він вважав, істинно народних мелодій. Однак риси вербункош зустрічаються в ранніх і пізніх творах композитора.

Дослідницький інтерес Бартока поширився навіть на афроамериканський фольклор, підтвердження чому, можливо, є в архівах Колумбійського університету. Ці ідеї можна розвинути у подальшому, в окремих дослідженнях. Зокрема, у фіналі подвійного фортепіанного концерту і фіналі третього фортепіанного концерту виникли стійкі асоціації з афроамериканською культурою, з чого ми доходимо висновку, що інтерес до фольклору різних народів міг привести Бартока і в цю область, про що побічно свідчать його власні висловлювання про

найбільшої цінності і необхідності збирання фольклору в усьому світі. Наразі це питання залишається відкритим, воно потребує детальної перевірки та вивчення американських архівів композитора.

**3.** Жанр одночастинного фортепіанного концерту – у числі пріоритетів угорської музики, тому що одним з фундаторів поемної трактовки форми сонатного типу в творах для фортепіано з оркестром був Ф. Ліст. Він як реформатор фортепіанного мистецтва ХІХ ст. у композиторській та виконавській творчості один з перших відкрив темброву універсальність інструменту, втілював ідеї, пов'язані з оркестровими прийомами, про що свідчать його транскрипції, парафрази і перекладання. Ф. Ліст був піаністом-експериментатором, який впроваджував будь-яке нововведення, запропоноване виробниками роялів, а також сам замовляв інструменти з певними вимогами. Твори попередників, починаючи з фортепіанних концертів Ф. Ліста, розвивали і класичні традиції жанру, мали й новаторські починання. Але тільки Б. Барток вивів на новий рівень цей жанр, збагативши його інтонаційно-образний зміст сольними функціями інструменту. Отже, експериментальні починання Ліста були продовжені Б. Бартоком, який відкрив найширші можливості тембрового мислення засобами фортепіано вже в нових історичних умовах ХХ століття.

**4.** Твори для фортепіано з оркестром Бели Бартока, з одного боку, яскраво демонструють еволюцію творчого мислення композитора, з іншого, є енциклопедією різних виконавських і технологічних прийомів гри на фортепіано. Безумовно, ключі до арсеналу бартоківських піаністичних засобів знаходяться в царині національного фольклору, оскільки саме манера інструментального та вокального музикування детально досліджувалася композитором з метою залучити ці прийоми в свій творчий метод (лексикон). Особливе місце він відводив народному



інструментарію, ладовій і ритмічній неподібності угорської музики, її відмінності від інших європейських культур, в той же час, проводячи ретельну роботу з ідентифікації угорського елемента в народній творчості сусідніх країн і навпаки.

У творах для фортепіано з оркестром він акумулював досвід попередників, власне свій особистий і сучасників, таким чином, отримавши творчий жанрово-стильовий синтез.

**5.** Особлива роль фортепіано в творах крупної форми відображає еволюційний шлях композитора, починаючи з традиційного лістівського трактування інструменту, через виявлення ударних та звуко-кolorистичних його властивостей, до самобутнього перевтілення набутого досвіду фортепіанної стилістики ХХ століття.

Твори для фортепіано з оркестром є своєрідним індикатором, який підсумовує кількісний показник знайдених Бартоком виразних прийомів, які здебільшого стосуються темброво-фактурного аспекту творів. У цих творах в повній мірі відбилися світоглядно-філософська позиція композитора, вони ґрунтувалися на пантеїстичних ідеях. Однак пантеїзм Бартока не був теоретичним і умоглядним, а мав абсолютно практичне підґрунтя: його експедиційна практика залишила не тільки багатющий фольклорний матеріал для майбутніх досліджень, а й глибокий слід в серці композитора. Він неодноразово заявляв, що справжнє збереглося тільки в угорському селі, і ставився до народної пісні як до мікрокосмосу, що вбирає в себе універсум. Саме тому він так скрупульозно ставився до найдрібніших деталей в тих запозичених з народної творчості прийомах, які використовував у своїй творчості: це стосується і розгалуженої ладової, ритмічної системи, і жанрово-стилістичного переломлення народно-пісенної і народно-танцювальної традиції в своїй творчості.

Жанрово-стилістичні взаємини Бартока з професійним музичним мистецтвом попередніх епох і сучасності заслуговують на окрему увагу. Він увібрав у свою творчість весь європейський досвід композиторської практики, розширивши свідомість європейців до розуміння буття онтологічних законів рідної для нього традиційної культури угорського на сусідніх народів. Бела Барток унікальним чином поєднав традицію і сучасність в своїй стильовій системі, **в якій фортепіано віддзеркалює його постать як голос автора.**

5. Виконавський стиль Бартока-піаніста було проаналізовано, спираючись на такі параметри, як:

- піаністична школа і організація апарату;
- пріоритети концертного репертуару та принципи роботи з фактурно-тембровими та метро-ритмічними комплексами;
- звуковий образ фортепіано як уособлення стильового мислення.

Було проаналізовано існуючі записи виступів Б. Бартока-піаніста і виявлено основні параметри його виконавського стилю:

- ефект просторового розмежування фактури, де композитор як би висвічує той звуковий пласт, який вважає важливим, навмисно «відсуваючи на задній план» не тематичні голоси, ця традиція йде від барокової культури;
- найтонша метроритмічна рухливість, яка нівелює метрично;
- особливості акцентуації;
- особливості туше, яке не створює враження ударности.

Отже, в дисертації ми дійшли висновку, що фортепіанне письмо Бели Бартока є увиразненням новаційного композиторського мислення, в якому виконавська складова його власних можливостей відіграла ключову роль.

Еволюцію фортепіанного стилю Б. Бартока слід розглядати як траєкторію «руху» від романтичної парадигми мислення – через фольклоризм – до неокласичного синтезу. Цей «рух» легко простежується «на слух» завдяки змінам в системі музично-мовних ресурсів (ритм, гармонія, музична форма, фактура, мелос). Як наслідок, змінювався і звуковий образ фортепіано, що отримав стильову атрибуцію «бартоківський».

Основні чинники ладо-гармонічного стилю Бартока (опора на старовинні лади народної музики; ладова змінність в умовах хроматичної тональності) визначають труднощі засвоєння «інтонаційного словника» його творів, і в цілому високотехнічну оснащеність фортепіанної фактури. Рівень володіння інструментом у Б. Бартока, з одного боку, був віртуозно-граничний, а з іншого – декламаційно-мовленнєвий, і що головне, досить демократичний – доступний великому колу любителів музики (про виключення свідчать твори експресіоністичної спрямованості).

Новаційність фортепіанного письма Бартока стосувалась його відчуття музичного часопростору, яке для багатьох сучасників змінило класико-романтичне уявлення про становлення музичної форми як процесу. З точки зору часо-просторової організації його твори відрізняють метрична змінність і поліритмія; часова розбіжність фактурних пластів; широке використання репетиційної техніки і прийомів *ostinato*.

*Метроритмічна організація.* Фортепіанне письмо композитора відрізняють такі параметри, як:

- метрична змінність і поліритмія;
- ритмічне розбіжність фактурних пластів;
- широке використання репетиційної техніки і прийомів *ostinato*.

З точки ладогармонії і тонального мислення Б.Бартока слід відзначити системне застосування:

- старовинних ладів європійської та народної музики;
- ладової змінності, характерної для фольклорної традиції угорської музичної культури;
- ускладненої, хроматичної системи гармонії (зокрема, зафіксованих у так званих «акордах Бартока»).

Фортепіано у творах Бартока постає 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 джерелом нових тембрових можливостей (в тому числі, ударних), а 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 позиції Б. Лятошинського, М. Скорика, І. Карабиця, В. Бібіка), оскільки в них створено один з перших «звукових еталонів» Новітньої доби.

Отже, представлене дисертаційне дослідження спрямоване на популяризацію фортепіанних творів митця і подолання «розриву» між мистецько-прагматичним та науковим рівнем присутності Бартока в українському культурному хронотопі.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1-2. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 3. Москва : Музыка, 1988. 782 с.
3. Алексеев Э. Е. Нотная запись народной музыки: теория и практика. Москва : Совет. композитор, 1990. 165 с.
4. Алексеева Л. Н, Григорьев В. Ю. Зарубежная музыка XX века. Москва : Знание, 1986. 188 с.
5. Аннинский С. А. Известия венгерских миссионеров XIII-XIV вв. о татарах и восточной Европе. *Исторический Архив. Институт Истории АН СССР*. Москва ; Ленинград, 1940. С. 71–112.
6. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Ленинград : Музыка, 1973. 143 с.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
8. Асафьев Б. В. О музыке XX века. Ленинград : Музыка, 1982. 199 с.
9. Ахмедходжаева Н. М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент. 1985. 21 с.
10. Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку. Москва : Гос. музык. изд-во, 1959. 48 с.
11. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. Москва : Музыка, 1966. 80 с.
12. Барток Б. Исследование народной песни в восточной Европе. *Советская музыка*. 1965. № 2. С. 103–104.
13. Барток Б. О значении народной музыки. *Советская музыка*. 1965. № 2. С. 98–100.
14. Барток Б. О расовой чистоте в музыке. *Советская музыка*. 1965. № 2. С. 100–102.
15. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы / Виктор Петрович Бобровский. Москва : Гос. музык. изд-во, 1970. 213 с.
16. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.

17. Богданов И. А. Хантыйская и мансийская музыка. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1981. Т. 5. С. 1025–1027.
18. Бройер Я. Современные венгерские композиторы и их творчество. *Музыка Венгрии* : сборник / сост. С. Аксюк Москва, 1968. С. 215–268.
19. Буасье А. Уроки Листа. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 77 с.
20. Бубрих Д. В. Венгерский или мадьярский язык. Происхождение и доисторические судьбы венгерского языка. *Литературная энциклопедия* : в 11 т. / ред. А. В. Луначарский, В. М. Фриче и др. Москва, Т. 2. С. 149–155.
21. Бушуева Л. И. К проблеме композиторского фольклоризма в венгерском музыкознании. *Проблемы музыкальной науки*. Уфа, 2008. № 1. С. 130–137.
22. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки. Москва : Музыка, 1988. 80 с.
23. Вейс П. Ф. Народный художник и гражданин. *Советская музыка*. 1965. № 2. С. 91–93.
24. Винцене К. А. Образ коня у финно-угорских народов Волго-Камья и Зауралья : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Москва, 1987. 24 с.
25. Володина Т. В. Хантыйский фольклор: история изучения / Татьяна Владимировна Володина. Томск : Изд-во Томск. ун-та, 2002. 258 с.
26. Гаал Д. Ш. Лист. Москва : Молодая гвардия, 1977. 320 с.
27. Гаккель Л. Е. Бела Барток и фортепианная музыка XX века : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1979. 51 с.
28. Гаккель Г. Е. Исполнительская критика: проблемы и перспективы. *Вопросы музыкально-исполнительского искусства* : сб. ст. / ред. К. Х. Аджемов. Москва, 1969. Вып. 5. С. 33–64.
29. Гаккель Л. Е. «Микрокосмос» Белы Бартока. *Вопросы фортепианной педагогики* : сб. ст. / под общ. ред. В. Натансона. Москва, 1976. Вып. 4. С. 147–170.
30. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Ленинград : Совет. композитор, 1990. 288 с.
31. Гачев Г. Д. Ментальности народов мира. Москва : Эксмо Алгоритм, 2008. 541 с.
32. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Евразия — космос кочевника, земледельца и горца. Москва : Ди-Дик, 1999. 367 с.

- 33.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.
- 34.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.
- 35.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.
- 36.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.
- 37.Геді А. І. Характерні риси угорської культури в творах для фортепіано з оркестром Бели Бартока. *Science of Europe*. VOL 1, № 59, С. 3-6.
- 38.Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. К.: Музична Україна, 1970. 314 с.
- 39.Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Современные пианисты. Москва : Совет. композитор, 1990. 490 с.
- 40.Грот К. Я. Из истории Угрии и славянства в XII веке. Варшава : Тип. Марии Земкевич, 1889. 424 с.
- 41.Грот К. Я. Моравия и мадьяры с половины IX до начала X века. Санкт-Петербург : Тип. Императорской АН, 1881. 423 с.
- 42.Гумилев Л. Н. Хунны в Азии и Европе. *Вопросы истории*. 1989. № 6-7. С. 64–78 ; 21–38.
- 43.Гумилев Л. Н. Черная легенда. Москва : Эксмо, 2007. 352 с.
- 44.Данилевский Н. Я., Грот К. Я. О пути Мадьяр с Урала в Лебедию. Санкт-Петербург : Тип. А. С. Суворина, 1883. 27 с.
- 45.Демени Я. Бела Барток — Краткий обзор жизни и деятельности. Будапешт : Корвина, 1958. 175 с.
- 46.Дилле Д. Будапештский архив Бартока. *Советская музыка*. 1965. № 2. С. 13-17.
- 47.Домокош П. На периферии язычества и христианства: взгляд на родственников по языку. *Ежегодник финно-угорских исследований*. Ижевск, 2009. С. 9–20.



