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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Дзізінська Наталія Олександрівна

УДК 780.614.331:78.082/.083]:78.071.1Барток]:781.2](439)"19"(043.3)

Д И С Е Р Т А Ц І Я

СКРИПКОВА МУЗИКА БЕЙЛИ БАРТОКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ

025 «Музичне мистецтво»
02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

_____*Н. О. Дзізінська*

Науковий керівник: **Антонова Олена Григорівна**
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ — 2023

АНОТАЦІЯ

Дзізінська Н. О. Скрипкова музика Бейли Бартока: жанрово-стильові виміри. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Актуальність. Бейла Барток — видатний угорський композитор XX століття, чиє ім'я називають поряд з іменами найбільших реформаторів — І. Стравінського, П. Хіндеміта, А. Шенберга. Композитор пройшов складний і тривалий шлях, впродовж якого експериментував із мовними елементами музики, періодично наближаючись до таких стильових напрямків, як фовізм, імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм, але найбільше —— до неофольклоризму з притаманною цьому напрямку опорою на архаїчні шари фольклору.

Серед різноманітних жанрів творчості Бартока важливе місце належить скрипковій музиці, до якої композитор звертався впродовж усього життя — від дитячого циклу мініатюр «Течія Дунаю» до передсмертної сонати для скрипки соло. Майже уся його скрипкова спадщина має повноцінне виконавське життя, особливо на теренах Європи та США, однак в Україні ситуація дещо інакша, адже лише окремі твори Бартока проникають в консерваторські класи і ще рідше скрипкові опуси угорського майстра можна почути на великій сцені. Аналогічна ситуація спостерігається і у науковій сфері: якщо у західному музикознавстві творчість композитора ретельно вивчається, то в українському звернення до неї є поодинокими. Але щодо скрипкової музики, то, навіть, у потужній угорській та американській

бартокіані відсутні спеціальні дослідження, які охоплюють усю скрипкову спадщину композитора у єдності її жанрових та стильових параметрів.

Тож, важливими чинниками актуальності теми дослідження є, по-перше, все ще доволі суттєвий розрив, який існує на Заході між ступенем виконавського представництва скрипкової музики Бартока та її наукового висвітлення і, по-друге, недостатнє поширення музики композитора, особливо скрипкової, в Україні —— як у виконавському просторі, так і у науковому середовищі.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що скрипкову спадщину Бартока розглянуто у повному обсязі та у взаємодії стильових та жанрових параметрів. Вперше до наукового обігу включено невисвітлені в українському музикознавстві скрипкові твори, серед яких, зокрема, низка мініатюр, п’ять сонат для скрипки і фортепіано та дві рапсодії, також запропоновано періодизацію скрипкової творчості композитора. Дістали подальшого розвитку ідея автобіографічності як основа композиторського задуму Першого скрипкового концерту, спостереження щодо зв’язку музики Бартока з традиціями Ф. Ліста. Запропоновано новий погляд на взаємозв’язок виконавської діяльності Бартока як піаніста та його роботи в галузі скрипкової музики як композитора, а також на драматургію Другого скрипкового концерту в опорі на авторські словесні ремарки.

Результати дослідження. Скрипкова музика Бейли Бартока досліджена у дисертації з урахуванням провідних тенденцій мистецтва першої половини XX століття та в нерозривному зв’язку з художніми прагненнями композитора.

Розглянуто бартокіану як сукупність джерел, що утворюють три різні за наповненням групи. Перша група —— це тексти самого Бартока: його листи, автобіографія, критичні відгуки, наукові праці, що дають безпосереднє уявлення про особистість, естетичні погляди та художні задуми композитора. Друга група — спогади людей з близького оточення Бартока, крізь призму яких можна побачити угорського музиканта очами сучасників. Третю групу

складають наукові праці різного формату: від фундаментальних монографій до статей, присвячених окремим аспектам творчості композитора або конкретним творам.

Місце скрипки в житті та творчості Бартока висвітлено в дисертації у двох ракурсах. Перший — Барток-піаніст, що виступає у тандемі зі скрипалями: наведено відомості щодо інтенсивності та локацій концертних виступів, репертуару та кола скрипалів. Другий — Барток як композитор, що пише музику для скрипки. Створюючі свої скрипкові опуси, він, як правило, орієнтувався на певного виконавця, беручи до уваги його особистість і технічні здібності та залучаючи до композиційного процесу.

Скрипкова спадщина Бартока представлена в дисертації у взаємозв'язку жанрових та стильових параметрів.

Зосередження на стильовому параметрі дало змогу простежити еволюцію скрипкової творчості композитора. В опорі на наявні каталоги А. Селеші, Д. Ділле, І. Вальдбауера та Л. Шомфая та опусні номери самого Бартока обґрунтовано періодизацію скрипкової творчості Бартока, коректність якої обумовлена наявністю тривалих перерв між написанням скрипкових творів, що унаочнюють естетико-стильові зміни, властиві творчій еволюції композитора в цілому.

Перший період (1894–1908) включає 11 творів, з яких шість або втрачені (П'єси для скрипки та дві Фантазії для скрипки), або збереглись лише фрагментарно (збірки п'єс «Течія Дунаю» та дві сонати *Ля мажор* і *до мінор*), чотири — опубліковані через багато років після смерті композитора (дует для двох скрипок, Анданте *Ля мажор* для скрипки і фортепіано, соната *мі мінор*, Перший скрипковий концерт), і лише «Два портрети» були надруковані незабаром після написання, у 1911 році. Для всіх творів цього періоду характерними є опора на класико-романтичні традиції — Л. Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса і, особливо, Ф. Ліста, які проявляються як в інтонаційно-тематичній сфері, так і у композиційно-драматургічній.

Другий період (1921–1932), представлений двома сонатами, двома рапсодіями та 44 дуетами, є неоднорідним в стильовому плані. Дві сонати 1920-х років втілюють захоплення Бартока нововіденцями та подають скрипку в антиромантичній трактовці, висуваючи на перший план жорсткість звучань та підвищенну експресивність висловлювання. Дві рапсодії — зовсім інші, в них Барток повертається до традиції Ф. Ліста та до цитатного використання фольклору. Завершують цей період 44 дуети, в яких захоплення Бартока народною музикою поєднується із дидактичними завданнями.

Третій період (1938–1944) включає Другий скрипковий концерт та сонату для скрипки соло. Ці твори, з одного боку, підсумовують характерні для усієї музики Бартока риси, насамперед, тяжіння до народно-національної сфери образів, з іншого ж, демонструють нову тенденцію, а саме, певний поворот в бік минулого європейської музики, свідому апеляцію до традицій бароко, відверте звернення до поліфонії. Той факт, що ця показова для пізньої творчості Бартока двоїстість прагнень знайшла відображення, серед іншого, і у двох скрипкових творах останніх років, свідчить про безперечну репрезентативність скрипкової спадщини композитора.

За жанровим параметром усю скрипкову музику композитора розглянуто в дисертації у трьох групах: твори для скрипки з оркестром (концерти, рапсодії), сонати та мініатюри.

До мініатюри Барток звертається як в ранній, так і в зрілий період творчості. Ранні опуси демонструють опанування традицій попередників: «Течія Дунаю» наслідує шуманівським циклам програмних мініатюр, Анданте *Ля мажор* розвиває тип пісенної мініатюри, що склалася в творчості Ф. Мендельсона, дует для двох скрипок демонструє зацікавлення бахівською поліфонією. У зрілий період жанр мініатюри представлений «44 дуетами для двох скрипок»: кожен з дуетів є, по суті, обробкою народної мелодії, а усі разом вони являють собою школу гри на інструменті для початківців.

Концерти Бартока для скрипки з оркестром порівняно в дисертації за чотирьма параметрами: композиційним, стилістичним, жанровим та образним.

Дещо експериментальна структура двочастинного Першого концерту обумовлена задумом відобразити різні іпостасі Штефі Гейєр, якій присвячено твір. Другий концерт має зовні більш звичну тричастинну будову, яка, однак, переосмислюється зсередини через опору на варіаційний принцип. В Першому концерті фольклорне начало відчутно лише епізодично, натомість помітні впливи Р. Штрауса, К. Дебюссі та Р. Вагнера. Другий концерт, навпаки, демонструє тісний зв'язок з національними джерелами: відмовившись від цитування, композитор асимілює ладово-інтонаційні та ритмічні елементи угорського фольклору в оригінальних темах, переконливо переломлюючи характерні риси стилів *parlando rubato* та v*erbunkos.* За жанровим параметром Другий концерт повністю вписується в існуючі уявлення про вимоги жанру та наслідує домінантно-сольному типу концерту, розповсюдженому в добу романтизму. Перший концерт, через нетрадиційну двочастину будову та «незмагальний» характер взаємодії соліста та оркестру, ближчий до інструментальної фантазії. Розбіжності в образній концепції двох концертів, розділених тридцатьма роками, обумовлені обставинами їхнього створення. Перший концерт натхненний романтичними почуттями композитора до скрипальки Штефі Гейєр, звідси — безроздільне царювання світлого, ліричного начала, яке постає у різноманітних відтінках. Образна концепція Другого концерту заснована на взаємодоповненні трагічних образів, обумовлених болісним сприйняттям Бартоком політичної ситуації в Угорщині в період її фашизації, та життєстверджувальних ідей, властивих концерту як жанру.

Вивчення скрипкових рапсодій Бартока продемонструвало прагнення композитора відродити лістівську модель жанру. Симптоматично, що опора на фольклорні джерела, атрибутивна для фортепіанних рапсодій Ф. Ліста, резонує з глибоким інтересом Бартока до народної музики. Композитор повертається тут до точного та бережного цитування народних мелодій, записаних ним від циганських скрипалів. В скрипкових рапсодіях Бартока відтворений тип композиційної будови лістовських зразків жанру, заснований

на образному та темповому контрасті *lassù* та *friss*. Від традиції Ф. Ліста йде також акцент на віртуозному началі, посиленному тут шляхом доповнення оригінальних награвань численними прикрасами, подвійними нотами та акордами, різноманітними пасажами із широкими стрибками та складними ритмічними малюнками. Все це надає аматорським селянським награванням по-справжньому концертного характеру.

Шість скрипкових сонат Бартока відображують еволюцію у трактуванні композитором жанру та стильову еволюцію його творчості загалом. Якщо перші дві сонати — *до мінор* (1895) та *Ля мажор* (1897) — демонструють лише опанування класико-романтичної моделі жанру, то *мі-мінорна* (1903) вже поєднує властиве початківцю дотримання правил із певними «проривами». Найбільше слідування традиціям відчутно у формотворенні, а новизна пов'язана переважно з тематичною сферою, з апеляцією до стилю вербункош. Разом з тим, національний тематизм поки що сусідить в сонаті Бартока із стильовими впливами Р. Шумана, Й. Брамса, Р. Вагнера, але найбільше — Ф. Ліста, особливо відчутний вплив останнього у переломленні «циганської манери» музикування.

Дві сонати для скрипки і фортепіано 1921–1922 років, які, на перший погляд, радикально відрізняються від *мі-мінорної* сонати, тим не менш мають спадкоємні зв’язки із нею: опора на народність (скрипкові пристрасні імпровізації, імітація гри на цимбалах в партії фортепіано, специфічне співвідношення повільної та швидкої частин), танцювальний фінал в формі рондо, інтенсивний варіаційний розвиток, відокремлення партії скрипки, яка нерідко постає у суто сольному звучанні. Відмінності ж сонат початку 1920-х років спостерігаються, насамперед, у стилістичній площині — через відчутний вплив атональної манери письма А. Шенберга, акцентування «ударних» властивостей скрипки — та у співвідношенні партій скрипки і фортепіано, що прагнуть незалежності одна від одної.

Соло-соната відрізняється від попередніх бартоківських зразків жанру: по-перше, вона написана для сольного інструменту, по-друге, спирається на

барокову модель *sonata da chiesa*. В композиційній організації простежується зв'язок із сольними скрипковими творами Й. С. Баха: із його сонатами бартоківський твір пов'язує включення в цикл фуги, з сонатою *До мажор* — симетричне розташування парних і непарних метрів в частинах, з партитою *ре мінор* — назва першої частини «В темпі чакони». Зв'язки з бароковою традицією наявні також в інтонаційно-тематичній сфері соло-сонати: використання мотивів, що за своїми контурами нагадують риторичні фігури, включення монограм — Баха, Менухіна та самого автора (*b-e-a-b-a)*, спільні риси в інтонаційному контурі певних тем. Разом з тим, Барток переінтонує барокові формули відповідно до власної мовної системи, осучаснюючи їх та, водночас, надаючи музиці національного забарвлення.

Отже, в скрипковій творчості Бейли Бартока поєднується прагнення до радикального оновлення жанрово-стильової системи музичного мистецтва з переосмисленням досвіду попередніх епох — від бароко до модернізму, але найбільше — з розвитком національної традиції, що спиралася на фольклор та формувалася у романтичну добу, насамперед, в творчості Ф. Ліста. Цей зв'язок з національною традицією не переривається впродовж усього життя Бартока, протікаючи двома руслами: явним, через сонату *мі мінор*, дві рапсодії, Другий скрипковий концерт, та прихованим — через Перший скрипковий концерт, дві сонати для скрипки і фортепіано 1920-х років та соло-сонату.

Ключові слова: творчість Бейли Бартока, скрипкове мистецтво, музична культура XX століття, жанр, стиль, традиція, композитор і фольклор, музичний твір, композиційно-драматургічна організація, виконавська діяльність, періодизація творчості, інструментальний концерт, соната, рапсодія, скрипкова мініатюра.

SUMMARY

Dzizinska N. O. Bela Bartok`s violin music: genre and style dimensions. — Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 “Musical art” (field of study 02 “Culture and Arts”). — Ukrainian National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

Relevance. Bela Bartok is an outstanding Hungarian composer of the XX century, whose name stands beside the names of such great reformers as I. Stravinsky, P. Hindemith, A. Schoenberg. The composer’s journey was a long and hard one; he experimented with language elements of music, delving into such styles as fauvism, impressionism, expressionism, neoclassicism, and, most of all, neofolklorism, with its inherent usage of archaic folklore layers as basis.

Violin music occupies a special place among diverse genres of Bartok’s creative works. The composer turned to violin music throughout all his life — from the cycle of miniatures “The Course of the Danube” which he composed as a child, to the solo violin sonata, composed right before his death. Almost all his violin music heritage is having a full-fledged performance life, especially in Europe and the USA. However, in Ukraine the situation is somewhat different, as only some of Bartok’s works reach conservatory classes, while the chances of hearing the Hungarian master’s opuses performed in a concert are even scarcer. A similar situation is witnessed in the academic sphere: while in Western musicology the composer’s works are the subject of meticulous studies, in Ukraine it is only addressed by a few isolated researchers. As for violin music, even powerful Hungarian and American bartokianas lack specialized studies, covering the whole violin heritage of the composer in the entirety of its genre and style parameters.

Therefore, the important factors of the research topic’s relevance include the gap between the degrees of performance representation and academic coverage of Bartok’s violin music in the West, which still remains significant, and underrepresentation of the composer’s music (especially, his violin works) in Ukraine, both in performing space and in academic research community.

Scientific novelty of the dissertation is defined by the fact that Bartok’s violin works are considered in their entirety and in the context of interaction of style and

genre parameters. Some violin works, not yet addressed by Ukrainian musicology, have been given academic attention for the first time. They include a series of miniatures, five sonatas for violin and piano, as well as two rhapsodies. Besides that, a periodization of the composer's works has suggested. Some points have been developed in the dissertation, including the hypothesis of autobiographic narrative as the basis of composer's idea for the First violin concerto, as well as connection between music of Bartok and F. Liszt. The author suggests an innovative view upon the interconnection between Bartok's performing activity as a pianist and his work as a composer of violin music, and upon the dramatic content of the Second violin concerto based on original verbal remarks.

Research results. Bela Bartok's violin music has been researched in the dissertation with the leading trends of the art of the first half of the XX century taken into account, and in close connection with the composer's artistic aspirations.

Bartokiana has been considered as a body of sources, which includes three different groups with specific content. The first group consists of the texts of Bartok himself: letters, autobiography, critical reviews, academic works, which provide an immediate picture of his personality, aesthetic views and artistic ideas. The second group includes the memories of people from Bartok's closest communication circle. Through the prism of their memories, we can see the Hungarian musician through the eyes of his contemporaries. The third group consists of academic works of different format: from fundamental monographs to articles, dedicated to separate aspects of the composer's work, or to specific pieces.

In the dissertation, the role of violin in Bartok's life and work is presented from the two standpoints. The first perspective views Bartok as a pianist, who performs with violinists: data on the concerts' intensity and locations, repertoire, and specific violinists, is presented. The second views Bartok as a composer, creating music for violin. While writing his violin opuses, the composer, usually, intended them to be performed by a specific musician, taking into consideration his personality and technical aptness, and involving him in the composition process.

Bartok's violin music heritage is presented in the context of interconnection of genre and style parameters.

Focusing the attention on the style parameter has allowed the author to trace the evolution of the composer's violin works. Based on available catalogues by A. Szőllősy, D. Dille, I. Waldbauer and L. Somfai, as well as opus numbers of Bartok himself, periodization of Bartok's violin works has been substantiated. Correctness of this periodization is confirmed by long breaks between violin works, composed during different periods. They vividly illustrate aesthetical and stylistic changes, specific to the composer's artistic evolution as a whole.

The first period (1894–1908) features 11 works, of which 6 were either lost (Pieces for violin and two Fantasias for violin) or preserved only in fragments (collections of pieces "The Course of the Danube" and two sonatas: A major and C minor), 4 were published long after the composer's death (duo for two violins, Andante in A major for violin and piano, sonata in E minor, the First violin concerto), while only "Two portraits" were published soon after being composed, in 1911. All works from this period are characterized by strong classical and romantic influences — L. Beethoven, R. Schumann, J. Brahms, and, especially, F. Liszt, which can be witnessed in intonational and thematic as well as compositional and dramatic domains.

The second period (1921–1932) is represented by two sonatas, two rhapsodies, and 44 duos. It is not homogenous in terms of style. Two sonatas from the 1920-s reflect Bartok's passion for the New Viennese school and present the violin in anti-romantic connotation, pushing harshness of sound and extreme expressiveness to the front. Two rhapsodies are totally different. In them Bartok returns to the tradition of F. Liszt and to citations from folklore. The period is completed by 44 duos, in which Bartok's passions are united with didactic tasks.

The third period (1938–1944) includes the Second violin concerto and sonata for violin solo. On the one hand, these works summarize the features, typical for all Bartok's music, such as tendency towards folk and national sphere of images. On the other, they demonstrate a new trend, namely, a certain turn towards the past of

European music, a deliberate appeal to baroque traditions, direct resorting to polyphony. The fact that this dichotomy of aspirations, characterizing Bartok's late works, was reflected, among other things, in his violin works of the last years, speaks in favor of undeniable representative value of the composer's violin music heritage.

According to the genre parameter, the dissertation groups all violin music of the composer into three categories: works for violin and orchestra (concertos, rhapsodies), sonatas, and miniatures.

Bartok turned to miniatures both during his early and mature creative periods. Early opuses show the composer mastering the traditions of his predecessors: "The Course of Danube" follows Schumann's cycles of program miniatures, Andante in A major develops the song miniature type, which came into being in Mendelssohn's works, while the duo for two violins demonstrates the composer's interest in Bach's polyphony. In the mature period the genre of miniature is represented by "44 duos for two violins": each duo is, in essence, an arrangement of a folk melody, while all together they make a school of violin playing for beginners.

In the dissertation, Bartok's concertos for violin and orchestra are compared according to four parameters: compositional, stylistic, genre, and imagery. Somewhat experimental structure of the bi-partite First concerto results from the composer's intention to present different characters of Stefi Geyer, to whom the concerto is dedicated. The Second concerto has a seemingly simple tri-partite structure, however, it is revised by the composer, based on the variation principle. Within the First concerto, folklore origins can be felt only occasionally, while the influences of R. Strauss, C. Debussy, and R. Wagner are clearly noticeable. The Second concerto, on the contrary, demonstrates a close connection with national sources: refraining from quotations, the composer assimilates modal, intonational, and rhythmic elements of Hungarian folklore in original themes, confidently interpreting the characteristic features of such styles as parlando rubato and verbunkos. According to the genre parameter, the Second concerto perfectly fits into existing understanding of the genre requirements and follows the dominant-solo-type concerto standard, which was so popular during the romantic era. The First

concerto is closer to an instrumental fantasia, because of its unconventional bi-partite structure and “non-competitive” nature of the soloist’s interaction with the orchestra. Differences in image concepts of the two concertos, separated by an interval of 30 years, result from the circumstances of their creation. The First concerto was inspired by romantic feelings for the violinist Stefi Geyer, so the dominion of light and lyrical images, which are expressed in different hues, is undivided. The imagery concept of the Second concerto is based on mutual complimenting of tragic images, induced by Bartok’s painful reflections upon political developments in Hungary as it was embracing fascism, and life-affirming ideas, specific to concert as a genre.

Research of Bartok’s violin rhapsodies demonstrated the composer’s stiving to revive Liszt’s model of the genre. It is symptomatic, that reliance on folklore sources, attributive to piano rhapsodies of F. Liszt, resonates with Bartok’s deep interest in folk music. The composer turns to accurate and careful citing of folk melodies, which he recorded from Romani fiddlers. In violin rhapsodies Bartok recreated the type of compositional structure, specific to Liszt’s examples of this genre, based on imagery and tempo contrasts of lassù and friss. Additionally, Liszt’s tradition focuses on the role of virtuosity, which is further enhanced by enriching original motives with numerous ornaments, doubled notes, and chords, as well as versatile passages with wide jumps and complex rhythmic patterns. All these means raise amateur village tunes to a real concerto status.

Bartok’s six violin sonatas demonstrate the evolution of the composer’s interpretation of this genre, and evolution of his style in general. While the first two sonatas — C minor (1895) and A major (1897) — indicate only the basic mastery of the classical-romantic model of the genre, E minor sonata (1903) already combines the beginner’s adherence to the rules with some “breakthroughs”. Most of all, adherence to traditions can be seen in the musical form, while the novelty is mostly related to thematic sphere, in which the composer turns to verbunkos style. At the same time, in this sonata, national themes still stand side by side with stylistic

influences of R. Schumann, J. Brahms, R. Wagner, but mostly — F. Liszt, whose impact is especially clear when it comes to interpretation of "gipsy musical manner".

Two sonatas for violin and piano from 1921–1922, which initially seem to be radically different from the E minor sonata, still inherit a lot from it: folk background (passionate violin improvisations, dulcimer imitation in the piano part, specific balance between slow and fast parts), dance-type final in rondo form, intensive variational development, and separation of the violin part, which often emerges as a solo instrument. The difference of the sonatas from early 1920-s can be witnessed, first and foremost, from stylistic perspective — through clear influence of atonal writing style of A. Schoenberg, accent on "percussive" properties of the violin, and interrelation of violin and piano parts, which tend towards independence from each other.

Solo-sonata is different from Bartok's previous examples of the genre: first, it is written for a solo instrument, and, second, it is based on baroque model of sonata da chiesa. Its compositional organization can be traced back to solo violin works of J. S. Bach: inclusion of a fugue into Bartok's work connects it with Bach's sonatas; symmetric placement of even and odd time signatures in sonata's parts links it with Bach's C major sonata, while the title of the first part "Tempo di Ciaccona" also refers to Bach's D minor partita. More links to baroque tradition are present in the intonational and thematic sphere of the solo sonata: usage of motives, whose contours resemble rhetoric figures, inclusion of monograms of Bach, Menuhin, and the author himself (*b-e-a-b-a)*, common features of intonation contours of certain themes. At the same time, Bartok re-intones baroque formulas according to his own musical language system, modernizing them, and, at the same time, adding national flavor to the music.

Therefore, violin works of Bela Bartok combines the composer's striving for radical renewal of genre and style systems of music art and reconsideration of the previous epochs' experience — from baroque to modernism, but, most of all, with development of the national tradition, based on folklore, which emerged during the romantic era, primarily, in the musical heritage of F. Liszt. This connection with the

national tradition continued throughout Bartok's whole life, flowing through two channels: explicit (in E minor sonata, two rhapsodies, the Second violin concerto) and implicit (in the First violin concerto, two sonatas for violin and piano from the 1920-s, and the solo sonata).

Keywords: Bela Bartok's creation, violin art, musical culture of the XX century, genre, style, tradition, composer and folklore, musical work, compositional and dramatic organization, performing activity, periodization of creative, instrumental concerto, sonata, rhapsody, violin miniature.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Дзізінська Н. Другий скрипковий концерт Бели Бартока у контексті розвитку жанру. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. Вип. 127. С. 67–82.
2. Дзізінська Н. Риси автобіографічності в Першому скрипковому концерті Б. Бартока. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : Грані, 2022. Вип. 22 (1). С. 279–294.
3. Дзізінська Н. Скрипкові рапсодії Бейли Бартока: джерела тематизму та жанрові особливості. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. С. 109–118.

Статті в наукових іноземних виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних

1. Дзізінська Н. Соната для скрипки та фортепіано мі мінор Б. Бартока в контексті тенденцій ранньої творчості композитора. *European Journal of Arts.* Vienna : Premier Publishing, 2021. Iss. 3. С. 49–56.

Наукові праці апробаційного характеру

1. Дзізінська Н. Другий концерт для скрипки з оркестром Б. Бартока: композиційні, жанрові та стилістичні параметри організації. *XIX*

Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 09–11 січня 2019) : тези. Київ, 2019. С. 56–58.

2. Дзізінська Н. Другий концерт для скрипки з оркестром Бели Бартока в контексті розвитку жанру в XX столітті. *XX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»* (Київ, 08–10 січня 2020) : тези. Київ, 2020. С. 46–47.
3. Дзізінська Н. Соната для скрипки та фортепіано мі мінор Бели Бартока в світлі тенденцій ранньої творчості композитора. *XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»* (Київ, 08–10 січня 2021) : тези. Київ, 2021. С. 34–36.

ЗМІСТ

ВСТУП……...…… 18

РОЗДІЛ 1. СКРИПКОВА МУЗИКА БЕЙЛИ БАРТОКА В КОНТЕКСТІ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА……...… 25

1.1. Постать Б. Бартока у спогадах сучасників та дослідженнях музикознавців…… 25

1.2. Скрипка у житті Б. Бартока……..... 42

1.3. Панорама скрипкової спадщини Б. Бартока……..... 58

РОЗДІЛ 2. ТВОРИ БЕЙЛИ БАРТОКА ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ: ЖАНРОВІ АСПЕКТИ…….……82

2.1. Концерт для скрипки з оркестром № 1: портрет чи «голос серця».. 82

2.2. Скрипкові рапсодії у світлі фольклорних пошуків майстра……. 93

2.3. Концерт для скрипки з оркестром № 2: тенденції пізньої творчості……...110

РОЗДІЛ 3. СКРИПКОВІ СОНАТИ ЯК ВІХИ СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ БЕЙЛИ БАРТОКА……...…. 137

3.1. Соната для скрипки і фортепіано мі мінор: початок шляху…….. 137

3.2. Пошуки нових звучань у скрипкових сонатах 1920-х років……152

3.3. Соната для скрипки соло: діалог традицій та сучасності…… 177

ВИСНОВКИ……. 192

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ…… 203

ДОДАТКИ…… 221

ДОДАТОК А. Ноти Анданте Ля мажор…….....……... 221

ДОДАТОК Б. Список публікацій та відомостей про апробацію результатов дисертаційного дослідження…….226

ВСТУП

Актуальність теми. Бейла Барток (*Béla Bartók*) — видатний угорський композитор, яскравий представник музичного мистецтва XX століття. Ім'я Бартока називають поряд з іменами видатних реформаторів — І. Стравінського, П. Хіндеміта, А. Шенберга, які прокладали нові шляхи, розсуваючи змістовні межі музики та формуючи адекватні цим амбітним завданням засоби виразності. Барток пройшов складний і тривалий шлях, впродовж якого він експериментував із мовними елементами музики, періодично наближаючись до таких стильових напрямів, як фовізм, імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм. Однак головні його досягнення пов'язані з неофольклоризмом — зверненням до архаїчних шарів національного фольклору, які він не тільки вивчав як науковець, але й переконливо втілював у композиторській практиці.

Бейла Барток працював у різноманітних жанрах — оркестрових, камерно-інструментальних, музично-театральних, вокально-хорових. Вагомий внесок зробив композитор і у сферу скрипкової музики, до якої звертався упродовж усього життя. Серед його перших творів — перекладення фортепіанного циклу «Течія Дунаю» (1894), сонати для скрипки і фортепіано *до мінор* (1895) і *Ля мажор* (1897), які так і залишилися неопублікованими, соната *мі мінор* (1903), надрукована лише через шістдесят п'ять років після написання. Не забував Барток про один зі своїх улюблених інструментів і у зрілий період життя. Він створив ще дві пронумеровані сонати для скрипки і фортепіано (1921, 1922), дві рапсодії для скрипки і фортепіано (1928), які мають також версію для скрипки і оркестру, 44 дуети для двох скрипок (1931) та два концерти для скрипки з оркестром (1908, 1938). Останнім завершеним твором композитора, не тільки скрипковим, але й загалом, стала соната для скрипки соло (1944) — тож можна сказати, що скрипкові опуси позначають начало та кінець творчого шляху композитора, утворюючи своєрідну темброву арку.

Майже усі перелічені скрипкові твори угорського майстра мають повноцінне виконавське життя. Більшість з них звучали ще за життя автора, як правило, у виконанні його друзів-скрипалів і нерідко за участі самого Бартока в ролі піаніста. Після смерті композитора його скрипкова спадщина не втратила своєї актуальності; всі завершені твори, навіть маловідомі — такі як соната *мі мінор* та Анданте *Ля мажор* — регулярно виконуються в Європі та США: включаються до навчальних програм освітніх закладів різних рівнів, входять до репертуару видатних скрипалів світу, звучать у медіапросторі сучасності. Однак в Україні ситуація дещо інакша. Зрідка скрипкова музика Бартока проникає в консерваторські класи, зокрема, студенти час від часу грають його рапсодії, рідше — концерти і зовсім рідко — другу сонату для скрипки і фортепіано та окремі частини соло-сонати. Це обумовлено тим, що музична мова Бартока дуже складна, скрипкові твори наповнені технічними труднощами та вимагають специфічних виконавських навичок. Щодо концертної долі музики Бартока, то і тут ситуація не краща. Найчастіше на великій сцені можна почути його Другий концерт для скрипки з оркестром, зокрема, він прозвучав у виконанні Дмитра Ткаченка 24 вересня 2022 року в рамках фестивалю «*Kyiv Music Fest*».

Увага до скрипкових творів Бартока з боку науковців також значно менша, ніж до його оркестрових чи фортепіанних опусів. В українському музикознавстві звернення до творчості Бартока загалом, і особливо до його скрипкових творів, є поодинокими. Навіть в численній угорській та американській бартокіані відсутні спеціальні дослідження, які б охоплювали усю скрипкову спадщину композитора у єдності її жанрових та стильових параметрів. Тож, важливими чинниками актуальності теми дослідження є, по-перше, невідповідність між доволі щасливою виконавською долею скрипкової музики Бейли Бартока на Заході та ступенем її наукового висвітлення, і, по-друге, недостатнє поширення музики Бартока в Україні — як у виконавському просторі, так і у науковому середовищі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ імені П. І. Чайковського на 2021–2025 роки, зокрема темі № 8 «Історія світової музичної культури». Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 26 грудня 2022 року (протокол № 5).

Об'єкт дослідження — скрипкова музика Бейли Бартока.

Предмет — жанрові та стильові риси скрипкових творів композитора як відображення його художніх прагнень.

Мета дослідження — виявити специфічні риси скрипкової музики Бейли Бартока у єдності її жанрових та стильових параметрів.

Досягнення зазначеної мети передбачає вирішення наступних **завдань:**

- систематизувати роботи вітчизняних і західних музикознавців минулого та сьогодення, що утворюють потужну бартокіану;
- висвітлити роль, яку скрипка відігравала в житті Бартока — у його діяльності як піаніста-ансамбліста та як композитора;
- порівняти наявні каталоги творів Бартока та, спираючись на них, обґрунтувати власну періодизацію скрипкової творчості майстра;
- дати характеристику скрипковим мініатюрам Бартока, що традиційно знаходяться на периферії дослідницької уваги;
- визначити підходи композитора до трактування жанрів концерту та рапсодії;
- простежити стилістичну еволюцію в скрипково-сонатній творчості Бартока.

Для досягнення мети та розв'язання поставлених завдань використано комплекс взаємоузгоджених **методів**:

- *біографічний* — для створення цілісної картини життєвого та творчого шляху Б. Бартока;

- *історичний* — для висвітлення ролі скрипки в житті Бартока та обставин написання творів;

- *стильовий* — для виявлення епохальних (романтизм, ескпресіонізм, неофольклоризм, неокласицизм) та персональних (Л. Бетховен, Р. Шуман, Ф. Ліст, Й. Брамс, К. Дебюссі, А. Шенберг) впливів на творчість Бартока;

- *компаративний* — для порівняння класико-романтичних жанрових моделей з їхньою індивідуальною інтерпретацією Бартоком на різних етапах його творчої еволюції;

- *структурно-фунціональний* — для розгляду композиційно-драматургічних та жанрових особливостей скрипкових творів композитора.

Теоретичну базу дослідження складають наукові джерела, присвячені:

— *творчій постаті Б. Бартока та його спадщині* (Е. Антоколець [69; 70; 74], С. Балаж [71], А. Банда [72], Б. Барток молодший [90–92], П. Барток [94], А. Бейлі [104], Дж. Беннет [96], В. Біру [97], Ф. Боніш [99–101], Д. Бруггеман [103], Г. Вайс-Айгнер [210–213], Л. Вікарус [206–208], Д. Гаврилець [12], Л. Гаккель [13], А. Геді [14–16], М. Гілліс [125–131; 201], Т. Гнатів [19], А. Гомбош [132], П. Гріффітс [134], Е. Денисов [22], О. Дері, Н. Заслав [113], Д. Ділле [114–118], С. Жобаді [144], О. Зорькіна [27; 28], А. Каленіченко [30], Я Карпаті [145], В. Каталін [146], К. Кеннесон [147], М. Кім [148], З. Кодай [31–36], О. Коменда, В. Охманюк [38], Г. Коуел [109], Д. Кроу [149], Д. Купер [107; 108], П. Лакі [150–152;], В. Ламперт [153–155], І. Ленуар [156], Д. Леонг [157], В. Лісецький [41], І. Мартинов [42], К. Мангсен [159], К. Море [162], Д. Нельсон [163], С. Нестеров [45], І. Нестьєв [46–49], О. Нордволл [165], М. Парк [166], Ч. Пето [169], Дж. Ран [171], А. Річі [173], Б. Сабольчі [193], Н. Савицька-Швець [52; 66], С. Сігітов [54–56], Р. Сідоті [179], К. Сімоеш [180], Х. Стівенс [191], Б. Сухов [192], Т. Талліан [197; 198], М. Телін [200], Й. Уйфалуші [204], Ф. Уолш [209], А. Усарек [205], А. Фассет [121], Н. Фін [62], М. Фіндлей [122], Дж. Фрігесі [123; 124], Е. Хелм [135], Й. Хірота [137], Ю. Холопов [64], Ч. Хоргаш [141], Л. Хукер [139; 140],

К. Чалмерс [105], Е. Чанг [106], О. Чигарева [65], П. Шеппард Скервед [178], Д. Шнайдер [176; 177], Л. Шомфай [181–189], І. Ямпольський [68], О. Яцугафу [216]). Особлива роль у цій групі робіт належить першоджерелам: листам та теоретичним працям самого Бартока [6–8; 75–89; 83; 95];

— *музиці XX століття і, зокрема, угорській музичній культурі — провідним естетичним тенденціям, жанровим та стильовим процесам, персоналіям* (Л. Акопян [1], Г. Асталош [4], А. Барабаскі [73], М. Бондс [98], К. Вернер [215], Л. Вікарус [208], М. Висоцька [11], Н. Гаврилова [29], Л. Гомбош [133], І. Гомоля [138], А. Далос [111], О. Корчова [39], Дж. Куик [170], Дж. Маклауд [158], І. Менухін [161], З. Немет [164], І. Нестьєв [49], Ч. Пето [167; 168], А. Реткес [172], А. Росс [174], Р. Русак [175], Й. Сігеті [49; 194; 53], Т. Сіта [196], Я. Сорокер [58], Р. Тарускін [199], З. Фаркас [119; 120], Дж. Хорват [142], М. Чанда [110]);

— *скрипковому мистецтву XX століття та питанням музичної інтерпретації* (Л. Ауер [5], М. Бондаренко [10], Л. Гінзбург [18], Л. Гуревич [21], К. Флеш [63], П. Туллох [203]);

— *музичним жанрам, представленим у скрипковій музиці Бартока*: *концерту* (О. Антонова [2; 3], К. Біла [9], І. Гребнева [20], Л. Скрипник [57], М. Суторіхіна [59], О. Уткін [61], М. Штайнберг [190]), *сонаті* (О. Дашкевич [112], Н. Коляда [37], С. Мангсен [159], Т. Омельченко [51]), *рапсодії* (М. Браун [102], О. Лігус [40], Н. Обнорський [50], А. Хатчінгс [143], Д. Хілл [136]).