48. Друскин М. С. Вопросы музыкальной историографии. *Современные вопросы музыковедения* : сб. ст. / отв. ред. Е. Орлова. Москва, 1976. С. 87–114.
49. Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. Москва : Совет. композитор, 1973. 271 с.
50. Друскин М. С. Фортепианные концерты Листа. Ленинград : Ленинград. филармония, 1927. 32 с.
51. Друскин М. С. Фортепианные концерты Бетховена. Москва : Гос. музык. изд-во, 1959. Изд. 2. 72 с.
52. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Москва : Классика-XXI, 2003. 169 с.
53. Дюкин С. Г. Венгерская этнокультурная картина мира (на материале литературы второй половины XIX в.) : автореф. дис. ... канд. филос. наук. Пермь. 2002. 13 с.
54. Земцовский И. Артикуляция фольклора как знак этнической культуры. *Этнознаковые функции культуры*. Москва, 1991. С. 152–189.
55. Золтаи Д. Этнос и аффект. Москва : Прогресс, 1977. 371 с.
56. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Вінниця : Нова книга, 2004. 314 с.
57. Иванов В. А. Древние угры-мадьяры в восточной Европе. Уфа : Гилем, 1999. 109 с.
58. Ивашкин А. В. Модальность звукорядов в современной музыке. *Вопросы музыкального анализа* : сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1976. Вып. 28. С. 130–166.
59. Ильф И. А., Петров Е. П. Золотой теленок. Москва : Классич. и соврем. проза, 2005. 366 с.
60. История венгерской музыки. Факты о Венгрии. Будапешт : М-во иностранных дел, 2001. № 1. 24 с.
61. История Венгрии. В 3 т. Т. 1 / отв. ред. В. П. Шушарин. Москва : Наука, 1971. 642 с.
62. История Венгрии. В 3 т. Т. 2. / отв. ред. Т. М. Исламов. Москва : Наука, 1972. 596 с.
63. Каган М. С. Морфология искусства. Ленинград : Искусство, 1972. 440 с.

64. Канев А. Н. Мифологическое мировоззрение в культуре обских угуров: философско-культурологический анализ : автореф. дис. ... канд. филос. Челябинск. 2009. 23 с.
65. Киселев С. В. Древняя история южной Сибири. Москва : Изд-во АН СССР, 1951. 638 с.
66. Кланицаи Т., Саудер Й., Сабольчи М. Краткая история венгерской литературы. Будапешт : Корвина, 1962. 404 с.
67. Когоутек Ц. Техника композиции XX века. Москва : Музыка, 1976. 367 с.
68. Кодай З. Венгерская народная музыка. Будапешт : Корвина, 1961. 186 с.
69. Кодай З. Избранные статьи. Москва : Совет. композитор, 1982. 288 с.
70. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. Київ : Наук. думка, 1970. 554 с.
71. Кон Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки: статьи и исследования. Ленинград : Совет. композитор, 1982. 152 с.
72. Кон Ю. Г. К вопросу, о понятии «музыкальный язык». *От Люлли до наших дней : сб. ст. / сост. В. Д. Конен.* Москва : Музыка, 1967. С. 93–104.
73. Кондратьев М. Г. Истоки и историко-типологические связи чувашской музыки до IX в. н. э. *Музыкальная академия.* 2003. № 3. С. 37–44.
74. Контлер Л. *История Венгрии. Тысячелетие в центре Европы.* Москва : Весь мир, 2002. 656 с.
75. Корто А. О фортепианном искусстве. Москва : Музыка, 1965. 363 с.
76. Котляревский И А. Диатоника и хроматика как категории музыкального мышления. Київ : Муз. Україна, 1971. 158 с.
77. Крауклис Г. В. Симфонические поэмы Ф. Листа. Москва : Музыка, 1974. 144 с.
78. Кремлев Ю. А. Программный симфонизм Листа. *Советская музыка.* 1952. № 8. С. 47–53.
79. Кремлев Ю. А. Черты романтического облика. *Советская музыка.* 1961. № 10. С. 57–63.
80. Кузнецов Е. П., Хунсуллин М. И. Трансконтинентальный речной транзит как фактор этногенеза и сохранения единого этно-исторического пространства уральских народов. *Ежегодник финно-угорских исследований.* Ижевск, 2009. С. 291–301.

81. Кулаковский Л. В. Песня: ее язык, структура, судьбы. Москва : Совет. композитор, 1962. 342 с.
82. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Москва : Гос. музык. изд-во, 1931. 304 с.
83. Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград : Гос. музык. изд-во, 1956. 625 с.
84. Ласло Э. Шепчущий пруд. Москва : Element, 2007. 69 с.
85. Лисса С. Проблема времени в музыкальном произведении / Софья Лисса. *Интонация и музыкальный образ* : статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран / ред. Б. М. Ярустовский. Москва, 1965. С. Москва, 1965. С. 321–353.
86. Лист Ф. Избранные статьи. Москва : Гос. музык. изд-во, 1959. 165 с.
87. Лист Ф. Ф. Шопен. Москва : Гос. музык. изд-во, 1956. 125 с.
88. Ломшина Е. Н. К вопросу об этноэтике как феномене культуры Мордовии. *Ежегодник финно-угорских исследований*. Ижевск, 2009. С. 214–221.
89. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и типологии культуры. Т. 1. Таллинн : Александра, 1992. 247 с.
90. Ляшенко И. Ф. Национальные традиции в музыке как исторический процесс. Київ : Муз. Україна. 1973. 396 с.
91. Мазель Л. А. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки. *Интонация и музыкальный образ* : статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран / ред. Б. М. Ярустовский. Москва, 1965. С. 225–263.
92. Мазур О. В. Медвежий праздник казымских хантов как жанрово-стилевая система : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 1997. 19 с.
93. Малинковская А. В. Бела Барток — педагог. Москва : Музыка, 1985. 102 с.
94. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование. Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX веков: Очерки. Москва : Музыка, 1990. 191 с.
95. Мароти Я. Творческие проблемы народной музыки. *Советская музыка*. 1955. № 2. С. 120–127.

96. Мартынов И. И. Бела Барток. Очерк жизни и творчества. Москва : Совет. композитор, 1956. 168 с.
97. Мартынов И. И. Золтан Кодай. Москва : Совет. композитор, 1970. 252 с.
98. Мартынов И. И. История зарубежной музыки первой половины XX века. Очерки. Москва : Гос. музык. изд-во, 1963. 304 с.
99. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
100. Медушевский В. В. О музыкальных универсалиях. *Статьи и воспоминания* / С. С. Скребков. Москва, 1979. С. 176–212.
101. Мильштейн Я. И. Ф. Лист. В 2 т. Т. 1. Москва : Гос. музык. изд-во, 1956. 530 с.; Т. 2. Москва : Гос. музык. изд-во, 1956. 599 с.
102. Москаленко В.Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Клякса, 2000. 245 с.
103. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке. Ленинград : Музыка, 1990. 283 с.
104. Музыкальные культуры народов. Традиции и современность / ред.-сост. Г. М. Шнеерсон. Москва : Совет. композитор, 1973. С. 289–291.
105. Надор Т. Если бы Лист вел дневник. Будапешт : Корвина, 1988. 117 с.
106. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. *Советская музыка*. 1986. № 12. С. 75–82.
107. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
108. Немет А. Ференц Эркель. Ленинград : Музыка, 1980. 157 с.
109. Нестьев И. В. Бела Барток. Москва : Музыка, 1969. 800 с.
110. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
111. Оголевец А. С. Введение в современное музыкальное мышление. Москва ; Ленинград Гос. музык. изд-во, 1946. 470 с.
112. Озеров В. Ю. Теория музыкального мышления и проблемы изучения целостности в музыке. *Методологические вопросы теоретического музыкознания*. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1975. Вып. 22. С. 173–234.

113. Папай Й. Памяти Антала Регули. Сургут : Северный дом, 1993. 55 с.
114. Переверзев Н. К. Проблемы музыкального интонирования. Москва : Музыка, 1966. 224 с.
115. Пискунова Н. М. Роль венгерской музыкальной критики 20-30-х годов XX века в формировании эстетических и педагогических принципов национальной фортепианной школы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1981. 20. с.
116. Письма Белы Бартока Филарету Колессе. *Советская музыка*. 1961. № 1. С. 85–91.
117. Пустыльник И. Я. Принципы ладовой организации в современной музыке. Ленинград : Совет. композитор, 1979. 188 с.
118. Рети Р. Тональность в современной музыке. Ленинград : Музыка, 1968. 131 с.
119. Ровнер А. А. Становление музыкального авангарда в начале XX века / Антон Аркадьевич Ровнер. URL: <http://gora-analog.narod.ru/text4.html> (дата звернения: 22.10.2020)
120. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. 267 с.
121. Рыжкин И. Я. Образная композиция музыкального произведения. *Интонация и музыкальный образ* статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран / ред. Б. М. Ярустовский. Москва, 1965. С. 187–224.
122. Сабольчи Б. Гайдн и Венгерская музыка. *Советская музыка*. 1959. № 6. С. 77–84.
123. Сабольчи Б., Бониш Ф. Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях. Будапешт : Корвина, 1963. 160 с.
124. Сапонов М. А. Искусство импровизации. Москва : Музыка, 1982. 77 с.
125. Сени Э. Некоторые стороны метода Кодая. *Музыкальное воспитание в Венгрии* / сост. и общ. ред. серии Л. А. Баренбойма. Москва, 1983. С. 64–139.
126. Сергиенко Р. И. Звуковысотная основа музыкальной композиции XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Минск. 1998. 32 с.
127. Сергиенко Р. И. Из наблюдений над тематизмом произведений Белы Бартока. Минск : Мастацкая літаратура, 1977. 154 с.
128. Сергиенко Р. И. Проблема тональности в позднем творчестве Белы Бартока : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1978. 26 с.

129. Сигитов С. М. Ладовая система Белы Бартока позднего периода творчества. *Проблемы лада* : сб. ст. / сост. К. Южак. Москва, 1972. С. 252–287.
130. Сисаури В. И. Об исторической типологии систем музыкального мышления. *Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки* : сб. науч. тр. / Ленинград. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград, 1980. С. 87–117.
131. Скребков С. С. Об интонационных особенностях гармонических функций в современной музыке. *Теоретические проблемы музыки XX века* : сб. ст. / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. Москва, 1967. Вып. 1. С. 9–34.
132. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
133. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 103 с.
134. Стасов В. В. Избранные сочинения. В 3 т. Т. 3. Москва : Искусство, 1952. 886 с.
135. Сухленко И. Ю. Музыкальное произведение в концепции исполнителя: механизмы актуализации. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського: Комунікативна організація музичного твору*: зб. статей [упорядник В.Г. Москаленко]. К., 2015. Вип. 116. С.51-58.
136. Сухленко И. Ю. Стилиевые доминанты исполнительской концепции музыкального произведения. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. XI / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г.І. НГанзбург, Шубіна Л.І. Харків : ХНУМ, 2018. С. 61–71.
137. Сухленко І. Ю. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / І. Ю. Сухленко ; Харк. націон. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2011. – 16 с.
138. Тараканов М. Е. Инструментальный концерт. Москва : Знание, 1986 56 с.
139. Тараканов М. Е. Новая тональность в музыке XX века. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. / ред. Г. А. Орлов. Москва, 1972. Вып. 1. С. 5–35.