Аналітична база дослідження включає: нотний матеріал скрипкових творів Б. Бартока, а також аудіо- та відеозаписи, представлені у відкритому доступі на різноманітних Інтернет-ресурсах.

Наукова новизна роботи:

Вперше:

- розглянуто скрипкову спадщину Б. Бартока у повному обсязі;

- включено до наукового обігу не висвітлені в українському музикознавстві скрипкові твори Бартока: Анданте *Ля мажор*, дует для двох

скрипок, соната *мі мінор*, сонати для скрипки і фортепіано № 1 і № 2, рапсодії для скрипки і фортепіано/оркестру № 1 і № 2;

- запропоновано періодизацію скрипкової творчості Бартока.

Дістали подальшого розвитку:

- ідея автобіографічності як основа композиторського задуму Першого скрипкового концерту Бартока, що втілюється через наскрізний розвиток лейтмотиву Гейєр;

- спостереження щодо зв'язку музики Бартока з традиціями Ф. Ліста, які виявляють себе не тільки у ранніх творах (соната *мі мінор*), але й у більш зрілих (скрипкові рапсодії).

Запропоновано новий погляд:

- на взаємозв'язок виконавської діяльності Бартока як піаніста та його роботи в галузі скрипкової музики як композитора;

- на драматургію Другого скрипкового концерту в опорі на авторські словесні ремарки.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її матеріалів у курсах історії музики, історії скрипкового виконавства, аналізу музичних творів, у подальшій науковій розробці проблем скрипкової музики XX століття, творчості Бартока, а також у практичній діяльності виконавців.

Апробація роботи. Матеріали роботи обговорено на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і в доповідях на десяти наукових конференціях — восьми міжнародних та двох всеукраїнських:

міжнародні:

- XIV Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (Київ, 29–30 березня 2018 р.);

- XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 9–11 січня 2019 р.);

- XX Міжнародна конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 8–10 січня 2020 р.);

- XVI Міжнародна науково-практична конференція «Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький-вимір» (Рівне, 17–18 листопада 2020 р.);

- XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 8–10 січня 2021 р.);

- Міжнародна науково-практична онлайн конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: витоки та сьогодення» (Київ, 28 лютого 2021 р.);

- XVII Міжнародна науково-практична конференція «Стратегія розвитку світової та української культури: сучасні акценти та перспективи» (Рівне, 18–19 листопада 2021 р.);

- XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних, пандемічних викликів та війни» (Рівне, 17–18 жовтня 2022 р.);

всеукраїнські:

- XVII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 23–25 квітня 2018 р.);

- VI Всеукраїнська дворівнева науково-практична конференція «Музичний твір у перетині сучасних інтерпретаційних процесів» (Дніпро, 12–13 квітня 2022 р.).

Публікації. За темою дослідження опубліковано 4 статті: три в спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України; одна в періодичному науковому виданні країни Європейського Союзу (Австрія). За результатами виступів на конференціях опубліковано також тези (3), що засвідчують апробацію матеріалів дисертації.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів та дев’яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел, який налічує 216 позицій. Повний обсяг роботи — 227 сторінок, з них основного тексту — 186 сторінок.

РОЗДІЛ 1
СКРИПКОВА МУЗИКА БЕЙЛИ БАРТОКА В КОНТЕКСТІ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА

1.1. Постать Б. Бартока у спогадах сучасників та дослідженнях музикознавців

Творчість Бейли Бартока досить глибоко висвітлена у сучасному музикознавстві. Багато праць, присвячених музиці композитора, написано європейськими (перш за все угорськими), американськими, а також українськими дослідниками. І все ж, головні джерела, що дають уявлення про особистість, погляди, концепції творів Бартока, — це його власні листи та літературні праці. Цікавим і показовим для усвідомлення масштабу особистості Бартока є той факт, що під час листування Барток використовував не менше шести мов. Листи композитора є найважливішими свідоцтвами його життя та творчості, з них ми дізнаємося про думки, погляди, задуми митця, так би мовити, «з перших вуст».

Листи Бартока вперше були опубліковані у 1948 році за редакцією Яноша Демені (*János Demény*): тоді вийшло п’ять томів листування композитора (понад 1000 листів) угорською мовою. Після цього листи були перекладені англійською (1971) та німецькою (1973) мовами. Англомовне видання [95] вміщає 260 листів Бартока, адресованих 82 особам чи установам, та 29 листів Бартоку від 10 осіб, а також кілька рукописних записок або чернеток самого композитора (№№17, 28, 150, 190, 210, 289). Листи розміщені у хронологічному порядку та поділені на п’ять розділів відповідно до важливих етапів життєтворчості композитора. Передмову до видання написав відомий англійський композитор Майкл Тіппетт (*Michael Tippett*), а в кінці подано короткий список творів Бартока.

Російською мовою листи були перекладені у 1988 році[1] та видані із вступною статтею Є. Чигаревої. Видання вміщає 165 листів, що охоплюють 1899–1945 роки. Є. Чигарева у вступній статті пише наступне: «Широке і різноманітне коло адресатів Бартока та, відповідно до цього, жанровий діапазон листів. Тут і теплі, живі, часом гумористичні листи рідним і близьким, і глибокі, повні гострих думок і серйозних роздумів — друзям і соратникам; і листи виконавцям, колегам, що містять і ясні професійні вказівки; і офіційні листи, в яких відображена громадська позиція Бартока» [65, с. 6].

Загалом, у листах Бартока можна знайти дуже багато деталей, що стосуються його світогляду, важливих подій життя, опису тих міст та сіл, де він перебував. Зокрема, з листів до Ірми Юркович та Штефі Гейер ми дізнаємося про ставлення композитора до релігії: він відкидає віру у Бога, висуваючи на перший план інші цінності, заради яких, варто жити — природу, мистецтво, науку. Важливе місце в листах композитора належить також висловлюванням, що свідчать про його патріотизм. У боротьбі за національні ідеали він проявляє принциповість, відстоюючи свої погляди з пилом та пристрастю в молодості та з незламною переконаністю у зрілі роки. Показовими для розуміння світогляду Бартока є листи, в яких він характеризує суспільно-політичне становище Угорщини у складні для країни часи. Роздуми митця, що виражають ставлення до описаних подій, передають не тільки розуміння того, що відбувається, але й пекучий біль за долю Батьківщини.

Дуже важливим першоджерелом знань про Бартока є його «Автобіографія» [93], що була вперше опублікована в австрійському журналі *«Musikblatter des Anbruch»* у 1921 році — до сорокарічного ювілею композитора[2]. У автобіографії композитор згадує дитинство: як мати почала

---

[1] Переклад з угорської зробила Н. Піскунова, з англійської — С. Маскуренкова.

[2] Англомовна версія вийшла у 1949 році в журналі «Tempo». Переклад здійснила Єва Гойноль-Коньі (*Eva Hajnal-Konyi*), а Деніс Ділле написав доповнення про наступні 24 роки життя Бартока.

навчати його грати на фортепіано у шестирічному віці, як після втрати батька вони багато переїжджали, аж поки не влаштувалися у місті Пожоні, яке славилося своїм музичним життям. Барток розповідає про роки навчання, перші твори, про те, як він захоплювався, зокрема, творчістю Ф. Ліста: «Я почав розуміти значення творчості композитора [Ліста — *Н. Д.*]. Для майбутнього розвитку музики його творчість здавалася мені набагато важливішою, ніж творчість Штрауса чи навіть Вагнера» [88, с. 4]. Особливе місце у житті Бартока і, відповідно, у його автобіографії належить дружбі із Золтаном Кодаєм: «Мені дуже пощастило знайти компаньйона для цієї [етнографічної — *Н. Д.*] роботи в особі Золтана Кодая, який, завдяки глибокій проникливості та здоровому судженню в усіх сферах музики, міг дати мені багато надзвичайно цінних підказок і порад» [93, с. 4]. Період знайомства і тісної дружби з Кодаєм безпосередньо пов'язаний із захопленням народною музикою та експедиціями у різні регіони з метою фіксації фольклорних наспівів, тому чимало уваги на сторінках Автобіографії приділено спогадам про вивчення ними угорського фольклору, про ті враження, що супроводжували цей процес. Є в Автобіографії і згадки про інших композиторів, чия творчість вплинула на формування світогляду та стилю Бартока — К. Дебюссі, Р. Штрауса, Р. Вагнера.

Барток написав упродовж свого життя чимало наукових та критичних праць різного масштабу. Більшість з них присвячено питанням етнографії та фольклористики і містить спостереження, зроблені за матеріалами власних фонографічних записів. Перші фольклористичні роботи Бартока з’явилися на межі 1900–1910-х років: «Секейські народні балади», «Інструментальна народна музика Угорщини», «Угорські народні інструменти». Пізніше зона дослідної зацікавленості розширюється, включаючи як сусідні з Угорщиною території, так і більш далекі: «Румунські народні пісні із комітата Біхор», «Народна музика арабів з району Біскри», «Нотатки про угорський, румунський, словацький фольклор», «До конгресу з вивчення арабської

музики в Каїрі», «Збирання народної музики в Турції», «Про так званий болгарський ритм», «Колекція югославських мелодій».

Дуже важливими є статті та доповіді Бартока, присвячені проблемі взаємодії фольклору та академічної музики. Одна з таких робіт — «Вплив народної музики на сучасну художню музику» — вперше опублікована в журналі *«Melos»* у 1920 році [78]. Композитор проводить паралель між високохудожньою професійною музикою та справжньою народною музикою, яка, на його думку, виступає як явище природи, що формує мистецтво: «Цей вплив особливо дієвий, якщо музикант пізнає народну музики не за мертвими записами збірників, котрі все одно не можуть передати її найтонших відтінків та життєвої пульсації із-за недосконалості нотації, а в її чистому виді, у тій первозданності, з якою вона живе у простому народі» [79, с. 386]. У статті «Про вплив селянської музики на музику нашого часу» [7] Барток виокремлює три форми впливу селянської музики на професійну: перша форма — використання мелодії без змін, друга — імітація народної мелодії замість використання цитати, третя — наповненість авторської музики атмосферою фольклору попри відсутність справжньої мелодії чи її імітації. Під час турне по Америці у 1927 році Барток зробив ґрунтовну доповідь про нові музичні тенденції та напрями у сьогоденні Угорщини («Угорська народна музика і нова угорська музика»). На початку цієї доповіді було окреслено основні вектори розгляду зазначеної проблеми: «Це питання я висвітлю з двох точок зору. 1. Я намагатимусь встановити, чи містить сучасна музика Угорщини загальні риси з музикою інших країн. 2. Я намагатимусь дослідити, чи відрізняється сучасна музика Угорщини від музики інших країн» [84, с. 55].

У 1934 році видавництво «*Somló Béla*» надрукувало як самостійну книгу одну з найбільш фундаментальних праць Бартока — «Народна музика Угорщини та сусідніх народів» [85]. Книга містить спостереження стосовно зв’язків та взаємовпливів між угорською піснею та народною музикою країн, що межують з Угорщиною — Словаччини, Румунії, України, Сербії та

Хорватії. І. Нестьєв, автор вступної статті до російського видання[1], підкреслює, що зазначена робота Бартока є важливою ланкою осмислення композитором проблеми «народного» та фундаментом для розвитку нової гілки музичної науки — порівняльної музичної фольклористики. Практична цінність дослідження полягає у ретельному вивченні долі кожної угорської мелодії, що волею обставин опинилася у іншому національному середовищі: «Його цікавить метод стихійного переосмислення народного наспіву, нерозривно пов'язаний з музичними традиціями тієї національності, котра засвоює "чужий" для неї матеріал» [46, с. 8].

Крім робіт, присвячених фольклору, перу Бартока належить низка статей, у яких він висвітлює певні питання, пов'язані з поточним музичним життям або з творчістю композиторів минулого і сучасності. Серед них, зокрема, назвемо статті про Р. Штрауса («Електра. Опера Ріхарда Штрауса» [80], «Штраус: Домашня симфонія» [87]), Ф. Деліуса («Прем'єра Діліуса у Відні» [77]), А. Шенберга («Музика Арнольда Шенберга в Угорщині» [76]) і, безумовно, про тих, хто зробив свій внесок у національну музичну культуру: «Розвиток музичної творчості в Угорщині» [89], « Музика Ліста та сучасна публіка» [82], «Проблема Ліста» [83], «Золтан Кодай» [81].

Спогади про Бартока залишили його сучасники — композитори, виконавці, видавці, друзі та знайомі. Зокрема, багато писав про Б. Бартока його друг та соратник З. Кодай: «Він збирав фольклор, писав музику та грав на фортепіано так багато, як ніхто з тих, хто присвятив себе лише одному з цих трьох видів діяльності» [33, с. 128]. У своїх статтях Кодай розглядає постать Бартока загалом, а також у певних ракурсах: «Бела Барток» [32], «Бела Барток людина» [33], «Барток-фольклорист» [31], «Про Белу Бартока» [35]. Є у Кодая і роботи, присвячені окремим творам Бартока або приурочені до певних подій. Наприклад, у статті «Ліст і Барток», присвяченій ювілею Ліста та Бартока, Кодай прослідковує зв'язок між творчістю цих двох видатних угорців [34]. У

[1] Бела Барток Народная музыка Венгрии и соседних народов. Москва: Музыка, 1966. 80 с.

статті «Перша опера Бели Бартока. До прем'єри опери "Замок герцога Синя Борода"», опублікованій в журналі «*Nyugat*» у травні 1918 року, враженням від постановки єдиного оперного твору композитора передує стисла характеристика його стилю в цілому [36]. О. Корчова вважає статті З. Кодая вкрай цінними і називає їх «малою бартоківською енциклопедією» [35, с. 343].

Залишили свої спогади про Бартока й інші композитори XX століття. Так, цікавим є спогад Артура Онеггера (*Arthur Honegger*) про першу зустріч з Бартоком, яка відбулася у 1911 році в Цюріху під час підготовки до музичного фестивалю[1]. Наведемо опис А. Онеггером зовнішності угорського майстра: «… поряд зі мною сів чоловік худорлявої статури з тонкими рисами обличчя та ясними очима…» [162, с. 9]. На тій репетиції Барток сам зіграв свою рапсодію для фортепіано з оркестром. Цей твір справив велике враження на А. Онеггера, підштовхнувши його до ознайомлення з іншими творами угорського композитора: «… ми, представники молодшого музичного покоління, були захоплені Бартоком, і послухати свіжий його твір стало подією, на жаль, надто рідкою, але надзвичайно важливою» [162, с. 9]. На час написання спогадів у французького митця вже склалися власні погляди на музику Бартока, що стали підставою для високої оцінки його внеску в культуру XX століття: «Більшість письменників погодилися покласти на Шенберга та Стравінського відповідальність за реакцію, яка виникла після Дебюссі. Деякі з них включають Еріка Саті; Я особисто висунув би Бартока замість нього. Ці троє — справжні представники музичної революції того покоління» [162, с. 10].

Скрипалі, з якими працював Барток, також не обійшли його увагою у своїх мемуарах. У автобіографічних роботах Й. Сігеті міститься чимало деталей співпраці із композитором та деякі аспекти виконання його творів [53; 194; 195]. І. Менухін згадує про знайомство з угорським майстром

[1] А. Онеггер згадує про цю зустріч з Бартоком у вступній статті до монографії С. Море «Бейла Барток» [162].

в автобіографії «Незакінчена подорож: двадцять років потому» (1976) [161]. Спогади З. Секея про Бартока переказані у роботі К. Кеннесона (*Claude Kenneson*) «Секей та Барток: історія дружби», опублікованій у 1994 році [147]. Ексклюзивності цій роботі надає той факт, що К. Кеннесон товаришував із З. Секеєм, тож мав змогу дізнатись про історію його дружби та співпраці з Бартоком із перших вуст. За словами автора, «ця книга містить записи про унікальні погляди Секея та Бартока на музику, які розкриваються через їхню спільну історію, листи та обговорення виконавської практики» [147, с. xiii].

Залишили спогади про Бартока також його родичі та друзі. У Бартока було два сини: Бейла від шлюбу з Мартою Циглер (*Márta Ziegler*) та Петер від Дітти Пасторі (*Ditta Pásztory*). Бейла Барток молодший у 1981 році опублікував дві роботи про батька: «Хроніки життя Бейли Бартока» [91] та «Майстерня Бейли Бартока» [90]. Перша робота являє собою хронологічно викладені факти найважливіших подій із зазначенням точних дат, у другій поставлена мета висвітлити постать Бартока як людини. Барток молодший користується багатим документальним матеріалом — листами, нотатками, програмними брошурами, а також особистими спогадами, щоб наблизити нас до розуміння того, яким бачили та знали Бартока члени його сім'ї. Книга не є оцінкою кар'єри батька з боку сина, а скоріше розповідає про щоденне життя, духовний світ, матеріальне становище та людські риси видатного угорця. Також Бейла Барток молодший написав статтю про стосунки з родиною Бартоків Деніса Ділле — одного з набільш авторитетних дослідників творчості угорського майстра, якого він знав особисто [92]. Петер Барток (молодший син композитора) у 2002 році написав книгу «Мій батько» [94], у якій прагнув розкрити особистість людини не тільки надзвичайно талановитої, але й скромної та доброї, яка намагалась чесно заробляти гроші для себе та родини у складні часи.

Назвемо також ім’я Агати Фассетт (*Agatha Fassett*), яка була близьким другом родини Бартоків у роки їхнього життя в США. В 1958 році вона видала

книгу під назвою «Оголене обличчя генія: американські роки Бейли Бартока»[1], у якій висвітлено деталі їх товаришування [121]. А. Фассетт пише відверто, часто цитуючи реконструйовані розмови, не заглиблючись у музичне мислення Бартока; її коментарі стосовно творів суб'єктивні та інколи дещо поверхневі, однак авторка як ніхто інший представила особистість Бартока-людини.

Наукове дослідження творчості Бартока розпочалося ще за життя композитора, однак фундаментальні роботи побачили світ вже після його смерті. Значна кількість таких робіт написана угорськими авторами. Одна з перших — монографія Й. Уйфалуші (*József Ujfalussy*), видана у 1965 році в двох томах [204][2]. Й. Уйфалуші пише, що його завданням було не відкриття нових фактів, нових ідей, а упорядкування якомога більшої кількості інформації з потоку вже наявних публікацій про життя і творчість Бели Бартока. Автор обирає хронологічний підхід до викладення фактів, послідовно висвітлюючи важливі події, описуючи гастрольні турне, характеризуючи творчий доробок та зупиняючись на суспільно-політичних умовах, в яких проходили життя та творчість композитора.

В 1971 році «Путівник по Бартоку» представив Дьордь Кроу (*György Kroó*) [149]. Мета видання — познайомити аудиторію, що відвідує концерти, із вибраними творами угорського майстра, висвітлити деталі їх створення, будову та значення в творчості Бартока. В 1972 році Ференц Боніш (*Ferenc Bónis*) опублікував книгу «Бейла Барток: його життя у фотографіях і документах» [99]. Відповідно до назви книга містить велику кількість ілюстрацій (375), серед яких — фотографії самого Бартока, його оточення, факсиміле листів, концертних програм, рукописів, які супроводжуються пояснювальним текстом. У 1980-ті роки вийшло ще дві монографічні роботи угорського автора Тібора Талліана (*Tibor Tallián*): у 1981 році він випустив

[1] У 1970 році книга була перевидана під назвою «Бейла Барток: американські роки».
[2] У 1971 році монографія була видана англійською мовою, у тому ж році — російською, а 1973-го — німецькою.

монографію «Бейла Барток: людина та його творчість» [198], а у 1988 — окрему роботу про американський період життя композитора [197].

У 1996 році оприлюдив свою фундаментальну роботу «Бейла Барток: композиція, концепти та автографи» Ласло Шомфай (*László Somfai*) [182]. Це джерелознавче дослідження, що спирається на великий масив рукописних матеріалів, з архіву Бартока — близько 3600 сторінок ескізів, чернеток, авторських рукописів. Л. Шомфай вивчав документи протягом тридцяти двох років роботи в архіві композитора, склавши на цій основі власний каталог творів Бартока (на сьогодні найбільш точний і повний). Цей каталог міститься у додатках книги під назвою «Список творів та першоджерел».

Говорячи про угорські дослідження творчості Бартока, не можна не згадати надзвичайно важливу і корисну серію журналів «*Documenta Bartokiana*», які виходили з 1964 по 1981 роки. Всього було опубліковано шість випусків: перші чотири під редакцією Д. Ділле [114–117], останні два — Л. Шомфая [184; 185]. Дослідники мали на меті оприлюднити раніше не опубліковані чи маловідомі документи, що включали рукописи, фотографії, статистичні дані — все те, що стосувалось творчого та особистого життя Бартока. І хоча власне наукових текстів у цих збірках практично немає, їх значення як фундаменту для наукових розвідок складно переоцінити.

На сьогодні зусиллями Інституту музикознавства науково-дослідного центру Угорської академії наук створено сайт архіву Бартока, який містить велику кількість посилань на матеріали, збережені в Угорщині: «Архів має значну колекцію документів, що належать до його [бартоківських — *Н. Д.*] досліджень народної музики, частину особистої бібліотеки Бартока (ноти, книги та періодичні видання), листування та особисті колекції (концертні програми, газетні вирізки, фотографії тощо)» [202].

Однак творчість Бартока цікавила не тільки угорських дослідників. Одними з перших іншомовних монографій про Бартока стали роботи французького музикознавця та композитора Сержа Море (*Serge Moreux*) «Бейла Барток» (1949) [162] та американського дослідника Хелсі Стівенса

(*Halsey Stevens*) «Життя та музика Бейли Бартока» (1953) [191]. Обидві праці являють собою ґрунтовні дослідження, що охоплюють увесь творчий шлях угорського майстра. Щодо аналітичних спостережень, то С. Море розглядає творчість Бартока у хронологічному ракурсі, а Х. Стівенс — у жанровому.

1963 роком датується фундаментальна робота американського дослідника Девіда Шнайдера (*David Schneider*) під назвою «Барток, Угорщина та відновлення традицій» [176]. В ній представлений новий погляд на життя та творчість Бейли Бартока, досліджується його здатність синтезувати західну та східну музичні традиції, пропонується нове розуміння взаємин між націоналізмом та модернізмом у музиці XX століття. Детальний аналіз репрезентативних творів Бартока розкриває вплив угорських музичних традицій та зв'язки з досягненнями сучасників. У 1971 році невеличку біографічну роботу про Бартока в рамках серії «Видатні композитори» опублікував американський музикознавець, музичний критик і композитор Еверетт Хелм (*Everett Helm*) [135]. Він зображує Бартока як сором’язливу, глибоку і самодисципліновану особистість з надзвичайною волею. У 1984 році, в рамках тепер вже іншої серії книг — «Майстри музиканти», вийшла ще одна книга, присвячена Бартоку [134]. Її автор, британський дослідник Пол Гріффітс (*Paul Griffiths*), обґрунтовує важливість своєї роботи тим, що вона базується на раніше не доступних партитурах, записах та документах.

Дуже насиченими для бартокіани видались 1990-ті роки. У 1990 році Малкольмом Гіллісом (*Malcolm Gillies*) була випущена збірка «Бартока пам’ятають» [125], яка містить близько ста спогадів близьких, друзів, знайомих та сучасників про композитора та значно поглиблює уявлення про його особистість. Того ж року вийшла фундаментальна робота Еліота Антокольця (*Elliott Antokoletz*) «Музика Бейли Бартока: Дослідження тональності та прогресії в музиці двадцятого століття» [69], у якій автор доводить, що вражаюча безперервність еволюції стилю Бартока базується на всеосяжній системі звуковисотних співвідношень. Також дослідник у співавторстві із Паоло Сюзанні (*Paolo Susanni*) опублікував у 2011 році

науково-інформаційний посібник — анотовану бібліографію первинних і вторинних джерел та каталогу творів Бартока [70].

Варто відмітити і збірку статей «Бартоковий супутник» (1993) [201]. За словами редактора М. Гілліса, метою її створення було прагнення показати діапазон підходів до вивчення творчості Бартока з боку східних і західних дослідників. Книга містить великий вступний розділ під назвою «Перспективи», де Барток постає перед читачем у різних ракурсах — як композитор (статті М. Гілліса, Л. Шомфая), піаніст (Я. Демені), етномузиколог (Ш. Ковач), вчитель (М. Гілліс), особистість (Б. Барток молодший). Наступні групи статей присвячені безпосередньо творам Бартока різних жанрів — фортепіанним, камерним, сценічним, вокальним, оркестровим. Слід виокремити статті, в яких об'єктом дослідження є скрипкові твори Бартока: «Скрипкові рапсодії» [154] та «Другий скрипковий концерт» [153] Віри Ламперт (*Vera Lampert*), «Ранні камерні твори» [213] та «"Втрачений" скрипковий концерт» [212] Гюнтера Вайс-Айгнера (*Günter Weiss-Aigner*), «Скрипкові дуети та пізній струнний квартет» [131], «Портрети, малюнки і п'єси» [124], «Останні камерні твори» [128] Малкольма Гілліса, «Скрипкові сонати» [214] Пола Вілсона (*Paul Wilson*).

У 1995 році шотландський письменник, перекладач і композитор Кеннет Чалмерс (*Kenneth Chalmers*) випустив біографічну роботу про Бартока [105]. Як вказує у передмові сам автор, він «спробував показати Бартока в контексті його країни та її столиці, де він прожив більшу частину свого дорослого життя» [100, с. 6].

Роком пізніше вийшла колективна монографія «Барток і його світ» [152] — зібрання детальних досліджень та вибраних документів, мета яких, за словами редактора книги Петера Лакі (*Peter Laki*), «познайомити англомовних читачів з Бартоком, який зазвичай прихований від них через мовний бар'єр» [152, с. vii]. Монографія поділена на три частини: перша містить сім статей про різні аспекти творчості Бартока, друга — ряд листів та інтерв'ю композитора, а третя представляє присвячені йому критичні роботи та літературні есе.

Джудіт Фрігесі (*Judit Frigyesi*) в книзі «Бейла Барток і Будапешт на рубежі століть» (1998) [124] розширює наше уявлення про творчість видатного майстра та про контекст, у якому відбувалося становлення його як композитора. Дослідниця спирається на аналіз соціокультурного життя Угорщини того періоду й висвітлює інтенсивну творчість представників модерністського руху.

Колективна монографія «Грані Бартока: особистість, композитор, етномузикознавець» під редакцією Елліота Антокольця, Вікторії Фішер (*Victoria Fischer*) та Бенджаміна Сухова (*Benjamin Suchoff*) [74] вийшла у 2000 році. Вона складається з 20 есе, які, як можна судити вже з назви роботи, дають уявлення про різні іпостасі митця[1].

В 2001 році в рамках серії «Кембриджські товариші по музиці» під редакцією Аманди Бейлі (*Amanda Bayley*) опублікована збірка статей, присвячених постаті Бартока [104]. Це — своєрідний путівник по творчості видатного музиканта, який містить дослідження нового покоління бартокіанців. У першому розділі розкривається переважно культурне, соціальне та політичне життя Угорщини на початку XX століття, а також висвітлюються дослідження Бартока в сфері народної музики. У другому розділі розглядаються досягнення композитора у різних жанрах, а також його діяльність як фольклориста, виконавця та педагога. У третій, завершальній, частині збірки характеризуються різні аспекти сприйняття та реакцій на музику Бартока в Європі та Сполучених Штатах.

В 2002 році вийшла робота вже згаданого раніше американського музиколога Бенжаміна Сухова «Бейла Барток: життя та творчість» [192]. Це всебічне біографічне дослідження про угорського майстра, в якому розкривається низка важливих питань, пов’язаних із з’ясуванням

[1] Більш докладно про зміст цієї монографії можна дізнатися зі статті О. Коменди і В. Охманюка «Бела Барток в світлі теорії універсальної творчої особистості» [38].

особливостей музичної мови композитора та його новаторських досліджень в сфері фольклору.

Девід Купер (*David Cooper*), професор Лідського університету з 1988 по 2018 рік, у 2015 році презентував ґрунтовну монографію «Бейла Барток» [108], в якій детально висвітлюється життя та творчість композитора. В хронологічно організованій оповіді Д. Купер не обходить стороною культурний та історичний контекст, а також пропонує аналіз майже кожного твору Бартока: «…ця книга розповідає, хоч і крізь похмуре скло, щось про життя, яке було надзвичайно багатим і про результати (як композитора, виконавця, музикознавця та педагога), які були надзвичайними як за кількістю, так і за якістю» [108, с. xi–xii]. В кінці монографії поданий список творів Бартока, що узагальнює усі наявні каталоги.

Вагомий внесок зробили у вивчення творчості Бартока російські дослідники І. Мартинов та І. Нестьєв. Їх роботи вийшли практично одночасно — у 1969 році. Монографія І. Мартинова складається з семи розділів, в яких розповідається про життя композитора та паралельно розглядаються основні твори кожного періоду. І хоча аналітичні спостереження тут дещо поверхневі, наведена інформація про передумови написання творів, про їх виконавську долю представляють безумовний інтерес [42]. Найбільш фундаментальною російськомовною роботою про Бартока є монографія І. Нестьєва, що нараховує близько 800 сторінок. Так само як і І. Мартинов, І. Нестьєв обирає хронологічний підхід. Книга складається з 12 розділів, кожен з яких розділений на декілька підрозділів. У підрозділах автор почергово зупиняється на важливих фактах з життя Бартока, на подіях, які відбувалися навколо нього — як творчих, так і суспільно-політичних, детально аналізує значну кількість творів композитора [48]. Аналітичні фрагменти монографії І. Нестьєва відзначені глибиною проникнення у сутність авторського задуму, точністю та конкретністю спостережень, прагненням вписати кожен твір у широкий контекст творчості композитора.

Розділи, присвячені Бейлі Бартоку, є у багатьох підручниках та навчальних посібниках з історії зарубіжної музики. Останньою з робіт такого типу, що вийшла в Україні у 2020 році, є монографія Олени Корчової «Музичний модернізм як *terra cognita*» [39], де постать Бартока вписана у розвиток музичної культури цілої низки східноєвропейських країн в розділі «Будапешт — Варшава — Брно: “ходіння модерністів у народ”» і винесена окремим підрозділом «Бела Барток: рівний титанам». На думку дослідниці, «Бела Барток сьогодні потребує певного аксіологічного апґрейду у категоріях музичного модернізму, що дозволить відійти від ярлика головного неофольклориста і митця раціонально-технологічного типу та допоможе чіткіше сформулювати ознаки наскрізного впливу його творчості на музику другої половини XX — початку XXI століть» [39, с. 321–342].

В «Музиці XX віку: від авангарду до постмодерну» під редакцією М. Висоцької та Г. Григорьєвої [11] творчість Бартока розглядається лише в одному, хоча і показовому для композитора ракурсі — у розділі, який називається «Фольклор і музика XX століття». Також деталі життя та творчості композитора висвітлені в четвертому томі «Історії західної музики» Р. Тарускіна (*Richard Taruskin*) [199], фундаментальній роботі «Історія музики в західній культурі» М. Бондса (*Mark Evan Bonds*) [98], книзі «Решта — шум: слухаючи XX століття» А. Росса (*Alex Ross*) [174], «Історії зарубіжної музики XX століття» під редакцією Н. Гаврилової [29], нарисах в двох частинах та п’яти книгах «Музика XX століття» [43; 44].

Інформацію стосовно творчості угорського митця можна знайти також у енциклопедично-довідковій літературі, зокрема, у фундаментальному «Словнику музики та музикантів Гроува» [155], сучасній «Українській музичній енциклопедії» [30], «Музичній енциклопедії» радянських часів [43], енциклопедичному словнику Л. Акопяна «Музика XX століття» [1]. Розділи, присвячені Бартоку, наявні і в монографіях історичного чи теоретичного спрямування, як наприклад, в роботі Л. Хукер (*Lynn Hooker*) «Переосмислення угорської музики від Ліста до Бартока» [139], «Нарисах про сучасну

гармонію» Ю. Холопова, де гармонічна мова композитора отримує глибоке та переконливе обґрунтування [64].

В численних статтях та наукових розвідках увага акцентується на окремих аспектах творчості композитора. Так, в статті О. Коменди та В. Охманюка розкривається постать Бартока як багатогранної творчої особистості, що проявила себе у композиторській, виконавській, педагогічній та дослідницькій діяльності [38]. Чілли Пето (*Csilla Pethő*) досліджує ритмічну сторону музики Бартока [169], С. Сігітов — ладову систему [54], принципи формотворення [55] та етапи творчої еволюції [62], А. Геді розглядає еволюцію його фортепіанного стилю [15]. Л. Шомфай присвятив одну зі своїх робіт проблемі каталогізації творів Бартока [186], а М. Гілліс — впливу на творчість Бартока ідей його польського сучасника Кароля Шимановського [130]. Багато праць написано про зв'язок музики Бартока з фольклором [157; 163; 200], в тому числі й українськими науковцями: «Роль фольклору в становленні композиторського стилю Бели Бартока» В. Лісецького [41], «Про деякі особливості угорського національного стилю у творчості Бели Бартока» [14] та «Особливості угорського національного стилю в творах для фортепіано з оркестром Б. Бартока» А. Геді [16]. Окрему групу складають роботи, присвячені якомусь конкретному твору Бартока, як то, наприклад, стаття Т. Гнатів, де в центрі уваги знаходиться «Замок Герцога Синя Борода» — єдина опера угорського майстра, написана у середині 1910-х років [19].

Скрипкова музика Бейли Бартока повністю не представлена ані у вітчизняному музикознавстві, ані у західному. Є декілька робіт, у яких акцент робиться саме на творах композитора за участю скрипки, однак дослідники, як правило, не ставлять за мету охопити повністю його скрипкову спадщину. Наприклад, стаття П. Лакі в хронологічному порядку дає невеличкі зведення стосовно опублікованих скрипкових творів та альтового концерту [151]. Мін Хва Кім (*Min Hwa Kim*) у своєму дисертаційному дослідженні ретельно аналізує декілька скрипкових творів Бартока, зокрема дві рапсодії, Другу сонату та Другий концерт, надаючи поради стосовно їх виконання [148].

Г. Вайс-Айгнер обирає переважно скрипкові твори, характеризуючи особливості пізнього стилю Бартока [210].

Частіше дослідники роблять вибір на користь творів одного жанру[1]. Так, ряд досліджень присвячений скрипковим сонатам Бартока. Найповнішою є дисертація угорського музикознавця Сабо Балаша (*Szabó Balázs*), в якій детально розглянуто всі існуючі скрипкові сонати митця: починаючи з ранніх, від яких збереглися лише неопубліковані фрагменти, і закінчуючи соло-сонатою [71]. С. Балаж також аналізує записи виконання окремих сонат, маючи на меті внести аналітичні результати до історії інтерпретації скрипкової музики Бартока. Реймонд Сідоті (*Raymond Sidoti*) у своїй роботі досліджує сонати Бартока та їх значення в кар'єрі композитора, однак обмежується тільки опублікованими творами [179].

Сонати 1920-х років стають об'єктом вивчення у багатьох статтях. Ласло Шомфай оглядає чернетки партитури та подальше редагування музичного тексту композитором [181]. Йоко Хірота (*Yoko Hirota*) характеризує Першу сонату для скрипки і фортепіано у розрізі минулих та сучасних аналітичних поглядів [137]. Юй Янг Чанг (*Eui Young Chung*) прослідковує полімодальні поєднання в Другій сонаті [106], а Джудіт Фрігесі (*Judit Frigyesi*) виявляє в ній некласичний наратив [123].

Низка наукових статей присвячена соло-сонаті Бартока. Зокрема, Олівер Яцугафу (*Oliver Yatsugafu*) виносить на перший план при розгляді цього твору виконавські проблеми, з якими може зіткнутись скрипаль [216]. Мері Бейкер Фіндлей (*Mary Baker Findley*) робить детальний аналіз соло-сонати за чотирма параметрами: форма і гармонія, мотиви і мелодія, ритм, композиційні прийоми [122]. Уве Нордволл (*Ove Nordwall*) досліджує відмінності між опублікованою і оригінальною версіями твору [165]. Досить об'ємна стаття (52 сторінки) Іва

[1] В дисертації ми спираємося на визначення жанру, запропоноване С. В. Шипом: «музичні жанри — це такі класи (або множини) музичних творів і форм музикування, які визначаються функціями музичних артефактів у культурі суспільства, умовами їхньої генези й художньої екзистенції, та характеризуються своїми стилями (системами змістових і формально-виражальних властивостей)» [67, с. 347].

Ленуара (*Yves Lenoir*) містить відомості про створення сонати, деталі спільної роботи Бартока і І. Менухіна над внесенням правок та послідовний аналіз твору [156]. Дуже цікавий ракурс розгляду соло-сонати Бартока обраний в статті Н. Швець-Савицької: дослідниця зосереджує увагу на проявах сутності мистецької позиції Бартока на пізньому етапі його творчості [52].