140. Торопов В. Н. Мировое дерево: универсальные знаковые комплексы. В 2 т. Т. 1. Москва : Рукописные памятники древней Руси, 2010. 446 с.
141. Торопов В. Н. Мировое дерево: универсальные знаковые комплексы. В 2 т. Т. 2. Москва : Рукописные памятники древней Руси, 2010. 495 с.
142. Тох Э. Учение о мелодии. Москва : Музык. сектор, 1928. 135 с.
143. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Киев : Музінформ, 1993. 117 с.
144. Тюлин Ю. Н. Натуральные и альтерационные лады. Москва : Музыка, 1971. 108 с.
145. Тюлин Ю. Н. Современная гармония и ее историческое происхождение. Теоретические проблемы музыки XX века : сб. ст. / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. Москва, 1967. Вып. 1. С. 129–182.
146. Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество. Будапешт : Корвина, 1971. 392 с.
147. Хайду П. Уральские языки и народы. Москва : Прогресс, 1985. 429 с.
148. Хамбургер К. Книга Листа о цыганской музыке. Звезда. 2011. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2011/3/kniga-lista-o-czyganskoj-muzyke.html> (дата звернення: 20.10.2020).
149. Хентова С. М. Пианисты XX века. Санкт-Петербург : Музыка, 1997. 44 с.
150. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. Проблемы традиции и новаторства в современной музыке : сборник / сост. А. М. Гольцман ; общ. Ред. М. Е. Тараканова. Москва, 1982. С. 52–104.
151. Холопов Ю. Н. Об эволюции европейской тональной системы. Проблемы лада : сб. ст. /сост. К. Южак. Москва, 1972. С. 35–76.
152. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. Москва : Музыка, 1974. 287 с.
153. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. Москва : Музыка, 1971. 303 с.
154. Чампай О. Социологическая модель нации как единство биологических и социокультурных знаков (на примере венгерской нации). Ежегодник финно-угорских исследований. Ижевск, 2009. С. 269–283.
155. Чижик И.

156. Эко У. Открытое произведение. Санкт-Петербург : Академ. проект, 2004. 384 с.
157. Antokoletz E. The music of Bela Bartok: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music. Los-Angeles : University of California Press, 1984. 342 p.
158. Aszalós T. Stilismeret és technikaképzés. *Parlando*. 2009. № 1. Old. 13–21.
159. Bartok B. Essays / Editor B. Suchoff. London : Faber & Faber : Faber Music, 1976. 575 p.
160. Bartok B. Studies in Ethnomusicology. Lincoln : University of Nebraska Press, 1997. 301 p.
161. Bauer M. The Literary Liszt *The Musical Quarterly*. 1936. № 3. P. 295.
162. Bayley A. Bartok. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 253 p.
163. Bekker P. Liszt and his critics. *The Musical Quarterly*. 1936. № 3. P. 282.
164. Bocanegra C. D. Accent and Grouping Structures in the String Quartets of Bela Bartok. Denton : University of North Texas, 2001. 147 p.
165. Bratuz D. Bela Bartok — A Centenary Homage. URL: [http://www.damjanabratus.ca/essays/bartok/bartok\\_centenary.htm](http://www.damjanabratus.ca/essays/bartok/bartok_centenary.htm) (дата звернення: 20.10.2020)
166. Demeny J. Bartok Bela muveszi kibontakozasanak evei. Talalkozas a nepzenevel. Budapest : Akademiai Kiado, 1955. 173 old.
167. D'Ortigue J. Franz Liszt. *Gazette musicale de Paris*, 1835. 200 p.
168. Frigyesi J. Reviewed works: Bela Bartok: compositions, concept and autograph sources by Laslo Somfai. *Journal of the American musicological society*. 1999., University of California press Vol. 52. № 2. P. 388-398.
169. Herczog J. Folklore e artificio Ambivalenze nel linguaggio musicale del primo Novecento. *Kronos*. — *Lesse*. 2003. Vol. 5/6. P. 123–136.
170. Homor Zs. Magyar zongora művészet első felében a 20 század: Értekezés a fokát Doctor of Philosophy. Budapest Academy of Music, 2009. 92 old.
171. Lintrop A. Khanty bear-feast songs collected by Wolfgang Steinitz. URL: <http://www.folklore.ee/folklore/vol6/steinitz.htm> (дата звернення: 20.10.2020).
172. Konrad G. A guest in my own country. N-Y. : Other Press, 2007. 248 p.
173. Nicolle D. Hungary and the fall of Eastern Europe 1000-1568. London : Osprey Publishing Ltd, 1991. 48 p.



174. Pinter C. M. Emblematic styling marks in Bartok's rhythm. *Sciences of Arts and Cultural History: Musicology*. Budapest. 2010. P. 3–7.
175. Pourtales G. de La vie de Franz Liszt. Paris, 1926. 318 p.
176. Raabe P. Die Entstehungsgeschichte der ersten Orchesterwerke Franz Liszts. Leipzig, 1916. 54 s.
177. Raabe P. Franz Liszt, Erstes Buch, Liszts Leben. Stuttgart-Berlin, 1931. 325 s.
178. Ramann L. Franz Liszt. Als Künstler und Mensch. Leipzig, 1880-1894. 159 s.
179. Rellstab L. Franz Liszt: Beurtheilungen, Berichte, Lebensskizze. Berlin, 1842. 76 s.
180. Ritchie A. D. The Influence of Folk Music in Three Works by Bela Bartok. Christchurch: of Canterbury University, 1986. 269 p.
181. Schneider D. E. Bartok, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality. Los-Angeles : University of California Press, 2006. 319 p.
182. Scotting R. Back to Basics: оло The Social and Cultural Implications of Hungarian Modern Classical Composers and Their Music. URL: <http://www.fulbright.hu/book5/randallscotting.pdf> (дата звернення: 20.10.2020).
183. Sonkoly I. Liszt Ferenc szerepe, jelentősége a magyar zenepedagógiában. *Parlando*. 1961. № 4. Old. 1–3. URL: <http://www.parlando.hu/Liszt614.htm> (дата звернення: 20.10.2020).
184. Stevens H. The life and music of Bela Bartok. Oxford : Clarendon Press, 1993. 358 p.
185. Szabolcsi B. A XVIII század Magyar kollegiumi zeneje. URL: <http://mek.oszk.hu/02000/02044/html/2kotet/13.html> (дата звернення: 20.10.2020).
186. Szabolcsi B. A concise history of Hungarian music. Budapest : Corvina Press, 1974. 256 p.
187. Szöllősy A. Bartók Béla válogatott írásai. Budapest : Művelt Nép, 1956. 426 old.
188. Vertes E. Ob-Ugrian and Samoyed Mythological Beliefs: Similarities and Differences. *Uralic Mythology and Folklore*. Budapest, 1989. P. 161–168.

189. Walker D. R. Bartok Analysis: A Critical Examination and Application. Hamilton : McMaster University, 1996. 175 p.
190. Wagner C. Franz Liszt. Ein Gedenkblatt von seiner Tochter. Munhen, 1911. 9 S.

## ДОДАТКИ

### ДОДАТОК 1

Великий внесок у сучасне фіноугрознавство зробили археологічні відкриття останніх десятиліть, що мають вузьку суто наукову спрямованість, однак підтверджують чи спростовують теорії, що вже закріпились. Наприклад, дослідження поховань, що мають на меті віднайти типологічну схожість за принципом локалізації тих чи інших могильників на різних територіях Європи та Азії. Одне з таких досліджень описано в роботі В. Іванова «Давні угри-мадяри в Східній Європі». В своїй роботі дослідник намагається відстежити міграційний шлях та точки перебування мадярів. Він, в першу чергу, спирається на класифікацію первинних археологічних понять: ЕКА — етнокультурний ареал (досліджуючи розкопки поховань п'яноборської (нижнє Прикам'я та райони річки Вятки), гляндєвської (околиці Пермі), осинської (Усть-Ординський Бурятський округ), караабизької (правобережжя та середня течія річки Білої на Південному Уралі в Башкортостані) культур); АЕТ — археолого-етнічний типархеолого-етнічний тип; АК — археологічна культура; КПО — комплекс пов'язаних ознак. Дослідник випрацьовує систему співвідношень типологічних схожостей, надаючи їй в таблиці коефіцієнтів. Він бере до уваги людські пози, положення рук, наявність релігійної та побутової атрибутики (зокрема акцентує увагу на наявність кінської зброї та іншої атрибутики вершників, що набуває транскультурного значення в ідентифікації європейських осілих культур та культур степових кочівників азійських територій). У зв'язку з цим він доходить безпосередньо наступних висновків: «Замкнений типологічний зв'язок утворюють між собою могильники кушнарєнківського та караякуповського типів на Південному Уралі та Приураллі і угорські (молчанівського та потчеваського типів) могильники лісового Зауралля та Приіртиштя; далі такий самий зв'язок виявляється між ламоватівськими, полемськими (фіно-пермськими) могильниками Прикам'я, між ними та ранньоболгарськими могильниками Волго-Кам'я, між болгарськими, полемськими та неволинськими могильниками і могильниками ранньосередньовічного поселення Прикам'я та давньоугорськими. Цікаво те, що обидва ці блоки (кушнарєнково, караякупово та західносибірські угри з одного боку і ломоватова, полем, неволино та болгари — з іншого) поєднані з високим коефіцієнтом типологічної схожості між

могильниками караякупівської культури та давніх угорців на Дунаї» [52, 67].

Кінна атрибутика в культурі кочових племен мала одне з основних значень у визначенні ЕКА, АЕТ, АК и КПО. «Моральна культура етносу характеризується ціннісним ставленням до символів, у яких полягає великий сенс. <...> У фіно-угрів кінь є символом усього світлого, радісного, щасливого, а також символом природи, яка постійно оновлюється» [83, 216]. Варті уваги дослідження археолога професора С. Кисельова, пов'язані з культурою вершників. Він детально описує типи стремен, зброї та інших елементів, знайдених під час вивчення не лише поховань, а й побуту давніх племен, при цьому вказує на схожість форм зброї у племен Південного Сибіру та Західної Європи: «Стремена виготовлялись трьох форм. Найрозповсюдженіша мала вигляд вісімки з широкою нижньою частиною, оснащеною знизу плоскою підніжкою та невеликою верхньою петлею для пасу. <...> Ця форма з'являється в Південному Сибіру в таштицькі часи [перші століття н.е. — А. Г.]. <...> В Західній Європі вона вперше розповсюджується у VI ст. (наприклад, в Угорщині в могильниках Boleske (VI ст.), Szent-Endre (VI-VII ст.), Regoly (VII ст.), Czico Kassa (VI-VIII ст.))» [60, 518].

Метою вченого було знайти типологічні схожості на різних територіях, і в цьому контексті інтерес представляють його відкриття на території сучасної України. А саме: кургани біля села Заплавка Магдалинівського району Дніпропетровської області, села Манвелівка Васильківського району Дніпропетровської області, села Твердохліби Кобеляцького району Полтавської області, села Новомиколаївка Верхньодніпровського району Дніпропетровської області, села Суботинське Знам'янського району Кіровоградської області на березі Інгулу, села Суха Гомольша Зміївського району Харківської області. Ці кургани також мають високий коефіцієнт типологічної схожості з курганами поховань караякупівської культури та угорських могильників у дунайській долині. Пересування та періоди осілого життя мадярів досить точно визначені хронологічно і є об'єктом великого інтересу з точки зору взаємодії різних культур протягом того чи іншого періоду, що, безумовно, впливає на хід розвитку даних культур та їхнього сучасного стану. На цьому акцентує увагу натураліст XIX ст. М. Данилевський, визначаючи одну з проміжних територій на шляху мадярів до дунайських рівнин як Лебедію, землі, які займають деякі українські райони: «Ім'я «Лебедія»

доводить лише давність та розповсюдженість топографічних назв цього кореня на Русі: і досі вони в чисельній кількості розкидані по різних куточках Росії. Місто Лебедин Харківської губернії [сучасна Сумська область — А. Г.] справді заслуговує в даному питанні на нашу особливу увагу, однак лише тому, що на ту ж місцевість, як на місце угорських кочовищ, наводить нас інше міркування, ще більш переконливе. Саме в Книзі Великого Креслення означена річка *Угрин* в нинішній Харківській губернії. Угрин впадає в річку Уди, притоку Донця. В назві «Угрин» (як і в назві річки Угри) неможливо не побачити сліду угрів, які протягом деякого часу (не надто тривалого) кочували в цій місцевості» [39, 11].

Археологічні дослідження, що мають профільні методи та цілі, оперують безпосереднім фактологічним матеріалом, який дає підґрунтя історикам, культурологам, етнографам, фольклористам, лінгвістам, антропологам та іншим вченим. Це базовий матеріал, який може передбачити та попередити появу хибних і невірних теорій, в даному випадку, відносно глобального питання про походження угорців-мадярів.