Нерідко об'єктом спеціального вивчення стають скрипкові концерти Бартока. Так, Перший концерт висвітлюється зарубіжними та вітчизняними музикознавцями в різних ракурсах. Шемеке Йоббадь (*Szemőke Jobbágy*), наприклад, виносить на передній план проблему інтерпретації [144], Аліса Усарек (*Alicja Usarek*) розглядає цей концерт крізь призму вагнерівського Тристану [205], Ч. Хоргаш (*Csaba Horgász*) на прикладі Першого концерту і Двох портретів прагне проілюструвати деякі аспекти творчого процесу Бартока за допомогою психоаналізу [141]. І. Ямпольський наводить цікаві відомості про історію виникнення твору, його виконавську долю, а також пропонує образний аналіз твору [68].

Українська дослідниця О. Зорькіна висвітлює кожен із скрипкових концертів Бартока у певному проблемному ракурсі: в статті, присвяченій Першому концерту, увага фокусується на виконавській долі твору [28], при розгляді ж Другого концерту на перший план висувається питання, пов'язане із перетворенням романтичних традицій [27]. Другий скрипковий концерт також детально аналізується у згаданій статті Н. Швець — у тому самому ракурсі переломлення у його образній концепції та стилістиці ознак пізньої творчості митців [66]. Ф. Боніш аналізує роботу Бартока над корегуванням Другого скрипкового концерту [101], Л. Сомфай досліджує стратегію використання варіацій у другій частині [187], П. Лакі робить інтерпретаційний аналіз твору [150].

Трохи рідше звертаються науковці до скрипкових рапсодій Бартока. Окрім вище згаданої статті Віри Ламперт зі збірки «Бартоківський супутник», назвемо статтю Ф. Уолша, в якій порівнюються існуючі варіанти завершення скрипкових рапсодій [209].

Існує також певна кількість робіт, у яких скрипкові твори Бартока розглядаються поряд з творами інших композиторів, як, наприклад, в дисертації Олександра Дашкевича (*Aleksander Daszkiewicz*), де бартоківська соло-соната постає крізь призму тенденції відродження барокової моделі жанру у першій половині XX століття [112], або у дослідженні Н. Коляди, присвяченому еволюції жанру соло-сонати у другій половині XX — на початку XXI століття [37]. Згадаємо також статтю Д. Гаврильця, у якій альтовий концерт Бартока представлений поряд з аналогічними за жанровими параметрами опусами П. Хіндемита та Д. Мійо, як зразок оновлення сольного інструментального концерту у XX столітті [12].

Отже, сучасна бартокіана являє собою потужний пласт робіт різного формату, в яких висвітлюються питання, пов’язані із творчістю угорського митця. Тим не менш, вивчення скрипкової спадщини композитора все ще містить лакуни, які потребують уваги.

1.2. Скрипка у житті Б. Бартока

Скрипка посідає особливе місце в житті Бейли Бартока. Перш за все, вона стала другим інструментом після фортепіано, для якого видатний угорець починає писати твори. По-друге, з ранніх років він виступає в концертах як самостійно, так і в тандемі зі скрипалями, і більшість цих скрипалів належали до найближчого кола людей, з якими композитор товаришував та творчо взаємодіяв. По-третє, доволі вагома частина творчої спадщини Бартока пов’язана саме зі скрипкою, при цьому серед його скрипкових творів переважають великомасштабні композиції — сонати, концерти, рапсодії. Тож, розглядати проблему «скрипка в житті Бартока» видається доречним у двох площинах: виконавській та композиторській. Підкреслимо, що ці дві площини не є ізольованими, оскільки сполучною ланкою між ними виступають скрипалі найближчого оточення композитора, які надихали, допомагали, підтримували та просували його твори.

Зі скрипалями Барток грав ще з юних років. Перші відомості стосовно цього пов'язані із маленьким румунським містечком Бистриця, куди майбутній композитор вимушений був переїхати із матір'ю у 1893 році через її роботу. Виявившийсь найкращим піаністом у місті, він не мав змоги знайти собі вчителя, але знайшов партнера по виступам в особі лісничого на ім'я Шандор Шенхерр (*Sándor Schönherr*), який грав на скрипці. У дитячому листі Барток пише про свої успіхи: «Крейцерову сонату ми вже закінчили. Вона дуже сподобалась, особливо варіації. Тепер ми вчимо 7-у бетховенську сонату, яка дуже складна для мене, але вона нам подобається…» [48, с. 36]. Також вони вивчали скрипковий концерт Ф. Мендельсона. Врешті Барток і Шенхер влаштовували щотижневі домашні концерти.

Навесні 1884 року, повернувшись в Пожонь (нині Братислава), Барток мав можливість поновити своє музичне навчання. За спогадами матері, в місті були поширеними домашні камерні музикування. У 1897 році Барток познайомився з інспектором Йожефом Ротом, який був начальником його матері. Й. Рот був гарним віолончелістом та, дізнавшись про успіхи юного Бейли, запросив його долучитись до музичного товариства, яке збиралось щотижня у нього вдома задля виконання камерної музики. «Багато творів, з якими він познайомився там, сприяли його музичній освіті», — згадує мати [204, с. 25]. Барток відвідував й інші домашні концерти, яких в Пожоні було чимало, зокрема, родину Рігелей та будинок вчителя гімназії Фрігеша Донаньї, батька талановитого піаніста Ерне. Так, 3 листопада 1897 року Барток виступив на концерті у день іменин директора середньої школи Кароя Полікейта (*Károly Polikeit*) водночас як сольний піаніст, виконавши іспанську рапсодію Ф. Ліста, і як концертмейстер, акомпануючи Аґошту Францлу (*Ágost Fränzl*) у фіналі скрипкового концерту Ф. Мендельсона. 11 вересня 1898 році на недільній ранковій зустрічі камерної музики Барток разом з однокласниками Яношем Теребешсі (*János Terebessy*), Реже Оточка (*Rezső Otócska*), Петером Оточка (*Péter Otócska*), та Палем Оточка (*Pál Otócska*) виконав квінтети Р. Шумана, Й. Брамса та А. Дворжака. Разом з цими ж

однокласниками 3 листопада того ж року на концерті, який традиційно був присвячений іменинам Кароля Полікейта, серед інших творів Барток презентував власний фортепіанний квартет.

Наступний етап співпраці Бартока зі скрипалями припадає на період його навчання в будапештській музичній академії (1899–1903). Там юний піаніст-композитор познайомився з професором скрипки Ене Хубаї. Варру Каталін (*Varró Katalin*) зазначає, що останній взяв студента під патронат та декілька разів навіть просив акомпанувати йому на концертах, даючи тим самим можливість виступати. Цікаво, що репертуар, який вони виконували, включав і твори самого Е. Хубаї. Скрипаль також підтримував Бартока як композитора, і разом вони представили його скрипково-фортепіанну сонату, що була написана як екзаменаційна робота. Також відомо, що Е. Хубаї керував виконанням першої оркестрової сюїти Бартока та рекомендував твори талановитого композитора для різних концертів, коли мав таку можливість [146, с. 71].

Завдяки тому, що Барток також був концертмейстером у скрипковому класі професора, він мав нагоду ближче познайомитись зі специфікою інструмента та відповідним репертуаром. Крім того, спілкування із студентами-скрипалями заклало фундамент подальшої виконавської долі скрипкових творів Бартока, адже саме ці скрипалі стали найбільш відданими виконавцями і пропагандистами його творів. В. Каталін припускає, що ймовірно «регулярна спільна робота з молодими артистами і надихнула на численні колоритні скрипкові композиції, що народилися під руками композитора» [146, с. 71]. Не дивно, що і партнерами по концертним виступам Бартока у майбутньому стали скрипалі, які вчилися у класі Е. Хубаї одночасно з ним або пізніше.

Адам Банда та Сабо Балаж у своїх дисертаціях систематизували відомості про концерти Бартока за участю скрипки у декількох таблицях. З них ми можемо отримати інформацію про кількість, частоту і локації концертних виступів, про зміст концертних програм, про прізвища скрипалів, із якими

Барток виступав найчастіше. С. Балаж акцентує увагу на дуетних виконаннях, у той час як А. Банда фіксує усі виконання із залученням скрипки, включаючи тріо, квартети, квінтети, та вказує повну програму концерту.

Протягом життя Барток зіграв чимало концертів. Спочатку це були домашні концерти — в Бистриці, Братиславі (Пожоні), Будапешті, потім — регулярні виступи в стінах рідної академії, нарешті, в зрілі роки, не відмовляючись від гри в різноманітних салонах, композитор поступово підкорює великі зали — і не тільки в Угорщині, але й по всій Європі, зокрема у другій половині 1920-х років він гастролює у Франції, Німеччині, Голландії, Румунії, Англії, Швейцарії, Італії та Данії, також відвідує США та СРСР. Свою виконавську діяльність Барток продовжує і після еміграції в США у 1940 році. Показово, що концертні виступи угорського майстра майже завжди включали одну-дві композиції зі скрипкою.

Інтенсивність концертної діяльності Бартока варіювалася у різні періоди його життя. Достатньо високою вона була у роки навчання в академії і декілька років після її завершення. Ряд виступів цього періоду був пов’язаний із презентацією скрипкової сонати *мі мінор*, написаної у 1903 році. Протягом 1903–1905 років Барток зіграв її п’ять разів із різними скрипалями, серед яких слід назвати вже згадуваного Ене Хубаї та Лева Цейтліна. Останній виконав сонату на конкурсі А. Рубінштейна, що проходив 3–9 серпня 1905 року в Парижі. Надалі Барток більше уваги приділяв фольклористичній та педагогічній діяльності. З 1906 року він почав систематично збирати народні пісні. Майже 15 років композитор не пише нові скрипкові твори та не виступає зі скрипалями. Нова хвиля концертних виступів припадає на 1922–1923 роки. І знов цей сплеск пов’язаний із просуванням нових скрипкових сонат, завершених у 1921–1922 роках. Партнерами Бартока на цьому етапі були різні виконавці, зокрема Дж. Араньї, З. Секей та І. Вальдбауер. Зростання кількості концертів фіксується також наприкінці 1920-х років, і знову-таки чинником цього стають нові скрипкові твори композитора — тепер це дві рапсодії для скрипки і фортепіано.

Скрипково-фортепіанний репертуар Бартока досить широкий і містить як шедеври класики, так і твори сучасних композиторів. Найчастіше його концертні виступи включали сонати Л. Бетховена (35 разів згідно таблиці С. Балажа), серед яких «Крейцерову» протягом життя він виконав 21 раз із дев'ятьма різними скрипалями. Другим композитором за статистикою виконань був В. А. Моцарт (27 виконань), зокрема *Ля-мажорну* сонату (KV 526) Барток зіграв 19 разів. Назвемо також сонати Й. С. Баха, які, згідно С. Балажу, було виконано 14 разів.

Поряд із класичними композиціями репертуар Бартока включав і твори романтиків — М. Бруха, Г. Венявського, А. В'єтана, Ф. Мендельсона, Н. Паганіні, Г. Форе, С. Франка, Ф. Шуберта. Найчастіше ним виконувались сонати Й. Брамса (13 разів), з них шість разів — соната *Соль мажор*. Окрім скрипкових сонат XIX століття Барток грав також програмні п'єси, зокрема «Фауст-фантазію» Г. Венявського, «Баладу і полонез» А. В'єтана, «Танець відьом» Н. Паганіні, «Колискову» Г. Форе. Звертає на себе увагу активне залучення творів XX століття, серед яких — «Імпровізації» Е. Блоха, сонати К. Дебюссі та М. Равеля, «Угорська фантазія» М. Хаузера, «Кармен-фантазія» Е. Хубаї, «Ноктюрн і тарантела» та «Міфи» К. Шимановського. Зазвичай це лише одне-два виконання, однак сонату К. Дебюссі Барток зіграв аж сім разів.

Окрім музики інших композиторів, досить часто композитор виконував і власні твори, насамперед, це стосується прем'єр. Як вже було сказано раніше, першим авторським скрипковим твором, який зіграв Барток, була соната *мі мінор*. Також саме він вперше виконав обидві рапсодії разом із Золтаном Секеєм: Першу — 4 березня 1929 року, Другу — 19 листопада 1928 року. Щодо сонат початку 1920-х років, то доля склалася так, що Барток здійснив прем'єру тільки Другої з них — 7 лютого 1923 року в Берліні разом з Імре Вальдбауером. Першу сонату презентували Мері Діккенсон-Онер та піаніст Едвард Стюерман 8 лютого 1922 року у Відні. Обидві сонати та рапсодії Барток виконував і надалі, фактично, впродовж усього життя. Цікаво, що

Другу сонату Барток грав майже в два рази частіше, ніж першу (38 і 18 відповідно).

Партнерами Бартока були понад 30 скрипалів. З деякими він виступав лише один раз, в той час як інші ставали постійними партнерами. Майже завжди, створюючи власні скрипкові композиції, композитор брав до уваги стиль, характер, технічні здібності та виразність музиканта, який мав їх виконувати. Враховувавалась і сама особистість виконавця, і його думка стосовно твору.

Розглянемо тепер персоналії скрипалів, які зіграли найбільшу роль у житті та творчій діяльності Бартока — як виконавській, так і композиторській. Розпочнемо зі Штефі Гейєр (*Stefi Geyer*), в яку Барток був закоханий і з особою якої пов'язана історія створення Першого скрипкового концерту.

Штефі Гейєр (1888–1956) була скрипалькою-вундеркіндом. Вона вступила до музичної академії у десятирічному віці до класу Ене Хубаї та відразу привернула увагу своїм талантом. Незабаром вона стала виступати з концертами у рідній Угорщині, а згодом гастролювала Європою та Америкою, вражаючи своїм талантом. Один з її перших критиків писав: «Її гра була такою спокійною, гарною та артистичною, ніби вона грала протягом двадцяти років <...> У неї дивовижне відчуття інтерпретації, її техніка вже чудова, а її використання смичку елегантне і правильне» [168]. Разом з тим, інший шанувальник відмітив наступне: «Якщо дивовижне мистецтво цієї маленької дівчинки розвиватиметься таким чином, їй не знадобиться зброя її прекрасних очей, голос її скрипки буде поневолювати чоловіків» [168]. Одружившись із швейцарським композитором Вальтером Шультессі (*Walter Schulthess*), Ш. Гейєр переїхала у Цюрих, де протягом тридцяти років викладала в місцевій консерваторії. У 1941 році разом із чоловіком та Паулем Захером вона заснувала камерний ансамбль *Collegium Musicum Zurich.* Пето Чіла відмічає, що, попри міжнародну артистичну та педагогічну кар'єру, Ш. Гейєр не вважала морганатичним виступати разом із своїми учнями в квартеті та грати в перших скрипках в оркестрі Міжнародних святкових тижнів у Люцерні, які

проводились щорічно з 1938 року, що свідчить про її справжню відданість музиці. Скрипалька володіла надзвичайно великим репертуаром та поряд з класиками виконувала також сучасні твори. Окрім Першого скрипкового концерту Бартока їй присвячені концерт Отмара Шьока (*Othmar Schoeck*) та концерт № 2 Віллі Буркхарда (*Willy Burkhard*).

Беззаперечним є факт, що Перший скрипковий концерт Бартока (1908) став втіленням нерозділеного кохання композитора до юної скрипальки[1]. Цей твір мав бути виконаний Штефі, однак цього не сталося, і вперше він прозвучав лише через 50 років після написання. Між тим, Барток все ж таки мав чотири спільні концерти у 1929–1930 роках зі Штефі Гейєр, на яких, зокрема, були виконані його Друга скрипкова соната та Румунські народні танці у транскрипції З. Секея для скрипки і фортепіано.

Іншим романтичним захопленням Бейли Бартока були сестри-скрипальки ***Аділа Араньї*** (*Adila Arányi*) та ***Джеллі Араньї*** (*Jelly Arányi*), з родиною яких він познайомився у 1902 році, коли давав приватні уроки одній з сестер — Гортензії[2]. Аділа (1886–1962) та Джеллі (1895–1966) навчались гри на скрипці у Е. Хубаї, який своєї черги був учнем Й. Йоахіма. Після того, як Аділа закінчила академію, Й. Йоахім запропонував навчати її особисто. Вона була єдиною ученицею, якій він давав приватні уроки. Джеллі почала свою музичну кар'єру з гри на фортепіано, однак, коли їй виповнилось вісім років, її руки помітив професор її сестри Вільмос Грюнфельд і наголосив: «Ця дитина… повинна навчитися грати на скрипці, а не на фортепіано» [158, с. 46]. Після активної підготовки влітку 1903 року під керівництвом Аділи Джеллі отримала вступну стипендію від Будапештської академії[3].

---

[1] Непрості стосунки між Бартоком та Гейєр будуть докладно розглянуті у підрозділі 2.1

[2] Араньї — знатна угорська родина, голова якої — начальник поліції Такшонь Араньї — мав три доньки: Гортензію Емілію (близькі називали її Тіті), Аділу та Джеллі. Вони були онуковими племінницями Й. Йоахіма з боку батька.

[3] Й. Йоахім хотів забрати Джеллі в Берлін, оцінюючи її талант як такий, що «буває раз на століття» [158, с. 48], однак батьки вирішили, що дівчинка ще дуже маленька для життя закордоном і відправили її до Будапештської академії, де вона навчалась спочатку у В. Грюнфельда, а згодом у Е. Хубаї.

Перший публічний концерт Джеллі Араньї дала разом із сестрою Аділою у 1908 році. Ось що написав один з критиків після концерту: «Скрипалька Аділа Араньї відома роками. Цього разу вона дала концерт зі своєю сестрою Джеллі, дівчинкою дванадцяти-тринадцяти років, у тілі якої диявол. Аділа вже молода дівчина, яка знає, що відбувається, і тому з певною гідністю стоїть на подіумі. Інше Джеллі, пристрасно бурхлива дівчина, чия гра на скрипці є безперервним спалахом темпераменту. Нам кажуть, що дві сестри є внучатими племінницями Йоахіма. Що ж, скрипковий талант і музичне чуття вони успадкували від свого знаменитого родича. Обидві сестри грають надзвичайно музично, відчувають себе впевнено, уникають будь-яких дрібних хитрощів, мають теплий, округлий тембр, володіють усією технікою пасажів та демонструють спритність володіння смичку, яку рідко можна спостерігати» [73].

У 1913 році, напередодні Першої світової війни, родина Араньї переїхала до Лондону. Там Аділа вийшла заміж за з адвоката Олександра Фачірі, взявши його прізвище, а Гортензія стала дружиною англійського економіста й академіка сера Ральфа Хоутрі. Джеллі ж у цей час повністю присвятила себе виконавству. Багато композиторів надихались її грою та присвячували їй твори: Ральф Воан-Вільямс написав для неї «Академічний концерт» (1924–1925), Етель Сміт — «Концерт для скрипки та валторни» (1926), Густав Холст присвятив свій «Подвійний концерт для двох скрипок з оркестром» (1929) Аділі та Джеллі. У статті Алессандри Барабаскі (*Alessandra Barabaschi*) містяться цікаві відомості стосовно написання «Циганки» М. Равеля. Композитор познайомився із Джеллі в Лондоні в червні 1922 року на вечорі у приватному салоні та був вражений майстерністю скрипальки, яка до самого ранку грала циганські мелодії. М. Равель пообіцяв написати для неї твір, однак зробив це лише після того, як Джеллі та Барток нагадали йому про цю обіцянку під час спільного обіду влітку 1923 року. Прем’єра твору відбулась у 1924 році в Лондоні, причому у Джеллі було лише три з половиною дні напередодні концерту, щоб встигнути вивчити твір.

Бейла Барток познайомився з родиною Араньї у 1902 році, коли давав приватні уроки одній з сестер — Гортензії. Його запрошували на вечори домашньої камерної музики, які він із задоволенням відвідував, до того ж, з листа до матері від 12 листопада 1902 року можна дізнатися про його інтерес до родинного зв'язку Араньї з Йозефом Йоахімом. У цей період Барток був захоплений старшою донькою Аділою. У 1902 році Барток написав для неї невеличкий дует для двох скрипок у вигляді листівки. Того ж року було створено Анданте *Ля мажор*, яке також присвячено дівчині. У 1920-х роках, коли родина Араньї приїхала з коротким візитом до Угорщини, з'явилась можливість відновити дружні стосунки між Бартоком та сестрами Араньї. Зустріч з Джеллі Араньї підштовхнула композитора повернутися до написання скрипкової музики після довгої перерви. Результатом стали дві сонати для скрипки і фортепіано, присвячені скрипальці. Щодо спільних концертних виступів, то, згідно таблиці А. Банда, з Аділою Барток виступав чотири рази впродовж 1923 року, а з Джеллі — 12 разів, більшість яких припадає на 1920-ті роки та пов'язана переважно із пропагуванням нових сонат Бартока.

Переходячи до чоловічої групи скрипалів, підкреслимо, що професійні стосунки з ними часто переростали у дружні. Серед таких друзів назвемо Золтана Секея, Йожефа Сігеті, Імре Вальдбауера та Еде Затурецького.

Золтан Секей (1903–2001) — видатний угорський скрипаль, який народився в родині провінційного лікаря. Батько захоплювався грою на скрипці, передавши це захоплення маленькому Золтану. У дев'ять років хлопчик зацікавився цим інструментом і почав навчання у державній школі. Майже відразу проявився його природний талант, всього лише через два роки юний скрипаль вступив до музичної академії Ференца Ліста, де навчався протягом 1915–1921 років. З. Секей вдвічі швидше проходив навчальну програму: він закінчив за два роки підготовчий скрипковий клас Йозефа

Блоха[1], який тривав зазвичай чотири, і ще чотири роки він навчався в класі Ене Хубаї, два з яких були магістратурою. Вчителем камерного ансамблю був Лео Вайнер, саме в його класі З. Секей вперше виконав камерні твори, зокрема тріо Л. Бетховена ор. 70 №2. Також він брав приватні уроки з композиції у З. Кодая. З. Секей написав близько десяти творів, проте, після невдалої презентації струнного квартету у 1937 році, він вирішив відмовитися від композиторської діяльності. На випускному концерті восени 1921 року З. Секей виконав скрипкові концерти Й. Брамса і Я. Сібеліуса, а також концерт Е. Хубаї «*all'Antica*».

У 1922 році Золтан Секей переїхав у Нідерланди, де познайомився із майбутньою дружиною Ігміною Евертс. Саме її родина забезпечила скрипаля житлом у Неймегені. В листопаді 1922 року диригент Арнемського симфонічного оркестру Мартін Спаньярд запросив З. Секея виступити як соліста у п’яти концертах. В результаті скрипаль часто виступав із названим оркестром, виконуючи протягом наступного десятиліття твори А. Дворжака, Е. Хубаї, Й. Брамса, Л. Бетховена, О. Глазунова.

У 1923 році З. Секей познайомився з британським композитором Юджином Гуссенсом. Скрипаль справив неабияке враження на композитора, виконавши його скрипкову сонату та концерт Й. Брамса: «Я кілька разів слухав чудову гру Золтана Секея і сповнений захоплення ним як скрипалем і музикантом. Одне тільки виконання концерту Брамса робить його великим митцем, а чуйне виконання будь-якої музики від класичної до ультрасучасної викликає цілковите захоплення» [147, с. 61].

Окрім активної сольної виконавської діяльності, З. Секей також був першою скрипкою нового угорського струнного квартету, який він очолював з 1937 по 1972 рік. За проханням скрипаля квартет переїхав у Нідерланди і

[1]Йозеф Блох (*József Bloch*) — скрипаль, викладач першого покоління скрипкової школи, створеної при будапештській музичній академії (з 1889 року як позаштатний викладач, з 1898 — як основий співробітник, а з 1904 — як керівник курсу скрипалів-педагогів). Автор методичних праць, які залишаються актуальними й сьогодні, зокрема «Школи гри на скрипці» та «Скрипка та методика її викладання» [110].

базувався там протягом п’яти років. Вони відіграли щонайменше 50 концертів у Концертгебау та сотні концертів по всьому світу. Значне місце в їх репертуарі посіли квартети Бартока та Л. Бетховена. Після того як квартет розпався, З. Секей став в 1973 році художником-резидентом центру мистецтв і творчості Банфа в Канаді.

Певно ніхто не пов’язаний настільки тісно із музикою Бартока як З. Секей. За спогадами скрипаля, його першу зустріч із Бартоком в березні 1921 року організував Золтан Кодай. Ця зустріч стала початком довгої дружби між ними: «Це був щасливий день для мене, а також важливий день. Я думаю, що він мав відбиток на всій моїй подальшій кар’єрі, тому що в результаті цієї зустрічі я не тільки завоював дружбу Бартока, але як негайний практичний результат він вибрав мене як партнера для багатьох концертів <…> важко було повірити, що ця людина такої гідної скромності та простого вигляду, ця маленька, тендітна людина, яка говорила таким приємним, тихим голосом, чітким і дисциплінованим, могла бути творцем такої потужної, часом майже дикунської музики, як *Allegro barbaro* або *The Miraculous Mandarin*» [147, с. 33]. Після першої зустрічі З. Секей отримав повідомлення від Бартока, що він хотів би зіграти із ним, і вже 23 квітня в стінах академії вони виконали сонату К. Дебюссі, а 25 квітня зіграли Крейцерівську сонату Бетховена, яку так полюбляв Барток. Очевидно, Барток був задоволений майстерністю З. Секея, адже 12 грудня того ж року вони знов зустрілись разом на сцені, виконавши сонату Й. С. Баха (BWV 1016) та «Міфи» К. Шимановського (op. 30).

З часом З. Секей став одним із провідних інтерпретаторів творів Бартока, оскільки знаходився у тісному контакті із композитором. Деякі солісти і квартети навіть приїздили до З. Секея, щоб проконсультуватися з ним стосовно інтерпретації творів Бартока. Згідно таблиці С. Балажа, З. Секей був найчастішим партнером Бартока, їхній тандем налічує 20 спільних виступів. Йому присвячено два твори Бартока: Друга рапсодія та Другий концерт, які він вперше і виконав. Після прем’єри концерту один критик написав наступне:

«Секей та Менгельберг розв'язали всі свої проблеми з самоочевидним і досконалим знанням <…> Прекрасний тон Секея, його свобода, але водночас його дисципліна, його ідеальне почуття стилю, його ентузіазм і жива віртуозність підняли твір дуже, дуже високо» [147, с. 209]. З. Секей зробив транскрипцію Румунських народних танців Бартока для скрипки і фортепіано. У 1981 році за участі скрипаля відбулась конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Бартока, під назвою «Вплив народної музики на творчість Бартока».

Ще одним досить близьким другом Бартока був видатний скрипаль ***Йожеф Сігеті*** (1892–1973). Доля цього музиканта склалася доволі успішно. Отримавши перші уроки від батька, у 1903 році він вступив до Будапештської музичної академії до класу Е. Хубаї. Виступати почав з десяти років, а в 1905 році відіграв перший концерт в Берліні, де його почув Й. Йоахім та надав схвальний відгук. У 1907 році відбувся дебют у Лондоні та наступний переїзд до Великобританії, а у 1913 році, у зв'зку з Першою світовою війною, до Швейцарії. Змінивши на певний період виконавську діяльність на педагогічну[1], вже 1924 року Й. Сігеті повернувся до сценічного життя, відродивши минулий успіх. Е. Ізаї висловлювався стосовно скрипаля так: «Таланту Сігеті в однаковій мірі підвладні і прямі лінії класиків, і експресивні вигини романтиків, і терпкість сучасників» [58, с. 22].

Вперше Й. Сігеті побачив та почув Бартока на початку століття. Й. Сігеті із захопленням згадував їхні спільні музичні виступи: «Це був незрівнянний досвід спробувати з ним сонату Моцарта K. 526 або K. 454, Крейцерову Бетховена чи сонату соль мажор ор. 30 №3. Це ніби ти був на абсолютно новому, чудовому шляху відкриття ... це єдиний спосіб, яким я можу описати цей досвід <…> Я відчував, що все на місці, мене сповнювала повна безпека; про педантизм у такій репетиції не було й мови... Барток говорив про проблеми з ритмом, про примітивних народних скрипалів <…>

[1] З 1917 року, Й. Сігеті посів посаду професора скрипки в Женевській консерваторії.

А коли ми після таких перерв поверталися до репетицій програмних номерів, ми ніби забули про традиційні навороти, що накопичилися з часом, які спотворюють красу нотних текстів! [146, с. 78]». Барток також був захоплений грою Й. Сігеті: «Виконання Сігеті Баха, Брамса, Мендельсона завжди збуджують в мені самі радісні почуття. Його гра незабутня» [58, с. 22].

За спогадами Й. Сігеті, Бартока дуже цікавили можливості скрипки. На прохання композитора влітку 1927 року Сігеті записав для Бартока «деякі рідко виконувані скрипкові технічні комбінації та різноманітні ефекти, які можна грати на інструменті» [146, с. 78]».

Співпраця Й. Сігеті та Б. Бартока налічує 16 виступів (згідно таблиці А. Банда). Перший їх сумісний концерт відбувся 10 квітня 1927 року в стінах рідної академії митців. Програма концерту включала сонати Л. Бетховена, Й. С. Баха, В. А. Моцарта та Ф. Шуберта.

Не менш важливою персоною в житті Бартока був угорський скрипаль ***Імре Вальдбауер*** (1892–1953). Він народився в музичній родині, його батько — Йозеф Вальдбауер — був відомим скрипковим педагогом, тож не дивно, що саме він став першим вчителем маленького Імре. Так само як і батько, Імре Вальдбауер отримав освіту в музичній академії, де його викладачами були Е. Хубаї по класу скрипки та Д. Поппер по класу камерної ансамблю. В родині панувала музична атмосфера, частими були домашні музикування, щотижневі салони, до яких з юних років долучався Імре. У 1909 році разом зі своїм другом віолончелістом Е. Карпеєм І. Вальдбауер заснував і очолив угорський квартет (*Waldbauer–Kerpely Quartet*), до складу якого входили його друзі з академії: Янош Темешварі (*János Temesváry*) — друга скрипка, Антал Молнар (Antal Molnár) — альт та Ене Карпей (*Jenő Kerpely*) — віолончель. Квартет швидко здобув європейську репутацію, виконуючи маловідомі твори сучасної камерної музики. До їх репертуару входили не тільки твори вітчизняних композиторів, таких як Барток, З. Кодай та Л. Вайнер, вони виконували також твори німецьких, французьких, англійських та голландських композиторів, маючи на меті розповсюдження нової музики незалежно від її походження.

Коли К. Дебюссі почув у виконанні квартету власний твір, він сказав, що «під час їхнього виконання він почувався так, наче справді вперше почув свій твір» [164, с. 153].

Важливою частиною життя І. Вальдбауера була також педагогічна діяльність. З 1928 року він викладав в музичній академії скрипку та камерну музику (зокрема квартет). Інтерес до фізіологічних аспектів гри на скрипці допомагав йому словесно пояснювати будь-який технічний прийом. І. Вальдбауер був також активним музичним автором: написав низку статей на скрипкову тематику до музичного словника *Zenei lexikon* під редакцією Б. Сабольча та А. Тота (1930), про різні сучасні твори камерної музики для *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* (1929), опублікував некролог про свого вчителя Е. Хубаї (1937) та два есе про золотий вік угорської скрипкової та камерної музики (1943).

Напевно, вперше І. Вальдбауер почув про Бартока десь у віці 11–12 років — ще під час сімейних трапез та щотижневих приватних салонів камерної музики. З почутого у нього склалося уявлення, що «Барток був якимось надчутливим, напіосвіченим, зарозумілим, ультранаціоналістичним революціонером, який незабаром зникне з громадської свідомості» [164, с. 152–153]. Але при особистому знайомстві, яке відбулося трохи пізніше, він змінив хибне упередження стосовно Бартока. Більш близько, ймовірно, вони зійшлися у 1909 році, коли Барток та З. Кодай шукали виконавців для прем'єри своїх перших квартетів. Це стало чудовою нагодою для щойно сформованого квартету Вальбауер — Карпей зіграти свій перший концерт. А. Молнар згадує, що впродовж року, з весни 1909 по весну 1910 року, вони займались лише квартетами Бартока та З. Кодая та провели близько 100 репетицій: «згідно принципу Вальдбауера, дійсно добре можна відтворити тільки те, що знаєш напам'ять; бувало, десь на 50-й репетиції вже він [І. Вальдбауер — *Н. Д.*] закривав партитуру і казав: закривай партитуру. Ми її закрили. Ми грали ці дві п'єси напам'ять. Ми знали їх так добре, що я, наприклад, досі знаю напам'ять партію альта обох квартетів» [119]. 17 березня 1910 року у так званій

королівській залі готелю «*Royal*», що знаходився поблизу музичної академії, відбувся перший концерт, присвячений творчості З. Кодая, а за два дні потому на тому ж місці і концерт з творів Бартока, на якому, окрім прем'єри першого струнного квартету, був зіграний ще й фортепіанний квінтет, в якому партію фортепіано виконував автор.

Окрім квартетів, І. Вальдбауер виконував й інші камерні твори Бартока. Їх дебют у складі дуету відбувся 20 грудня 1922 року на авторському концерті Бартока, де вони разом виконали Першу скрипкову сонату в рамках угорської прем'єри. Протягом 1923 року вони зіграли ще шість концертів, програма яких містила переважно скрипкові сонати Бартока, однак 5 квітня вони зіграли ще *ре-мінорну* сонату Й. Брамса та *ля-мажорну* сонату С. Франка, а 24 жовтня — сонату Е. Блоха. Згідно таблиці А. Банда, Барток та Вальдбауер 24 рази грали на одній сцені, ці виступи включали як дуетні твори (15 разів), так і більш великі за складом опуси — від тріо до квінтету (8 разів).

Частим партнером Бартока був також талановитий скрипаль, професор, а пізніше і директор Будапештської музичної академії ***Еде Затурецький*** (1903–1959). У 14 років Е. Затурецький вступив до академії, де Е. Хубаї прийняв його до свого класу. Незабаром Е. Затурецький став одним із улюблених учнів майстра. У 1919 році скрипаль вступив до магістратури, а в травні 1922 року отримав диплом. В січні наступного року його кар'єра почала стрімко зростати. Впродовж 1923–1928 років він чотири рази їздив до Італії з гастролями, давши там понад 100 концертів. Разом з тим, скрипаль відвідав декілька інших міст Європи, а у 1925 році з успіхом відіграв концерт з оркестром під орудою Бруно Вальтера в Нью-Йорку.

У 1929 році за запрошенням свого вчителя Е. Затурецький почав викладати в рідній академії. Е. Хубаї вбачав у ньому свого наступника. Багато учнів Е. Затурецького ставали переможцями у міжнародних конкурсах, а у 1955 році Денес Ковач став переможцем престижного конкурсу К. Флеша у Лондоні. З осені 1943 року Е. Затурецький став наступником Е. Хубаї на професорській та директорські посаді.

Кульмінація творчих досягнень Е. Затурецького припадає на післявоєнні роки. З 1946 року його скрипку можна було почути майже у всіх значущих залах Європи. У 1956 році він емігрував до США, де обійняв посаду керівника кафедри в університеті Індіани в Блумінгтоні.

З Бартоком Е. Затурецький зустрівся вперше у 1923 році, коли вони мали виконати Другу скрипкову сонату композитора. Скрипаль отримав ноти лише за тиждень до концерту і не мав змоги належно з ними ознайомитись, оскільки паралельно готував власну програму. Наступного дня під час репетиції він був шокований складнощами нової музики: «я думав, що не можна написати щось настільки складне для скрипки, що я не зможу грати на ній прийнятно через 24 години. Але коли я пішов додому і заглибився у вивчення твору, я побачив, що мені потрібно навчитися говорити абсолютно чужою мовою, з різними засобами та формами вираження...» [146, с. 81]. Виступ відбувся 27 лютого 1923 року в залі музичної академії. Наступний раз на сцені Барток та Затурецький зустрілись в Ньїредьгазі (Угорщина) 10 січня 1934 році, виконавши сонати Й. Брамса, Л. Бетховена, Першу рапсодію Бартока та його ж Сонатину в транскрипції А. Гертлера. Згодом Е. Затурецький став скрипалем багато виступали у тандемі: на їх рахунку 20 концертів.

Е. Затурецький продовжував пропагувати скрипкові твори Бартока і після його смерті. Цікаві відомості з цього приводу можна знайти в роботі В. Каталін. Так, дослідниця зазначає, що у 1947 році Е. Затурецький звернувся до скрипкового концерту Бартока і надалі неодноразово виконував його на сценах Угорщини та за кордоном. Багато років спілкуючись з Бартоком, Затурецький чітко розумів його мову та стиль, що давало йому змогу детально відтворювати всі смислові нюанси твору.

До переліку скрипалів, що часто виконували твори Бартока, слід віднести також ***Андре Гертлера*** (*André Gertler*) — бельгійського скрипаля угорського походження. І хоча разом вони виступали не так багато, цей скрипаль зробив великий внесок в популяризацію творів угорського майстра.

А. Гертлер вчився, як і майже всі інші друзі Бартока, в Будапештській академії музики у Е. Хубаї. Вперше Барток та А. Гертлер познайомились на початку 1930-х років у зв'язку із транскрипцією останнім фортепіанної сонатини Бартока та дали разом лише три концерти: один у 1937 році і два у 1938 році, виконавши твори Й. С. Баха, Л. Бетховена та Бартока. Але А. Гертлер дуже багато виконував музику угорського композитора сам. Ще за життя Бартока він першим виконав в Парижі Другий скрипковий концерт, а у Лондоні представив сольну сонату. У подальшому скрипаль записав усі твори Бартока: повне зібрання творів для скрипки і фортепіано та для скрипки з оркестром було випущено чеською фірмою Supraphon в середині 1960-х років та отримало *Grad Prix du Disque* Академії Шарля Кро в Парижі (1966). Також А. Гертлер пропагував струнні квартети Бартока, виконуючи їх разом із заснованим ним колективом впродовж 1930–1940-х років. Гертлеру ми завдячуємо позначеннями метронома для струнного квартету № 2, які він просив у Бартока в листі.

Підсумовуючи, можемо сказати, що відносини Бейли Бартока із скрипалями мали вирішальний характер в його творчості та житті. І хоча деякі з них були лише партнерами по сцені, інші стали його справжніми друзями, надихаючи його на створення нових скрипкових шедеврів.

1.3. Панорама скрипкової спадщини Б. Бартока

Скрипкова музика Бейли Бартока достатньо велика за обсягом та є органічною частиною його творчості в цілому, тож, перш ніж робити огляд, доцільно назвати «поіменно» кожен скрипковий твір Бартока, вписавши його в загальну еволюцію творчості композитора. Це задача не дуже проста, оскільки чимало скрипкових творів Бартока не збереглося, інші є транскрипціями фортепіанних опусів, зроблених як самим Бартоком, так і скрипалями-виконавцями, до того ж, всі вони — оригінальні

і транскрибовані — з'являлись на різних етапах життя композитора, відображаючи зміни у його художніх прагненнях.

Питання про періодизацію творчості Бартока не має однозначного розв'язання, оскільки наукові погляди на цю проблему не збігаються. Причиною є найчастіше опора на різні критерії: біографічні події, важливі віхи соціально-історичного процесу, формально-стилістичні ознаки, а інколи й комбінації певних критеріїв.

Одразу слід зазначити, що далеко не усі музикознавці пропонують конкретну періодизацію творчості Бартока, проте навіть ті, хто не приділяє спеціальної уваги цим питанням, враховують еволюційні аспекти, що, як правило, позначається на структурній організації їхніх досліджень. Так, монографія Сержа Море (*Serge Moreux*), написана невдовзі після смерті Бартока (1949, rev. 1955), вважається однією з перших спроб охопити творчість композитора в цілому. Вона складається з шести розділів, причому назви перших п'яти з них[1] вказують на напрямок пошуків Бартока в певний період життя, як то: «Ранні роки»; «Барток і народна музика», де розглядається період активного зацікавлення молодого композитора фольклором, що наступив після 1905 року; «Від реальної до уявної народної музики», в якому висвітлюються поступові зміни у підході Бартока до опрацювання фольклору (1908–1926); «Досягнення Бартока в чистій музиці», що охоплює період з 1927 по 1937 роки; «Синтез фольклорних елементів та класичної форми», де характеризується останній етап життя композитора, починаючи від створення «Мікрокосмосу». Назвемо також монографію Хелсі Стівенса (*Halsey Stevens*), в якій автор також не пропонує власної періодизації, однак поділяє викладення (1953, rev. 1964) на дві частини: біографічну та творчу. В біографічній частині науковець виокремлює три періоди в житті композитора: 1881–1905, 1906–1921, 1921–1945. У другій частині розглядається творча спадщина Бартока

[1] В останньому, шостому, розділі С. Море розбирає елементи стилю Бартока, підсумовуючи творчу еволюцію митця.

в опорі на жанровий параметр (фортепіанна, вокальна, камерна, оркестрова, сценічна музика та концерти).

Серед досліджень, що містять спроби обґрунтувати періодизацію творчості Бейли Бартока, однією з перших була праця Вінфреда Ціллiга (*Winfried Zillig*) «Варіації на нову музику» (1956). Музикознавець розділив творчість композитора на три періоди із внутрішнім розподілом перших двох. За В. Ціллігом, перший період, який він називає «періодом синтезу», охоплює роки з 1900 до 1918 і складається з трьох під-періодів: 1900–1907 — ранній «угорський»; 1907–1911 — сходження до атональності А. Шенберга; 1911–1914 — сходження до примітивізму («варваризму») І. Стравінського. Другий період (1918–1939) не отримав спеціальної назви і також включає три під-періоди: 1918–1923 — хвиля експресіонізму; 1923–1926 — хвиля неокласицизму; 1926–1939 — найвищий синтез двох тенденцій нової музики. Нарешті, третій, пізній, період творчості Бартока (1939–1945) В. Ціллiг знов називає «угорським», перекидаючи таким чином арку до початку творчого шляху композитора.

Запропонована в книзі Карла Вернера (*Karl Wörner*) «Нова музика у реалізації» (1956) періодизація заснована на аналізі співвідношення у творчості угорського майстра «безкомпромісних» та «компромісних» стилістичних рішень. На думку дослідника, «безкомпромісний» стиль Бартока є романтичним за природою і пов'язаний з бунтарською позицією, із запереченням традиційних рішень, в той час як «компромісний», що спирається на фольклор, утворює класичну лінію його творчості. Відповідно до такої концепції, К. Вернер поділяє творчість Бартока на три періоди: пошуки сучасного «безкомпромісного стилю» (1900–1911), панування «безкомпромісного» стилю (1911–1934) та пізній «компромісний» стиль (1934–1945).

Угорський дослідник Бенце Сабольчі (*Bence Szabolcsi*), один із найавторитетніших знавців музики Бартока, розглядає творчий шлях композитора як п'ять стильових періодів, що відображають послідовні зміни

у взаємодії елементів народної та професійної музичних культур у його творчості. Перший період (1900–1907) — роки навчання та засвоєння національних і західноєвропейських романтичних традицій, зокрема творчості Ф. Ліста, Ф. Еркеля, Р. Вагнера, Й. Брамса. Другий період (1907–1918) відзначається вивченням стародавніх угорських, словацьких та румунських народних мелодій, а також знайомством з творами К. Дебюссі, І. Стравінського, А. Шенберга. Цей період також демонструє відхід від романтизму XIX століття і кристалізацію власного індивідуального стилю, який сформувався до 1911 року. Третій період (1918–1926) дослідник називає «експресіоністичним», підкреслюючи, що вплив цього напряму здійснюється через знайомство з музикою А. Шенберга, проявляючись в експериментах з новаторськими музичними техніками. Четвертий період (1926–1939) Б. Сабольчі характеризує як «геометрично-конструктивний стиль», вказуючи на використання Бартоком строгих структур і геометричних форм, що створює враження логічності та прозорості. Останній, п'ятий, період (1939–1945) позначений як «гармонічний»: композитор втілює свій національний ідеал «олюдненого світу» у духовно чистій, національно досконалій формі.

Ще одна умовна періодизація належить Яношу Демені (*János Demény*). Формуючи англомовну версію листів Бартока, дослідник виокремлює п’ять періодів: ранні роки (1899–1905), роки розвитку (1906–1919), роки досягнень (1920–1926), на піку кар’єри (1927–1940), роки заслання (1940–1945).

Також існує періодизація на сайті архіву Бартока у розділі, де представлений список творів композитора. Уся творча спадщина угорського майстра поділена тут на два періоди: ранні композиції (1890–1904) та зрілі роботи (1904–1945).

Радянський музикознавець Ізраїль Нестьєв у фундаментальній монографії «Бела Барток» (1969) виокремлює у творчій біографії композитора три періоди: перший, ранній (до 1905–1907 років) — відзначений зв’язками із угорським та зарубіжним романтизмом; другий (1907–1919) — пов’язаний із утвердженням оригінального національного стилю композитора; третій —

останній — на думку дослідника, отримав у бартокіані найбільше суперечок[1]. І. Нестьєв пропонує більш дрібний розподіл саме останнього періоду в опорі на наявні зміни у суспільно-естетичній позиції Бартока та помітні зрушення в його музичному мисленні. Дослідник виокремлює 1920-ті роки — як період найсміливіших експериментів, 1930–1937 роки — як період певної корекції стилю та досягнення низки класичних вершин, 1938–1945 роки — як період синтезу головних тенденцій попередніх років.

Фундаментом усіх наявних у музикознавстві періодизацій творчості Бартока (як і тих, що можуть з'явитися у майбутньому) слугують каталоги його творів. На сьогоднішній день маємо чотири таких каталоги, зроблені дослідниками у різні роки, а також номери опусів, позначені Бартоком власноруч. Щодо останніх, то композитор нумерував свої твори відповідно до хронології написання, однак через те, що він розпочинав це робити тричі[2], нумерація дещо заплутана (зокрема, третя нумерація обривається на Першій сонаті для скрипки і фортепіано, написаній у 1921 році). Ласло Шомфай (*László Somfai*) припускає, що Барток перестав позначати опусні номери через те, що йому ставало все важче відділяти більш значущі твори(яким він раніше нумерував) — від менш важливих, які таких номерів не мали.

Через декілька років після смерті композитора, у 1948 році, Андраш Селеші (*András Szőllősy*) склав хронологічний список творів Бартока, що містив номери від 1 до 120 (позначаються «Sz»). Каталог скрипкових творів має початок від «Течії Дунаю», однак не включає втрачені та неопубліковані опуси, а також дует для двох скрипок та Анданте.

У 1974 році бельгійський дослідник Деніс Ділле (*Denijs Dille*) опублікував власний список творів у «*Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Bela Bartoks, 1890–1904».* Цей каталог містив номери DD 1–77,

---

[1] Х. Стівенс поширює його з 1921 року до кінця життя композитора, а Б. Сабольчі, С. Море і Й. Уйфалуші виокремлюють роки вигнання після 1940 року.

[2] Л. Шомфай вказує, що композитор рахував номери своїх опусів окремо у період дитинства, молодості та визнання.

охоплюючи ранні твори композитора і перериваючись, якщо говорити про скрипкові твори, на сонаті *мі мінор*. Таким чином, ці два каталоги доповнювали один одного і давали змогу скласти цілісну картину творчості Бартока.

Існує також третій, неопублікований каталог, зроблений Іваном Вальдбауером (*Ivan Waldbauer*), який працював у Нью-Йоркському архіві Бейли Бартока. Як зазначає Л. Шомфай, у цьому каталозі номери (W 1–85) відповідають номерам першоджерел в цьому архіві і не співпадають з номерами каталогів А. Селеші та Д. Ділле.

каталогізації творів Бартока, цифри BB 1–129[1]. Цей каталог являє собою найповнішу версію і містить майже усі скрипкові твори композитора, окрім загублених «П'єс для скрипки» (1895), «Фантазії для скрипки» (1896), «Фантазії для скрипки» (1896) та неопублікованої Сонати *Ля-мажор* для скрипки і фортепіано (1897), яким він надав єдиний номер 7[2].

Виокремивши з каталогів скрипкові твори Бейли Бартока і співвіднісши їх із загальною періодизацією його творчості, ми склали періодизацію саме скрипкових творів композитора. Наукову коректність цієї періодизації обумовлює той факт, що у зверненні композитора до скрипки існують доволі тривалі перерви, які унаочнюють стильові зміни, властиві творчій еволюції композитора в цілому[3].

Перший період (1894–1908) охоплює ранні твори композитора, його перші спроби написання скрипкової музики у різноманітних жанрах та в опорі на романтичні традиції:

---

[1] Цей каталог можна побачити в статті Л. Шомфая, присвяченій проблемам підготовки тематичного покажчика Бартока і опублікованій у 1992 році.

[2] На сайті архіву Бартока представлений хронологічний перелік творів композитора, що вміщує матеріали усіх наявних каталогів з посиланнями на відповідну нумерацію [202].

[3] В дисертації ми спираємося на визначення стилю, запропоноване С. В. Тишком: «Стиль у музиці — це система стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка і т. п.), перехід їх смислових полів у конкретні системи музично-виражальних засобів» [60, с. 5].

Таблиця 1.1

Works	*Opus Number by Béla Bartók*	*DD Number by Denijs Dille*	*Sz Number by András Szőllősy*	*BB Number by László Somfai*	*W Number by Ivan Waldbauer*
The Course of the Danube (A Duna folyása) for Violin and Piano (1894)	1st Set (1890-94) Op.20b	DD.20b	Sz.4	BB.1	
Sonata in C minor for Violin and Piano (1895)	2nd Set (1894-98) Op.5	DD.37		BB.6	
Pieces for Violin (1895, Lost)	Op.7	DD.39			
Fantasia for Violin (1896, Lost)	Op.8	DD.40			
Fantasia for Violin (1896, Lost)	Op.9	DD.41			
Sonata in A Major for Violin and Piano (1897)	Op.17	DD.49			
Duo for 2 Violins (1902)		DD.69		BB.26	
Albumblatt (Andante) in A major for Violin and Piano (1902)		DD.70		BB.26	
Violin Sonata in E minor (1903)		DD.72	Sz.20	BB.28	W.4
Violin Concerto No.1 (1907–1908)			Sz.36	BB.48a	W.15
Two Portrets (1907–1911)[1]	3rd Set (1904-21) Op.5		Sz.37	BB.48b	W.16

Другий, зрілий період охоплює 1921–1932 роки і демонструє різноспрямовані тенденції — експресіоністичні та фольклористичні:

[1] У наявних джерелах датування цього твору не збігаються. Так, Л. Шомфай в різних роботах пропонує два різні позначення: 1907–1910 рр. та 1907–1911 рр.; на сайті архіву Бартока вказано 1907–1911 рр.; Д. Купер позначає «Два портрети» 1908–1909 рр.; І. Нестьєв — 1907–1908 рр. Оскільки з двох портретів тільки перший має партію скрипки і ця частина без змін була перенесена з Першого скрипкового концерту, то ми відносимо цей твір до першого періоду, який обмежується 1908 р.

Таблиця 1.2

Works	*Opus Number by Béla Bartók*	*DD Number by Denijs Dille*	*Sz Number by András Szőllősy*	*BB Number by László Somfai*	*W Number by Ivan Waldbauer*
Violin Sonata No.1 (1921)	Op.21		Sz.75	BB.84	W.51
Violin Sonata No.2 (1922)			Sz.76	BB.85	W.52
Rhapsody for Violin and Piano No.1 (1928)			Sz.86	BB.94a	W.61
Rhapsody for Violin and Orchestra No.1 (1928–1929)			Sz.87	BB.94b	W.61
Rhapsody for Violin and Piano No.2 (1928, rev. 1935 or 1944)			Sz.89	BB.96a	W.63
Rhapsody for Violin and Orchestra No.2 (1929, rev. 1935 or 1944)			Sz.90	BB.96b	W.63
44 Duos for 2 Violins (1931–1932)			Sz.98	BB.104	W.69

Третій, пізній, період (1938–1944) відзначений синтезом пошуків та досягнень попередніх років:

Таблиця 1.3

Works	*Opus Number by Béla Bartók*	*DD Number by Denijs Dille*	*Sz Number by András Szőllősy*	*BB Number by László Somfai*	*W Number by Ivan Waldbauer*
Violin Concerto No.2 (1937–1938)			Sz.112	BB.117	W.76
Sonata for Solo Violin (1944)			Sz.117	BB.124	W.81

Запропонований перелік скрипкових творів Бартока, поряд з оригінальними скрипковими опусами, містить тільки транскрипції, зроблені самим композитором. Але існує ще низка фортепіанних творів, перекладених

для скрипки і фортепіано іншими музикантами: Бейла Барток–Андре Гертлер — Сонатина для скрипки і фортепіано BB 102a (arr. BB 69), Бейла Барток–Тівадар Орсаг (*Tivadar Országh*) — Угорські народні пісні, Vols. I–II для скрипки і фортепіано (BB 109) (на основі транскрипцій 11 п'єс з BB 53), Бейла Барток–Золтан Секей — Румунські народні танці для скрипки і фортепіано (1925) та Бейла Барток–Йозеф Сігеті — Угорські народні мелодії для скрипки і фортепіано (1926). Цікаво і, водночас, важливо, що Барток сам досить часто виконував ці транскрипції в дуеті зі скрипалями.

Перейдемо безпосередньо до огляду скрипкової спадщини Бартока. Першим скрипковим твором композитора вважається цикл мініатюр «Течія Дунаю» для скрипки і фортепіано (*The Course of the Danube (A Duna folyása) for Violin and Piano*) (1894), проте у музикознавчій літературі цей твір переважно згадується лише як фортепіанний і датується 1891 роком. Юний Барток виконав цей твір на своєму першому публічному виступі 1 травня 1892 року на благодійному концерті в Севлюші (угор. — *Nagyszöllős*). Зокрема, в монографії І. Нестьєва вказано, що «виступ юного музиканта отримав захоплений відгук в місцевій газеті, що назвала його "генієм"» [48, с. 34]. За яких обставин було зроблене аранжування для скрипки і фортепіано –невідомо. Цікаво, що у більшості каталогів твір вказаний у перекладенні для скрипки і фортепіано із зазначенням 1894 року, однак на сайті архіву Бартока та у книзі Девіда Купера «Бейла Барток» (*David Cooper "Bela Bartok"*) він датується тим самим роком, що і фортепіанна версія — 1891-м. Цей твір залишився неопублікованим.

Перший твір майбутнього композитора присвячений матері і являє собою майже 20-хвилинну композицію, що складається з дев'яти частин. І. Нестьєв припускає, що зміст цього програмного твору «був навіяний уроками географії, маленький автор спробував зобразити шлях Дунаю від витоків до Чорного моря» [48, с. 33]. Вісім з дев'яти п'єс (крім № 4) мають авторське позначення жанрового або темпового плану: (1) *Moderato*, (2) *Andante*, (3) *Polka*, (4) –, (5) *Csárdás — Allegretto moderato*, (6) *Allegro*,

(7) *Moderato*, (8) *Allegro*, (9) *Andante — Allegro*. У послідовності частин Барток переважно дотримується принципу темпового контрасту.

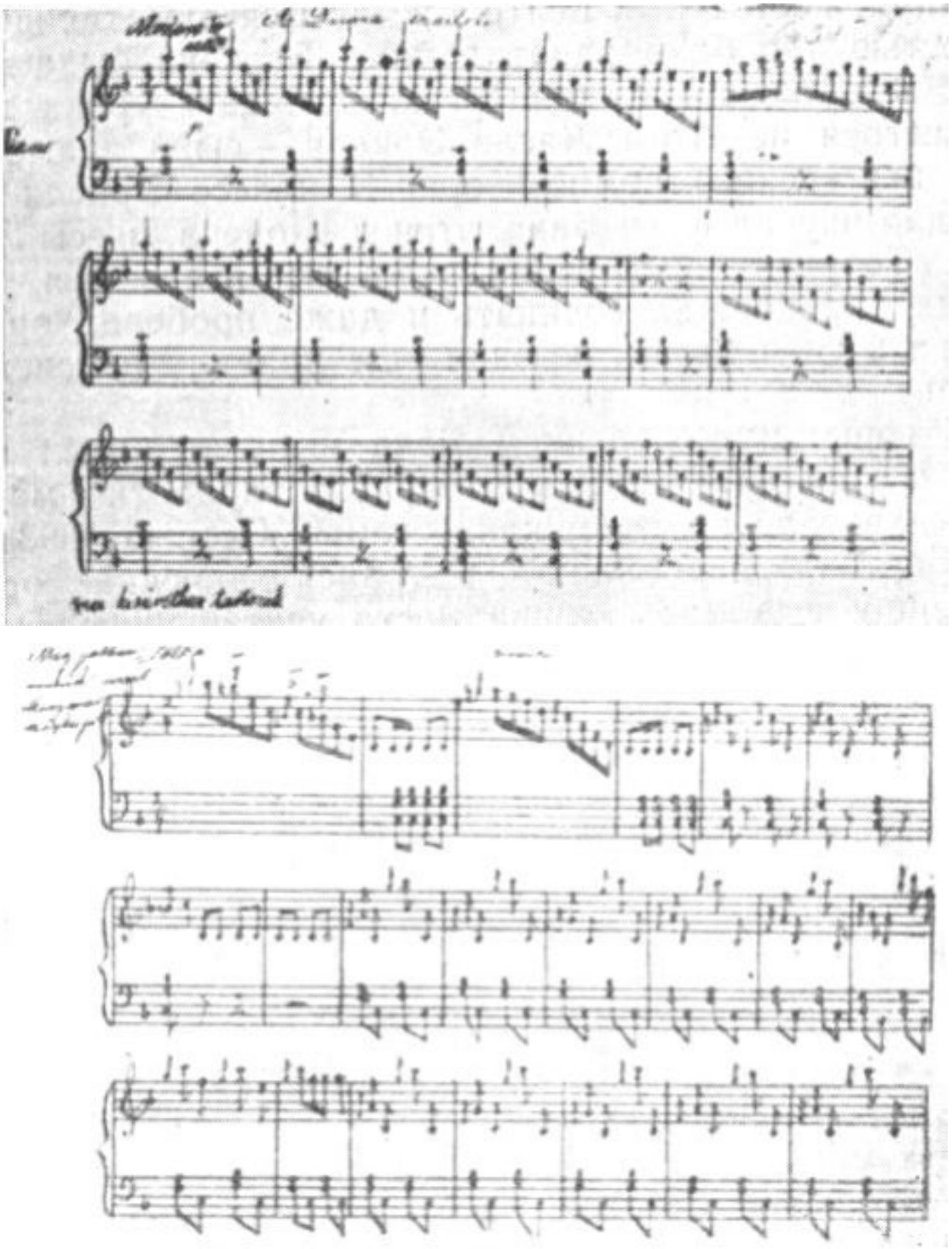
Завдяки двом фрагментам рукопису фортепіанної версії «Течії Дунаю», опублікованим І. Нестьєвим у монографії, можна скласти певне уявлення про ранні спроби Бартока в галузі скрипкової музики. Перш за все, у наявних нотних фрагментах прослідковується гранична простота гармонічної основи. Обидва фрагменти написані в тональності *Фа мажор*, кількість використаних акордів — доволі обмежена: в першому фрагменті — тонічний тризвук, домінантовий септакорд, а також тонічний та субдомінантовий квартсекстакорди; у другому фрагменті — замість субдомінантового септакорда застосований секстакорд II ступеня, а тоніка звучить переважно у вигляді квартсекстакорда. Це дає підстави зробити висновок про належність наведених фрагментів до різних частин форми — експозиційної у першому випадку та розвивальної у другому. Дуже простою є і мелодична сторона твору, де переважає поступовий рух по ступенях ладу або по звуках тризвуку. Порівняння двох фрагментів у фактурно-ритмічному відношенні демонструє спробу юного композитора урізноманітнити викладення: у першому прикладі бачимо дотримання упродовж усього наведеного уривку однієї ритмічно-фактурної формули, у другому — спочатку потактове зіставлення низхідних мелодичних пасажів з повторювальними акордами, потім — широкі мелодичні стрибки у двооктавному діапазоні, прикрашені форшлагами та підтримані тоніко-домінантовими акордами на спільному басу *до* (приклад 1.1).

Виходячи з фортепіанної версії, можемо припустити, якою б могла бути скрипкова партія у версії для скрипки та фортепіано. У першому фрагменті маємо трикомпонентну фактуру: акорди в басовому регістрі, гармонічні фігурації шістнадцятками та мелодична лінія, утворена верхівками фігурацій та підкреслена за допомогою додаткових штилів, що вказують на четвертну тривалість нот. Саме верхній голос, що виконує мелодичну функцію, скоріше за все, був доручений скрипці. У другому фрагменті, скрипка, очевидно, мала виконувати низхідні мелодичні пасажі у тт. 1 та 3, яким відповідало б

фортепіано у тт. 2 та 4, а починаючи з т. 5 у скрипковій партії органічно звучала б грайлива мелодія з форшлагами, підтримана фортепіанними акордами.

Приклад 1.1

Фрагменти рукопису «Течії Дунаю»



Впродовж наступних трьох років (1894–1897) Барток написав декілька скрипкових творів, частина яких була втрачена, а частина залишилася неопублікованою. Втраченими вважаються три твори Бартока: П'єси для скрипки (1895), Фантазія для скрипки (1896), Фантазія для скрипки (1896). За словами Г. Вайс-Айгнера, єдиним доказом існування цих камерних творів є перелік композицій, який молодий автор склав в період перебування у Пожоні. Неопублікованими ж є дві сонати для скрипки і фортепіано: *до мінор* (1895) та *ля мажор* (1897). Рукописні фрагменти обох сонат зберігаються в архівах, тож, характеризуючи їх, ми спираємось на нотні приклади, що містяться в дослідженнях Г. Вайс-Айгнера і С. Балажа.

Сонату *до мінор* Барток написав у 14 років під впливом бетховенських сонат, які він виконував у той час. Г. Вайс-Айгнер зазначає, що Барток наблизився у цьому творі до класичної моделі, використовуючи стислі та виразні мотивні форми та відхиляючись від стереотипних періодичних структур, властивих більшості його ранніх композицій.

Соната складається з трьох частин. Форму першої частини (*Allegro*) дослідники визначать по-різному. Так, Г. Вайс-Айгнер трактує її як сонатну, позначаючи головну та побічні теми, а також кордони експозиції та репризи. С. Балаж же вважає, що тональний план *Allegro*, із завершенням експозиції в основній тональності та швидким поворотом в *ре мінор* після початку репризи, є більш характерним для сонатного рондо. В основу першої частини покладено дві контрастні теми, причому тризвучний мотив, що відкриває першу тему (*соль, до, сі* і далі його варіантне повторення *соль, ре, до*), звучить в унісон у скрипки і фортепіано, одразу викликаючи, на думку С. Балажа, певні асоціації із фортепіанними сонатами Бетховена, який часто презентував тему в унісонному викладенні. В середньому розділі не уводиться новий тематичний матеріал, відбувається лише розробка експозиційних тем. Реприза майже не містить змін у порівнянні з експозицією, а у коді повертається початковим тематичний елемент сонати. С. Балаж вважає, що «неоднозначність форми можна пояснити "інстинктивною" композиційною

технікою молодого композитора який, через відсутність належної освіти, невпевнено поводиться з класичними зразками форми» [71, с. 28].

Друга частина розглядається С. Балажем як помірне *andante*, хоча Барток і не вказав темп. На думку Г. Вайс-Айгнера, ця музика натхненна темою адажіо з «Весняної» сонати Л. Бетховена. Аналогічно до першої частини, друга базується на двох контрастних темах та має структуру *ABAB* із кодою. Симетрія побудови посилюється поверненням у коді початкової теми. Тональний план охоплює *As-Des-F-As*. Перша тема (розділ *A*), написана в тональності *ля-бемоль мажор,* має форму восьмитактного періоду. Мелодичні вісімки скрипки супроводжуються шістнадцятками у фортепіано. Друга тема (розділ *B*) розпочинається в *ре-бемоль мажорі*, чергуючись із однойменним мінором. Барток розподіляє тему в ритмі сиціліани між двома тембрами: починає фортепіано, далі скрипка перехоплює мелодію. При поверненні розділ *A* звучить у *фа мажорі*, так само як і в попередньому розділі чергуючись із однойменним мінором. Останній розділ перед кодою повертає нас до початкової тональності *ля-бемоль мажор*. Загалом, розвиток всередині другої частини сонати здійснюється не тільки шляхом тонального руху, але й завдяки постійній трансформації як самих тем, так і фонових шарів фактури.

Фіналу передує епізод *moderato*, який утворює своєрідний перехід до фінального *allegro vivace*. Тема вступу являє собою гамоподібну мелодію, що проходить у фортепіано. Схожий тематичний елемент з’являється у вигляді низхідної мелодії на початку частини. Фінал вражає своїми масштабами (302 такти), майже досягаючи сумарної тривалості перших двох частин. Однак, на думку С. Балажа, музичний зміст фінальної частини є проблематичним: «її вступ обіцяє трохи більше, ніж він досягає в кінцевому результаті, три теми з'являються знову і знову в майже незмінній формі; не вистачає справді потужних і значущих контрастних матеріалів, у середній частині (як і в першій) спостерігається елементарне варіювання вже відомих тем» [71, с. 41].

Через два роки після створення сонати *до мінор*, у листопаді-грудні 1897 року, Барток пише нову сонату для скрипки і фортепіано — *ля мажор*. Як і попередня, *Ля-мажорна* соната складається з трьох контрастних частин — *Allegro, Adagio ma non troppo ma Allegro appassionato,* однак тепер композитор пов'язує їх тематичними нитками, що сприяє створенню цілісної емоційної атмосфери в циклі. Дослідники вказують на зростання в цій сонаті сміливості композиторського мислення 16-річного автора. Зокрема, з'являється ритмічний контраст між скрипковою та фортепіанною партіями, особливо наприкінці експозиції першої частини, де Барток вводить синкопований мотив у фортепіано, передбачаючи його подальше використання під час захоплення угорським романтичним стилем. Разом з тим, відчутними залишаються і зв'язки з європейськими романтизмом, наприклад, у головній темі третьої частини з властивими їй м'якими хвилеподібними фігурами фортепіано, що нагадують стиль Мендельсона, та геміольними шуманівськими ритмами у скрипковій партії.

Усі вищезазначені твори мають авторські позначення номеру опусу і входять до каталогу Деніса Ділле, в той час як Ласло Шомфай пронумерував лише Сонату *до мінор* для скрипки і фортепіано (BB.6), а Андраш Селеші взагалі не каталогізував ранні твори Бартока.

Наступна група скрипкових творів відокремлена від вказаної п'ятьма роками, впродовж яких композитор писав твори для різних складів — для голосу і фортепіано, для оркестру, для чоловічого хору та оркестру, для фортепіано соло. Лише у 1902 році Барток знов звертається до скрипки — йдеться про Дует для двох скрипок та Анданте для скрипки і фортепіано[1].

Факсиміле дуету було опубліковано у праці Деніса Ділле «Тематичний покажчик юнацьких робіт Бейли Бартока 1890–1904 рр.» (*Denijs Dille,*

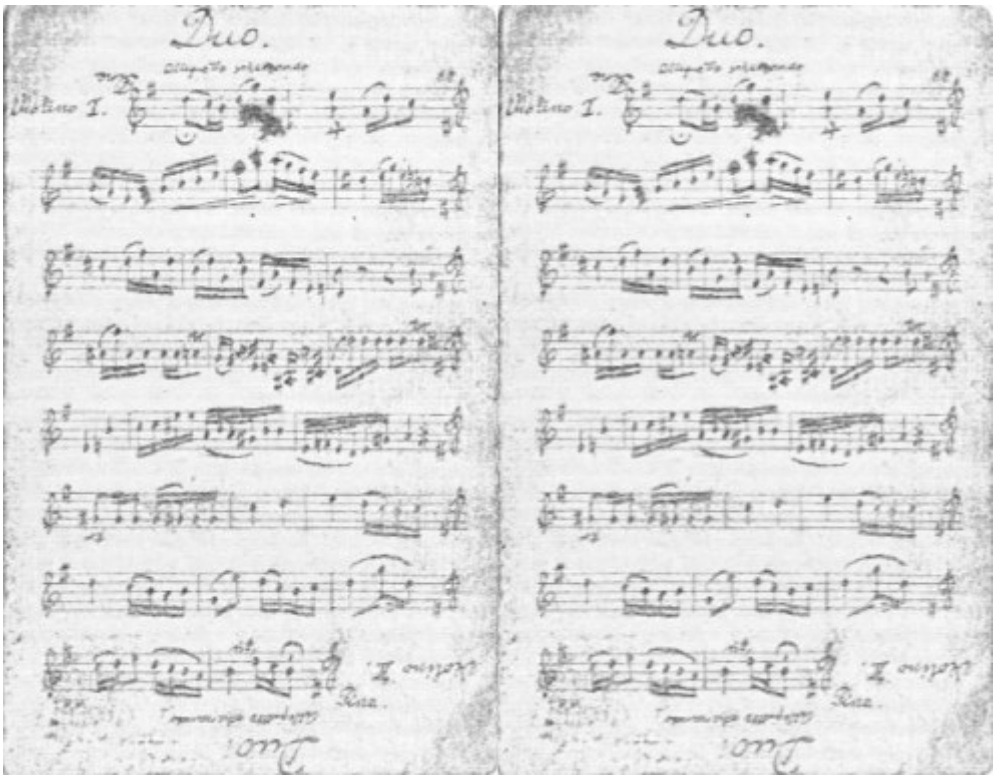
[1] Цікавим є те, що за каталогом Ласло Шомфая ці два твори мають один і той самий номер BB.26, в той час, як Деніс Ділле дає різні номери: Duo for 2 Violins (1902) DD.69, Albumblatt (Andante) in A major for Violin and Piano (1902) DD.70.

Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890-1904), а також у книзі Дж. Маклауда «Сестри Араньї» (приклад 1.2).

Твір являє собою дует-листівку, де партія другої скрипки є дзеркальним оберненням першої. Схожий прийом можна знайти у творчості Й. С. Баха у *Musikalisches Opfer*, BWV 1079. Третя п'єса являє собою ракоходний канон (*canon cancricans*). Так само, як і Й. С. Бах, Барток пише мелодію для одного голосу, а наприкінці дуету ставить перевернутий скрипковий ключ, тим самим зазначаючи, що нижній голос відтворює ту саму мелодію від кінця до початку, але враховуючи те, що партія перевернута, змінюється висота звуків. Дует технічно простий, написаний в тональності *Соль мажор*, розмір 2/4. Напевно, цей дует був уособленням прихильності Бартока до Аділи Араньї.

Приклад 1.2

Факсиміле дуету для двох скрипок



Про історію створення *Albumblatt* (Листок з альбому) Анданте *Ля мажор* для скрипки і фортепіано (1902) пише Ласло Шомфай у передмові до нотного видання (*Editio Musica, Budapest*, 1980). Зазначено, що назву *Albumblatt* запропонував видатний знавець творів Бартока Деніс Ділле, скоріш

за все через те, що цей твір написаний Бартоком у вигляді листівки та складається з декількох сторінок, наклеєних на її зворотну сторону. Рукопис твору був відправлений на домашню адресу міс Аділи Х. Араньї (*Miss Adila H. Arányi*). Вперше Анданте *Ля-мажор* було опубліковане *Editio Musica Budapest* у 1980 році.

У листопаді 1902 року Бартока було запрошено до родини Араньї на недільну вечерку. З цього приводу він написав матері: «Запрошення було не на минулу неділю, а на наступну. Незважаючи на це, в понеділок я підійшов до них, щоб як слід дізнатися, що це буде за вечір. Оскільки я більше не вчу їх, дівчата Араньї, Тіті й Аділа, поводилися зі мною зовсім по-іншому, були дуже веселими і носилися по дому, перевертаючи все на своєму шляху. Вони пообіцяли, що в неділю буде ще більший розгардіяш. Мене це дуже заінтригувало, тож я піду туди» [95, с 18–19]. На знак вдячності Барток написав невеликий твір для старшої з доньок Араньї — Аділи. Дата в рукописі у формі листа така: *Budapesten*, 1902. *nov*. 29 (Будапешт, 29 листопада 1902).

Роберт Каммінгс (*Robert Cummings*) у примітці до аудіозапису Анданте *Ля мажор*[1] вказує на відчутний вплив у цьому творі передусім музики Р. Шумана та Й. Брамса. Загалом, вказана п'єса відповідає своєму призначенню: як і більшість подібних мініатюр, написаних композиторами різних епох в якості дарунку своїм шанувальницям, вона традиційна за своєю мовою та досить скромна в технічному плані[2].

Анданте написане у тричастинній репризній формі з розвиненою серединою. Експозиція складається з двох восьмитактових періодів: спочатку тему презентує скрипка, після чого та сама мелодія переходить до фортепіано. Фортепіанна партія містить типові для романтизму фактурні формули

[1] Béla Bartók. Albumblatt (Andante), for violin & piano in A major, DD 70, BB 26b : Description by Robert Cummings. Allmusic.com. URL: https://www.allmusic.com/composition/albumblatt-andante-for-violin-piano-in-a-major-dd-70-bb-26b-mc0002355595?1692609610610 (accessed: 15.03.2023).

[2] Ноти Анданте див. у додатку А.

з низькими басами та фігураціями або акордами, що охоплюють різні регістри інструмента та додають глибини звучанню.

Середній розділ — доволі великий (24 такти), у ньому відбувається розвиток тематичного матеріалу експозиції, в процесі чого проростають нові інтонації (тріольні мотиви), які, в свою чергу, отримують самостійне розгортання. Надалі скрипка і фортепіано канонічно викладають мелодію. Реприза дещо скорочена і стрімко переходить у коду, в якій звучання поступово розчиняється.