Спроби визначити витoki угорської нації почалися тисячоліття тому, коли науковий арсенал та методологія, в основному, базувалися на описі побаченого. В літописах того періоду збереглося чимало цікавих фактів, зафіксованих у різних джерелах: від серйозних вчених до мандрівників-місіонерів. Іноді на основі уривчастих відомостей дорожніх нотаток складалася цілісна картина, яка надалі мала вплив на хід наукових досліджень (головним чином, вона задавала шляхи, якими йшло дослідження, іноді вони виявлялися хибними, що часто призводило до виникнення невірних теорій, але, в будь-якому разі, документи такого роду мають високу цінність для науки). Наводимо один з таких описів-оповідей, знайдених у записах одного з домініканських монахів та систематизованих медієвістом ХХ століття С. Аннінським: «З запису Ріхарда видно, що ще до Юліана, можливо, у 1231-32 рр., угорські домініканці, знаючи з хронік, що десь на сході в них є одноплемінники угорці-язичники, відправили чотирьох місіонерів на їхні пошуки. Троє з них загинуло протягом трирічних мандрувань, але четвертий, брат Отто, повернувся, дещо розвідавши. Він, вочевидь, побував десь у киргизьких степах поблизу Волги, отримав деякі відомості про східних угорців та помер на дев'ятий день після повернення, «зломлений чисельними труднощами», проте перед смертю встиг розповісти про шлях до «Великої Угорщини» [5, 77-78]. Такого роду розрізаних записів була чисельна

кількість, і минуло чимало часу, доки не сформувалась загальна цілісна картина в якій вони систематизуються хронологічно, виявляючи співпадіння.

Однак не лише дорожні записи та щоденники тих часів служили письмовими джерелами, багато записів було зроблено цілеспрямовано в зв'язку з вивченням та безпосереднім науковим інтересом угорських вчених. «Мандрівки з метою відшукати сліди батьківщини та родичів Угрів почались дуже рано (вже в XIII ст.). <...> Завдяки їм мадярські вчені давно дійшли гіпотези щодо свого рідства з деякими фіно-уральськими племенами» [36, 155-156]. Це зауваження російського вченого XIX ст. К. Грота пролунало не вперше, а знаходилось у низці ідей, висловлювань та гіпотез європейських вчених, саме тоді, коли питання етнічного походження угорців набуло наукової систематичної основи. Про свідчення місіонерів, а також інших мандрівників середньовіччя в райони Закам'я та Заволжжя Грот також згадує у своїй роботі «Моравія та мадяри». Всі вони надані як беззаперечні докази угро-фінської теорії: «Вже у XIII ст. мандрівники-місіонери натрапили на деякі приуральські фінські племена за Волгою та Камою. Ці племена спілкувались говірками, близькими та зрозумілими для мадяра. Звідси й беруть свій початок гіпотези про башкиро-угорське та фінське походження мадярів. <...> Та лише у XIV ст. серйозно обговорювалась думка про фінське походження мадярів. У XVII ст. першим, хто звернув увагу на схожість мадярської та фінської мов, був відомий слов'янин-педагог Амос Коменський. <...> Протягом XVIII ст. ця думка набула нового підкріплення внаслідок мандрівки на далеку північ (для спостережень за проходженням Венери в 1769 р.) двох єзуїтів-астрономів Максиміліана Хела та Йогана Сайновича, які знайшли в мові лапландців багато спільного з мадярською, а згодом була зведена Шльоцером та іншими вченими до ступеню майже беззаперечного положення. Нарешті, з половини XIX ст., після врожайної на результати мандрівки мадярського вченого Антала Регулі до фінів, до Швеції, північної Росії та на Урал, після досліджень фінського вченого-мандрівника Кастрєпа фінська теорія остаточно взяла гору над усіма іншими» [36, 160-163]. Узагальнення Грота ґрунтувалось не на одному десятиріччі практичної та теоретичної праці, в результаті якої угро-фінська теорія почала розвиватись і на сьогодні дає змогу для широкого спектру досліджень вченим різних галузей наукового знання. Але, разом із тим, угро-фінська теорія походження угорців на той час мала нечіткі

географічні окреслення, і Грот зауважує наступне: «Треба задовольнитись тим, що є можливість хоча б приблизно намітити давні оселі мадярів у південно-східних частинах давньої фіно-угорської території, десь у межах нинішніх губерній Пермської, Вятської та, можливо, Тобольської (її південної частини)» [36, 176].

Однак дискусію про однозначність угорського походження не припинено, питання в певній мірі досі є полемічним, оскільки записи вчених та літописців середньовічної Угорщини, а також найновіші дослідження (зокрема лінгвістів) надають інші докази про походження угорців-мадярів. Існує думка, що заволзький і закамський, середньоуральський та верхньоуральський регіони можуть бути не прабатьківщиною угорців-мадярів, а землями етапної локалізації етносу, що має інше географічне походження. Угорські вчені XVIII століття вважали, що угорці — нащадки гунів<sup>30</sup>. Ця теорія обіймала міцну позицію в світогляді того часу, хоча тоді ж і спростовувалась.

У XIX столітті їй було піддано жорстокій критиці попри ряд авторитетних вчених, що відстоювали її. Відродження деяких її положень спостерігається в наші часи. Згідно цієї теорії, територія волго-камського та верхньоуральського районів була перехідною. Також достовірно невідомо, хто є предками сучасних угорців — угри чи гуни, або ж змішення давніх племен угров і гунів стало наслідком появи мадярів. Перші згадування про це можна знайти і в старих літописах, і в свідченнях неугорських вчених тих часів. Наприклад, мадярський історик Феслер на початку XIX сторіччя зауважив, що в цьому народі не можна бачити угрів, а, швидше, або гунів, або аварів.

Переконання угорців, які вже оселились на сучасній території, в тому, що вони нащадки Аттіли, давали їм підстави для того, щоб претендувати на Угрію — середньовічне балканське королівство. Це саме переконання служило підставою для набігів на сусідні території.

Археологічні підтвердження цієї теорії також існують. В. Іванов зауважує наступне: «Що стосується етнографічного поняття *Magna Hungaria*, як території, зайнятої угорцями до їхнього переселення на Дунай, то пошуки такої території в Східній Європі приречені на невдачу. По-перше, на всьому величезному просторі від Уралу до Карпат ми не знайдемо території, де археологічна культура давніх угорців була б показана в повному обсязі. По-друге, сам давньоугорський етнос — явище

---

<sup>30</sup> Далі в тексті — гуни або хуни.

багатокомпонентне, воно складається з, власне, мадярського ядра та племен, що приєднались до нього: каварів (одне з хозарських племен), калізів, аланів та печенігів, а також пізніх аравів. <...> По-третє, саме етнографічне поняття Давньої або Великої Угорщини в середньовічних писемних джерелах з'являється не раніше XIII ст., тоді як етнонім «мадяр-мадзар» стосовно території Східної Європи був відомий вже у IX-X ст. (Ібн-Русте, Аль-Балхі, Худуд-ал-Алем, Костянтин Багрянородний)» [52, 81]. Існування Magna Hungaria досі піддають сумнівам, чи була це цілісна держава або ж культурний міф, про що в роботі «Хуни в Азії та Європі» розмірковує Л. Гумільов.

Фіноугрознавець О. Чампаї наполягає, що немає сенсу протиставляти різні теорії походження угорців-мадярів: «Угорці та етноси, що їх супроводжують, в цьому і відрізнялись від інших: приміром, археолог Д. Ласло в багатьох своїх роботах підкреслював, що в староугорських похованнях можна знайти кістки з антропологічними ознаками майже цілого людства тих часів» [145, 274], таким чином, намагаючись зняти питання про фактичні та історичні переваги тієї чи іншої прабатьківщини угорців. Однак поки це питання в певному сенсі залишається відкритим, не будуть завершені дослідження, що ґрунтуються на різних теоріях походження нації.

Сучасне фіноугрознавство відійшло від певної теорії походження угорців, в тому числі, від угро-фінської, яка нині все ж є основою, таким чином, відкриваючи новий етап у вивченні даного питання: «Не існує жодної фіксованої точки етногенезу або прабатьківщини угро-фінів, існує своєрідний фронт етногенезу, що віддалено нагадує за своїми властивостями атмосферний, лінія контакту різнорідних факторів, яка має складну конфігурацію протяжністю в тисячі кілометрів, конфігурацію, що безперервно змінюється» [75, 297-298].

Теорія південного походження угорців-мадярів отримала розвиток у роботах Л. Гумільова, який знаходить рідство угорських племен з гунами. Він наводить історичні факти, що стосуються міграції азіатських племен до Східної Європи. «У II столітті міграцій до Східної Європи було дві: готи — біля 155 р. з «острова Скандзи» перемістились до гирла Вісли, після чого дістались Чорного моря, і хуни — з Центральної Азії в 155-158 рр. сягли берегів Волги, де увійшли в зіткнення з аланами. Ситуація в степах Прикаспія та Причорномор'я змінилась радикально і надовго. Але якщо історія готів, які межували з Римською імперією, є відносно



відомою, то історія хунів з 158 по 350 р. зовсім невідома. Можна лише констатувати, що за 200 років вони змінились настільки, що стали новим етносом, який прийнято називати «гуни» [37, 70]. Виходячи з цього, історик вибудовує історичну картину, пов'язану з етнічною та культурною взаємодією середньо-південних та середньо-північних азіатських племен (відповідно, племен, що жили в башкирських, казахських і монгольських степах та на середньому і північному Уралі). Гумільов не стверджує, що гуни є протоугорцями, але наполягає на рідстві з ними. «Угри та тамі гуни поширились на північ за Волгою, а в цій річці сильна течія. Тим не менш, більшість північних народів Східної Європи мають два розділи: фінський — давній та угорський — той, що прийшов. Мордва: ерзя — фіни, мокша — угри. Марі: гірські черемиси — фіни, лугові — угри. «Чудь білоока» — фіни, «Чудь Заволоцька» — угри (Чудь Заволоцька, або Велика Пермь, Біармія скандинавських саг). <...> Найвірніше за все припустити, що міграція угрів на північ відбулась внаслідок великої посухи III століття або ж одразу після неї, а пасіонарність, яка необхідна для таких грандіозних звершень, угри отримали від метисації з хунами, в яких пасіонарності було в надлишку, а все інше втрачено» [37, 74].

Ввівши в ужиток теорію пасіонарності, Л. Гумільов описує національні ментальності племен на основі якостей та характеристик індивідуальних та групових особливостей етносу: «Їхня [гунів — А. Г.] пасіонарність була розрідженою через включення їх до середовища численних угро-фінів, за рахунок яких вони поповнювали втрати в боях. Угро-фіни були дуже хоробрі, витривалі та енергійні, цілком лояльні до гунських вождів, але серце їхнє билось в іншому ритмі, їхньому власному, внаслідок чого вони утворили гуно-угорську химеру. До V століття їхнє поєднання не носило такого характеру, адже вони жили в різних екологічних нішах: у степу і лісі. А коли історична доля завела їх в оточену горами долину Дунаю, та ще й додала до них кельтів-бастарнів, дакійців-карпів, сарматів-язигів та деякі роди слов'ян, то все змінилось, і зовсім не на краще» [37, 28]. Таким чином, вчений, не дотримуючись жодної з теорій походження угорців, які мали місце в той час, дістається своїх висновків, в основі яких він бачить етнічний симбіоз, протиставляючи його етнічній химері: «Китайські історики Сима Цянь, Бань Гу та інші писали про хунів із повною повагою та відзначали в них наявність традицій, здатність до сприйняття чужої культури, наявність людей з високим інтелектом. Китайці ставили гунів вище за сянбійців,

яких вважали примітивними. Якщо навіть приуральські угри не змішувались із гунами, то очевидно, що вони встановили контакт на основі симбіозу» [37, 71]. Близькість гунів (а, можливо, й угрів) до китайських територій підтверджується численними записами у згаданих Гумільовим китайських істориків.

У результаті його робіт угро-фінська теорія, яка на початку ХХ століття завоювала передові позиції, була піддана деякому перегляду, внаслідок якого її однозначність змінилась на багатозначність трактувань про походження угорців-мадярів.

Більш ніж детальний опис походу мадярів на Захід наводить і М. Данилевський. В своїй роботі він доводить неможливість того, що лише угорські північні племена мають етнічне рідство з угорцями, але й інші південні племена (можливо, гуни) брали участь у поході (спільному?): «При достатній кількості худоби треба було настільки звикнутись із кочовим життям, до того зріднитись із конем, щоб зробитись тими неприборкуваними наїзниками, якими ми бачимо угрів в Угорщині під час їхніх набігів. Чи можливо досягти цього в якись 70 років? Тобто протягом 70 років треба було завести худобу, розмножити її до 1.000,000 штук (за умови обставин відверто несприятливих — сніжні зими та нестача корму) та переродитись із звіроловів та риболовів у номадів та наїзників. І так ось вам скільки, на мою думку, неможливостей, якщо припустити для угрів лісовий шлях, що ви призначаєте: 1) В дорозі немає чим харчуватись. 2) Не тільки кінній, а й пішій масі від 80,000 до 100,000 цим шляхом пройти неможливо. 3) Після прибуття до Лебедії немає чим харчуватись. 4) Не вистачить 70 років, щоб обзавестись худобою, розплодити її та перетворитись із звіроловів на номадів та наїзників.