Композитор проставляє досить детальні динамічні позначки та використовує різноманітні ремарки (*espressivo, dolce, appassionato, calando, smorzando*), щоб підкреслити романтичне начало. Звертає на себе увагу виразна мелодика Анданте та прагнення Бартока занурити її у пізньоромантичну гармонічну тканину. Загалом, для гармонічної мови цієї п'єси показовим є інтенсивний модуляційних рух з енгармонічними замінами, хроматизацією голосів та неочікуваними тональними поворотами. Щодо співвідношення партій, то Барток прагне передавати ініціативу від скрипки до фортепіано, однак скрипка все ж зберігає лідируючі позиції.

У 1903 році Барток пише сонату *мі мінор* для скрипки і фортепіано. Ця соната — не єдиний великий скрипковий твір Бартока раннього періоду, пам'ятаємо, що раніше були написані сонати *до мінор* та *Ля мажор*, однак соната *мі мінор* — єдина, яка була опублікована (хоча і не одразу, а через багато років) і увійшла до репертуару скрипалів різних країн. Соната підсумовує багато з того, що було знайдено Бартоком як у рамках скрипкових мініатюр, так і в великомасштабних творах[1]. Завершують ранній період Перший скрипковий концерт, написаний у 1907–1908 роках, та Два портрети, створені вслід за ним[2].

---

[1] Соната *мі мінор* буде детально розглянута у підрозділі 3.1. дисертації.

[2] Історію створення та особисте значення для Бартока цих творів буде детально висвітлено у підрозділі 2.1.

Другий період скрипкової творчості Бартока включає Дві сонати для скрипки і фортепіано, Дві рапсодії, представлені в авторських версіях для скрипки і фортепіано та для скрипки з оркестром, 44 дуети для двох скрипок[1].

44 дуети для двох скрипок Барток написав на замовлення швейцарського педагога Еріха Дофлейна (*Erich Doflein*), який в грудні 1930 року звернувся до композитора із проханням дозволити йому аранжувати деякі п'єси з фортепіанної збірки композитора «Для дітей»[2] для скрипкового дуету, маючи намір внести їх до репертуару своїх учнів. Натомість Барток хотів сам створити дуети, тож весь наступний рік він працював, консультуючись із Е. Дофлейном стосовно технічних задач, які мають розв'язувати скрипалі-початківці. Це обумовило вплив на композиторське письмо Бартока деяких теоретичних та практичних положень школи Е. Дофлейна, зокрема, застосування багатьох важливих прийомів інструментальної техніки, ідіоматичних для гри на струнних інструментах.

У 1932 році були опубліковані 32 дуети: №№ 1–10, 13–15, 17–19, 22, 26–27, 29–31 і 37 в навчальному посібнику Еріха і Ельми Дофлейн «*Das Geigen-Schulwerk Der Anfang des Geigenspiels. Band 1*»; №№ 6, 8, 10, 13–15, 19–21, 28, 31–32, 34–35, 37, 40–41 і 44 в «*Spielmusik für Violine, Heft* III–IV» під редакцією Еріха Дофлейна. Повна збірка із 44 дуетів вийшла наступного 1933 року у видавництві *Universal Edition*. Збірка містила передмову з рекомендацією стосовно порядку виконання п'єс: «Кожен із наступних творів заснований на

---

[1] Рапсодіям та сонатам присвячені окремі підрозділи дисертації: 2.2. Скрипкові рапсодії у світлі фольклорних пошуків майстра; 3.2. Пошуки нових звучань у скрипкових сонатах 1920-х років.

[2]«Для дітей» — фортепіанний цикл (1908), що складається з чотирьох зошитів і налічує 85 п'єс. Перші два зошити (42 п'єси) містять угорські мелодії, наступні два (43 п'єси) — словацькі. Частина пісень була написана Бартоком, інша — взята із різноманітних збірників. Барток створив цей цикл із наміром дати дітям доступні мелодійні п'єси, що будуть засновані на народних піснях. У циклі представлені різноманітні жанри — від дитячих поспівок до драматичних балад, композитор застосував прийом поступового наростання складності. Частина п'єс має програмну назву і зміст, що міститься у поетичних сюжетах цитованих пісень.

селянській мелодії, за двома вказаними винятками. Частини розташовані приблизно в порядку складності.

При концертному виконанні доцільно не дотримуватися цього порядку, а грати твори групою без перерви між номерами або кількома такими групами. Нижче ви знайдете кілька груп, але це лише пропозиції.

I. 44, 19, 16, 28, 43 36, 21, 42.

II. 17, 38, 37, 10, 35, 39.

III. 7, 25, 33, 4, 34.

IV. 11, 22, 30, 13, 31, (32).

V. 1, 8, 6, 9»[1].

Як і при створенні фортепіанної збірки «Для дітей», Барток прагнув познайомити юних музикантів із різноманіттям народної музики. Збірка включає у себе румунські, арабські, русинські, сербські, українські, словацькі та угорські твори. У 42 п'єсах Барток використав оригінальні народні мелодії, №35 і №36, хоч і не мають таких мелодій, віддзеркалюють русинський та угорський стиль. Заголовки, надані композитором для кожного з 44-х дуетів, як правило, вказують на національну приналежність запозичених мелодій, а також дають визначення жанру — найчастіше — «пісня» або «танець». Інколи композитор уточнює жанрову характеристику, додаючи до слова «пісня» її характер (Дражнильна, Ритмічна, Ігрова тощо), до слова «танець» — обставини, за яких цей танець виконується (Танець травневого дерева, Танець комарів, Танець на подушках). В окремих випадках Барток за допомогою назви робить акцент на емоційній чи технічній складовій (Смуток, Піцікато).

Таблиця 1.4

Book I	Book II
1. Párosíto / Teasing Song / Necklied / Дражнильна пісня	15. Katonanóta / Soldiers' Song / Soldatenlied / Солдатська пісня
2. Kalamajkó / Maypole Dance / Reigen / Танець травневого дерева	16. Burleszk / Burlesque / Burleske / Бурлеск

[1] Béla Bártok 44 Duos. Vienna: Universal Edition, 1933 (10452a–b).

3. Menuetto / Менует	17. Menetelő nóta (1) / Hungarian March (1) / Ungarisches marsch (1) / Угорський марш (1)
4. Szentiványéji / Midsummer Night Song / Sommer-Sonnwedlied / Пісня в літню ніч	18. Menetelő nóta (2) / Hungarian March (2) / Ungarisches marsch (2) / Угорський марш (2)
5. Tót nóta (1)/Slovakian Song (1)/ Slowakisches lied (1) / Словацька пісня (1)	19. Mese / Fairy Tale / Märchen / Казка
6. Magyar nóta (1) / Hungarian Song (1) / Ungarisches lied (1) / Угорська пісня (1)	20. Dal / A Rhythm Song / Wechselgesang / Ритмічна пісня
7. Oláh nóta / Wallachian Song / Wallachisches lied / Волоська пісня	21. Újévköszöntő (1) / New Year's Greeting (1) / Neujahrslied (1) / Новорічне привітання (1)
8. Tót nóta (2) / Slovakian Song (2) / Slowakisches lied (2) / Словацька пісня (2)	22. Szunyogtánc / Mosquito Dance / Mückentanz / Танець комарів
9. Játék / Play Song / Spiel-lied / Ігрова пісня	23. Mennyasszonybúcsútató / Bride's Farewell / Abschied von der Braut / Прощання нареченої
10. Rutén nóta / Ruthenian Song / Ruthenisches lied / Русинська пісня	24. Tréfás nóta / Comic Song / Schrzlied / Комічна пісня
11. Gyermekrengetéskor / Cradle Song / Weigenlied / Колискова пісня	25. Magyar nóta (2) / Hungarian Song (2) / Ungarisches lied (2) / Угорська пісня (2)
12. Szénagyűjtéskor / Hay Song / Heu-Erntelied / Сінна пісня	
13. Lakodalmas / Wedding Song / Hochzeitslied / Весільна пісня	
14. Párnás tánc / Pillow Dance / Polster tanz / Танець на подушках	

Таблиця 1.5

Book III	Book IV
26. "Ugyan édes komámasszony..." / Teasing Song / Spotlied / Дражнильна пісня	37. Preludium és kanon / Prelude and Canon / Vospiel und kanon / Прелюдія і канон
27. Sánta-tánc / Limping Dance / Hinke-Tanz / Кульгавий танець	38. Forgatós / Romanian Whirling Dance / Rumänischer Dreh-tanz / Румунський кружляючий танець
28. Bánkódás / Sorrow / Gram / Смуток	39/ Szerb tánc / Serbian Dance / Serbischer Flecht-tanz / Сербський танець

29. Újévköszöntő (2) / New Year's Greeting (2) / Neujahrslied (2) / Новорічне привітання (2)	40. Oláh tánc / Wallachian Dance / Wallachischer tanz / Волоський танець
30.Újévköszöntő (3) / New Year's Greeting (3) / Neujahrslied / Новорічне привітання (3)	41. Scherzo / Скерцо
31. Újévköszöntő (4) / New Year's Greeting (4) / Neujahrslied (4) / Новорічне привітання (4)	42. Arab dal / Arabian Dance / Arabischer Gesang / Арабський танець
32. Máramarosi tánc / Dance from Máramaros / Tanzlied / Танець з Марамароша	43. Pizzicato / Піцікато
33. Ara táskor / Harvest Song / Erntelied / Жнивна пісня	44. "Erdélyi" tánc / Transylvanian Dance / Siebenbürgisch / Трансільванський танець
34. Számláló nóta / Enumerating Song / Zählied / Лічильна пісня	
35. Rutén kolomejka / Ruthenian Kolomejka / Ruthenische Kolomejka / Русинська Коломийка	
36. Szól a duda / Bagpipes / Dudelsack / Волинка	
A 36 Sz. Változata / Variant of No. 36 / Variante zu Nr. 36 / Варіант №36	

Еріх Дофлейн вважав ці дуети надскладними. Дійсно, перед виконавцями цих п’єс постають різні музичні проблеми: інтонаційна точність у дисонансних зіткненнях, бітональні уривки (як в дуеті № 11, де у першої скрипки *сі-бемоль* і *ре-бемоль* при ключі, у другої — *фа-дієз*), поліритмічні канони (№ 33), неквадратне фразування (об’єднання по п’ять тактів, як в № 3), нерівна довжина фраз 2+2+3+3 (№ 5) та 3+3+2 (№ 9), постійна зміна метру, адитивний метр 3+3+2/8 (№ 19). Також ускладнює виконання наявність тритонів, пунктирних та синкопованих ритмів, подвійних нот, зміщення сильних долей.

Тим не менш, Дуети для двох скрипок зайняли відповідне місце у світовій педагогічній та концертній практиці. Угорський скрипаль Ене Антал (*Jenő Antal*) згадує, як у серпні 1931 року виконував із Фері Ротом

(*Ferenc Róth*) на приватному заході п’ять чи шість вибраних Бартоком п’єс (на той час було готово лише 25 або 26 номерів): «Коли Барток передав рукописи дуетів, він сказав, що розташовуватиме п’єси в прогресивному порядку складності, маючи на увазі їх як певний навчальний курс. Він попросив мене переглянути смички і, якщо я знайду щось не так, виправити це. Не потрібно говорити, що я не знайшов жодної помилки!» [125, с. 114–115]. Ще вісім дуетів прозвучали вперше публічно 20 січня 1932 року на концерті Нового угорського музичного товариства в Музичній академії у виконанні Імре Вальдбауера (*Imre Waldbauer*) та Дердя Ханновера (*György Hannover*). Перед прем'єрою Барток письмово висловив свої думки про новий твір: «Пишучи “Сорок чотири дуети”, частина з яких буде виконана на сьогоднішньому концерті ISCM[1], я мав на увазі ту саму мету, що спонукала мене написати цикл під назвою “Дітям”: створити твори, придатні для виконання учнями під час перших кілька років навчання, твори, в яких оригінальна природна простота поєднується з мелодичними та ритмічними характеристиками народної музики» [204, с. 306].

Зазначимо, що, окрім педагогічного, дуети мають й історичне значення. Ще у 1926 році, коли Барток працював над Дев’ятьма маленькими п’єсами для фортепіано, у нього з’явилась ідея написати дуже легку фортепіанну музику для початківців[2]. У 1932 році, побачивши свої п'єси у контексті «скрипкової школи» Е. Дофлейна, Барток вирішив відновити роботу над збіркою п'єс для фортепіано, яка отримала надалі назву «Мікрокосмос». Цікаво, що у 1933 році син Бартока Петер виявив бажання вчитися гри на фортепіано, тож, у батька було особисте зацікавлення у написанні своєрідного навчального посібника для сина. «Мікрокосмос» складається з шести томів (153 п’єси). Композитор починає від простих творів, призначених для початківців, і поступово переходить до дуже складних, розрахованих на професійних музикантів.

---

[1] International Society for Contemporary Music (Új Magyar Zene Társaság) — Товариство нової угорської музики.

[2] Тоді була написана одна із п’єс, що потім увійшла до циклу «Мікрокосмос».

До третього, останнього, періоду скрипкової творчості Бартока належать Другий скрипковий концерт (1938–1939) та написана за рік до смерті соната для скрипки соло (1944)[1].

Висновки до розділу 1

Сучасна бартокіана містить численні роботи, які імовно можна диференціювати на три групи. Перша група — тексти самого Бартока: його листи, адресовані друзям, знайомим, колегам, родині, та його літературні роботи, переважно пов'язані з етнографічною діяльністю, а також з культурним життям того часу. Друга група — спогади сучасників, родичів, друзів, знайомих. Третя група — наукові дослідження різного формату: монографії, статті, дисертації. Вивчення цієї літератури склало фундамент для подальшого розгляду скрипкової музики Бартока та дало змогу співвіднести естетичні погляди та художні задуми митця.

Підвищена увага композитора до скрипки обумовлена обставинами його біографії. Від самого дитинства Барток багато грав в ансамблі зі скрипалями: починаючи від музикування із Шандором Шенхерром в Бистриці і включаючи роки навчання в Будапештській музичній академії, де, будучи концертмейстером в класі Е. Хубаї, він познайомився із рядом скрипалів, які надалі стали його постійними партнерами по сцені. Скрипково-фортепіанний репертуар Бартока складали як класико-романтичні твори (Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Г. Венявський, С. Франк та ін.), так і сучасні (К. Дебюссі, М. Равель, К. Шимановський), але особлива роль належить власним композиціям для скрипки з фортепіано — сонатам та рапсодіям. Серед скрипалів виокремлено постаті друзів композитора — З. Секея, Й. Сігеті, І. Вальдбауера — та дівчат, які були об'єктами його романтичного захоплення — Ш. Гейєр та сестер Араньї. Барток не тільки виступав із ними

[1] Будуть розглянуті відповідно у підрозділах 2.2. та 3.3.

на сцені, але й присвячував свої твори, часто обговорюючи технічні деталі скрипкової партії.

Фундаментом запропонованої в роботі періодизації скрипкової творчості Бартока стали чотири наявні каталоги його творів — А. Селеші, Д. Ділле, І. Вальдбауера, Л. Шомфая, а також авторські опусні номери. Їх вивчення і порівняння дало змогу виокремити три періоди: *ранній* (1894–1908), що містить перші спроби написання музики для скрипки в опорі на романтичні традиції; *зрілий* (1921–1932), в якому співіснують експресіоністичні та фольклористичні тенденції; та *пізній* (1938–1944), що підсумовує характерні для Бартока риси та, водночас, демонструє повернення в бік минулого європейської музики.

У першому розділі дисертації також розглянуто скрипкові твори Бартока, переважно раннього періоду, не висвітлені в подальших аналітичних нарисах. Цикл мініатюр «Течія Дунаю» відзначений шуманівськими впливами, дві неопубліковані сонати *Ля мажор* і *до мінор* втілюють класичну модель жанру, в дуеті для двох скрипок відобразилась зацікавленість Бартока бахівською поліфонією, Анданте *Ля мажор* розвиває пісенний тип романтичної мініатюри. Створені в зрілий період 44 дуети для двох скрипок поєднують захоплення Бартока народною музикою із дидактичними завданнями.

РОЗДІЛ 2
ТВОРИ БЕЙЛИ БАРТОКА ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ: ЖАНРОВІ АСПЕКТИ

2.1. Концерт для скрипки з оркестром № 1: портрет чи «голос серця»

Перший скрипковий концерт віддзеркалює тісний зв'язок між емоційним життям Бейли Бартока та його творчістю. В січні 1907 року молодий композитор обійняв посаду професора фортепіано в Академії музики на заміну свого вчителя і друга Іштвана Томана (*István Thomán*), який пішов у відставку. Це дало змогу йому оселитися у Будапешті і мати там постійний дім. В автобіографії Барток пише: «коли в 1907 році мені запропонували призначення на фортепіанну кафедру в Академію Музики в Будапешті, я вважав це щасливою подією, оскільки це дало мені змогу залишатися в Угорщині та продовжувати фольклорні дослідження» [93, с. 5]. Тож, протягом наступних трьох років він призупинив свою концертну діяльність і мав час присвятити себе не тільки колекціонуванню народної музики та викладанню, але й композиції. Серед написаних в цей час творів почесне місце належить скрипковому концерту.

Дослідники зазначають, що ймовірно робота над концертом велась між 1 липня 1907 та 5 лютого 1908 року. З листа від 30 липня 1907 року до Етелке Фройнд дізнаємось про складні умови, у яких знаходився тоді Б. Барток: «Ви питаєте, як ідуть мої справи? Погано у всіх відношеннях. Я неймовірно стомлений і змучений, але з цим не доводиться рахуватися. Результати загалом цілком задовільні, хоча могло бути краще. Над партитурою працюю у найдивніших обставинах і несподіваних місцях: у трактирі, у майстерні шевця, часто просто неба» [6, с. 79]. Однак, попри побутові труднощі, історія створення Першого скрипкового концерту овіяна романтичними тонами, пов’язаними із закоханістю молодого композитора у Штефі Гейєр.

Вперше Барток зустрів юну скрипальку на концерті в Музичній Академії ще у 1902 році, коли їй було 14 років, однак їхній роман розпочався пізніше, у 1907 році, і тривав трохи більше семи місяців. Ч. Хоргаш (*Csaba Horgász*) зазначає: «Спочатку їхні зустрічі мали форму спільного музикування, але згодом, через закордонні гастролі Штефі Гейєр та збирання народних пісень Бартока, їхні стосунки обмежилися листуванням» [141, с. 195]. Композитор закохався у молоду дівчину, яка відповідала взаємністю, але потім ідейні протиріччя ускладнили їхні відносини, і головною причиною виниклого конфлікту стали релігійні питання. Намагаючись витягнути Штефі з полону католицьких впливів, Барток писав до неї: «Біблія з дивовижною послідовністю проповідує прямо протилежне земним істинам. Адже не Бог створив людину за образом і своєю подобою, а людина створила Бога за своєю подобою. <…> Чому ці фальшиві доктрини нав'язують багатьом мільйонам людей — щоб гарантувати, що переважна більшість їх приймає протягом усього їхнього життя, а меншість може їх відкинути лише після конфлікту, якого можна було б уникнути» [95, с. 76]. Однак зусилля Бартока були приречені на провал. З цього приводу Ф. Боніш (*Ferenc Bónis*) зауважує: «Замість того, щоб перемогти її [Штефі — *Н. Д.*], аргументи Бартока залякали традиційно виховану дівчину; її відмова від них — і повна відмова від чоловіка — була неминучою і негайною» [141, с. 197].

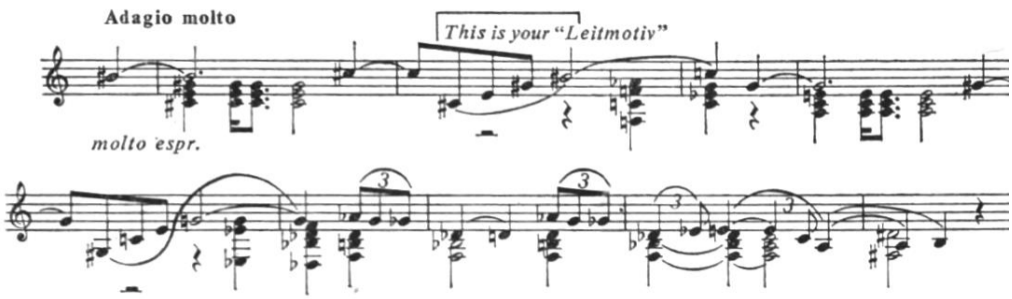
Переживання Бартока відбилися в музиці концерту. В одному з листів до дівчини він написав: «Прочитавши Ваш лист, я сів за рояль, — у мене сумне передчуття, що в моєму житті не буде іншої втіхи, окрім музики. І все ж… Це Ваш лейтмотив» [95, с. 86–87]. Після цих слів наведено музичну тему з чотирма підкресленими звуками: *до-дієз — мі — соль-дієз — сі-дієз*, що власне і складають лейттему Штефі (приклад 2.1).

Симптоматично, що значення «лейтмотиву Гейєр» виходить за межі одного твору: він з'являється в кількох інших опусах того ж періоду, зокрема, у циклі «Чотирнадцять багателей» *op.* 6 для фортепіано, написаних у травні 1908 року. Ч. Хоргаш вказує, що остання багатель з цього циклу — вальс із

назвою «*Ma mie qui danse*» («Моя танцююча кохана») — основана на лейтмотиві Гейєр. Сама скрипалька вважала, що цей вальс є реакцією на її розставання з Б. Бартоком. Також зазначений лейтмотив з'являється у багателі № 13, програмна назва якої — «*Elle est morte*» («Вона мертва») — натякає на те, що кохання залишилося в минулому. Сама Ш. Гейєр вказувала на ідентичність теми другої частини концерту та початкової теми Першого струнного квартету, акцентуючи, що її увагу на це звернув сам Барток: «в останньому листі він написав мені: "Я розпочав квартет; перша тема — тема другої частини: це моя пісня смерті"» [115, с. 92].

Приклад 2.1

Лейтмотив Гейєр з листа Бартока



Концерт призначався для виконання самою Ш. Гейєр, однак чи то через хворобу, чи то через сварку з композитором, цього не сталося. Прощальний лист дівчини від 13 лютого 1908 року ознаменував неминучий кінець безнадійного кохання. На прохання скрипальки Барток подарував їй рукопис щойно завершеного концерту, однак вона його так і не виконала. Майже п'ятдесятьма роками пізніше у розмові із Денісом Ділле Штефі Гейєр висловила думку, що Барток не зберіг копії концерту. Однак Д. Ділле припускає, що Барток таки мав намір виконати Концерт навіть після розриву з Ш. Гейєр і на підтвердження наводить лист від скрипаля Анрі Марто, який пише, що не зможе виконати твір до 1909 року і просить не розраховувати на нього та виконувати там, де Б. Барток захоче [115, с. 95]. Як би там не було насправді, концерт вперше прозвучав зі сцени лише після смерті Ш. Гейєр. Згідно її заповіту рукопис був переданий швейцарському диригенту Паулю

Захеру, який і виконав цей твір зі своїм оркестром 30 травня 1958 року на фестивалі Бартока в місті Базель (Швейцарія). Солістом виступив швейцарський скрипаль Ханс-Хайнц Шнеєбергер (*Hans-Heinz Schneeberger*). Твір було опубліковано наступного року *Boosey & Hawkes* під назвою *Violin Concerto no. 1*.

Скрипковий концерт складається з двох частин: *Andante sostenuto* та *Allegro giocoso*. Барток характеризував ці частини як музичні портрети Штефі Гейєр, адже обидві вони будуються на «лейтмотиві Штефі». Пізніше Ш. Гейєр впізнала у першій частині «молоду дівчину, яку він любив», а в другій частині — «скрипальку, якою він захоплювався» [212, с. 469]. Є відомості, що Барток планував і третю частину, у якій хотів зобразити «байдужу, холодну та мовчазну Штефі Гейєр» [108, с. 79], однак відкинув цей намір. Тож, створюючи скрипковий концерт, молодий композитор мав на меті зобразити кохану дівчину у різних іпостасях. В одному з листів до Штефі Гейєр, написаному між кінцем листопада 1907 року і початком лютого 1908 року, Барток наголошував: «Ця ідеалізована картина захопила всі мої думки та почуття. Такої прямої музики я ще ніколи не писав. Я віддаю перевагу їй сто разів, тому що вона говорить про вас і вам (тільки і виключно). Я дійсно написав це від душі — мені байдуже, що це нікому не сподобається, це має сподобатися тільки вам. Перша частина — моя сповідь вам» [108, с. 79].

Загадку для дослідників творчості Бартока складає використання тематичного матеріалу Концерту в оркестровому циклі «Портрети» ор. 5. Першу частину нового твору Барток назвав — *One Ideal*, другу — One *Grotesque.* При повній тотожності перших частин двох творів друга частина «Портретів» являє собою оркестрову версію вказаної вище Чотирнадцятої багателі. Виходячи з характеристики музики цієї багателі як «зловісно тривіального вальсу» (І. Нестьєв), можна припустити, що другий «портрет» представляє ту «байдужу, холодну та мовчазну Штефі Гейєр», якій не знайшлося місця в Концерті. Дьордь Кроу (*György Kroó*) зазначає: «Ми не знаємо, чи фортепіанна п’єса, створена як чотирнадцята з “Багателей”, яка є

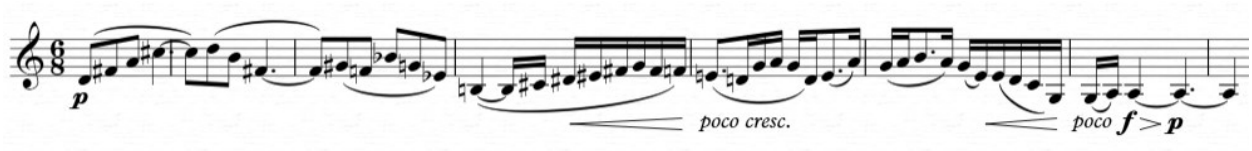
основою “гротескного” портрету, насправді була спочатку задумана як третя частина для скрипкового концерту. Чи це була “ненависна” музика, яку Барток не зміг написати у лютому 1908 року? Він створив її пізніше тієї ж весни, і цілком можливо, що це також було визнанням у коханні, про що, здавалося б, свідчить напис на ескізі “...*con amore*”» [141, с. 201].

Згаданий вище лейтмотив Гейєр є головною тезою усього концерту, музичним втіленням його «позамузичного» змісту: у першій частині концерту він є безумовно панівним, якщо не єдиним джерелом тематизму, у другій частині — поєднується із іншими тематичними елементами, також переважно похідними від нього.

Вже у початковій темі концерту лейтмотив Гейєр постає у двох варіантах: спочатку у точному, але зміщеному на пів тону вище — *ре–фа-дієз–ля–до-дієз*, а далі, у т. 3, у низхідному русі та зі зміною мажорного тризвуку на збільшений — *сі–бемоль–соль–мі-бемоль–сі-бекар* (приклад 2.2).

Приклад 2.2

Перший скрипковий концерт, I ч. (тт. 1–8)



Г. Вайс-Айгнер (*Gunter Weiss-Aigner*) звертає увагу на те, що ці септакорди з’єднані короткою арочною фігурою (тт. 2–3), з якої у тт. 7–9 буде розвиватись допоміжна тема у перших скрипок. Дослідник вважає, що «на відміну від односпрямованого лейтмотиву, ця коротка з’єднувальна фігура з її обертальним рухом та інтервальним стисненням (*сі–фа-дієз*, т. 2; *соль-дієз–фа-бекар*, т. 3) забезпечує основу для значної розробки частини» [212, с. 470]. Однак, на нашу думку, і арочна фігура, і допоміжна тема не є самостійними в інтонаційному відношенні, обидві вони походять від основного лейтмотиву: арочна фігура містить неточне дзеркальне відображення висхідних терцій, що окреслюють лейтмотив, а допоміжна тема поєднує варійоване викладення

арочної фігури з «питальною» інтонацією, що прямо апелює до лейтмотивних терцій (*фа–мі-соль*).

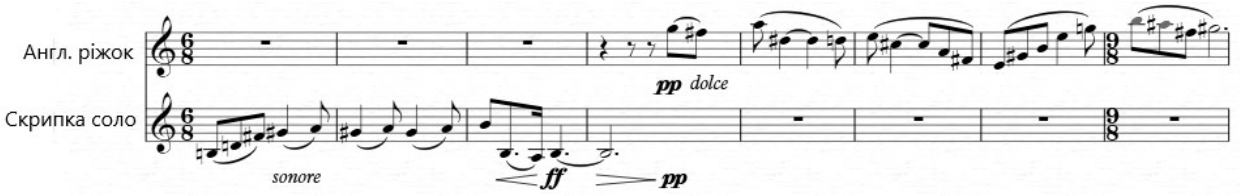
Перш ніж простежити подальший розвиток лейтмотиву в першій частині, охарактеризуємо її композиційну будову. Загалом, дослідники доволі обережні у визначенні форми першої частини концерту. Так, І. Ямпольський вважає, що вона написана «у стилі вільної монотематичної імпровізації, що ґрунтується на поліфонічному розгортанні одного мелодичного “голосу”» [68, с. 155]. І. Нестьєв говорить про тричастинність, засновану «на двох темах, що переплітаються в контрапунктичному синтезі» [48, с. 165]. Г. Вайс-Айгнер взагалі уникає конкретного визначення, оперуючи порядковими номерами розділів: у першому розділі він виокремлює фугальну експозицію, що складається з чотирьох проведень теми, та ряд варіацій, далі пише про «середину» частини (ц. 5) та заключний розділ (ц. 7.6). Узагальнюючи наведені точки зору та спираючись на власний аналіз партитури, що враховує послідовність викладення тематичних елементів, ступінь їхнього перетворення, а також тембровий фактор, спробуємо обґрунтувати власне бачення форми *Andante sostenuto*. Загалом, тут дійсно проглядається тричастинність репризного типу. Перший розділ містить експонування та розвиток виключно лейтмотиву та похідних від нього тематичних елементів. Тембровий розвиток пов'язаний з рухом від звучання струнних інструментів до поступового включення духових. Другий розділ (ц. 5) позначений зміною тематичного акценту: на перший план виходить допоміжна тема, хоча і поєднується з елементами лейтмотиву. Окрім того, цей розділ починається з «соло» духових інструментів (англійський ріжок, гобой), до яких лише з часом додаються струнні. У третьому розділі (ц. 7.6) має місце контрапункт висхідного лейтмотиву Гейєр (унісон контрабасів, віолончелей та альтів) та низхідної мелодії, яку Г. Вайс-Айгнер охарактеризував як варіант арочної фігури (скрипка соло). Темброве забарвлення (майже виключно струнні інструменти) також апелює до початкового розділу. Нарешті, в останніх тактах (ц. 8) композитор повертає основну тему у вигляді, максимально

наближеному до первісного: тембр солюючої скрипки, звуковисотне положення (від звуку *ре*), цілісна структура (7 тактів). Оркестр «дбайливо» підтримує скрипку, яка «доспівує» висхідні терцієві ходи лейтмотиву на ***pp***, «розчиняючи» звучання в гранично високому регістрі.

Повертаючись до ролі лейтмотиву Гейєр та похідних від нього тематичних елементів в музиці першої частини, спробуємо систематизувати їх за векторами оновлення. По-перше, варіюються кордони основної теми. У повному, семитактовому, вигляді тема проводиться лише тричі: окрім першого, ще у другому і останньому проведенні (т. 1, ц. 1 та ц. 8). В інших випадках від неї залишається чотири такти, як у четвертому та шостому проведенні (ц. 2 та ц. 7.6), або три, як у третьому та п’ятому проведенні (ц. 1.8 та ц. 6). Найчастіше тема представлена своїм чотиризвучним ядром — власне лейтмотивом, причому інколи навіть у цій найдрібнішій одиниці пропускається якийсь звук — останній (ц. 6.6) чи передостанній (ц. 3). Важливо, що лейтмотив може виступати не тільки як самостійна одиниця, а й як частина іншої теми. Так, наприклад, у ц. 4.9 в партії скрипки соло після проведення видозміненого лейтмотиву двічі повторюється його заключний секундовий зворот, який переходить у пунктирний секундовий вигук з попереднім октавним стрибком. На початку середнього розділу лейтмотив, навпаки, завершує мелодичну будову, початок якої окреслював звуковисотний контур допоміжної теми. Г. Вайс-Айгнер, звертаючи увагу на цей епізод лінійного поєднання допоміжної теми з елементами лейтмотиву та фігурою арки, зауважує, що таке переплетення тем і мотивів є типовим для багатьох ранніх творів угорського майстра [212, с. 472] (приклад 2.3).

Приклад 2.3

Перший скрипковий концерт, I ч. (цц. 4.5–5.4)



По-друге, важливим вектором оновлення лейтмотиву є зміна його інтервальної структури. Септакорд, що утворюється в результаті руху по терціях, може бути не тільки великим мажорним, як у первісному варіанті, але й великим мінорним, великим збільшеним або зменшеним (ц. 6, партія валторни I). Цікавий приклад маємо в ц. 4, де композитор вибудовує в єдину мелодичну лінію три різних інтервальних варіанти лейтмотиву: великий мажорний (*ля–до-дієз–мі–соль-дієз*), великий мінорний (*фа-дієз–ля–до-дієз–мі-дієз*) та великий збільшений (*ре–фа-дієз–ля-дієз–до-дієз*).

По-третє, змінюватися може звуковисотна позиція лейтмотиву та напрямок мелодичного руху. Інверсійний, низхідний варіант трапляється так само часто, як висхідний. Як приклад, пошлемося на ланцюг висхідних секвенцій в партії скрипки соло, побудованих на інверсійному варіанті лейтмотиву (ц. 6.3). Кожній ланці цієї секвенції відповідають квінтою нижче віолончелі з контрабасами, утворюючи разом насичену імітаційну тканину.

Трапляється в концерті також прийом розподілу лейтмотиву між різними інструментальними партіями, як наприклад у тт. 8–10, де спочатку перший звук лейтмотиву з'являється у перших скрипок (*до-дієз*) і продовжується у скрипки соло (*мі–соль–сі-бемоль*), а потім його інверсійний варіант викладається у скрипки соло (*до–ля–фа-дієз*) і завершується у партії перших скрипок (*ре*). При цьому вказані звуки, будучи вписаними в розгортання більш протяжних мелодичних ліній, цілком виразно вичленовуються слухом із загального звучання.

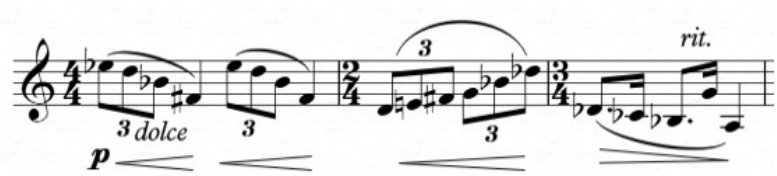
У *Allegro giocoso* лейтмотив Гейєр відходить на другий план, відтіняючи більш дієві та енергійні нові теми. Стосовно форми другої частини дослідники також не схильні до конкретизації. Д. Купер вбачає тут сонатну форму з трьома тематичними ідеями. Г. Вайс-Айгнер дотримується тієї ж думки, однак зазначає, що вже з першої симфонічної спроби Бартока, датованої 1902 роком, помітна тенденція до ускладнення традиційної сонатної форми додатковими тематичними будовами перехідного характеру. На його думку, ця тенденція набула наочної форми у першій частині скрипкового концерту.

Дещо прояснює питання композиційної організації *Allegro giocoso* точка зору Е. Денісова, висловлена дослідником стосовно форми другої частини Першого струнного квартету Бартока, написаного того ж року, що й скрипковий концерт: «По формі — це доволі вільно трактоване сонатне *Allegro*. Тематичний матеріал його, як це найчастіше буває у Бартока, викладається у вигляді окремих тематичних імпульсів, дуже явно окреслених…» [22, с. 20]. Дійсно, в концерті Бартока у структурно відокремлених розділах експонуються три теми, загальний характер яких цілком відповідає традиційним уявленням про зміст сонатної експозиції: енергійна головна партія, лірична побічна (ц. 12.11) та скерцозна заключна (ц. 13.9). Розробковий розділ (ц. 16.15) будується переважно на головній та заключній темах, побічна ж представлена лише епізодично. Реприза (ц. 24) містить усі три тематичні зони експозиції, а кода (ц. 31), відокремлена від репризи народнопісенною цитатою, урочисто підсумовує основний тематизм концерту.

Розглянемо тепер, де саме і в якому контексті з’являється у другій частині лейтмотив Гейєр. Спогад про «ідеал» концентрується в розділах, пов’язаних з побічною партією: в експозиції, репризі та коді. В експозиції на перший план виходить інверсійний варіант лейтмотиву, який сплітається тут із пом’якшеними інтонаціями головної теми (цц. 12.11–13.3) (приклад 2.4).

Приклад 2.4

Перший скрипковий концерт, II ч. (цц. 12.11–12.13)



Зв'язок з музикою першої частини посилюється завдяки введенню тріольної ритмічної фігури, яка контрастує беззаперечному пануванню дводольності на інших розділах *Allegro giocoso*. Далі Барток вплітає у розвиток фігуру арки (ц. 13.5), поступово розширюючи інтервал між звуками від початкової терції до септими. Ті ж самі «аркові» терції та похідні від них

інтонаційні звороти переважно представляють лейтмотив у розробці (ц. 17.9), хоча зрідка у висхідних терцієвих ходах вгадуються і контури власне лейтмотиву (цц. 20.2, 20.5, 21.6, 21.8). В репризі лейтмотивні інтонації повертаються разом з побічною партією (ц. 28). Справжнім висновком звучить контрапункт побічної теми (скрипка соло) та лейтмотиву Гейєр (партія валторни I) в коді (ц. 34). Значущість цього епізоду підкреслена раптовою зупинкою стрімкого руху (*Lento*) та притишенням динаміки (***pp***). Звуки лейтмотиву (*до–мі–соль–сі*), «чіпляючись» за побічну тему, доспівують мелодію, що розчиняється в гранично високому регістрі скрипки, немов останнє «прощай» коханій дівчині.

Щодо жанрової природи твору Ш. Гейєр відзначала, що це «не справжній концерт, а скоріше фантазія для скрипки з оркестром» [115, с. 92]. Д. Ділле погоджується з нею, зазначаючи: «У строгому сенсі цього слова останнє позначення [тобто концерт — *Н. Д.*] важко виправдати, якщо не надати йому характеру концерту-фантазії» [115, с. 92]. Дійсно, доволі нетрадиційною для концертного жанру є двочастинна будова твору, а також співвідношення оркестрової та сольної партій, які не стільки «змагаються» між собою, скільки прагнуть до злиття, переплітаючись та проростаючи одна з одної. Особливо це помітно в першій частині концерту, де скрипка соло виступає як один з учасників струнної групи оркестру. Так, на початку основна тема викладається сольно, потім до неї почергово додаються голоси інших струнних інструментів і вже не можна розрізнити який саме з голосів веде за собою інші. Разом з тим, характер сольної партії — наспівної в першій частині та блискуче віртуозної в другій — свідчить про суто концертне прагнення до граничного виявлення потенціалу інструменту, який постає тут у типово романтичній іпостасі — як голос серця, охопленого сум’яттям почуттів.

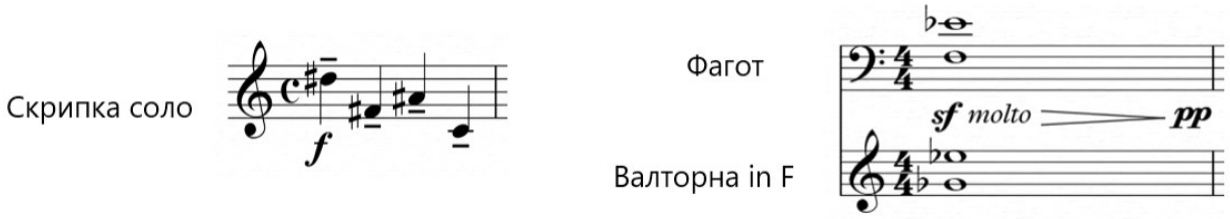
Характеризуючи стилістичні особливості Першого скрипкового концерту, зауважимо, що у порівнянні з Другим концертом (1938) народно-національне начало тут майже не відчутно, незважаючи на те, що композитор розпочав вже в цей період інтенсивну фольклористичну діяльність. Д. Купер

вбачає у другій частині натяки на стиль вербункош, хоча і зазначає, що «більшість манер *style hongrois*, які переповнювали його [тобто Бартока — *Н. Д.*] попередні роботи, були відкинуті» [108, с. 81]. Також Д. Купер вважає невипадковим, що у «Чорній кишеньковій книжці» Бартока після начерку пентатонного патерну, що є частиною першої теми концерту (тт. 5–6), була записана пентатонічна гама і кілька народних мелодій у тому ж ладу. Цікавою є і вставка в репризі другої частини короткої цитати з пісні «*Der Esel ist ein dummes Tier*» («Осел — нерозумний звір»), хоча вона, скоріше, вказує не на фольклорні захоплення композитора, а на щасливі хвилини власного життя, адже, за спогадами Ш. Гейєр, вони з її братом та Бартоком співали цю пісню у Ясберні.

Більш значущими, за думкою дослідників, в музиці Першого скрипкового концерту є впливи Р. Штрауса, К. Дебюссі та Р. Вагнера. Зокрема, вплив Р. Вагнера відчутний у другій частині, де Барток спирається на напівзменшений септакорд, відомий як «Трістанів акорд». Д. Купер пише: «Спочатку тема транспонується на чисту квінту вище, ніж при першій появі в Прелюдії до «Трістана та Ізольди» (де звуки є *фа–сі–ре-дієз–соль-дієз*), і щоб продемонструвати, що це не випадково, Барток цитує «Трістанів акорд» на початковій висоті звуку…» [108, с. 80–81] (приклад 2.5).

Приклад 2.5

Перший скрипковий концертб II ч. (т. 1, т. 11)



Впливи Р. Штрауса пов’язані, насамперед, з третьою темою експозиції *Allegro giocoso* (ц. 15.9). Г. Вайс-Айгнер прямо називає її «темою Штрауса», а Д. Купер та Д. Ділле вказують на зв’язок цієї теми з симфонічною поемою композитора «Дон Кіхот». Зокрема, Д. Ділле пише, що ця «тема явно нагадує тему Санчо Панса в “Дон Кіхоті”. Але, як я вже сказав, ми нічого не знаємо

про справжні мотиви і ніколи нічого не дізнаємося» [115, с. 96]. Впливи К. Дебюссі відзначає І. Ямпольський, який вбачає їх, зокрема, у «імпресіоністичних прийомах інструментовки», «повітряній “хиткості” гармонічних сполучень» [68, с. 157]. Сам Барток в автобіографії вказував на те, що «був дуже здивований, виявивши, що в його мелосі [К. Дебюссі — *Н. Д.*] також грають велику роль пентатонні звороти, як і в нашому [угорському — *Н. Д.*] фольклорі» [93, с. 5]. Додамо, що Ш. Гейєр вважала стиль першої частини менш схожим на бартоківський, на відміну від другої, в якій вона впізнавала справжнього Бартока [115, с. 92].

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що Перший скрипковий концерт став безпосереднім відгуком Бартока на любовні почуття, які охопили його у той час. Про присвяту цього твору Штефі Гейєр сам композитор неодноразово писав у листах. Але головне, музика концерту, фактично, проростає з її лейтмотиву, який відкриває першу частину, у різноманітних модифікаціях пронизує усе музичне полотно *Andante sostenuto* та постійно нагадує про себе у другій частині, не даючи забути про образ коханої. Цей концерт доводить, що Барток не відокремлював своє життя від творчості, а його музика, навіть без спеціальних вказівок, так чи інакше відображує його світовідчуття, думки та переживання.

2.2. Скрипкові рапсодії у світлі фольклорних пошуків майстра

Дві скрипкові рапсодії Бейли Бартока є невід’ємною складовою репертуару сучасних виконавців і часто звучать як на великих сценах, так і у навчальних класах. Попри це, музикознавча спільнота приділяє значно менше уваги вказаним творам порівняно з іншими скрипковими опусами видатного угорця. Можливо, причина полягає у їх зовнішній «традиційності», пов’язаній із частковим поверненням до жанрово-композиційних моделей романтичного мистецтва та з прагненням до блискучої віртуозності викладення. Тим не менш, скрипкові рапсодії Бартока видаються важливим об’єктом дослідження

з декількох причин, серед яких вкажемо, насамперед, тісний зв'язок цих творів з фольклористичною діяльністю композитора. Вивчення народних джерел, покладених в основу рапсодій, та способів поводження з ними в умовах відверто віртуозного манери письма дозволить уточнити певні нюанси роботи Бартока з фольклором. Крім того, актуальним постає і виявлення особливостей трактовки жанру рапсодії, засновником якого по праву вважається Ференц Ліст. Обраний ракурс аналізу дасть змогу простежити спадкоємний зв’язок між творчістю двох найвідоміших представників угорської музики — зв’язок, який, за думкою багатьох науковців, відчутний лише на ранньому етапі художньої еволюції Бартока.

Вивчення історії виникнення двох скрипкових рапсодій Бартока потребує спеціального обговорення щонайменше трьох питань. Перше з них — написання цих творів не на чиєсь замовлення, як це зазвичай бувало, а за власним бажанням; бодай більше, композитор нікому не повідомляв про роботу над ними, аж допоки вони не були завершені [209, с. 235]. На цей факт звертає увагу Віра Ламперт, зазначаючи, що певні твори Бартока 1920-х років було задумано з практичними цілями — задля популяризації своєї творчості серед широкого загалу: «протягом цього десятиліття Барток зарекомендував себе як піаніст на європейській музичній сцені, і, хоча він ненавидів концерти та брався за це переважно з фінансових причин, він усвідомлював, що його виступи дають йому можливість поширювати власні твори та зробити себе більш відомим як композитора <…> Невдовзі стало зрозуміло, що інші віртуозні п’єси Бартока, особливо коротші й легші, також будуть вітатися» [154, с. 278].

Друге питання пов’язане з присвятою рапсодій Золтану Секею та Йожефу Сігеті. За спогадами З. Секея, наприкінці літа 1928 року Барток запросив його на звану вечерю та повідомив про сюрприз: «Я написав дві рапсодії. Одна для вас, одна для Сігеті <…> Ви можете вибрати, яка вам подобається, для посвяти» [147, с. 113]. Тож, очевидно, що обидві рапсодії вже були завершені, принаймні скрипкові партії, і З. Секей був першим, хто

побачив рукописи новоспечених творів. Скрипаль згадує, що випадково вибрав Другу рапсодію, віддавши їй перевагу, але наголошує, що «це не означає, що Перша рапсодія вже була присвячена Сігеті» [147, с. 113], тобто твори не були написані для конкретної людини, і якби він обрав Першу рапсодію, то присвяти були б протилежними. Йожефу Сігеті Барток написав листа на початку листопада — майже через два місяці після початку репетицій з З. Секеєм, висловивши бажання поговорити зі скрипалем стосовно Першої скрипкової рапсодії, яку він створив для нього. Й. Сігеті прийняв посвяту і дуже пишався нею, неодноразово згадуючи про це в автобіографії [195].

Третє питання, що потребує висвітлення, пов'язане із неоднозначним тембровим складом рапсодій. Обидві вони мають версії для скрипки і фортепіано та для скрипки у супроводі оркестру. Через це Хелсі Стівенс висловлює сумнів, до якої категорії віднести бартоківські рапсодії — до камерних творів чи творів для сольного інструмента з оркестром. Незважаючи на те, що спочатку були написані версії для скрипки і фортепіано, на думку музикознавця, партія фортепіано нагадує ескіз для оркестровки, тож, ймовірно, Барток із самого початку планував ці п'єси у супроводі оркестру [191].

Перша рапсодія існує також у версії для віолончелі і фортепіано. У листі до матері від 26 серпня 1928 року Барток прояснює послідовність написання трьох тембрових версій Першої рапсодії: «Влітку я знову був старанним і написав наступне: одну п'єсу близько 12 хвилин для скрипки з фортепіанним супроводом, це аранжування народних танців; я також оркеструю її, тобто трансформую також для скрипки з оркестровим супроводом. Також я маю намір зробити транскрипцію всієї цієї композиції для віолончелі з фортепіанним супроводом. Сподіваюся, одну зіграє Сігеті, а іншу — Казальс» [91, с. 283]. Однак, за спогадами Імре Вальдбауера, угорського скрипаля, який багато співпрацював з Бартоком, після виконання віолончельної версії «ми всі дійшли висновку, що твір більше підходить для скрипки» [191, с. 237].

Виконавська доля скрипкових рапсодій Бартока склалася так, що обидві вони були вперше виконані Золтаном Секеєм: Перша — 4 березня 1929 року в Лондоні на сольному концерті Бартока (партію фортепіано виконав композитор), Друга — 19 листопада 1928 року в Амстердамі із Гезою Фрід (*Géza Frid*) за фортепіано. Водночас, Й. Сігеті мав змогу виконати присвячену йому рапсодію лише 22 жовтня 1929 року в Берліні із Адольфом Халлісом (*Adolphe Hallis*). Оркестрові прем'єри відбулися пізніше. Світ почув їх у виконанні скрипалів, яким твори були присвячені: Перша прозвучала 1 жовтня 1929 року у Кенігсбергу у виконанні Й. Сігеті (диригент — Герман Шерхен [*Hermann Scherchen*]); Друга — 25 жовтня 1929 року у Будапешті у виконанні З. Секея (диригент — Ерно Донаньї [*Ernő Dohnányi*]). Надалі обидві рапсодії виконували: Ієгуді Менухін, Ісаак Стерн, Андре Гертлер, Генрик Шерінг, Барнабаш Келемен (*Barnabás Kelemen*), Денеш Ковач (*Dénes Kovács*), Дьордь Поук (*György Pauk*), інші відомі скрипалі. І все ж, тривалий час виконавцем № 1 вважався Золтан Секей, який протягом своєї довгої кар'єри постійно включав ці твори у власні концерти. К. Кеннесон пише, що «його [З. Секея — *Н. Д.*] інтерпретації є автентичними в справжньому сенсі цього слова — він був свідком намірів Бартока з перших вуст і продовжував досліджувати ці шедеври протягом свого життя» [147, с. 113].

Показово, що, незважаючи на популярність скрипкових рапсодій серед виконавців та публіки, Барток неодноразово переглядав їх, а Другу рапсодію — навіть після публікації. За спогадами З. Секея, для композитора особливе значення мали закінчення рапсодій: «Закінчення! Для Двох рапсодій їх так багато складено. Чомусь Барток був не зовсім задоволений і продовжував робити ці зміни» [147, с. 115]. Дійсно, було написано два різних закінчення для Першої рапсодії та чотири або п'ять — для Другої. З. Секей згадував: «Коли я вперше грав Другу рапсодію в Будапешті, я використав першу друковану версію кінцівки. Пізніше її змінили, і я роками грав її — і з Бартоком також — у другій версії, а потім він зробив нову кінцівку, яку включив до оркестрової та фортепіанної версій» [147, с. 116]. Також існує практика виконання окремих

частин рапсодій. Девід Купер підкреслює, що ця практика започаткована самим композитором, який дозволяв розглядати частини рапсодій як самостійні п'єси і грати їх незалежно одна від одної. Зокрема, при виконанні *Friss* з Першої рапсодії Барток пропонував завершувати п'єсу повторенням початкової теми само цього розділу, а не вступної теми всієї рапсодії, як це передбачено для виконання повного твору.

Доцільно розглянути скрипкові рапсодії Бартока крізь призму двох ідей, позначених у заголовковому комплексі обох творів: «Рапсодія. Народні танці». Ці два компоненти не суперечать один одному, адже жанр рапсодії, починаючи з Ф. Ліста, переважно являв собою вільну фантазію на народні теми.

Як відомо, угорський (і не тільки) фольклор є фундаментом музики Бартока, починаючи із середини 1900-х років, коли він зацікавився народною музикою, став їздити в експедиції, слухати пісні селян, записувати унікальні мелодії, які ніхто раніше не записував. Віра Ламперт відмічає, що протягом 1928 року Барток використав у своїх композиціях понад 200 народних мелодій. Однак на відміну від попередніх творів, у яких він намагався якомога точніше вказувати джерела мелодій (друкував народні пісні на початку партитури, прикладав ноти, зазначав джерела у назві або підзаголовку), в рапсодіях композитор не зробив цього, а лише дав підзаголовок «Народні танці». В листі до Октавіана Беу від 10 січня 1931 року читаємо: «В обох рапсодіях є народні мелодії з різних джерел. Я свідомо не вказав джерела, тому і Вам говорю лише, що у № 1 використані румунські та угорські мелодії, у № 2 — румунські, угорські та русинські» [95, с. 202]. На думку Л. Шомфая, Барток «не був цілком впевнений у національності тем» [154, с. 280], оскільки деякі танці, з яких ці теми запозичені, у виконанні румунських циганських музикантів зберегли стару угорську інструментальну форму вербункош. Тож, можливо, саме тому композитор вирішив обмежити доступ слухачеві до першоджерел. В. Ламперт наводить ще один приклад такого замовчування — «Три рондо на народні мелодії», які митець закінчив роком раніше і

опублікував через рік після рапсодій. Вони містять виключно словацькі мелодії, однак Барток обмежився узагальненою назвою «народні мелодії». На думку дослідниці, композитор «вважав, що результати приховування точних подробиць його джерел принесуть більшу користь, ніж їх надання» [154, с. 280].

На сьогодні музикознавці ідентифікували усі джерела, використані в рапсодіях, за допомогою збірників народної музики Бартока. Загалом композитор використав шістнадцять народних мелодій, тринадцять з яких можна побачити в першому томі «Румунської народної музики» (*Bartok*, 1967). Цей збірник містить понад 800 інструментальних мелодій, які Барток збирав переважно між 1910 і 1914 роками в Трансільванії (тоді частина Угорщини), інші ж три містяться у *DocB Heft.6* (*Somfai*, 1981). В. Ламперт відмічає, що всі використані в рапсодіях танцювальні мелодії були зібрані від селян-скрипалів, і вважає, що Барток не просто використовував народні теми, а прагнув «пересадити селянське виконання і зберегти для нащадків мистецтво тих народних музикантів, які вразили його своєю майстерністю та репертуаром» [154, с. 281]. Зокрема, захоплюючись грою селянських скрипалів, він відтворював деякі прийоми, властиві їхній грі, поєднуючи їх з більш складними прийомами — рідкісними у виступах народних виконавців.

Перша рапсодія включає шість народних мелодій: дві в першій частині та чотири в фіналі. Першу мелодію «*De ciuit*» (1 ч., т. 1) та останню «*Cuieșdeanca (fecioresc)*» (2. ч., ц. 14) Барток почув від 22-річного скрипаля Йона Поповіча (*Ion Popovici*) з Рапа-де-Сус (*Râpa-de-Sus, Mureș*) у квітні 1914 року. Другу мелодію «*Arvátfalvi kesergő*» (1 ч., ц. 5) композитор записав від циганського скрипаля Яноша Балога (*János Balog*) з Медішору (*Medesér, Udvarhely*), третю «*Judecata*» (2 ч., ц. 1) та четверту «*Crucea*» (2 ч., ц. 6) — від 60-річного Петру Моша (*Pătru Moș*) з Гіладу (*Ghilad, Timiç*) в грудні 1912 року. І, нарешті, п’яту мелодію «*Pre loc*» (2 ч., ц. 10) Бартоку продемонстрували анонімний 40-річний циган-скрипаль та його син з Алібунару (*Alibunar, Torontal*) у грудні 1912 року.

У Другій рапсодії Барток використав десять народних мелодій: три у першій частині та сім у другій. Одна з них — третя мелодія з першої частини «*De-a sărită*» (ц. 7) — була виконана тим Йоном Поповічем, від якого записані були і дві мелодії з Першої рапсодії. Також варто зазначити, що перші чотири мелодії з другої частини (т. 1, ц. 8, ц. 11, ц. 14) не мають назв і були презентовані Бартоку невідомими циганами з різних районів Сату-Маре (*Satu-Mare*) у січні — квітні 1912 року.

Уводячи народні мелодії в свої рапсодії, Барток прагне зберегти властивий їм мелодичний та ритмічний малюнок, а також загальний настрій. Досить часто композитор зберігає й оригінальну висоту звучання. В окремих випадках обидва варіанти — той, що міститься у фольклорній збірці, і той, що звучить в рапсодії, — майже ідентичні, як, наприклад, «*De ciuit*» та заснована на ній початкова тема Першої рапсодії. Девід Шнайдер, прослідкувавши незначні розбіжності між цими двома темами, зазначив, що найпомітнішими є уповільнення темпу (першоджерело ♩ = 80, в рапсодії ♪ = 108) та зміна розміру 2/4 на 4/8, що прискорює ритмічну пульсацію. Дослідник вважає, що «ці зміни разом із доданими позначками тенуто над шістнадцятками з пунктиром додають ваги пунктирному ритму і посилюють жорсткий, героїчний характер мелодії. Іншими словами, ці зміни підкреслюють мілітарні, вербункові характеристики мелодії» [177, с. 147].

Інколи рапсодійні теми більш суттєво відрізняються від фольклорного першоджерела. Так, початкова тема другої частини Першої рапсодії «*Judecata*» в оригіналі була написана в *Ре мажорі*, Барток транспонував її у *Мі мажор* та переніс у більш низький регістр. На противагу оригіналу (розмір 2/4) композитор використав характерний для фольклору прийом — часті зміни метру (4/4, 5/4, 4/4,2/4, 3/4 і т. д.). Барток збагачує фольклорну мелодію подвійними нотами та додає форшлаги (з ц. 3), тим самим ускладнюючи її в технічному плані. Аналогічні зміни спостерігаємо і у наступній темі «*Arvátfalvi kesergő*», проведення якої до того ж готується

вступом. Композитор загострив ритмічний малюнок теми порівняно із першоджерелом («шістнадцятка — вісімка з крапкою» замість рівних вісімок). Цікаво, що аналогічно він вчинив і з першою темою «*De ciuit*» (ц. 1) — можна припустити, що метою цієї видозміни було прагнення підкреслити спорідненість двох тем *lassù*.

Загалом, розбіжності між народними темами та їх звучанням у бартоківських рапсодіях спостерігаються, насамперед, в оформленні мелодичної лінії. І якщо у розглянутих вище прикладах йдеться лише про епізодичну орнаментацію мелодії, то в інших випадках (наприклад, у двох початкових темах другої частини Другої рапсодії) кількість і різноманітність орнаментальних прикрас настільки значна, що за ними навіть складно впізнати фольклорне першоджерело. Інколи Барток розподіляє запозичену мелодію між двома інструментами, як в останньому розділі Другої рапсодії, де мелодична лінія передається від фортепіано (оркестру) до скрипки. Оновленню сприяє, безперечно, додавання супроводу. Як правило, Барток виводить гармонічну вертикаль із ладової природи мелодії, але не менш важливим є і наслідування стилю вербункош, з набором типових для нього акордів та ладогармонічних зворотів.

Головною метою оновлення фольклорного першоджерела в скрипкових рапсодіях є прагнення надати їм яскравого концертного звучання. Д. Шнайдер, посилаючись на Ф. Ласло, зазначає, що Барток посилює при перевикладенні народних мелодій характерні угорські елементи, зокрема, ті, що пов’язані зі стилем вербункош. Дослідник висловлює дуже важливу думку: внесені композитором зміни слід розглядати «як чутливі, мистецькі рішення проблем, властивих перенесенню сільської практики на міську концертну сцену. Одне за визначенням чуже іншому, бо сцена — це місце, де автентичне й “природне” часто може здаватися нудним і млявим» [177, с. 148]. Однак, попри наявні «корективи», зв'язок між музичним матеріалом рапсодій та фольклорними першоджерелами доволі прозорий і останні легко упізнаються за характерними мелодичними зворотами.

Наступний крок у висвітленні інтонаційно-тематичного контенту рапсодій — аналіз способів роботи композитора із запозиченим музичним матеріалом. У вибудовуванні форми рапсодій Барток надає перевагу не стільки розвитку як такому (тобто оновленню матеріалу, який вже прозвучав), скільки введенню нового тематичного матеріалу, зазвичай не дуже контрастного. Тим не менш, повтори трапляються — і не тільки у фазі експонування, але й на відстані, що обумовлено, як правило, тим чи іншим формотворчим принципом. Так, у Першій рапсодії основна тема *lassù* повертається у *friss* задля утворення тематичної арки між початком та завершенням рапсодії. В альтернативній кінцівці, яку використовують при самостійному виконанні другої частини, замість початкової теми *lassù* звучить основна тема *friss*, виконуючи ту саму замикаючу функцію. Інший випадок спостерігаємо в перших частинах обох рапсодій, де початкова тема повторюється в рамках тричастинної репризної форми (рапсодія № 1) або рондоподібної композиції (рапсодія № 2). Щодо перевикладення тем в рамках експозиції, то, як правило, Барток додає до них нові прикраси, підіймає у вищий регістр, іноді розвиваючи їх секвенційно.

Проаналізувавши усі випадки повторення тематичного матеріалу, можемо зробити висновок, що його оновлення відбувається декількома способами. Найпростіші зміни пов’язані із перенесенням теми в інший регістр, на нову висоту або в інше темброве середовище — частіше від скрипки до фортепіано (оркестру). Більш сутнісні зміни пов’язані з фактурним оновленням. Простежимо цей процес на прикладі трьох проведень умовного рефрену («*Romănie*») в *lassù* Другої рапсодії. Експонування теми дається у *quasi*-імітаційному викладенні: мотиви скрипки віддзеркалюються в партії кларнетів при збереженні їхніх ритмічних обрисів та вільному варіюванні мелодичних. При другому проведенні (1 ч., ц. 5) «відповіді» (тепер вже гобоїв) дещо змінюються у мелодико-ритмічному відношенні, але головне, до них приєднуються нові фактурні елементи — як підголоскового, так і гармонічно-фонового типу (флейти, челеста, трикутник, струнні). При третьому

проведенні (1 ч., ц. 9.7) імітаційні відповіді спочатку поступаються місцем контрапунктичній лінії гобоїв та кларнетів, яка є продовженням теми попереднього епізоду. Виникає ефект розбіжності між скрипковою та оркестровою партіями — скрипка ніби випереджає оркестр, який ще не встиг «договорити». Але з часом оркестр «згадує» про свою роль і в його партію повертаються короткі висхідні мотиви дерев'яних духових, знайомі за попередніми проведеннями.

І все ж найважливіше, що надає звучанню музичних тем новизни, це прикрашання мелодичної лінії численними форшлагами, мордентами, трелями. Ускладнюється викладення і за допомогою подвійних нот та акордів, що можна побачити в кожній з рапсодій: при повторенні початкової теми *lassù* та першої теми *friss* в Першій рапсодії (1 ч., ц. 13; 2 ч., ц. 3), в *lassù* Другої рапсодії (1 ч., ц. 4.5). Ефект віртуозності, що виникає при цьому, посилюється нерідко подрібненням ритмічного малюнку, особливо у фоновому шарі фактури.

Розглянувши «народно-танцювальний» компонент заголовкового комплексу бартоківських творів, перейдемо до виявлення в них рис «рапсодичності»[1]. Нагадаємо, що формуванню рапсодії у XIX столітті як суто музичному жанру сприяв притаманний романтичній добі інтерес до давнини, до відродження традиції епічних сказань та спроб відтворити їх у мистецтві. Існують відомості, що першим назву «рапсодія» своїм творам дав німецький композитор, поет, письменник, органіст та журналіст Фрідріх Шубарт (*Christian Friedrich Daniel Schubart*). Його збірка вокальних та клавірних п'єс під назвою «Музичні рапсодії» («*Musicalische Rhapsodien*») побачила світ у 1786 році. У 1802 році з'явилася перша фортепіанна рапсодія, що належить

[1] Термін «рапсодія» апелює до традицій епічних сказань та походить від грецького *Ραψῳδία* — епічна пісня (*ῥάπτω* — шити, *ᾠδή* — пісня, ода). Зокрема, рапсодіями у Давній Греції іменували розділи гомерівських поем, про це пише Н. Обнорський: «практика фрагментарної рапсодичної декламації розділила Одіссею та Іліаду на відділи або пісні, які іменуються рапсодіями» [50]. Тож, в першу чергу це слово пов'язане більше з літературою, аніж з музикою. Тим не менш, музичне начало проявляло себе у тому, що нерідко оповіді рапсодів промовлялись нарозспів та з інструментальним супроводом.

перу австрійця Венцеля фон Ґалленберґа (*Wenzel Robert von Gallenberg*). Значний внесок у становлення жанру рапсодії зробили чеські композитори Ян Вацлав Томашек (*Václav Jan Křtitel Tomášek*) та його учень Вацлав Воржишек (*Jan Václav Hugo Voříšek*): у 1813–1814 роках Я. В. Томашек написав два зошити по шість п'єс (ор. 40 і ор. 41), які назвав рапсодіями, а у 1814 році Я. В. Воржишек випустив збірку, що включала 12 рапсодій. Однак вказані п'єси чеських композиторів ще не набули специфічних ознак, які надалі пов'язуватимуться з жанром рапсодії. Вони представляють собою невеликі твори, найчастіше — у тричастинній формі з контрастною серединою та з фактурою, що нагадує клавірні опуси В. А. Моцарта чи раннього Л. Бетховена. Мабуть, тому засновником музичного жанру рапсодії вважається Ференц Ліст, чиї «Угорські рапсодії», створені в середині XIX століття, визначили характерні композиційні та стилістичні риси цього жанру: «розгорнута структура, побудована на поєднанні двох образних планів — епічного і танцювального, зв'язок із фольклорними джерелами, концертно-віртуозний тип викладу, імпровізаційний спосіб розгортання художнього вислову» [40, с. 243].

Саме на лістівське трактування жанру орієнтується Барток, створюючи власні рапсодії. Оскільки вище вже йшлося про фольклорні джерела тематизму скрипкових рапсодій, зосередимося на переломленні в них інших ознак жанру.

Перш за все,звернемо увагу на композиційну будову, чітко позначену в нотному тексті бартоківських творів ремарками «*lassù*» та «*friss*». Така двочастинність із темповим контрастом розділів, що йде від угорських танців в стилі вербункош, властива більшості фортепіанних рапсодій Ф. Ліста та вже була апробована Бартоком в Рапсодії ор. 1 для фортепіано з оркестром. У скрипкових рапсодіях зовнішній контраст повільного, розспівного *lassù* та енергійного, танцювального *friss* корегується індивідуалізацією їх внутрішньої будови в кожній із рапсодій.

Lassù в Першій рапсодії має тричастинну форму, яку Д. Купер характеризує як ABA^1 із невеличкою кодою. Крайні розділи будуються на темі «*De ciuit*» (т. 3, ц. 12), а центральний — на «*Arvátfalvi kesergő*» (ц. 5). Основна тема звучить у скрипки — це енергійна мелодія, якій форшлаги, акорди та пружний ритм додають гордовитого характеру. В експозиції вона проводиться двічі, другий раз октавою нижче (ц. 2). Цікаво порівняти початок цього проведення в камерній та оркестровій версіях. У камерній перша фраза представлена як діалог між мелодією скрипки та фортепіанними акордами, а в оркестровій зіставлення тембрів і фактурних складів перетворюється на спільне імітаційне викладення. Середній розділ *B* (ц. 5), незважаючи на підготовку затиханням динаміки та уповільненням темпу, звучить контрастно відносно попереднього: однойменний мінор (*Соль мажор — соль мінор*), згладжування пунктирного ритму, «гра» з комбінуванням короткої-довгої ноти і навпаки, що є характерним для циганської імпровізації. Фортепіано не просто підтримує скрипкову партію акордами, як це було в експозиції, а містить підголоски та ехо-мотиви. З ц. 7 композитор додає ремарку *più dolce*, підкреслюючи витончений характер даної теми. В репризі (ц. 12) основна тема звучить квінтою нижче від початкового проведення. Фактура набуває діалогічності тепер вже і у камерній версії. З ц. 14 тема повертається до початкової висоти, однак її характер зовсім інший: динаміка змінюється на ***p***, з'являється ремарка *dolce*, «натякаючи» на ліричний характер музики середнього розділу. Через це реприза виступає узагальненням усього *lassù*.

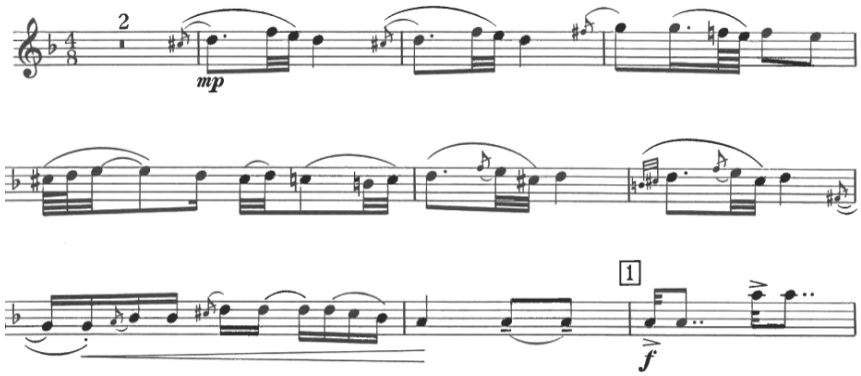
Lassù Другої рапсодії, за спостереженням Х. Стівенса, складається з п'яти розділів, нагадуючи форму рондо: три рефрени та два епізоди — відповідно *ABACA*. Основна тема (фольклорна мелодія «*Romănie*») виконує функцію рефрену та має декламаційний характер. Чергування коротких мотивів, замкнених у вузькому діапазоні, із широкими октавними ходами, загострений пунктирами ритмічний малюнок, емоційні наголоси на сильних долях, спричинені форшлагами, — все це, разом із ознаками двічі

гармонічного мінору та приглушеною динамікою (***mp***), створює типовий для стилю вербункош піднесено-патетичний образ (приклад 2.6).

Перший епізод *B*, заснований на мелодії «*Tigăreasca*» (ц. 3), зберігає образну спадкоємність з рефреном, але є більш ліричним за звучанням та відзначений посиленням танцювального начала. Другий епізод *C* (ц. 7) спирається на мелодію «*De-a sărită*» і має, навпаки, більш героїчний відтінок: динаміка ***f***, ремарки *ben marcato, sonoro,* насиченість мелодичної лінії синкопами та зворотними пунктирами. Завершується *lassù* невеличкою кодою, протягом якої рух поступово сповільнюється, а скрипкові пасажі, сконцентровані спочатку у найвищому регістрі, спускаються вниз, підтримані відлуннями в партії фортепіано. Висунення скрипки на перший план та нівелювання тематичного начала дають змогу говорити про риси сольної каденції у цьому розділі форми.

Приклад 2.6

Друга рапсодія, Lassù (тт. 1–11)



Другі частини обох рапсодій схожі за будовою і написані у вільній формі, яку Ф. Уолш називає «ланцюговою» [209, с. 237]. Однак кількість «ланок» у композиційних «ланцюгах» кожної з рапсодій та ступінь їхньої контрастності різниться. Так, *friss* Першої рапсодії складається з чотирьох розділів, в яких представлені чотири фольклорні мелодії: «*Judecata*» (ц. 1), «*Crucea*» (ц. 6), «*Pre loc*» (ц. 10) та «*Cuieşdeanca (fecioresc)*» (ц. 14). Усі мелодії мають танцювальний, дещо скерцозний характер, а їх розвиток всередині відповідних розділів відбувається шляхом варіювання та фактурно-

мелодичного ускладнення. Загальний вектор драматургічного розвитку пов'язаний із поступовим пришвидшенням темпу від початкового ♩ = 92 до передфінального ♩ = 200. Однак «прямолінійність» цього прискорення епізодично порушується, що, як правило, обумовлено переходом від одного розділу форми до іншого, як от, наприклад, своєрідні зачини до другої та третьої теми, позначені ремарками *molto allargando* та *pesante* (ц. 6, ц. 10). Вкажемо також на наявність невеличких каденційних завершень у першому (ц. 5) та другому (ц. 9) розділах і більш розгорнутого у четвертому (ц. 24): для них характерною є тенденція до посилення віртуозності та розчинення тематичних елементів в загальних формах руху.

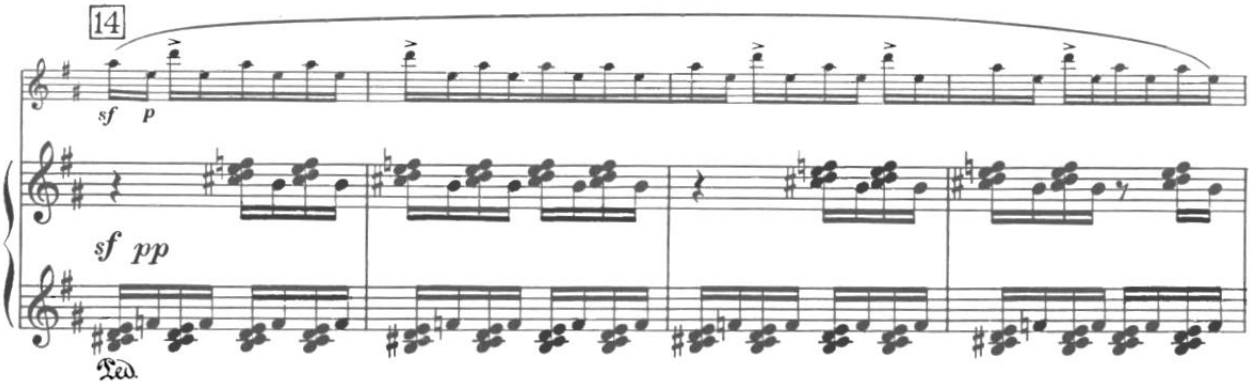
Friss Другої рапсодії містить аж сім народних мелодій, які експонуються та розвиваються у семи композиційних розділах. На відміну від Першої рапсодії, тут немає послідовного темпового наростання, проте наявний образний контраст між розділами. Перші дві теми (т. 4 та ц. 8) мають схожий, дещо грубуватий характер, з широкими мелодичними контурами та акцентованими ритмами, підкресленими ремарками *marcato*, *pesante*. Третя тема (ц. 11) звучить набагато легше двох попередніх (ремарка *leggero*). Фортепіано підтримує грайливу, сповнену прикрас мелодію скрипки рівними вісімками *staccato* із епізодичними лунами скрипкових мотивів. Значний контраст вносить четвертий розділ (ц. 14), тема якого вибивається із загального танцювального руху. Кластерні тремоло фортепіано створюються фон для стрімких фігурацій скрипки, які за своїми обрисами також нагадують тремоло. В оркестровій версії це створює вражаючий, майже сонорний ефект (приклад 2.7).