Як уникнути цих ускладнень? На це — лише один засіб, який заразом знищить усі складнощі, і якому в жодних відомостях, що є про угрів, нічого не суперечить. Варто припустити, що угри, вирушивши в свою мандрівку з Біармії до Лебедії, вже були кочівниками та наїзниками і, відповідно, йшли шляхом, можливим для кочівників, себто не лісом, а степами. Як погодити це з їхньою фінською природою? — здається, дуже просто. Потрібно все їхнє переселення поділити на два темпи. Перший: з їхньої фінської *прапрабатьківщини*, Біармії — лісової Пермської або Вятської губернії до їхньої *степової прабатьківщини*, де вони ономадились, і другий: це з останньої до Лебедії. Де ж шукати цю проміжну станцію? Там, де закінчується ліс і починається степ, де ці

формації проникають одна в одну, і де можна припустити, що інші, більш могутні кочівники (печеніги, узи та ін.) протягом тривалого часу не перешкоджали їхньому перетворенню із звіроловів та риболовів у кочівників, яке могло тривати протягом століть. Єдине місце, яке можна для цього призначити — це східна частина Уфимської губернії та північна частина Оренбурзької, тобто передгір'я південного Уралу, сучасна Башкирія, де фіни — вогуло-остяцькі угри або мадяри мали обашкиритись перед тим, як змогти рушити далі в дорогу» [39, 16]. Можливо, Данилевський не мав рацію в тому, що хронологічно деякі події подано ним інверсійно: більш правдивим виглядає те, що географічна траєкторія міграції виглядала не як Північ → Південь → Захід, а як Південь → Північ → Захід, тобто не лише уграм довелось «обашкиритися», але й гунам (та іншим степовим племенам) — «обугоритися».

Ідея родинної приналежності угорців до гунських племен, яка мала популярність серед них у середньовіччя, в певному сенсі формувала національний світогляд і менталітет. Героїчне минуле гунів на чолі з Аттілою (в якому історична правда злилась із міфом) для угорців було прикладом та точкою опори в їхніх територіальних претензіях на Угрію та Трансільванію. Про це згадується ще в роботах мадярського історика Аноніма Нотарія короля Бели I XIII ст., який стверджував, що до XIII століття не зникли сліди болгарської держави на північ від Дунаю, можливо, відносячи болгар також до нащадків гунів. Однак невирішені історичні протиріччя, які пов'язані з неповною інформацією та відсутністю цілісної картини, дають привід для різних гіпотез, в тому числі, і фантазій. Але, так чи інакше, це дало підстави угорцям протягом тривалого часу вважати самих себе нащадками великого народу і, таким чином, усвідомлювати себе частиною героїчної історії, в якій завоювання та перемоги мають панівне становище. Таким чином, свідомість кочівників, які прийшли з Азії, поступово трансформувалась у свідомість безстрашних воїнів з європейським мисленням. Більш за все, це дозволило угорцям досить швидко адаптуватись у європейському середовищі. Що стосується трансформації мислення угорців-мадяр за період міграції, то воно набувало постійних змін в залежності від взаємодії (мирної чи воєнної) з іншими народами, і, коли угорці прийшли на територію своєї сучасної батьківщини, то люди вже були в меншому ступені азійцями, ніж європейцями.

Придунайська земля, на якій оселились угорці, до їхнього прибуття була в центрі європейської геополітики. По-перше, наявність різних шляхів, що виводили до Чорного моря: розгалужений дунайський басейн, до якого входить чимало приток (зокрема, Тиса, Драва Раба). По-друге, різні торгові шляхи, що з'єднували віддалені райони та, головним чином, євро-азійські торгові шляхи: близькість до Шовкового шляху, дороги рахдонітів, а раніше — бурштиновий шлях та шлях пахощів. По-третє, це кліматично сприятлива місцевість, а, отже, родючість землі та інші сприятливі умови.

Стосовно державних устроїв до приходу угорців-мадярів на придунайську землю відомо, що задовго до їхнього прибуття могутність германців і даків уже втратила силу. К. Грот також робить акцент на це: «Представниками цієї найдавнішої епохи були тот залишки даків, а також романців (тобто даків романізованих) у горах Трансільванії. <...> Лише найубогіші залишки гепідів, останнього германського народу, що панував на Дунаї, лише ці залишки, що випадково збереглись, продовжували деякий час триматись на середньому та нижньому Дунаї серед чужого для них населення (слов'ян) [зокрема, болгар — А. Г.]» [36, 83].

Германські королі династії Королінгів продовжували експансію на схід у район Дунаю та Карпат, головною їхньою ідеєю було підкорення послаблених південних земель Апеннінського, Балканського півостровів та земель, що пролягали на північ від Балканів. Однак поява нового кочового народу зупинила ці плани. В ті часи для багатьох правителів, які мали вплив у Середній та Східній Європі, була повною несподіванкою поява нового народу, до того ж, здатного не тільки відбити їхні війська, а й активного в воєнному сенсі: «До появи нової сили нічого не могло покласти край подальшому розповсюдженню (разом із колонізацією) політичного панування германців на середньому Дунаї, і тільки раптове вторгнення мадярів на дунайську рівнину та їх влаштування просто на шляху германських завоювань здатне було зупинити цей послідовний рух германства вниз за Дунаєм з усіма його фатальними для західних слов'ян наслідками» [36, 148]. Грот підбиває підсумки своїх думок про закріплення угорців на дунайських землях буквально наступним чином: «Отже, у 907 році відбувся значний поворот в історії міжнародних стосунків на середньому Дунаї. <...> Торжество угрів над германцями не лише встановило в країнах, які вони займали, нові політичні відносини, але й неминуче мало створити абсолютно новий порядок речей в

етнографічному та культурному стані усієї середньо-дунайської території. <...> Настала фатальна розв'язка тієї боротьби, політичної та культурної, яку Германська держава протягом століття так наполегливо і послідовно вела. <...> Угри з далеких східних степів принесли з собою цю розв'язку та своїм облаштуванням на рівнині середнього Дунаю дали новий хід історії не лише самих придунайських земель, а й усієї Західної Європи» [36, 407-408]. Також вчений окреслює географічні кордони прибулих угорців-мадярів, посилаючись на записи Костянтина Багрянородного, який, говорячи про переселення мадярів із «Ателькузу» до нової батьківщини, визначає її місцезнаходження п'ятьма річками: за Тисою — на захід від неї до Дунаю та на схід за її притоками (річки Темеш, Бега, Марош, Кереш, Тиса).

Таким чином, початок X століття можна вважати поворотним в європейській історії та культурі загалом. Поява нових громадських та етнічних формацій з традиційними для них уявленнями про світобудову, взаємодію з сусідами, новими правилами відносин вплинула на світогляд європейців. Найближчими століттями угорці доволі стрімко і впевнено облаштувались у дунайській долині, регулярно здійснюючи набіги на сусідні території, приєднуючи землі Трансільванії та Угорії, а також здійснюючи походи в більш віддалені райони, протистояли Германській державі (тобто мали різний ступінь відносин із королями Саксонської династії), здійснювали походи на ослаблені італійські землі. З одного боку, войовничий характер народу зумовив тенденцію завоювань, з іншого — став стримуючим фактором західної експансії на Середню та Східну Європу, таким чином, зберігши ментальну та культурну самобутність населення цього регіону.

Корінні європейці (балканські народи, в тому числі, східні та північно-східні слов'яни, балти), що сусідили з угорцями-мадярами, визнали за новоприбулим народом його права, таким чином, настала нова епоха а культурному розвитку Східної та Середньої Європи.

Походження угорського етносу і згодом становлення угорської нації, пращурами якого були племена, що прийшли з азійських лісів та степів та, в свою чергу, пройшли через різноманітні змішання, етнічні та культурні впливи, остаточно не з'ясовано попри численну кількість задокументованих свідоцтв сучасників великої міграції угорців (вчених, письменників і простих мандрівників), історичних відкриттів протягом десяти століть (особливо у XIX ст.), розвиненому на сучасному етапі

фіноугрознавству. Різниця в етимологічних трактуваннях самоназв угорців-мадярів свідчить про неузгодженість у цьому питанні. «Перші безсумнівні відомості про угрів, хоча і без означення їхнього власного народного імені, відносяться лише до кінця IX та початку X ст., тобто до того часу, коли вони вийшли на сцену історичних подій у Східній Європі та увійшли в зіткнення з іншими народами. Серед візантійців першим, хто писав про мадярів і називав їх «турками», був імператор Лев IV Мудрий (886-912), який уклав з ними союз проти болгар» [36, 152]. Ім'я УГРИ зустрічається в інших візантійців — Георгія Амартола и Лева Граматика. З слов'янських істориків — у Костянтина Філософа (X ст.) — в зв'язку з їхніми нападами в Криму. Ім'я «мадяри» вперше зустрічається в Костянтина Багрянородного, в арабських письменників: у Ібн-Дасті (X ст.) — МОДЖГАР. В латинських та германських хроніках — Ungri, Ungari, Hungari, Onogari. Mogerī — люди землі ma-ger рідство с guer-m-ek, мадярською ma-guermek — «дитя землі», ma — розповсюджене у фінів позначення землі.

В історичній літературі також згадуються арабські письменники, в яких містяться різні форми угорського імені: середньовічні мусульманські письменники зрідка згадували ім'я Мадяр у формі «Моджгар» (одна з давніх розповсюджених форм імені), а ще рідше в формі «Унгар» (Хункар), в більшості випадків мадярів називають башкирами. Ім'я останніх зустрічається в них у доволі різноманітних формах: в Масуді — Баджгард, в Ель-Балхі — Башдждард, у Якута — Башгирд, Башджерд, у Казвіні — Башгард». Видатний угорський лінгвіст XIX ст. П. Гунфальві намагався ототожнити корінь *mog* з коренями *ouig*, *jog*, які присутні в імені Уйгури, Угри та містять у собі поняття «союз», «група»; отже, таке пояснення визнає і тотожність імен Мадяри та Угри.

Сучасний фіноугрознавець О. Чампаї так трактує етнонім «Мадяр», який «має декілька інтерпретацій — угро-фінського походження (*mad* — мансі, *ar*, *er* — людина), шумерського (*Maḥ-gar* — люди знань, пізнання; *magaru*, *maḥar* — щасливий), турецького (*бай* — пан) [згідно думки відомого тюрколога Армінія Вам-Бірі], мовою пехлеві *zenden* (*maḡa* – *maḡ* + *uaḡa* – друг = *maḡjaḡ*, друг магів (на думку індійського професора Живані Джамшиди Моді)) та більш пізнього монгольського походження — Маджар. Анонімус, дотримуючись традицій нашого першого короля, згадує біблейського Магога, що означає «маг», тобто предки були

магічними королями» [145, 281] з точки зору як лінгвістичних впливів, так і усталених мовних ознак, які набули розвитку вже на новій батьківщині.

Відмінність етимологічних розшифровок підтверджує ідею археологів, що угорський етнос, який прийшов до Європи — явище багатокomпонентне. Кочовий життєвий устрій носіїв мови став підґрунтям того, що різні автори в різних географічних точках Азії та Європи, так чи інакше, пишуть про угорців-мадярів, називаючи їх різними (але схожими) іменами. Письменники, які повідомляють те мале, що було відомо про міграцію угрів та їхнього перебування в південно-російських степах — з візантійців — Костянтин Багрянородний (X ст.), з арабських письменників — Ібн-Даста (початок X ст.), Нестор Літописець (XI ст.).