Надалі танцювальний рух відновлюється, і три заключні розділи повною мірою демонструють майстерність Бартока у блискуче віртуозній подачі народних мелодій. Найбільш масштабним є п'ятий розділ *friss*, заснований на русинській (українській) мелодії «*Uvevanyi*» (ц. 18). Він складається з низки тематичних побудов, що містять варіанти народної мелодії. У шостому розділі

(ц. 34) мелодія «*Hora cu perina*» постає у вигляді діалогу між оркестром та скрипкою, але вже з ц. 35 на перший план висувається скрипка. Діалогічне викладення має місце і у сьомому, заключному розділі *friss* (ц. 39), але, як і раніше, ініціатива знов швидко повертається до скрипки. Завершується другий розділ рапсодії остаточним утвердженням лідерства скрипки.

Приклад 2.7

Друга рапсодія, Friss (цц. 14–14.4)



Серед інших ознак рапсодійних творів, властивих бартоківським опусам, — імпровізаційність. Взірцем, на який орієнтуються і Ф. Ліст, і Барток, виступає манера гри циганських скрипалів з характерними для них методами імпровізування. Серед таких методів слід виокремити: рясні прикрашання мелодії мелізматичними фігурами, перехід з ноти на ноту за допомогою гліссандо, використання подвійних нот з однією відкритою струною, варіювання ритмічного малюнку, зокрема, пунктирних фігур («коротка — довга нота» і навпаки). Також імпровізаційність значно відчутна через вільне поводження із темпом, який міг уповільнюватись і знову пришвидшуватись, крім того, музиканти могли робити епічні паузи на власний розсуд.

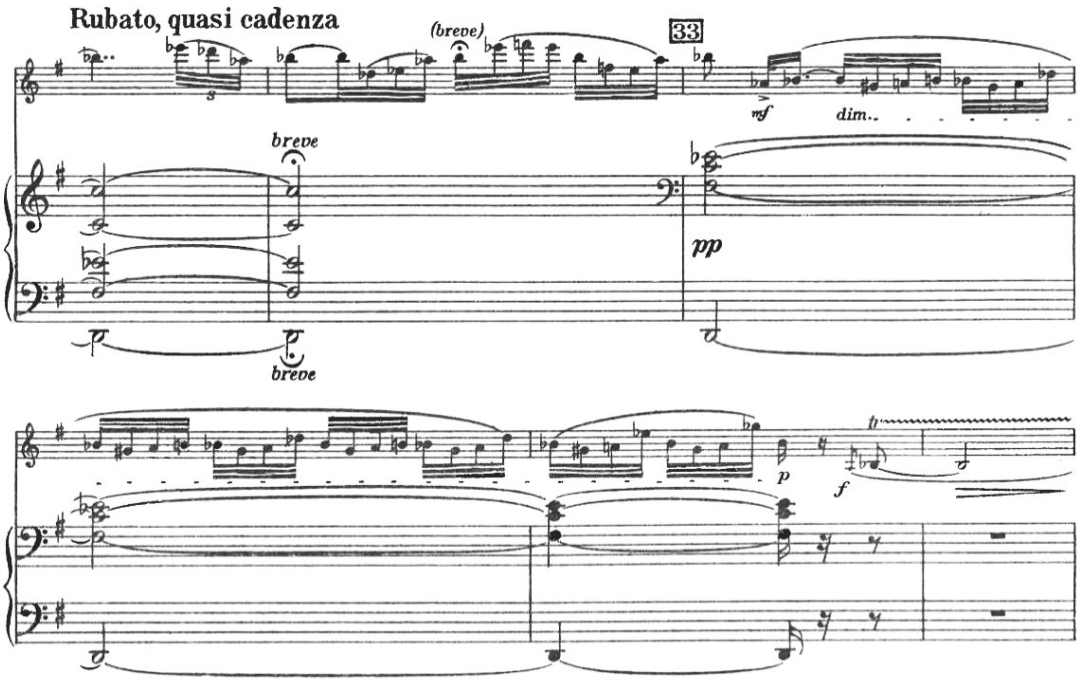
Майже всі перелічені особливості гри циганських скрипалів можна побачити вже у фольклористичних збірках Бартока (у тому числі і у вищезгаданій «Румунській народній музиці»), де ретельно зафіксувано нюанси виконання. Однак такі самі риси притаманні і тим розділам всередині

рапсодій, які не містять цитат, а саме, описаним вище *quasi*-каденційним переходам між темами у «дусі вільного, імпровізаційного характеру джерел» [154, с. 283]. На особливу згадку заслуговує один із таких розділів, що знаходиться наприкінці другої частини Першої рапсодії (ц. 32.6). Він — єдиний, позначений композитором ремаркою «*Rubato, quasi cadenza*». Тут беззастережно царює скрипка, мрійливі, вільні пасажі якої викликають відчуття, ніби виконавець «в реальному часі» створює музику. На відміну від класичних сольних каденцій, скрипка не залишається сама: в партії фортепіано звучать протягнуті на декілька тактів акорди, що підтримують гармонічно скрипку (приклад 2.8).

У ц. 33.3 таючі кругові мотиви 64-х несподівано перериваються гучною треллю на звуці *сі-бемоль*, вибухаючі стрімкі пасажі злітають на три октави, миттєво досягаючи регістрової та динамічної вершини. Тут до скрипки знов приєднується фортепіано і вони разом ставлять заключну крапку у блискучій феєрії народних танців.

Приклад 2.8

Перша рапсодія, Friss (цц. 32.6–33.4)



Окрім власне імпровізаційності (*rubato*), подвійна ремарка апелює до практики сольних каденцій, властивих концертним жанрам. Невеличка за масштабами (усього 8 тактів), ця *quasi cadenza* знаходиться у доволі типовому для концертної форми місці та переводить звучання у пасажно-фігуративний тип викладення, показовий для таких розділів форми. З проблемою концертності корелює і питання співвідношення партій скрипки та фортепіано (або оркестру). В. Ламперт справедливо вказує на другорядну роль фортепіано, яке лише зрідка бере участь у викладенні та розвитку тематичного матеріалу. Переважання акордової фактури, хоча й збагаченої епізодично лінійно-поліфонічними деталями, дійсно свідчить про допоміжну в цілому функцію фортепіано. Але відмітимо більшу сміливість, різноманітність, а часом і блискучість фортепіанної партії у Другій рапсодії, особливо в оркестровій версії. Якщо порівнювати скрипкові рапсодії Бартока з жанром концерту, безсумнівно, вони ближче до так званого домінантно-сольного, або «віртуозного» типу концерту, вельми поширеного у романтичну добу. Тим більше, що віртуозність грає в них не останню роль.

Віртуозне начало набуває наочності у роботі Бартока з народними мелодіями. Часто першоджерела цих мелодій вже мають прикраси та інші технічні труднощі, але композитор ще більше ускладнює їх. Йому замало оригінальних мелізмів, і він додає ще більше форшлагів, мордентів, трелей, подвійних нот та акордів. Часом їх дуже складно виконати, адже митець не нехтує такими інтервалами як нона, децима та ундецима, що потребує неабияких навичок від виконавця. Барток використовує різні прийоми гри на скрипці, включаючи піцикато (в тому числі і лівою рукою), гру на одній струні у високих позиціях, флажолети. Вкажемо ще на неоднорідні за інтервальною будовою пасажі, широкі стрибки, складні ритмічні малюнки — все це, разом із переліченими вище технічними елементами, дає виконавцю можливість продемонструвати віртуозне володіння інструментом.

Дві скрипкові рапсодії Бартока міцно увійшли до репертуару сучасних виконавців — як на великих сценах, так і у навчальних класах, незмінно

зачаровуючи слухачів. Причиною такої популярності цих творів є, з одного боку, доступність їхньої музичної мови, що спирається на фольклорні джерела, а з іншого, ефектність, блиск та концертна віртуозність скрипкової партії.

2.3. Концерт для скрипки з оркестром № 2: тенденції пізньої творчості

Другий концерт для скрипки з оркестром Бейли Бартока створювався у дуже складних обставинах, обумовлених двома факторами: по-перше, непростою політичною ситуацією, в якій опинилася Угорщина і Європа в цілому, по-друге, напруженим графіком життя та діяльності композитора.

З кінця 20-х років XX століття Західна Європа жила у страху нестримно зростаючої небезпеки нової світової війни. Страшною подією в історії людства став фашистський переворот у Німеччині у лютому 1933 року, який відкрив дорогу нацистській агресії. Посилювалася і фашизація Угорщини. Барток болюче сприймав ці події, твердо тримаючись позиції пристрасного гуманіста. І. Нестьєв зазначає, що у своїх листах і небагатьох друкованих виступах композитор дуже різко і схвильовано висловлюється проти «зоологічного націоналізму, проти штучно розпаленої ворожнечі між породами і расами, проти тупого насильства самовдоволених солдафонів» [48, с. 430].

У другій половині 1930-х років настрій Бартока все більш затьмарює різке посилення фашистської реакції. Останні роки перебування на батьківщині стали для композитора нестерпними внаслідок гнітючої атмосфери загрози фашизму і близької війни. Н. Швець-Савицька пише з цього приводу наступне: «Гордовито-безкомпромісний характер композитора позбавив його будь-яких ілюзій щодо власного майбутнього, яке було приречене опинитися в “мертвій петлі” нацистського режиму. Вимушена, але свідома еміграція не принесла очікуваного психологічного полегшення. Америка так і не стала для Бартока “землею обітованою”» [66, с. 17].

Незабаром історія підтвердила похмурі передчуття композитора. У березні 1938 року відбулася окупація Австрії Німеччиною, хоча внутрішня політична підготовка велася в Австрії давно: «… вже й Австрія заражена нацистською отрутою, але, можливо, там ще не виставляють цього напоказ», — писав Барток у листі від 24 травня 1937 року А. Мюллер-Відман [95, с. 257].

Не бажаючи мати нічого спільного з фашизованою Австрією, Барток, разом із Золтаном Кодаєм, розірвав договір з віденським видавництвом *«Universal Edition»*, в якому друкувався протягом 1920-х років. Розірвано було і відносини з віденською Асоціацією композиторів і видавництв, яка надавала охорону його авторським правам. Взагалі, у цей час Барток дуже стурбований безпекою своїх рукописів, з цього приводу він пише А. Мюллер-Відман з Венеції: «Я вважаю останні події (Ви вже знаєте, про що я думаю) настільки бентежними й небезпечними, що я вимушений прийняти рішення, хоч і з тягарем на серці, вжити всі запобіжні заходи» [204, с. 341]. Композитор починає вивозити рукописні тексти своїх творів з Угорщини. Спочатку він відправляє їх до своїх базельських друзів, але незабаром, оскільки не вважає, що там вони знаходяться в безпеці, просить надіслати рукописи у Лондон, де він і Кодай заключили договори з англійським видавцем Ральфом Хоксом, керівником нотовидавницької фірми *«Boosey and Hawkes».*

Після аншлюсу Австрії почалися нові політичні потрясіння: у вересні 1938 року Гітлер нав'язав у Мюнхені свою волю західним державам, значна частина Чехословаччини була окупована. Барток ясно бачив, у якому напрямку піде німецька експансія: «Існує безпосередня небезпека того, що і Угорщина підкориться цьому режиму злодіїв і вбивць», — писав митець А. Мюллер-Відман [95, с. 267]. Тепер він відчував явну загрозу як для мистецтва в цілому, сфера впливу якого значно зменшилася, так і безпосередньо для свого життя. Ще в липні–серпні 1937 року в країні була розпочата дискусія в пресі, спрямована проти музики Бартока та Кодая. Тривогу забила ультраправа католицька газета *«Magyar Kultura».* Анонімний автор, безпомилково визначивши прогресивний, гуманістичний зміст музики

угорських майстрів, відповідно до своїх поглядів назвав її «деструктивною». З тривогою він застерігав читачів від впливу нових віянь на юні віруючі душі. Барток поставився до дискусії зі спокійною мудрістю. З часом хвилі нападів дещо стихли, однак у жовтні преса знову зайнялася особою Бартока.

Труднощі періоду, в який писався Другий скрипковий концерт, пов'язані також із напруженим концертним життям, яке вів Барток. Протягом 1936–1939 років композитор активно гастролює Європою[1]. В цей час у його листах прориваються скарги на умови життя, зокрема, він пише до свого учня Шандора Альбрехта: «неможливо розказати, скільки у мене всіляких справ, коли я буваю у Будапешті; це стає майже нестерпним» [95, с. 264]. Наприкінці січня 1938 року, після базельської прем'єри Сонати для двох фортепіано і ударних, Барток майже постійно перебуває в дорозі, мандруючи Голландією, Бельгією, Англією, Люксембургом. Починаючи з літа 1938 року, він все частіше відправляється в спільні закордонні турне з дружиною Діттою.

Напружений гастрольний графік зовсім не залишав композитору вільного часу. 24 травня 1937 року Барток скаржився А. Мюллер-Відман на те, яким тягарем є для нього написання листів. За зауваженням композитора, усі листи, які йому надходять, можна поділити на три категорії. Одну з них складають листи від видавців та концертних організацій, з якими доводиться сваритися. Відповіді на ці листи він «відкладає з дня на день» [95, с. 256]. Друга категорія — дружні листи, перепонами для відповіді на які є «по-перше, брак часу взагалі <…>, а по-друге, потік неприємних листів, які мені доводиться писати щомісяця настільки великий, що я не можу їх порахувати» [95, с. 256–257]. Третю категорію утворюють листи, в яких до композитора «звертаються з усіх куточків Європи та Південної Америки з самих дивних приводів» [95, с. 257], і для відповідей на них, як пише Барток, «потрібен тямущий секретар, який володіє угорською, німецькою, англійською,

[1] Примітною була поїздка до Львову. Тут музикант у вільний час ознайомлювався зі скарбами західноукраїнського фольклору, які дуже його зацікавили.

французькою, який також буде здатен самостійно відповідати на всі ці листи. На жаль, однак, я не можу собі дозволити такого помічника, навіть якби він знайшовся!» [95, с. 257].

Напружений ритм життя не давав Бартоку можливості віддаватися написанню музики. У тому самому листі до А. Мюллер-Відман композитор пише, що нестача вільного часу призводить до неймовірних відставань в роботі: «частина моєї арабської колекції фоноваликів, яку я зробив в 1913 році!! я ще не записав» [95, с. 256]. Це накладає відбиток на характер композиторського процесу Бартока, який А. Молнар порівнює із тим, як створював музику В. Моцарт: попередньо обдумуючи її в голові та у вільний час фіксуючи на папері. Таким вільним часом для Бартока, як правило, був короткий літній відпочинок. У 1936 році він із дружиною відпочивав у швейцарському містечку Браунвальді, де йому дуже сподобалося. Відтоді Швейцарія стала другою батьківщиною, де композитор знайшов вірних друзів, серед яких диригент Пауль Захер, педагог Оскар Відман-Мюллер та давня приятелька композитора скрипалька Штефі Гейєр. У наступному 1937 році Бартоки відпочивали в Карінтії, а у 1938-му — знов повернулися до Браунвальда.

Саме з літніми відпусками безпосередньо пов’язана історія написання Другого скрипкового концерту. Барток почав писати його ще у 1937 році — під час відпочинку у Карінтії. Це відомо з листа композитора до Вільгеміни Кріл від 31 січня 1938 року, де він зазначає, що влітку мав закінчити два великих твори, але, на жаль, встиг завершити лише один з них — Сонату для двох фортепіано та ударних, в той час як необхідність дописати інший твір, а саме, Другий концерт для скрипки з оркестром, лежить на ньому великим тягарем [95, с. 265]. Інформацію щодо закінчення Другого скрипкового концерту знаходимо у листі до пані А. Мюллер-Відман від 9 жовтня 1938 року: «… я багато працював цього літа. Я закінчив Скрипковий концерт і дві п’єси (на замовлення) для Сігеті та американського джазового кларнетиста Бені Гудмена (точніше, три п’єси, загалом на 16 хвилин звучання)» [95, с. 272]. Але

в цьому листі, напевно, йдеться лише про клавір, бо у партитурі стоїть дата 31 грудня 1938 року. Більш точну дату вказує О. Зорькіна, зазначаючи, що Барток почав писати скрипковий концерт в серпні 1937 року і завершив 31 грудня 1938 року.

Композитор присвятив концерт своєму другові і видатному угорському скрипалю Золтану Секею, який і виконав його вперше 29 травня 1939 року в Амстердамі з оркестром *Concertgebouw* під орудою диригента Віллема Менгельберга[1].

Вочевидь, З. Секей не просто став першим виконавцем концерту, але, як це часто буває, брав участь у його створенні. У вересні 1937 року скрипаль приїхав до композитора, який на той час встиг дописати лише перші дві сторінки партії скрипки соло, й З. Секей озвучив їх. Надалі Барток надсилав скрипалю текст концерту частинами. Так, у листі до дружини Секея від 10 січня 1939 року він пише: «Вчора я здав на пошту наступне: 1) Два екземпляра Скрипкового концерту, сторінки 1–60; з ними нічого робити не потрібно, тільки зберігати вдома. 2) Два екземпляри того ж самого твору, сторінки 61–80; один з них одразу треба відправити переписувачу, який пише оркестрові партії. <…> Через два дні надішлю наступне: 1) Ще два екземпляра, сторінки 61–80; зберігайте їх вдома. 2) Три екземпляра, сторінки 81–96; один треба віддати переписувачу, інший одразу надішліть Золтану. 3) Один екземпляр клавіру концерту, його також одразу надішліть Золтану» [6, с. 203]. Композитор та скрипаль мали можливість обмінятися думками щодо концерту тільки у Парижі, де Барток був з 4 по 7 березня. На Амстердамській прем'єрі автор бути не зміг.

Другий скрипковий концерт Бартока одразу завоював визнання, по праву ставши у один ряд з найкращими творами сучасної музики. Вже у 1940-ві роки концерт увійшов до репертуару таких видатних скрипалів як Ієгуді

[1] Науковці вказують різні дати прем'єри концерту. О. Зорькіна та І. Мартинов пишуть, що концерт відбувся 23 квітня 1939 року, в той час як Й. Уйфалуши називає іншу дату — 29 травня 1939 року.

Менухін, Йожеф Сігеті, Ісаак Стерн. З листів Бартока дізнаємося про деякі обставини виконавської долі цього твору. Так, з листа до Ієгуді Менухіна від 7 жовтня 1942 року стає відомо про намір американського скрипаля зіграти Другий концерт. Барток погоджується з І. Менухіним, що «з публічного виконання його [Другого концерту — *Н. Д.*] у супроводі фортепіано не вийде нічого доброго» [95, с. 323] і висловлює сподівання на виконання з оркестром у наступному сезоні. У листі до К. П. Вуда від 27 листопада 1943 року Барток згадує, що Менухін виконав скрипковий концерт в Міннеаполісі і буде виконувати в квітні у Балтиморі та Вашингтоні: «Виконання у Нью-Йорку було дійсно блискучим: усі три виконавських компоненти (соліст, диригент, оркестр) були такими, про які композитор може тільки мріяти», — пише Барток у тому ж листі [95, с. 329].

Відомо і про плани Йожефа Сігеті зіграти бартоківський концерт. У листі від 30 січня 1944 року Барток пише: «Звичайно, мені дуже шкода, що не ти перший виконав [Другий — *Н. Д.*] скрипковий концерт. Можливо, ти пам'ятаєш, що три роки тому, коли ще не вийшов клавір, я надіслав тобі фотокопію. Крім тебе, тоді ні в кого не було екземпляру. Все ще є можливість з Орманді. Він написав мені з іншого приводу і згадав, як він шкодує і т. д., і хотів, якщо це можливо, зіграти з тобою у Філадельфії, тому що чув концерт по радіо і вважає, що такого скрипкового концерту ніхто не писав з часів Бетховена, Мендельсона й Брамса» [95, с. 329].

Впродовж наступних вісімдесяти років Другий концерт Бартока звучав у виконанні ледь не усіх видатних скрипалів світу: Іврі Гітліса, Ігоря Ойстраха, Андре Гертлера, Іцхака Перлмана, Генрика Шерінга, Анне-Софі Муттер, Вікторії Муллової, Валерія Соколова та ін. Така виконавська актуальність твору свідчить про його високу художню цінність і належність до золотого скрипкового репертуару.

Виконавська актуальність Другого скрипкового концерту Бартока обумовила і високий ступінь його наукової дослідженості. Музикознавці розглядають цей твір у різних аспектах, висвітлюючи його стильові, жанрові,

композиційні, образні параметри. Детальний аналіз концерту, запропонований у численних монографіях та статтях зарубіжних авторів, змушує шукати нові підходи до його характеристики. Продуктивним, на нашу думку, може слугувати підхід до розгляду образної драматургії концерту в опорі на аналіз авторських ремарок в партитурі. Тож, розпочнемо дослідження цього бартоківського опусу саме з драматургічного ракурсу.

У музикознавчій літературі, присвяченій Другому скрипковому концерту, спостерігається доволі широкий спектр образних характеристик твору, які не завжди корелюють одна з одною. Так, наприклад, першу частину І. Нестьєв характеризує як «епічно-пісенну», а Н. Швець-Савицька — як «драматично-подієву», другу частину І. Нестьєв сприймає як «лірико-фантастичну», О. Зорькіна пише про «крихку казковість», а Н. Швець-Савицька характеризує як лірику, що розгортається від «спустошеної пейзажності» до «збентеженої людської душі, відчуженої від природи» [66, с. 19]. Звернення до «першоджерел», тобто до позначок, зроблених композитором в нотному тексті концерту, надасть можливість підійти до вирішення зазначеної проблеми більш об’єктивно та системно.

Як відомо, образний світ музики Бейли Бартока широкий та різноманітний. Для раннього періоду показовими є стихійні образи, переконливо презентовані у фортепіанній п’єсі «*Allegro barbaro»*, скерцозно-гротескові, подані у двох різновидах — інфернально-демонічному та сатиричному, народно-жанрові, джерелом яких виступає селянський фольклор. В зрілий період до них додається хвороблива лірика, що домінує у багатьох повільних епізодах творів композитора, та пейзажні з властивими їм натуралістичними «предметними» звучаннями: шерехами, шумами, шелестіннями. Для пізнього періоду творчості, до якого належить Другий скрипковий концерт, за думкою більшості дослідників, характерним є витиснення на другий план варварських образів та демонічного гротеску з одночасним акцентуванням ліричних та об’єктивно-жанрових образів. Так, Н. Швець-Савицька з цього приводу пише: «Звільнення свідомості Бартока в

завершальний творчий період від нав'язливої ідеї про нестійкість та дисгармонійність людського буття призводить до очевидного домінування народно-національної сфери образів» [66, с. 18]. Ліричні образи у пізніх творах стають більш одухотвореними, «людяними» та спираються не тільки на прийоми звуконаслідування, але й на мелодичне начало.

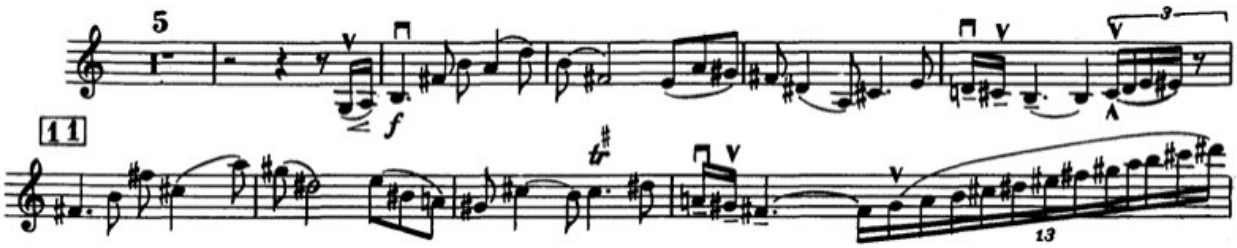
Повертаючись безпосередньо до скрипкового концерту, зазначимо, що поряд із звичними темповими позначками (*Allegro, Vivo, Vivace, Andante*) тут нерідко трапляються ті, що вказують на характер музики (*con calore, espressivo*) або суміщають те й інше. Так, за цілком конкретними образними ремарками *Risoluto*, *Tranquillo*, *Calmo* в дужках вказано точні метрономічні значення. Послідовне проведення впродовж тричастинного циклу певних образно-темпових ремарок дає можливість окреслити провідні образні сфери твору та простежити їх співвідношення та способи втілення.

Драматургія першої частини будується на взаємодії двох образних начал: ліричного та героїчного.

Початкова тема концерту, позначена *Allegro non troppo*, експонує сферу лірики, ознаками якої тут є розспівність мелодичної лінії, секундові хореїчні інтонації, збалансованість висхідного та низхідного руху. Разом з тим, широкі інтервальні ходи, активна ритміка з пунктирами та синкопами, динаміка ***f*** надають темі рішучого, мужнього, гордовитого характеру (приклад 2.9).

Приклад 2.9

Другий скрипковий концерт, I ч. (тт. 1–14)



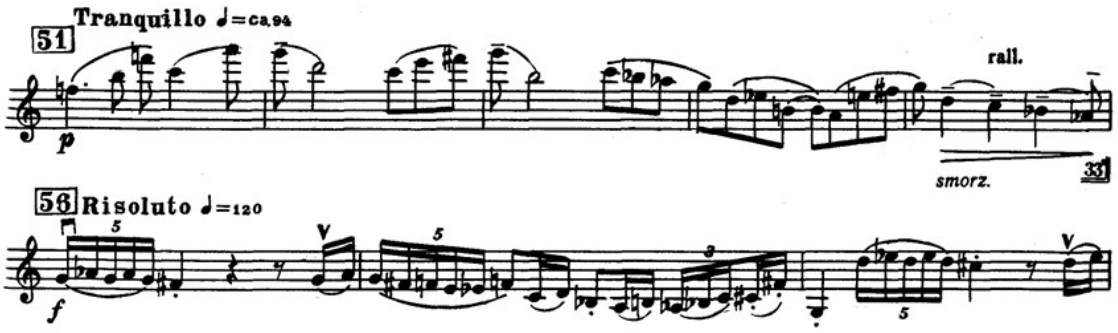
Доречно згадати про первісний задум композитора дати першій частині твору підзаголовок *«Tempo di Verbunkos»,* адже визначальною рисою цього угорського інструментально-танцювального стилю є якраз поєднання ліричної

експресії із гордовитою мужністю. Тож, титульна тема концерту містить у зародковому вигляді образні елементи, які стануть головними «дійовими особами» у драматургічному розгортанні твору.

В подальшому розвитку ліричний та героїчний образи постають у різних іпостасях. В середньому розділі тричастинної головної партії ліричне та героїчне начала подаються не одночасно, як у першій темі, а почергово: енергійний, але дещо насторожений мотив в низькому скрипковому регістрі після декількох проведень поступається місцем схвильованим пасажам у більш «людяному» середньому регістрі, що підкреслені ремаркою «*espressivo*». В репризі повернення початкової теми в оркестрі призводить до поступового згасання звучності та передачі мелодичної лінії солюючій скрипці. Цей епізод маркований ремаркою *Tranquillo*. Сполучна партія з позначкою *Risoluto* має скерцозний характер: тут панують короткі мотиви, що нанизуються один на одного, однак завдяки постійним урізанням висхідних тірат звучання набуває демонічного відтінку (приклад 2.10).

Приклад 2.10

Другий скрипковий концерт, I ч. (тт. 51–58)



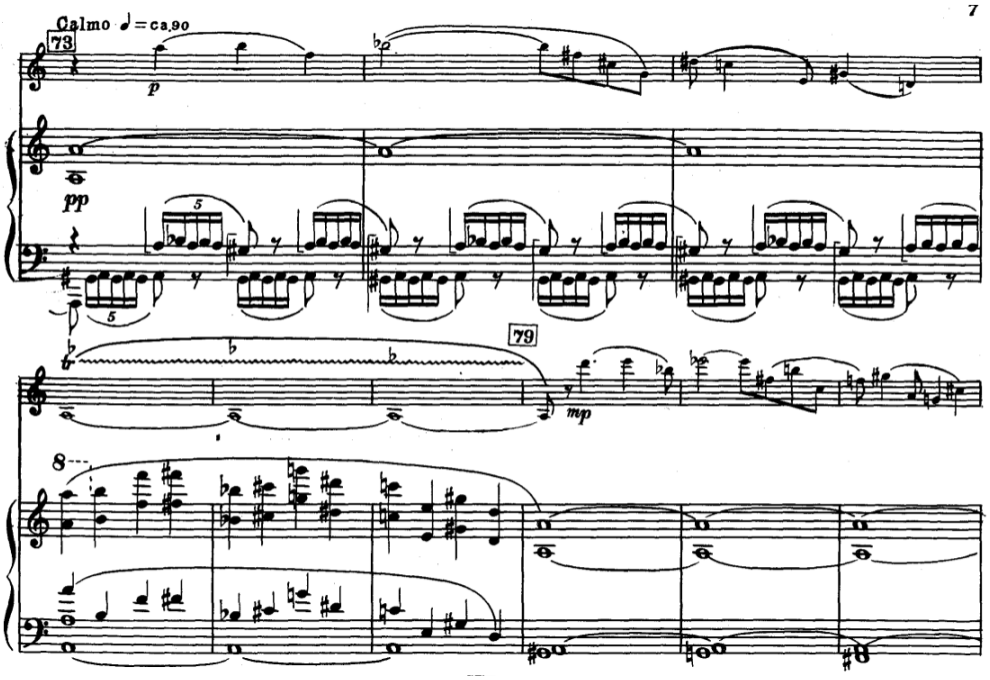
Побічна партія (ремарка *Calmo*) знов повертає нас до ліричної образної сфери (приклад 2.11).

Умиротворений модус лірики, вперше відчутний наприкінці головної партії, отримує граничне вираження: динаміка ***p*** та ***pp***, переважно високий регістр, прозорий, ледь чутний супровід оркестру. Однак зламані контури мелодичної лінії, що складається за додекафонними стандартами з дванадцяти неповторюваних звуків, надає темі сильної внутрішньої напруги, яку можна

порівняти з напруженістю натягнутої струни людської душі. І. Нестьєв описує цю тему як «гротескне пародіювання» початкової теми головної партії [48, с. 599]. З цим важко погодитись. На нашу думку, образ, втілений у побічній темі, передає психологічний стан зосередженої самозаглибленості, душевної пригніченості, нервової прострації і наближений до образної сфери, яку сам дослідник сформулював як «лірика самотності». Заключна партія має активно-дієвий характер. Початкова позначка *Vivace* ближче до кінця розділу змінюється ремаркою «*tornando al Risoluto*». При зовнішній схожості із сполучною партією — ті ж короткі мотиви, регістрові контрасти, використання штриху *staccato* — музичний образ втрачає скерцозність, ритмічна напористість та динамічне крещендування сприяють драматизації звучання.

Приклад 2.11

Другий скрипковий концерт, І ч. (тт. 73–81)



Таким чином, в експозиції першої частини концерту два провідних образи — ліричний та героїчний — постають у різних відтінках. Вони то виступають єдиним «фронтом», як у початковій темі, то віддаляються один від одного, поляризуючись у сполучній та побічній партіях. Саме в цих розділах сонатної форми вперше з’являються ремарки, що стають уособленням двох

протилежних характерів: *Risoluto* — «рішуче, мужньо, твердо» та *Calmo* — «тихо, спокійно». Інші названі раніше ремарки виступають як синонімічні по відношенню до основних: *Tranquillo* та *espressivo* — примикають до *Calmo*, позначаючи різні відтінки ліричної образності, *Vivace* є синонімом *Risoluto.*

В наступних розділах першої частини шириться спектр відтінків основних образів. Нова грань лірики висвічується на початку розробки, де з лаконічного мотиву оркестрового вступу виростає наспівна тема, що приваблює романтичною чуттєвістю та емоційною теплотою. Ця тема звучить у скрипки соло на фоні пульсуючих акордів ***pp*** в оркестрі. Терцієві мотиви, відокремлені один від одного паузами, створюють враження виразної промови «героя». Коли тема переходить до оркестру, в партії скрипки мелодія набуває широти та розспівності, якої раніше бракувало ліричним образам.

У другому розділі розробки ремарки *Vivace* та *risoluto* виступають в парі: перша позначає темп, а друга, розмішена під скрипковою партією, вказує на характер виконання. Соліст і оркестр вступають тут у відвертий діалог: стрімким напористим пасажам шістнадцятих в партії скрипки відповідають синкоповані акорди оркестру, що ніби «підштовхують» соліста на подальші «рішучі» дії. У третьому розділі розробки з’являється ще один варіант ліричного образу, цього разу він позначений ремаркою *con calore*, яка виступає як більш високий ступень попереднього *espressivo* — не просто «виразно», а «палко». «Палкості» висловлюванню соліста надають не лише широкі інтервальні ходи, але й інтенсивне вібрато, що у поєднанні з динамікою ***p*** передає неабияке внутрішнє напруження, притаманне музиці. Стрімкий зліт майже на дві октави призводить до нового, більш експресивного, завдяки підвищенню звуковисотного рівня, промовляння теми, що вже звучала. Надалі репліки скрипки стають коротшими, рух прискорюється, а потім взагалі переривається.

У всіх розділах з ремаркою *tranquillo* можна помітити спільність темпових, регістрових та фактурних параметрів: спокійний темп, високий регістр, прозора фактура. Але найцікавіше відбувається у репризі: тематичний

матеріал сполучної та побічної партій дається тут у багаторазовому чергуванні, причому образні зіткнення кожного разу підкреслено ремарками *Risoluto* та *Calmo*.

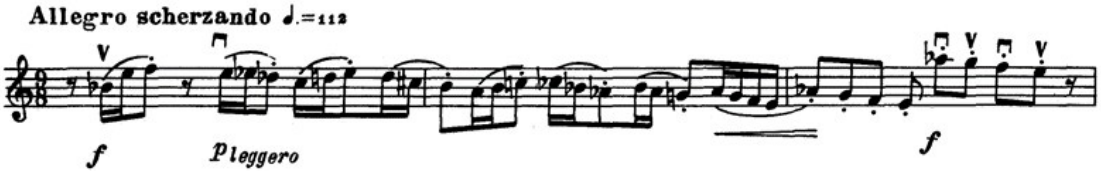
У другій частині концерту лірика вступає у взаємодію із скерцозністю. Початкова тема — тема варіацій — втілює ліричний образ у його спокійно-умиротвореній іпостасі, що підкреслено позначкою *Andante tranquillo.* Скрипкова мелодія звучить на ***p*** у середньому насиченому регістрі. Її супроводжують протягнуті звуки оркестру, підтримані стакато літавр. Поступово до них приєднуються лінії струнних інструментів, що контрапунктують мелодії соліста.

У другій варіації завдяки тембрам арфи та челести у звучанні ліричної теми з'являється відтінок крихкої казковості. Як і в розробці першої частини, бачимо тут одночасне використання ремарок, що належать до однієї синонімічної групи — тепер це *tranquillo* та *espressivo: tranquillo* вказує на темп, а *espressivo,* підписане під партією солюючої скрипки, — на характер, тож, композитор подає ліричний образ одночасно у двох емоційних градаціях, диференційованих за допомогою тембру. Найвищої точки ліричний образ досягає в четвертій варіації. І хоча сама варіація позначена досить нейтральною в образному відношенні ремаркою *Lento*, перехід до неї після бурхливо-демонічної третьої варіації підкреслено словами *«poco a poco calmandosi».* Композитор ніби перекидає смислову арку до побічної партії першої частини — *Calmo,* підкріплюючи її ремінісценцією зазначеної теми в оркестрі. І. Нестьєв пише про «дзюркотливі» трелі та «декоративні» пасажі скрипки, «щебетання» дерев'яних духових інструментів, які, на його думку, «викликають у пам'яті запашну пейзажність імпресіоністів» [48, с. 602]. Нова іпостась лірики — пейзажна — постає у шостій варіації, де трелеподібні мотиви скрипки разом із використання прийому *ricochet* у високому регістрі імітують щебетання пташок. Підсумком розвитку ліричного образу в другій частині концерту стає повторення заголовної теми, яка впродовж невеличкого кодового розділу поступово згасає, створюючи образ засинаючої природи.