Зі свого боку Л. Гумільов також відзначає фактор етнічної множинності та відсутність будь-яких етнічних першостей у формуванні угорської нації, хоча і надає перевагу гунам, дотримуючись своєї теорії міграції азійських кочівників до Європи: «Південно-Сибірські та приуральські фіно-угри у III столітті мали свою організацію, яку китайські географи називали Уі-Бейго — Угорська Північна держава. Вона знаходилась на околицях лісової зони, приблизно біля сучасного Омську. Хуни також мали військову організацію та вождів загонів, без яких будь-яка армія небоездатна. Але і ті, і інші знаходились ще в родовому ладу, що виключало класові конфлікти між етносами. Двісті років вони прожили в сусідстві, і коли настав час далеких походів до Європи, туди рушили не хуни і не угри, а нащадки і тих, і інших — гуни, які перетворились на окремий особливий етнос. Хуни стали його ядром, угри — скорлупою, а разом — особливою системою, що виникла між Сходом та Заходом внаслідок унікальної долі носіїв хунської пасіонарності» [37, 73]. На думку вченого, пасіонарність (як характерологічну домінанту, непоборне внутрішнє прагнення (свідоме чи частіше неусвідомлюване) до діяльності, спрямованої на досягнення будь-якої мети) мали саме степові кочові племена, тоді як північні лісові (тайгові) були більш стриманими у таких прагненнях, однак більш витривалими та пристосованими до несприятливих умов життя. Таким чином, пасіонарність гунів як пасіонарність другого роду і стала фактором, що спонукав до великого походу на Захід. У цьому зв'язку пасіонарність угорців-мадярів стала ментальним компонентом у цілісній картині світу народу і дала європейській культурі новий поштовх у її розвитку.

Визнання гунів авторитетними китайськими істориками Сима Цянь, Бан Гу та іншими як людей з високим інтелектом надавало угорцям-мадярам особливої власної значимості. Це дозволило їм доволі швидко адаптуватись у нових європейських умовах, прийняти усталені традиції та культуру народів тієї місцевості, до якої вони прийшли, органічно влитися в сім'ю східних слов'янських народів, за короткі терміни сформуванню власну державність (королівство) зі своїм громадським устроєм, що відрізнявся від сусідніх, а також вплинути на громадські устрої своїх сусідів. Хоча, як зауважує Гумільов у «Чорній легенді», ще тривалий час для обізнаного європейця азійський степ, який одні географи починали від Угорщини, інші — від Карпат, — був обителлю дикунства, варварства, люті та ханського свавілля.

Важливими стали наступні етапи становлення угорського королівства. Зокрема, К. Грот відводить особливу роль XII століттю, коли на королівському престолі одне одного змінювали прогресивні та ретроградні діячі: це часи королів Іштвана Святого, Ладислава Святого, Коломана, Іштвана II, Бели II, за часи правління яких сформувались відносини з Візантією, Київською Руссю, Германією та сусідніми слов'янами (Болгарією, Сербією, Польщею, Чехією), Гейзи II — найбільш впливового угорського монарха у XII столітті, завдяки якому закріпився угорський авторитет серед сусідів та інших європейських держав, його наступників Іштванів III та IV, за часів яких Угорщина остаточно стає європейською державою, приймаючи традиції правління та всієї соціально-громадської вертикалі, і, нарешті, Бели III, за якого «Угорія пішла тим шляхом, на який латинський Захід здавна тягнув її, і який, врешті-решт, повністю змінив її минулий характер та політичну роль» [35, 424].

Таким чином, нова держава, населення якої мало недавню пам'ять про кочове життя та його устрій і, разом із тим, успішно адаптувалось серед європейських сусідів, на найближчі п'ятсот років (до завоювання його османським халіфатом у 1529 р.) стала повноправним та впливовим учасником європейського політичного та культурного життя.

Соціальний та внутрішньополітичний устрій угорського королівства від самого початку його існування підняв питання про державну мову. Мова, яка прийшла з угорцями-мадярами, не була зрозумілою європейцям настільки, що перший угорський король Іштван I видав указ, згідно якого Угорщина стала єдиною державою в Європі, де



офіційною мовою була латина. «Король Іштван I, ймовірно, враховуючи багатомовне населення, зробив офіційною мовою латину, яка вже тоді на своїй батьківщині в Італії була мертвою мовою. Цим жестом він уник мовних розбіжностей. В Європі існувала єдина угорська держава, де офіційною мовою була латина, але, разом із тим, розвивалась угорська як мова етносу, що мав перевагу, та мови етносів, які були в кількісній меншості» [145, 273]. Непросте, але в той період, вочевидь, єдине зважене королівське рішення призвело до того, що угорська мова продовжувала свій розвиток в умовах європейських реалій, і водночас (це, безумовно, пов'язано і з прийняттям католицизму в державі) угорці знали священну латину, що дозволило їм швидше адаптуватись та прискорило процес їхньої європеїзації в національному, культурному та політичному сенсі.

Походження угорської мови, або т.з. протоугорської мови у XIX ст., коли зріс науковий інтерес до угорської мовної культури багатьох представників, серед яких були не лише лінгвісти, безумовно, було пов'язане з групою фіно-угорської мовної родини; розвиток її поділяли на три головні періоди:

- генетичний;
- період турецького впливу;
- період слов'янського впливу.

Однак до появи цієї первинної (і вельми умовної) класифікації серед вчених існувала думка, що угорська мова — результат простого змішування різних мов в умовах активної міграції етносу. І це також зауважив К. Грот: «Турецько-татарські риси в мові, історії та деяких сторонах життя мадярів даються взнаки настільки сильно, що є вчені, які вважають мадярів, їхню мову та давню культуру просто результатом змішання фіно-угорських елементів з турецько-татарськими» [36, 154], ставлячись до цієї версії з явним скептицизмом.

Вже у XX столітті і сучасна лінгвістика, і мовознавство в рамках фіноугрознавства розробили детальну методологію вивчення угорської мови, її походження та історичної географії. Так, угорський лінгвіст П. Хайду, визначнюючи дату виникнення, власне, угорської мови, пропонує наступну періодизацію: «Угорська мова з'явилась <...> за часів відокремлення її від праугорської спільності, яке можна датувати 1 тисячоліттям до н.е. Отже, угорську мову можна вважати мовою з приблизно 2,5-тисячолітньою тривалістю самостійного розвитку. В історії

угорської мови цей вельми значний період часу підрозділяють на декілька великих епох:

- праугорська епоха (з 1 тис. до н.е. до 896 р.н.е., тобто до «завоювання» батьківщини), в межах якої можна розрізняти епоху приуральської прабатьківщини (з 1 тис. до н.е. до V ст. н.е.) та епоху міграцій (V ст. н.е. — 896 р.);
- давньоугорська епоха (від завоювання батьківщини до початку турецького панування або як варіант, заснованих на мовних ознаках — до кінця XIV ст.);
- середньоугорська епоха (з XVI ст. до епохи Просвіти або як варіант, епохи Просвещения или как вариант, заснованих на мовних ознаках — середина XIV ст. — кінець XVI в.);
- новоугорська епоха (від кінця XVIII в. до наших днів)» [138, 15-16].

Водночас вчений відзначає, що в період міграції та осілости на території дунайської долини угорська мова зазнала іранських, кавказьких, тюркських, візантійсько-грецьких, слов'янських, німецьких, латинських, французьких, італійських, румунських запозичень. Періоди тюркського та слов'янського впливів наразі залишаються актуальними і доволі визначеними хронологічно. Назву угорської нації в різних її інтерпретаціях він також розглядає, зауважуючи, що основа «угри» зустрічається і серед мов сусідів Угорщини. Так, він підкреслює, що в українській мові збереглась ця основа в назві країни, національності та мови (Угорщина, угорці, угорська мова).

Як фахівець з уральських мов П. Хайду в праці «Уральські мови та народи» аналізує досягнення своїх колег-лінгвістів: «Статистико-етимологічний аналіз лексики угорської мови був проведений Ш. Вермеш на матеріалі етимологічного словника Г. Барці. Згідно цих даних, серед заголовних слів цього словника: слів уральського, фіно-угорського та угорського походження — 24%, слів, що виникли, власне, на угорському підґрунті — 22,3%, запозичень — 35,6%, слів невідомого походження — 18,1%» [138, 337-338]. Однак він звертає увагу на розбіжності в статистичних даних тих чи інших досліджень, як правило, наведених в етимологічних, лексичних та граматичних словниках. Так, у восьминадцятому словнику угорської лексики, який базується на різних текстах, Хайду вказує на невірну добірку і, як наслідок, на статистичну неточність. У зв'язку з цим він піддає критиці дослідження Л. Бенке з етимологічної структури угорської лексики за 800 років, головним чином,

акцентуючи увагу на численних розбіжностях статистичних зведень, поданих у цифрових таблицях. Вивчаючи усталені та мобільні компоненти угорської мови, надаючи перевагу класичній порівняльній лінгвістиці, в результаті вчений доходить висновку, що «якщо протягом тисячоліть окремого існування фіно-угорських мов у них все ж збереглись характерні фіно-угорські особливості, структурні та лексичні релікти прамови, то культура фіно-угорських народів повністю перетворилась внаслідок переселень, змін у способі життя, контактів з іншими народами» [138, 389].

Сучасні фіноугрознавці-лінгвісти знову піднімають питання безпосередньо про етногенез угорської нації, саме вони першими похитнули сталий постулат про уральську прабатьківщину угорців. Наприклад, у своїх дослідженнях Хайду вказує, що в уральських мовах (а саме хантійській та мансійській мовах, а також мовах самодійської групи) відсутнє поняття «медоносна бджола», і, дійсно, суворі північні райони не є ареалом їхнього мешкання. Так само мова йде про деяких інших тварин та рослини. Разом із тим, вчений наполягає на вживанні слів, що визначають ці поняття, в південних степових районах (навіть згадує про Тибет та Китай), тим самим, переміщуючи мовну спорідненість до інших областей, але не відокремлюючи угорську мову від фіно-угорської групи. Відсутність (або наявність) деяких лексем пояснюється кочовою історією етносу, і сьогодні не завжди можна з точністю сказати, що є базовим, а що — запозиченням.

В період великої міграції мовні впливи були настільки сильними, що деякі морфологічні та фонетичні структури зазнали змін, і вживання закінчень, суфіксів, груп голосних та приголосних змінювалось, та все ж основні мовні структури збереглись у мові в тому вигляді, який дозволяє визначити первинні ознаки спорідненості тих чи інших мов. Таким чином, належність угорської мови (як фінської та естонської) до фіно-угорської родини не можна спростувати ніяк. Питання в тому, чи була до утворення фіно-угорської групи (до якої входить велика кількість мовних підгруп) інша мовна родина, до якої має відношення угорська мова. При цьому найближчими за спорідненістю до угорської стоять мови обсько-угорської групи Західного Сибіру, такі як хантійська мова (обсько-остяцька) та мансійська мова (вогульська), кожна з яких поділяється на велику кількість говірок (можливо, окремих мов).

У зв'язку з поставленим питанням варто навести зауваження російського мовознавця Д. Бубриха: «Важливі події в житті угорської мови відносяться до початку другої половини першого тисячоліття християнської ери. В цю епоху, приблизно на межі VI та VII ст., на середній та нижній Волзі утворилось потужне культурне та військове об'єднання, де ствердилась як мова загальнозрозуміла волзько-булгарська говірка. <...> В якості нащадка волзько-булгарської говірки, як найближчий її родич, у Поволжі досі зберігається чуваська мова. <...> Волзько-булгарський культурний і військовий світ виявився безпосереднім сусідом або сувереном угорського та вплинув на останній найсильнішим чином. Об'єктивним вираженням такого стану речей є численна кількість волзько-булгарських запозичень в угорській мові. Якщо корінних слів фіно-угорського походження в угорській мові не більше 400, то слів волзько-булгарського походження в ній не менше 200. Важливо, що волзько-булгарські запозичення в угорській мові відносяться до галузі сільського господарства, ремесла, торгівлі і т. д., але не до галузі військової справи» [19, 149]. Це говорить про тривале перебування угорців у районах Поволжя, тому наступний етап у вивченні культури угорців-мадярів (етнографія та фольклористика) досліджує саме ці райони, виявляючи, наприклад, близькість угорського та чуваського музичного фольклору (про це мова йтиме пізніше).

В дійсності могутність держави Срібна Булгарія могла відіграти в історії міграції угорців-мадярів вирішальну роль, однак взаємини з ними датуються більш пізнім періодом в порівнянні з обсько-угорським, тим не менш, є велика ймовірність, що тюркські мовні запозичення випадають саме на цей період.

## ДОДАТОК 2

Немає відомостей про те, як саме змінювалась манера гри піаніста, ускладнювались його фортепіанні опуси в залежності від нововведених винаходів, які вдосконалили рояль до того ступеню та надали йому тих характеристик, які ми бачимо в сучасному інструменті. Однак відомо, що Ліст співпрацював із провідними виробниками фортепіано в Європі і, відповідно, слідкував за новинками на цьому ринку та схвалював покращення в конструкції інструмента, пропагуючи та рекламуючи новинки в своїй концертній діяльності. Його дружба з П'єром Ераром, який фактично був єдиним фабрикантом, чиї роялі купував Ліст, мала історію, корені якої йшли в дитинство піаніста. Після смерті батька Ліст продав рояль фірми Ерар, щоб хоч якось покращити скрутне матеріальне становище родини, в якій став за старшого. Ймовірно, це був той рояль, на якому він навчався музики, і який був його вірним союзником у подоланні піаністичних труднощів. Це був той інструмент, завдяки якому Ліст здобув славу у Відні як віртуоз, вундеркінд та привернув до себе увагу поважних музикантів. Продаж інструменту був ще й не вигідним, оскільки він продав його дешевше через складні матеріальні обставини.

Можна припустити, що Ліст вже в дитинстві міг грати на роялі Ерара з використанням системи металевих розпорок для струн, яку Себастьян Ерар застосував у 1822 р. З тих пір нововведення в конструкції, в тому числі, ті, які з'являлись в інструментах інших фабрик, впроваджувались у виробництво на фабриці Ерара. Створення ним подвійної репетиції в 1823 р. ознаменувало появу повноцінного роялю в тому вигляді, до якого звикли сучасні музиканти. Покращення в сенсі міцності рами, еластичності струн, які з'явились згодом, можна сказати, були пов'язані з освоєнням колосальних можливостей інструменту.

Зростаюче технічне та силове навантаження вимагало від фабрикантів нових ідей: таким чином, з'явилась чавунна рама, що замінила розпорки. Цей винахід К. Мейєра (згодом вдосконалення Д. Тома та В. Алена, патент А. Бабкока) був запроваджений Чікерінгом на його фабриці інструментів у Бостоні, Ліст також мав інструмент цієї фірми (хоча все ж надавав перевагу роялям Ерара).

Ліст часто звертався до власних творів після певного часу (кілька років або десятиліть) та редагував їх. Переробці піддавалось багато творів, особливо фортепіанні. Так, його фортепіанні концерти, написані в молодості, були перероблені згодом. Перший концерт Мі бемоль мажор, створення якого датується 1830 р., доопрацьовувався протягом багатьох років<sup>31</sup>, переоброблявся у 1853 і 1856 рр. та був підготовлений до друку у 1857 р. Написання другого концерту Ля мажор датовано 1839 р., перероблявся в у 1849, 1853, 1857, 1861 гг. та підготовлений до друку в 1863 г. Перші ескізи парафрази на тему *Dies Irae* «Танці смерті» для фортепіано з оркестром відносяться до 1838 г., дату завершення роботи над твором не встановлено<sup>32</sup>, перероблявся у 1853 і 1859 рр. та був підготовлений до видання в 1863 р. Відмінною особливістю всіх авторських творів для фортепіано з оркестром є те, що їх прем'єрні виконання мали місце набагато пізніше їх створення: Перший концерт — у 1855, Другий — у 1857, «Танці смерті» — у 1865 рр. За родом своєї діяльності в першому періоді своєї творчості, коли композитор провів багато років у мандрівках та концертних поїздках, він міг лише трохи часу приділяти композиторській творчості, оскільки постійні переїзди, підготовки концертних програм забирали фактично весь його вільний час. Виконання творів інших композиторів, в тому числі, власних обробок чужої музики, займало основну частину його концертного репертуару, тоді як власні оригінальні твори знаходились у довгій роботі. Але не лише нестача часу була в цьому визначальним фактором. На наш погляд, вдосконалення інструментів, яке активно велось на європейських фабриках роялів, ставило в пряму залежність долю оригінальних фортепіанних творів Ліста. Маючи неперевершену піаністичну техніку, фізичну силу, Ліст із кожною появою нового (або іншого) елемента в конструкції фортепіано, продовжував (або поновлював) роботу над своїми

---

<sup>31</sup> Я. Мільштейн не вказує точної дати завершення концерту, тільки те, що він був повністю готовий не пізніше 1849 р.

<sup>32</sup> Я. Мільштейн також вказує дату не пізніше 1849 р.

творами, додаючи до них нові фактурні прийоми, які ставали доступними для нових інструментів. Однак прямі підтвердження цієї нашої гіпотези відсутні, це не можна стверджувати однозначно. Разом із тим, закономірність, з якою фортепіанні твори композитора, з'являючись у своїй завершеній формі, проходять через редагування (в тому числі, неодноразове), і прем'єрне виконання відсувається на довгі роки, простежується регулярно. Пояснити цей факт лише дефіцитом часу було б занадто просто, тому іншу причину ми вбачаємо в тому, що Ліст залежав від самого себе в прагненні вдосконалювати твори в світлі технічних можливостей інструмента, які відкривались знову.

Основні етапи вдосконалення конструкції роялів у XIX столітті, починаючи з винаходу подвійної репетиції, можна звести до наступних подій: винахід чавунної рами у 1819 р., конструкція та якість якої зазнали змін внаслідок вдосконалення самої рами та прогресу в справі ливарного виробництва металів, до середини століття чавунна конструкція здобула першість і витіснила інші способи тримання струн, що дозволило збільшити їхню силу натягу; у 20-х рр. для обтяжки молотків почали застосовувати войлок — найбільш зручний матеріал, що застосовується з тих часів і до сьогодні; поступове потовщення резонансної деки з 5 до 11 мм дозволило підвищити її міцність; створення у 1825 р. перехресно-струнної конструкції роялю дало змогу збільшити довжину та товщину струн, як наслідок — підвищити їхню силу натягу для підсилення потужності звуку. Всі ці винаходи впроваджувались у виробництво поступово, оскільки складний піаністичний механізм і конструкція фортепіано загалом вимагали ретельного апробування нових елементів, крім того, нововведення часто критикували скептично налаштовані власники фабрик, а також виконавці та композитори. О. Алексєєв вказує на те, що популярність інструменту на початку XIX століття сприяла інтенсивності виробництва: «На межі XVIII — XIX століть особливо славились фабрики Штейна і Штейхера в Австрії та Бродвуда в Англії. Інструменти віденської та англійської механіки конкурували в ті часи як найкращі в світі. Австрійські фабриканти пристосувалися до художніх смаків, які панували в салонах віденських аристократів. «Штейни» та «Штрейхери» вирізнялись витонченістю та блискучим звучанням. Їхня клавіатура, неглибока та «легка», була чудово пристосована для виконання ажурних пасажів. <...> Англійські фортепіано відрізнялись солідністю конструкції, співучим, насиченим звуком» [1, 113].

Ліст, найімовірніше, був якраз прибічником нових рішень у конструкції роялю. Про це свідчить його творчість, постійне прагнення вдосконалити свій піанізм. Він, певно, відчував свої приховані можливості і пробував свої сили на нових роялях. Ми не маємо відомостей, коли саме він купував новинки (переважно фірми Ерар), і як це пов'язано з розвитком його піаністичної техніки та еволюції його композиторської творчості, однак непрямі докази того, що Ліст використовував можливості нових інструментів полягають, безумовно, в характері та методі роботи композитора над своїми творами. Він любив експериментувати зі звуковидобуванням, піаністичними труднощами, музичною фактурою. Все це разом залишало його невдоволеним на довгий час творчого процесу.

Ліст був прихильником експериментів в області звуковидобування, його цікавили різні тембри, технічні можливості та універсальність інструменту. Він мав роялі різних майстрів: крім ерарівського інструменту, згадуються роялі Штейхера, який працював над поліпшенням якості та звукової потужності фортепіано і в 1820 р. усунув нижнє дно під корпусом роялю. Також у композитора стояли концертний рояль<sup>33</sup>, рояль кельнської фабрики Ека. На замовлення Ліста на паризькій фабриці «Олександр та син» було виготовлено піаномелодіум — інструмент, який поєднував у собі звучання роялю та можливості органу. Ставлення Ліста до органу, особливо в пізньому періоді творчості, було пов'язане з написанням цілої низки оригінальних творів і перекладень для органу соло і в супроводі органу. Всі ці твори, крім фантазії та фуги на теми «Пророка» Мейєрбера (1850 р.) датовані 60-80 рр. XIX ст. Згадуються роялі Бродвуда — старовинної англійської фірми, що мала добрі рекомендації серед музикантів (Бетховена, Клементі, Шопена та ін.). Наприкінці 60-х рр. у Ліста з'явився американський рояль<sup>34</sup>, а також у нього був рояль, виготовлений фабрикою Безендорфера — винахідника аліквотної системи, яка являє собою систему додаткових струн, закріплених правіше та вище за інші для поліпшення якості та тривалості звуку.

Ліст приймав вдосконалення та нові елементи в конструкції роялю. Так як це був інструмент його виробництва в повному сенсі, його можливості він вивчив досконально як піаніст і композитор. Для нього фортепіано являло собою універсальний інструмент, здатний видобувати

---

<sup>33</sup> На жаль, відомості про виробника інструменту відсутні

<sup>34</sup> Найімовірніше, що це був Стенвей



великий спектр різноманітних тембрових нюансів. Ліст інтуїтивно відчував, що рояль — багатофункціональний та багатотембровий інструмент не в метафоричному, а у фізичному сенсі. Вже пізні дослідження ХХ ст. в галузі звукового синтезу підтвердили теорію багатотембрової функціональності фортепіано. По-перше, в різних регістрових зонах звучання інструменту дуже відрізняється та частково залежить від системи розподілу струн від однієї до трьох на тон. По-друге, обмотка струн, яка містить мідний сплав, надає кожній струні індивідуальних характеристик. По-третє, огинаюча кожного тону при одночасному натисканні декількох клавіш (в залежності від їхньої кількості та розташування) змінюється. Крім того, резонансні елементи фортепіано створюють акустичні умови, за яких різні інтерферентні комбінації прямих та відбитих хвиль також мають вплив на темброву різницю. Про те, що Ліст бачив ці особливості, свідчать слова його вчителя К. Черні, який охарактеризував гру свого учня так: «Іноді <...> він постійно тримає педаль під час хроматичних та деяких інших пасажів у басі, створюючи цим звукову масу, подібну до густої хмари, розраховану на вплив загалом» [1, 219].

Для Ліста інструмент приховував можливості симфонічного оркестру, тому він називав свої фортепіанні твори фортепіанними партитурами. В процесі роботи над перекладеннями чужих симфонічних партитур він досягав максимальної адекватності звучання оркестрових інструментів засобами роялю. Таким чином, він поступово став знавцем всіх існуючих оркестрових стилів, міг комбінувати відомі прийоми, отримуючи якісно нові, притаманні тільки його композиторській стилістиці. На здатність Ліста імітувати різні інструменти засобами роялю вказують різні дослідники: «Ліст надзвичайно збагатив фортепіанну фактуру оркестровими засобами виразності. Подібно Бетховену, він часто переміщував окремі фрази в різні октави, майстерно відтворюючи цим звучання різних груп оркестрових інструментів. <...> Композитор імітував тембри багатьох інструментів, у тому числі, звучність дзвіночків, органу та угорських національних інструментів, особливо цимбал» [1, 228]. Алексєєв акцентує увагу на нових фортепіанних прийомах, які Ліст відпрацьовував і вводив у піаністичну практику: «Ліст надзвичайно сильно розвинув «фрескову» манеру фортепіанного викладення. Він використовував не лише насичену акордову фактуру, а й можливі швидкі послідовності звуків, розраховані на сприйняття в цілому. Це могли бути і

гами, і різні пасажи, що пролітають через усю клавіатуру та виконуються на одній педалі. <...> Новим було застосування кидків позиційних комплексів по клавіатурі: октав, частіше акордів. Це подальший розвиток прийому швидкого переміщення звукових ліній клавіатурою, здійснений в типово лістівському дусі» [1, 227-228]. Цікавою є цитата про різноманітність рояльного звуку у Ліста в зв'язку з артикуляційними прийомами та технічно індивідуальними піаністичними особливостями: «Ліст також часто «інструментував» свої фортепіанні твори з урахуванням індивідуальних «тембрових» можливостей пальців (він, наприклад, любив використовувати підряд 1-й палець під час виконання кантилени в середньому регістрі)» [1, 220].

Романтичний стиль піанізму, який розквітнув вже у першій половині XIX ст., був популярним серед композиторів, які багато писали для роялю: Шуман, Шопен, Мендельсон, Шуберт<sup>35</sup>. У зв'язку з цікавим для нас питанням про фортепіанний стиль творів Ліста звернемося до роботи композитора про Шопена.

Познайомившись у Парижі, Ліст і Шопен довгі роки залишались у тісних дружніх та творчих стосунках. Спільне музикування, виконання творів один одного вплинуло на обох художників у композиторському та піаністичному сенсі. Шопен став творцем нового романтичного стилю фортепіанної гри, основаної на імпровізаційності, ритмічній свободі, поліритмічних співвідношеннях, якості звука, що вирізнявся політністю та співучістю. Дослідники знаходять чимало спільних рис у манері виконання Ліста і Шопена, особливо акцентуючи увагу на ритмічний бік. О. Алексєєв порівнює виконавські прийоми обох піаністів в роботі: «В області ритму в Ліста, як і в Шопена, найбільше далися ознаки національні особливості виконання. Ліст любив і добре знав виконавську манеру вербункош за грою угорських циганів — ритмічно дуже вільною, з несподіваними акцентами та ферматами, захоплюючи своєю пристрасністю. Можна припускати, що в імпровізаційності його власної гри і притаманному їй вогняному темпераменту було дещо близьке до цієї манери» [1, 219].

Ліст став першим дослідником шопенівського фортепіанного стилю, детально описавши технічний та творчий боки піанізму польського музиканта. Ліст вважав, що сучасні композитори, які пишуть для

---

<sup>35</sup> Щоправда, Шуберт більше перебував під впливом стилістики пізнього віденського класицизму, зокрема, Бетховена.

фортепіано (у тому числі, й він сам) зобов'язані Шопену появою цілої низки нових піаністичних та композиторських засобів (в області фактури і гармонії). «Йому ми зобов'язані ширшою формою розташування акордів як в одночасному їхньому звучанні, так і арпеджованих або ламаних; хроматичними та енгармонічними витонченостями, вражаючі приклади яких наводять його твори; маленькими групами нот-«прикрас», що спадають крапельками роси на мелодичну фігуру. Він привніс несподіваність та різноманіття, які неможливі для людського голосу, прикрасам цього роду (прообразами яких могли бути лише *фіоритури* великої старої італійської школи співу), які раніше стереотипно та одноманітно, по-рабському копіювали на фортепіано людський голос» [82, 6].

Ліст публікує багато матеріалу про концертне життя Шопена, про творчість. Його міркування часто виходять за межі строгості дослідження та набувають у вищій мірі поетичної форми. З Шопеном Ліста ріднило життя на чужині, тільки йому поталанило більше, ніж його польському другу: він все ж бував на батьківщині, був почесним громадянином своєї держави, професором Будапештської музичної академії. В монографії Дагст часто підкреслює польську приналежність свого друга, неодноразово кажучи про це в контексті манери виконання та творів Шопена: «За Шопеном залишиться ім'я польського поета, тому що він використовував всі форми для вираження манери відчувати, притаманної його країні, але майже невідомої за її межами, — і вираження цієї польської манери відчувати знаходиться під усіма формами і заголовками, які він давав своїм творам. Його *прелюдії, етюдів, ноктюрнів*, в особливості *скерцо*, навіть його *сонати* та *концерти* — його найкоротші, як і найвеличніші твори — дихають одним і тим самим характером відчуття (різної сили), яке змінювалось, вар'ювалось на тисячу ладів, але залишалось постійно, єдиним і однорідним. Автор у вищій мірі суб'єктивний, Шопен наділив усі свої творіння одним і тим самим життям — своїм власним. Усі його твори зв'язані єдністю змісту; їхні гідності, як і недоліки, завжди витікають із одного порядку емоцій, однієї виключної манери відчувати — перша умова для поета, пісні якого змушують звучати в унісон усі серця його батьківщини» [82, 78-79].

Ліст знав музичні особливості багатьох європейських музичних традицій. У своїй творчості він приділяв велику увагу різнонаціональному пісенному та танцювальному матеріалу. В його спадщині численна

кількість обробок (переважно для фортепіано) різних національних тем, взятих ним із збірок, почутих і записаних, а також запозичених в інших музикантів. Крім угорської народної музики, інтонаційна основа якої стала для композитора базовою, він обробляв румунські (Румунська рапсодія, 1847 р.), російські (окремі п'єси для фортепіано різних років), українські і польські (фортепіанний цикл 1849 р.), чеські (Гуситська пісні для чотириручного виконання, 1840 р.), іспанські (Фантастичне рондо на іспанську тему 1836 р., Велика концертна фантазія на іспанські теми 1845 р., Іспанська рапсодія 1863 р.), італійські (п'єси 40-х рр.), французькі (п'єси різних років), швейцарські (парафрази і фантазії). Ліст цікавився фольклором різних народів, але, перш за все, ґрунтувався на угорській народно-пісенній традиції.

У своїй концертній діяльності Ліст пропагував фортепіанну музику визнаних класиків, відомих та маловідомих сучасників, виконуючи не лише їхню фортепіанну музику, а й транскрипції для фортепіано творів, написаних для різних музичних складів, віддаючи особливу перевагу симфонічній музиці та окремим темам із симфонічних та оперних творів композиторів різних національних шкіл. Відомі також концертні перекладення дев'яти симфоній Бетховена, про які В. Стасов, відвідавши концерт Ліста в Петербурзі, каже, порівнюючи його гру з виконавською манерою М. Рубінштейна: «Але чого не дав мені ніколи Рубінштейн <...> це такого виконання на фортепіано симфоній Бетховена, яке ми чули на концертах Ліста» [128, 414]. Ліст написав авторську каденцію його третього фортепіанного концерту. Фортепіанні транскрипції бетховенської музики, крім симфоній, відображають інтерес Ліста до вокальної музики німецького композитора, і більшу увагу він приділяв романтичній темі його вокальної лірики. Також під редакцією Ліста вийшли фортепіанні, камерні та концертні твори Бетховена в десяти томах у 1860 р.

Серед фортепіанних транскрипцій, парафраз, вільних варіацій та фантазій чужої музики охоплено творів близько сімдесяти композиторів (переважно сучасників). З цього числа можна виділити авторів, ким Ліст віддавав перевагу: Бетховен, Берліоз, Шуман, Шуберт, в тому числі, знамениті транскрипції (фортепіанні партитури) Фантастичної симфонії та «Гарольда в Італії», вибраних пісень із «Прекрасної мірошнички» та «Зимового шляху». Особливу увагу Ліст приділяв оперним партитурам своїх сучасників, в основному, роблячи ні їхні теми парафрази, вільні обробки та варіації. Драматургія оперного твору, в якому

взаємозалежність вокальної (сольної, ансамблевої, хорової) та оркестрової ліній обумовлює тематичний розвиток та формоутворення, для Ліста знайшла втілення в поєднанні багат шарової продуманої партитури у фортепіанному викладі, де композитор міг знаходити адекватні виразні можливості в передачі оперних форм.

Композитор обрав оригінальний спосіб перекладень оперних фрагментів — парафраза та вільні варіації, також часто зустрічаються назви «Фантазія на тему» та «Спогади про...». Велику популярність на його авторських концертах мали перекладення опер італійських композиторів: Спогади про «Пуританів» і «Нормі» В. Белліні, парафрази на «Ріголето», «Ернані», транскрипція «Дона Карлоса» Д. Верді, спогади про «Лючію де Ламмермур» і «Лукреції Борджиа» Г. Доницетті, транскрипція увертюри до «Вільгельма Телля» Д. Россіні. Для Ліста також великий інтерес представляла німецька опера, яка суттєво відрізнялася від італійської, перш за все, вокальним стилем, отже, й вокальною мелодикою. Транскрипції оперних уривків з «Тангейзера», «Лоенгіна», «Трістана та Ізольди», «Нюрнберзьких майстерзінгерів», «Перстня нібелунга», «Парсифаля» Р. Вагнера, Фантазія на теми «Вільного стрільця» та транскрипції увертюри «Оберона» К. М. Вебера, фантазія на теми з «Гугенотів», спогади про «Роберта Диявола», ілюстрації до «Пророку» та «Африканки» Д. Мейєрбера, спогади про «Дон Жуана» та фантазія на тему з «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта були написані Лістом і до сьогодні є репертуарними творами багатьох піаністів.

Таким чином, синтез різних музичних жанрів у фортепіанних перекладеннях у Ліста представлений в широкому діапазоні. Завдяки транскрипціям композитор опановував можливості роялю і відкривав багато прийомів (технічних та звукотворчих), які не були відомим до його творчості. Фортепіано, яке для Ліста втілювало всі звукові можливості, набуло в творах композитора тотального значення, він вважав, що це єдиний інструмент, здатний відобразити будь-яку творчу задумку. Про це свідчить численна кількість транскрипцій та обробок оперної, хорової, симфонічної, камерної музики. Таким чином, Ліст довів, що немає неможливих і нездійснених музичних ідей в сенсі форми та тематичного розвитку, які не можна було б втілити за допомогою одного інструменту. Можливо, однією з причин того, що Ліст не любив виступати в одному концерті з іншими музикантами, а також у супроводі оркестру, йому подобалось знаходитись на сцені в якості єдиного солісту. Я. Мільштейн,

систематизуючи концертний репертуар Ф. Ліста, вивів закономірності, яких дотримувався піаніст протягом своєї концертної діяльності. Наводимо деякі з них:

- до репертуару Ліста входить багато творів романтичного стилю і творів, наближених до цього стилю, зокрема, ціла низка творів Бетховена (причому, що надзвичайно характерно середнього і пізнього періоди — сонати ор. 26, 27, 31, 57, 90, 101, 106, 110, 111, концерти До мінор і Мі бемоль мажор), Шуберта (декілька сонат, фантазія До мажор), Вебера (всі чотири сонати, клавірштюк, «Запрошення до танцю», «Momento capriccioso»), Мендельсона («Серйозні варіації», скерцо), Шумана («Карнавал», соната Фа дієз мінор, фантазія), Шопена (концерти, вальси, полонези, мазурки, балади, ноктюрни, експромти, скерцо, прелюдії);
- в репертуарі Ліста міститься низка лірико-поемних творів самого Ліста («Поетичні та релігійні гармонії», «Три сонети Петрарки», елегії, «Розради», «Любовні мрії» и др.);
- в репертуарі Ліста міститься багато перекладень симфонічних творів, зокрема, симфонії Бетховена (3, 5, 6, 7) та Берліоза (Фантастична), увертюр Россіні («Вільгельм Телль»), Моцарта («Чарівна флейта»), Вебера («Оберон», «Вільний стрілець»), Берліоза («Римський карнавал»);
- до репертуару Ліста входить надзвичайно багато фантазій самого Ліста («Дон Жуан», «Роберт-Диявол», «Гугеноти», «Жидівка», «Норма», «Сомнамбула», «Пуритани», «Лючія», «Лукреція Борджія», «Весілля Фігаро», «Фантазія на швейцарські теми», «Фантазія на іспанські теми»);
- репертуар Ліста нараховує багато обробок вокальних творів (50 пісень Шуберта, 6 пісень Мендельсона, 3 пісні Десауера, «Аделаїда» і пісні Геллєрта Бетховена, 2 романси Вієльгорського, 2 пісні Вебера, «Музичні вечори» Россіні, «Італійські вечори» Меркаданте, «Літні ночі в Посіліпії» Доніцетті, низка пісень Шумана, Мейєрбера та самого Ліста);
- до репертуару Ліста входить чимало обробок народних пісень і танців, зокрема, угорських (угорські рапсодії), російських, італійських, іспанських, швейцарських;
- репертуар Ліста містить численні твори віртуозного характеру (крім названих вище фантазій та обробок, сюди відносяться етюди

Шопена, Паганіні, Мошелеса, Кеслера, Гілера, Делера і самого Ліста, токато Кеслера, варіації Черні, Піксіса, Пошелеса, Шопена) [97, 432-433].

### ДОДАТОК 3

#### Список опублікованих праць за темою дисертації Статті в українських та зарубіжних наукових фахових виданнях

У спеціалізованих фахових виданнях України:

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 мистецтва, 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 Бели 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.

У виданні Євросоюзу:

1. Геді А. І. Характерні риси угорської культури в творах для фортепіано з оркестром Бели Бартока. *Science of Europe*. 2020. VOL 1, №59– С. 3-6.

## Конференції

1. «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес» (Луганськ, Луганський державний інститут культури і мистецтв, 15-16 березня 2012 р.);
2. «Механізми новації у музичній творчості ХХ сторіччя: проблеми інтерпретації», (Київ, Національна музична академія імені Петра Чайковського, 26 жовтня 2013 р.);
3. «Молоді музикознавці України» (Київ, Київська Муніципальна Академія Музики імені Рейнгольда Глієра, 8-10 січня 2014 р.);
4. «Феномен культури постглобалізму», (Маріуполь, Маріупольський державний університет, 27 листопада 2020 р.).