Скерцозна сфера образів має крещендуючу лінію розвитку в межах другої частини. Перші натяки на скерцозність відчутні вже у коротких скрипкових мотивах першої варіації, однак тут вони поки що ледь просвічують крізь ліричну домінанту теми. Наступний етап становлення скерцозних образів — третя варіація: тут в повний голос заявляє про себе демонічно-інфернальне начало, яке у вигляді натяку дало про себе знати ще у сполучній партії першої частини концерту: підкреслено різкий (*ruvido*) рух дисонуючими інтервалами, акцентовані секундові мотиви, «кричуща» динаміка ***f*** і ***ff***, наполегливий рух до найвищої звуковисотної точки варіації. Як і раніше, скерцозність межує із драматичною збудженістю. Нарешті, у п'ятій варіації скерцозна лінія добігає кульмінаційної точки, яку композитор позначає відповідною ремаркою *Allegro szherzando.* Відвертий, позбавлений рис перехідності скерцозно-бурлескний образ репрезентований уривчастими мотивами, короткими форшлагами, штрихом *staccato*, різкими регістровими та динамічними контрастами (приклад 2.12).

Приклад 2.12

Другий скрипковий концерт, II ч. (тт. 83–85)

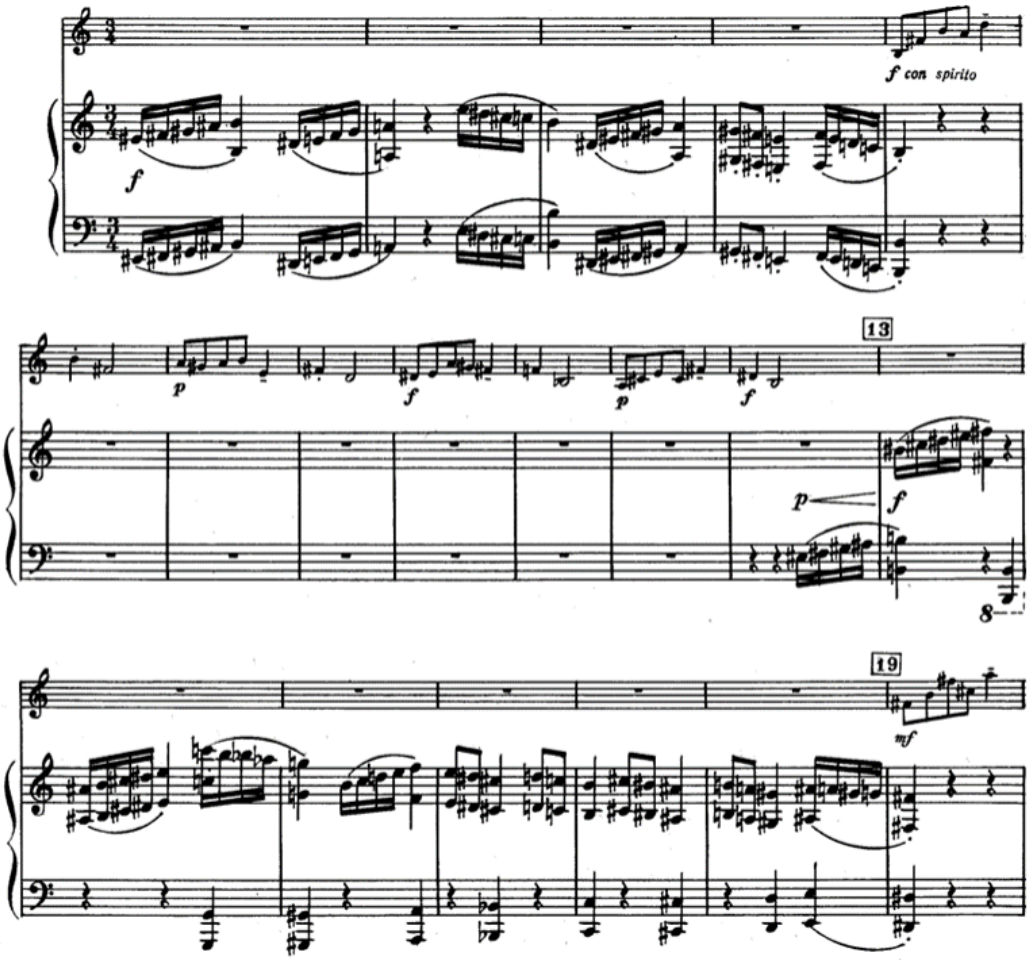


У третій частині головними дійовими особами виступають всі три раніше представлені образні сфери: героїка, лірика, скерцозність. Однак кожен з образів постає у нових відтінках порівняно з попередніми частинами. Героїка набуває традиційного для фіналів народно-жанрового нахилу. Вже початкова тема, яка звучить у скрипки без супроводу оркестру, позначена ремаркою «*con spirito*» (з жаром). Тридольний метр, внутрішньотактові синкопи, епізодичні стакато разом з динамічними контрастами ***f — p*** додають темі енергійності та завзяття, виявляючи приховану танцювальність. Короткі мотиви оркестру підкреслюють та підсилюють героїчну домінанту образу (приклад 2.13).

Скерцозність вперше виступає у м’якому, навіть грайливому вигляді: у сполучній партії тріольні мотиви, відокремлені один від одного фразуванням, супроводжуються ремаркою *grazioso*, що вказує на жартівливий, трохи глузливий відтінок образу. Лірика представлена у двох іпостасях. З одного боку, вона апелює до відчужено-спокійних *Calmo* першої частини, як, наприклад, у побічній партії «*Quasi lento*». Тендітна тема в партії скрипки на ***p*** звучить на фоні розосереджених у просторі звуків арфи, трикутника та тарілок. З іншого боку, лірична сфера зближується зі скерцозною та героїчною сферами. Так, у репризі в традиційній зоні лірики — побічній партії — початкова тема фіналу, яка експонувалася як сплав героїки з жанровістю, постає у витончено грайливому вигляді, підкресленому ремаркою *grazioso*.

Приклад 2.13

Другий скрипковий концерт, III ч. (тт. 1–19)



Простежимо використання ремарок в фіналі. З ліричного «блоку» тут представлена темпова позначка *tranquillo*, а також образні ремарки, що зустрічались раніше у зв'язку з ліричною сферою: *espressivo, dolce, con calore*. Разом з тим, ремарки з героїчного «блоку» збільшують свою питому вагу. Так, *Risoluto* зустрічається в фінальній частині п'ять разів, крім того, з'являються й нові ремарки, що підсилюють виразність образів: *con spirito, con fuoco, strepitoso.* На початку розробки ремарка *con fuoco* супроводжує гру подвійними нотами, що окреслює низхідний рух у партії скрипки. Наступні повернення цього тематичного комплексу, відзначені змінами мелодичного напрямку, характеризуються все більшим підвищенням емоційного тонусу. Ремарка *strepitoso* використовується в моменти енергійного руху, як правило висхідного, задля підкреслення «рішучості» звучання. Про зростання ролі ремарки *Risoluto* у фінальній частині концерту пише О. Зорькіна, вказуючи, зокрема, на поширення цієї ремарки на різні розділи форми та підкорення їй навіть повільних темпів, як це відбувається в коді, де поєднуються одночасно *Largamento* та *Risoluto*: «Поступово відбувається зміна темпових значень музичного матеріалу, процес уповільнення темпів. У цьому оригінальність мислення Бартока — витиснення повільного матеріалу, але проникнення повільного темпу в інші розділи. У підсумку, відбувається трансформація фіналу від швидкого до повільного» [27, с. 106].

Узагальнюючи зроблені спостереження, констатуємо, що драматургія Другого скрипкового концерту будується на зіставленні та взаємодії трьох образних сфер: героїчної, ліричної та скерцозної. Головним принципом зіставлення образів є загострений контраст, який в процесі драматургічного розгортання деколи перетворюються на конфлікт, як наприклад, в репризі першої частини. Взаємодія контрастних образів здійснюється шляхом трансформації музичних тем, що їх презентують. Таким чином, у Другому скрипковому концерті Бартока наявні драматургічні процеси, показові для пізнього періоду творчості композитора. Різноманітні образи — героїчні, ліричні, скерцозні, — то зближуючись, то дистанціюючись один від одного,

проходять наскрізними лініями через увесь цикл, переконливо відтворюючи авторський задум.

Для розуміння місця та значення Другого концерту у творчості Бартока та в історії жанру скрипкового концерту недостатньо обмежитись лише драматургічним ракурсом. Висвітленню підлягають композиційна організація твору, його стилістичне забарвлення, особливості трактування жанру. В усіх перелічених сферах знаходить відображення властиве композитору поєднання невтомних пошуків нових засобів виразності із збереженням традицій, накопичених музичним мистецтвом упродовж попередніх століть.

З точки зору композиційної організації твору важливим є початковий задум Бартока використати таку рідкісну для інструментального концерту форму як тема з варіаціями. Відмовив композитора від такого задуму З. Секей. В результаті концерт отримав традиційну для жанру тричастинну форму: швидка перша частина (*Allegro non troppo*), повільна друга (*Andante tranquillo*) та енергійний фінал (*Allegro molto*). Разом з тим, варіаційність відіграє дуже важливу роль у будові твору в цілому: у варіаційній формі написана друга частина концерту, варіаційність як принцип розвитку проникає усередину сонатної форми крайніх частин, а завдяки послідовному відтворенню матеріалу першої частини в фіналі ідея варіаційності відчутна і на рівні циклу.

Тричастинна структура циклу в Другому скрипковому концерті Бартока набуває індивідуальних обрисів через принцип тематичної «арки», успадкований від Ф. Ліста. Так само як «Фауст-симфонія» фундатора угорської музики, фінал концерту Бартока являє собою своєрідну варіацію першого *Allegro*, у якій не тільки послідовно відтворюється основний матеріал першої частини, але й зберігається внутрішня логіка її побудови. Так, початкове речення головної партії першого *allegro* перетворюється на головну тему фіналу шляхом метроритмічної модифікації: чотиридольний розмір поступається місцем тридольному, а акцентування слабких долей такту при майже точному збереженні звуковисотної лінії призводить до раніше прихованої, а зараз добре відчутної танцювальності. Так само сполучна партія

першої частини відображена, як у дзеркалі, у сполучній партії фіналу: незважаючи на вирівнювання ритмічного малюнку (витриманий тріольний рух замість контрастних змін ритмічних фігур), загальний імпульсивно-напористий характер музики залишається незмінним. Подібність можна знайти також у побічних партіях — у їх схожому темповому (*Calmo* в першій частині та *Quasi lento* у третій), динамічному (***p*** в партіях скрипки та ***pp*** або ***ppp*** в оркестрових партіях), фактурному вирішенні (протиставлення широкої мелодії скрипки та суто фонової фактури оркестру). Привертає увагу конструктивний прийом оновлення мелодичної лінії: перестановка одних і тих самих звуків усередині теми підпорядковується у першій частині загальному низхідному вектору, в той час як у фінальній частині переважає висхідний напрямок руху. Так, у першій частині досить вузькі інтервали, що утворюються між звуками початкового мотиву побічної партії, у поєднанні з четвертними тривалостями цих звуків надають темі спокійно-врівноваженого характеру, який надалі порушується тривалим падінням по квартах. У фіналі ж побічна партія розпочинається висхідним октавним ходом, енергія якого в подальшому підтримується низкою висхідних кварт.

Крім варіювання на відстані, у другій частині концерту наявна традиційна варіаційна форма. Тема у дусі мадярської пісенності проводиться в партії скрипки соло на фоні досить скромної підтримки оркестру. Ця тема складається з низки одно- та двотактних фраз, які інтонаційно подібні одна до одної: в основі кожної з них присутній інтервал чистої кварти або квінти, що в залежності від контексту слугує імпульсом розвитку усередині фрази, виконує функцію проміжного підсумку чи обрамлює усю фразу. Надалі композитор винахідливо перетворює початкову тему у шести варіаціях, при цьому він використовує метод вільного варіювання, коли тема є не стільки основною для варіацій, скільки стимулом для композиторської фантазії. Подекуди від теми залишаються лише окремі звороти, що сприймаються як своєрідні натяки на початковий тематичний імпульс.

Варіації гранично контрастні по відношенню до початкової теми та одна до одної. Кожна з них відзначена зміною темпу, динаміки, способу звуковидобування, оркестрової фактури, ритмічного малюнку. Зазвичай композитор підкреслює оновлення образу відповідними ремарками. Так, друга варіація має додаткову позначку *sonoro, espressivo* (звучно, виразно), третя *ruvido* — жорстко, різко, а п'ята та шоста *leggero* та *leggerissimo* (легко та найлегше). Розглянемо більш детально способи варіювання, використані композитором у кожній з варіацій.

У першій варіації на передній план висуваються легкі, *quasi*-імпровізаційні віртуозні пасажі соліста (*poco rubato*). У витончених вигинах мелодичної лінії вгадуються інтонації початкової теми, які постають тут розчиненими у потоці ажурних скрипкових фігурацій. Партія оркестру зведена до мінімуму: точкова підтримка соліста з боку контрабасів та літавр поступово переходить у ледь чутні мелодичні контрапункти віолончелей, альтів та скрипок.

«Казкового» відтінку музика другої варіації набуває завдяки тембрам арфи та челести, партії яких містять примхливі пасажі тріолей, крихкості ж звучанню надають тремолюючі флажолети скрипок, протягнуті звуки високих дерев'яних інструментів і загалом прозора фактура, насичена численними паузами.

Різко контрастний образ презентує третя варіація. Звучання набуває різкості, агресивності, збудженості. Головна роль знов відведена солюючій скрипці. В її партії на ***f*** і ***ff*** звучать подвійні ноти: прихована в них мелодична лінія час від часу переривається дисонуючими співзвуччями валторн. Гра біля колодки, штрих *marcato*, динаміка ***f,*** ремарка *ruvido* (жорстко, різко) — все це надає звучанню демонічно-інфернального характеру, що кардинально перетворює вихідний образ.

Четверта варіація — царина імпресіоністського звукопису. Панівний настрій спокою й умиротворення створюється завдяки «прозорим дзюркотливим трелям» і «дрібним декоративним пасажам» скрипки,

«щебетанню» дерев'яних духових [48, с. 602]. Додамо до цієї характеристики, що «настрій спокою й умиротворення» поєднується тут з цілеспрямованим рухом з низького у високий регістр скрипки, що підводить до своєрідної сольної каденції, імпровізаційний характер якої підкреслюється ремаркою *rubato*. На завершення варіації звукозображальні елементи зміщуються в партію оркестру, в той час як у скрипковій партії домінує лірична кантилена, однак цього разу замість «спокою й умиротвореності» відчувається емоційне напруження, яке виникає внаслідок високопозиційної гри на струні соль.

П'ята варіація повертає до скерцозних образів. Партія скрипки домінує, оркестр підтримує її епізодичними пасажними вкрапленнями флейт та арфи, уривчастими звуками ударних, легкими піцикато струнних. «Примхливого» характеру звучанню скрипки надає низка лаконічних мотивів, відокремлених один від одного паузами або стакато на останньому звуці, що створює ефект польотності.

Шоста варіація примикає до п'ятої за образним змістом. Її також можна охарактеризувати як скерцозну, однак легкі трелі солюючої скрипки доповнюються тут енергійними лініями оркестру, а епізодичні звуки літавр та малого барабану підкреслюють риси маршовості.

Замикає низку варіаційних перетворень заключне повернення до основної теми. З точки зору композиційної організації це додає формі другої частини стрункості та симетричності, образний же ефект від репризного проведення теми поетично описав І. Нестьєв: «М'яке світло скрипкової кантилени й холоднувате сяйво дуже високих сріблястих тембрів поступово згасають, викликаючи уявлення про тихо засинаючу ласкаву природу…» [48, с. 602–603].

Принцип варіювання функціонує в бартоківському концерті не тільки у вигляді варіаційної схеми, як це відбувається у другій частині, але й як принцип розвитку, що проникає усередину інших музичних форм — сонатної та циклічної. Так, у фіналі, написаному в сонатній формі, можна говорити про варіантний розвиток головної теми, яка з кожною появою постає в оновленому

вигляді. Вже друге проведення теми в межах головної партії демонструє майстерне володіння Бартоком технікою мелодичного варіювання. Зберігаючи ритмічний малюнок теми, композитор винахідливо змінює інтерваліку та напрямок руху мелодичної лінії. Початковий двотакт нагадує за своїми обрисами тональну відповідь теми у фузі: кварти змінюються квінтами та навпаки, однак опора на тризвук *Сі мажору* добре відчувається. Надалі підміна інтервалів стає більш очевидною, хоча напрямок руху зберігається. У другому двотакті оновлюється вже і напрямок руху: мотив завершується висхідною квартою замість низхідної терції. Найбільш далеким є третій двотакт, у якому не збігаються з аналогічним двотактом першого проведення ані інтерваліка, ані напрямок руху. Нарешті, заключний, четвертий, двотакт точно повторює мелодичні обриси свого «попередника» на іншій висоті (*Сі мажор — Мі мажор*).

У розробці (т. 260) зустрічаємо гранично контрастний по відношенню до початкового варіант теми: темп *Meno mosso*, динаміка ***p*** в партії скрипки та ***pp*** в партії оркестру, структурне розширення кожного з мотивів, їх «доспівування» та виникнення на цій основі розгорнутого ліричного епізоду. Ще один контрастний варіант головної теми відкриває репризу (т. 349). Домінуючим образним нахилом стає активно дієвий. Тема викладається в оркестрі у вигляді канону. Двотактові мотиви нашаровуються один на одного, і за цим цілеспрямованим рухом величина інтервалів, з яких цей рух складається, втрачає суттєву значущість. Отже, варіаційність є провідним формоутворювальним принципом у концерті Бартока, що діє на всіх рівнях організації цілого.

У трактуванні жанру Бейла Барток відштовхується від домінантно-сольного типу концерту, розповсюдженого у романтичну добу. Скрипка у його Другому концерті є безперечним лідером, який власно підкорює собі оркестр. Особливо помітно це у другій частині, де оркестр обмежується скромною гармонічною підтримкою соліста. Але і в інших частинах суто оркестрових епізодів — так званих *tutti* — відносно небагато, та й при одночасному

звучанні скрипки та оркестру останній ніколи не відтісняє соліста на другий план. Так, в першій частині майже всі основні теми (головна та побічна партії, нова тема на початку розробки) викладаються скрипкою у супроводі оркестру, причому оркестр виконує переважно акомпануючу функцію. Коли оркестр бере на себе функцію тематичного лідера (як, наприклад, у другому розділі розробки), соліст не погоджується з цим, доводячи свою першість вагомими репліками або навіть окремими вигуками. Не зловживає композитор і звичними прийомами «змагання» соліста й оркестру. Відносно розгорнуті діалоги між «партнерами»[1] можна знайти у першій частині, але більше — у фіналі. Так, у першій частині своєрідний діалог між скрипкою та оркестром можна почути у сполучній партії, де рішучі мотиви солюючої скрипки віддзеркалюються в репліках кларнетів та флейт, підтриманих арфою. У побічній партії (т. 73) тендітній темі солюючої скрипки, що за своїми звуковисотними контурами наближається до дванадцятитонової серії, відповідають суворі фрази оркестру — спочатку струнної групи, а потім струнних та дерев'яних духових разом. Дуже показовим є другий епізод розробки, де стрімким пасажам скрипки соло відповідають синкоповані акорди оркестру. Послідовне дотримання принципу чергування різнотембрових реплік та багаторівневий контраст між ними роблять діалогічне спілкування рельєфним і загостреним.

У фіналі діалогічних фрагментів стає ще більше, вони різняться між собою масштабами реплік, їх контрастністю, інтенсивністю взаємодії. Так, вже на початку третьої частини має місце зіставлення двох епізодів діалогічного спілкування оркестру та соліста, у яких функції партнерів та форма викладення гранично контрастні. У першому епізоді (тт. 1–28) учасники діалогу почергово мають розгорнуті висловлювання: спочатку оркестр виступає з енергійними призивними мотивами, потім соліст експонує

[1] Детальніше про форми та типи діалогів в концертному жанрі див.: Антонова Е. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта [3].

основну тему. Наступна ланка діалогу складається з розгорнутої репліки оркестру, що базується на вже знайомих інтонаціях, та з висловлення соліста, що розвиває експоновану раніше тему. Однак, висловлення соліста вже не є самостійним: підтримується оркестром, при цьому взаємодія між партнерами утворює діалог меншого масштабу: репліки чергуються потактно і будуються на початковому мотиві головної теми, що надає цьому фрагменту рис канонічності. Другий епізод (тт. 29–56) демонструє інше співвідношення між солістом та оркестром. Партія соліста містить різноманітні форми тріольного руху, що приковують до себе увагу віртуозністю та напором, оркестр же обмежується окремими акордами, що, з одного боку, розбивають сольне висловлювання на фрази, а з іншого, активізують стрімкий мелодичний потік.

Відповідно до вимог жанру партія солюючого інструменту у Другому концерті містить широкий спектр виконавських прийомів, що дозволяють виявити найбагатші можливості скрипки: від дрібної ювелірної техніки віртуозних пасажів та вишуканих орнаментів до ефектних прийомів крупної техніки — паралельних октав, подвійних нот, три- та чотириголосних акордів. Ефектності звучанню додає вміле використання гранично далеких регістрів, широких стрибків, мелізматичних прикрас, артикуляційних контрастів. Застосовує композитор також гру чвертьтонами, гру на підставці та на грифі тощо.

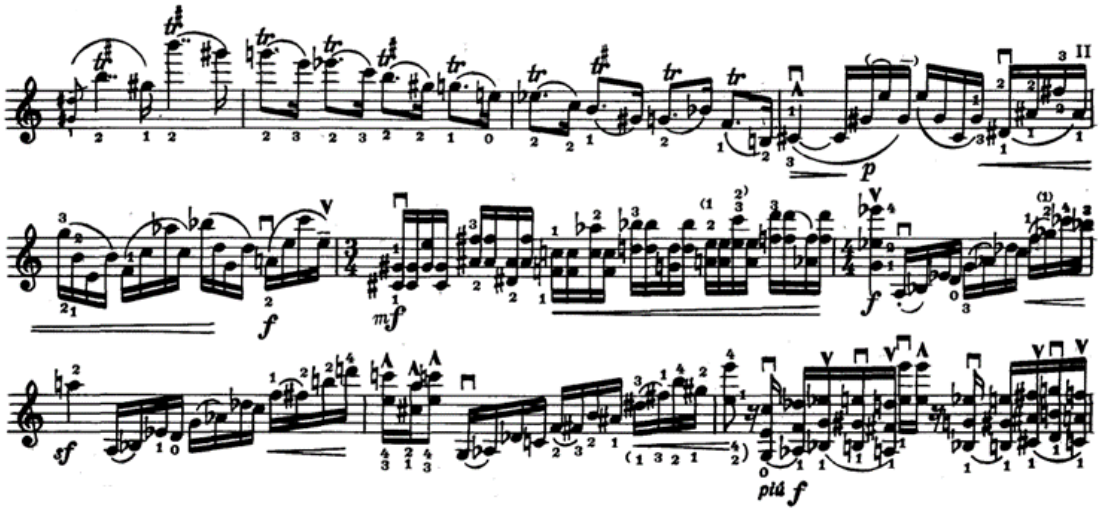
Концентруються зазначені прийоми скрипкової віртуозності у традиційному для концертного жанру розділі форми — каденції соліста, яка у Бартока розташована наприкінці першої частини. Ця каденція належить до типу нетематичних[1], які базуються виключно на загальних формах руху та покликані продемонструвати віртуозні можливості солюючого інструменту. Інтонаційний зв’язок з темами концерту відчутний лише на «виході» з каденції: остинатні фігурки шістнадцятих у партії скрипки та синкоповані

[1] Детальніше про типи каденцій див.: М. В. Бондаренко «Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту XIX століття)» [10].

акорди оркестру змушують пригадати розглянутий вище діалогічний епізод розробки (тт. 160–168). Разом з тим, функція бартоківської каденції — не лише демонстрація віртуозних можливостей скрипки. За емоційним напруженням та драматургічним навантаженням цей епізод є важливим етапом розгортання концепції твору, тісно пов’язаним з попереднім розвитком та з наступними «подіями». І все ж, свою традиційну функцію сольна каденція у бартоківському концерті, безумовно, виконує, демонструючи увесь арсенал сучасної композитору скрипкової техніки. Тут є і пасажі, і трелі, і стрибки у високі позиції. Широке використання подвійних нот та акордів потребує від виконавця неабиякої розтяжки пальців лівої руки. Додамо до цього переліку комбіновані штрихи, акценти, контрастну зміну динаміки, гру чвертьтонами, які ще більше підсилюють ефект граничної віртуозності, властивої каденції та концерту в цілому (приклад 2.14).

Приклад 2.14

Другий скрипковий концерт, І ч. (тт. 319–328)



Стилістичні особливості Другого скрипкового концерту Б. Бартока демонструють тісний зв'язок з національними джерелами. Як вже неодноразово згадувалося, все своє життя Барток присвятив дослідженню фольклору. Композитор їздив у етнографічні експедиції до Південно-Східної Європи, Ближнього й Середнього Сходу. Він ходив з фонографом та записною книжкою і невтомно записував угорські, словацькі, румунські, українські

пісні, вивчав їх, обробляв, публікував, використовував у власних творах. Але якщо у ранній період творчості Барток часто цитував фольклорні мелодії, то у пізній, до якого належить Другий скрипковий концерт, принцип цитування перестає бути головним. Композитор демонструє досконале мистецтво асимілювати типові для фольклору ладові та ритмічні елементи у цілком оригінальні теми, які за своїм звучанням майже не відрізняються від народних.

Привертає увагу початкове авторське позначення першої частини — *Tempo di Verbunkos*. Оскільки назва танцювального стилю «вербункош», як і його походження, пов'язані з набором угорських хлопців на службу в австрійську армію, що з середини XVIII століття супроводжувався танцями та музикою, наведемо опис цієї традиції директором відділу етномузикознавства Угорської академії наук Дьордем Мартіном: «Сержант наймав місцевих музикантів-циган, щоб ті грали, а солдати збиралися у коло навкруги капрала, який був майстром танцю. Потім починався танець, у якому солдати повторювали все більш складні танцювальні фігури слідом за капралом. Це було вкрай приманливе видовище для молодих, бідних юнаків. Їх навіть не треба було запрошувати приєднатися до танцювального кола, надалі юнакам наливали глечик вина, давали покрасуватися зі шаблею в руках и все... нового солдата записували на довічну службу в ряди солдат імператора» [17].

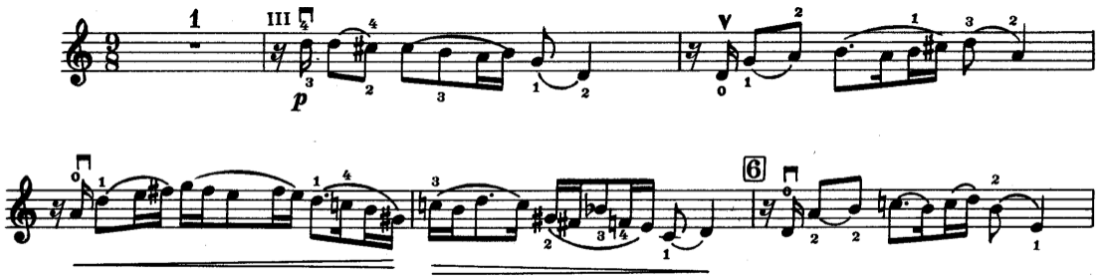
Музиці першої частини бартоківського концерту притаманна більшість ознак стилю вербункош: дводольний метр, подвійно-гармонічний лад, пунктирні ритми, орнаментальність, специфічні каденційні формули з предйомами, або, як їх ще називають, «зі шпорами». І хоча пізніше композитор відмовився від позначення *«Tempo di Verbunkos»*, пружна синкопована ритміка, специфічні ладові звороти, багатство орнаментики, контрасти мрійливості та емоційних злетів вказують на відтворення композитором традицій мадярського інструменталізму XVIII—XIX століть. Додамо до наведеного переліку елементів стилю вербункош введення у фінал концерту цимбал, тембр яких підсилює національну визначеність звучання, апелюючи

до поширених наприкінці XVIII століття циганських ансамблів, у складі яких скрипка і цимбали були невід'ємними учасниками.

Наявний у Другому концерті Бартока і зв'язок з іншим історичним шаром угорського фольклору — пісенним стилем *parlando rubato*. Цей стиль характерний для старовинних епічних наспівів, які тривалий час існували в глибинах народної творчості, залишаючись невідомими широкому слухачу, їх повернення із «забуття» відбулося вже у XX столітті завдяки зусиллям Бартока та Кодая. Основній темі другої частини властиві ті риси, які є ознаками саме цієї декламаційно-імпровізаційної манери виконання: повільний темп, спокійний характер руху, вільна ритміка з примхливою зміною фігур та характерними синкопами-зупинками наприкінці фраз. Про мелодичні та ладові особливості *parlando rubato* в бартоківській темі нагадують мовні звороти та елементи лідійсько-міксолідійського ладу. Відчутні також в стилістиці концерту орієнтальні елементи та впливи румунського фольклору — переважно у ладовому забарвленні музики (приклад 2.15).

Приклад 2.15

Другий скрипковий концерт, II ч. (тт. 1–6)



Таким чином, Другий скрипковий концерт Бартока, з одного боку, повною мірою відповідає вимогам жанру та загальним тенденціям розвитку скрипкового концерту у першій половині XX століття, з іншого, дає підстави говорити про наявність індивідуальних рис у трактуванні жанру, зокрема, через відтворення властивих народній угорській музиці стилістичних особливостей та принципів розвитку.

Висновки до розділу 2

Творча спадщина Бартока включає наступні твори для скрипки з оркестром: Концерт №1 (1908), Рапсодія №1 (1928), Рапсодія №2 (1928), Концерт №2 (1938). Усі вони належать до різних періодів творчості композитора та демонструють розбіжності у трактуванні жанру.

Перший скрипковий концерт відзеркалює взаємозв'язок емоційного життя Бартока та його творчості. Історія написання цього твору пов'язана з романтичним захопленням композитора скрипалькою Штефі Гейєр, що підтверджує не тільки їхнє листування, але й інтонаційно-драматургічний аналіз твору. Центральне місце в тематичній організації концерту належить т.зв. лейтмотиву Гейєр, який пронизує усе музичне полотно першої частини та частково другої. Лейтмотив постійно оновлюється через варіювання синтаксичної будови, інтервальної структури, звуковисотної позиції, напрямку руху, розподіл мотивів між інструментальними партіями. Автобіографічним характером обумовлені композиційні та жанрові особливості твору: двочастинний цикл, об'єднаний наскрізним розвитком лейтмотиву, злагодженість та взаємозв'язок сольної та оркестрової партій. Стилістичне забарвлення музики демонструє впливи Р. Штрауса, К. Дебюссі, Р. Вагнера, натомість народно-національне начало відчутно лише епізодично.

Скрипкові рапсодії створювалися Бартоком не на замовлення, як зазвичай, а за власним бажанням — з метою поповнити свій концертний репертуар творами, які добре будуть сприйматися публікою. Звідси – певна спрощеність музичної мови та віртуозне оформлення сольної партії. Порівняння двох тембрових версій рапсодій (для скрипки і фортепіано та для скрипки з оркестром) виявляє потенційну «оркестральність» фортепіанної партії, реалізовану у більш пізніх оркестрових варіантах. Аналіз бартоківських рапсодій, здійснений крізь призму двох ідей, що містяться у заголовковому комплексі — «Рапсодія. Народні танці», демонструє, з одного боку, повернення композитора до принципу дбайливого цитування народних

мелодій, властивого йому в ранній період творчості, з іншого, свідоме відтворення лістівської композиційної моделі жанру із образними та темповими контрастами «*lassù — friss*».

Драматургічна концепція Другого скрипкового концерту формується у взаємодії двох чинників: тяжкого психологічного стану, в якому перебував Барток через поступову фашизацію Угорщини, та життєстверджувальних ідей, властивих концерту як жанру. Задля адекватного розуміння концепції твору в дисертації здійснений аналіз авторських ремарок, які відображують три провідні образні сфери: героїчну (*risoluto*), ліричну (*calmo*) та скерцозну (*scherzando*). Інші ремарки виступають як синонімічні по відношенню до основних: *tranquillo*, *dolce, con calore, espressivo* примикають до *Calmo*, позначаючи різні відтінки ліричної образності; *con spirito, con fuoco, strepitoso* є синонімами *Risoluto*; *scherzando* доповнюється ремарками *grazioso, leggero* чи, навпаки, *ruvido*. Традиційна тричастинна модель жанру, покладена в основу Другого концерту, оновлюється шляхом впровадження варіаційного принципу, що діє на всіх рівнях організації твору, в тому числі через вибудовування тематичної «арки» між крайніми частинами, аналогічної тій, що має місце в «Фауст-симфонії» Ф. Ліста. Стилістичні особливості бартоківського Другого концерту для скрипки з оркестром демонструють тісний зв'язок з національними джерелами. Відмовившись від принципу цитування фольклорних наспівів, Барток асимілює ладово-інтонаційні та ритмічні елементи стилів *parlando rubato* та *вербункош*. Аналіз співвідношення сольної та оркестрової партій виявив, що композитор відштовхується від домінантно-сольного типу концерту, де скрипка є беззаперечним лідером, а суто оркестрові епізоди та розгорнуті діалоги між «партнерами» майже відсутні. Барток розширює спектр виконавських прийомів, використовуючи дрібні пасажі, паралельні октави, різноманітні акорди, гру чвертьтонами, гранично далекі регістри та ін.

РОЗДІЛ 3
СКРИПКОВІ СОНАТИ
ЯК ВІХИ СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ БЕЙЛИ БАРТОКА

3.1. Соната для скрипки і фортепіано мі мінор: початок шляху

Ранні скрипкові твори Бейли Бартока спіткала складна доля: більшість з них не було надруковано, інші взагалі втрачено. Однак вивчення тих нечисленних опусів, що збереглися, є вкрай важливим, адже дає можливість виявити витоки стилю композитора та зрозуміти шляхи, що призвели до появи його зрілих скрипкових шедеврів.

Сонату *мі мінор* молодий Барток писав, будучи студентом останнього курсу Музичної академії: спочатку було створено першу і третю частину, а кількома місяцями пізніше дописано другу. Відомо, що фінал сонати автор зіграв на в академії 8 червня 1903 разом зі скрипалем Шандором Кесегі (*Sándor Kőszegi*). Повністю сонату було виконано автором і Ене Хубаї 25 січня 1904 року у Будапешті, друге виконання відбулося 3 лютого 1904 року у Відні, а третє — 1905 року у Парижі на конкурсі А. Рубінштейна. Однак опублікована соната була лише в 1960-ті роки за ініціативою бельгійського дослідника Деніса Ділле: як додаток до журналу *Documenta Bartókiana* були надруковані спочатку перша і друга частини (1964), потім — третя (1965). Як самостійне видання соната побачила світ у 1968 році в *Editio Musica, Budapest*, при цьому Д. Ділле врахував усі внесені Бартоком зміни, аранжування партії скрипки зробив А. Гертлер.

Стосовно участі Бартока у паризькому конкурсі збереглися цікаві відомості. Він виступав у двох номінаціях — фортепіано та композиція, але в жодній не переміг. У листі до матері від 8 серпня 1905 року Барток написав: «Дорога мамо. З прикрістю повідомляю, що я не добився успіху у конкурсі. Те, що серед піаністів переміг не я, не настільки вже й дивно, та й не прикро. Але те, що коїлось навколо присудження, точніше, не присудження

композиторської премії, просто обурливо» [95, с. 44]. Що ж саме обурило угорського композитора? Перше — виконавська презентація його творів. Барток планував виставити на конкурс Концертштюк, відомий також як Рапсодія для фортепіано з оркестром, та фортепіанний квінтет. Концертштюк, після довгих нарікань з боку організаторів конкурсу, було все ж таки вивчено та зіграно, а ось у виконанні квінтету Бартоку відмовили, посилаючись на те, що твір дуже складний і для його підготовки — занадто мало часу. Абсолютно випадково у Бартока були з собою ноти скрипкової сонати, якою він замінив квінтет. Партію фортепіано автор зіграв сам, а партію скрипки — учень Леопольда Ауера[1] Лев Цейтлін. Друге, що обурило Бартока — власне, оцінка журі. Серед п'яти учасників змагання лідерами були двоє: Аттіліо Бруньолі (*Attilio Brugnoli*), який отримав десять голосів, та Бейла Барток, за якого проголосували дев'ятеро; інші троє набрали 2, 1 і 0 балів відповідно. Тобто, Бартоку не вистачило лише одного балу для отримання диплому. Проте, незважаючи на нехтування журі, публіка поставилася до Бартока схвально, зокрема, німецький скрипаль Густав Холлендер (*Gustav Hollaender*) та Лев Цейтлін виявили бажання включити сонату до свого репертуару після її публікації.

Довгий час соната *мі мінор* практично не привертала уваги дослідників. Короткий аналіз твору міститься в книгах Д. Ділле (1974) [118] та Г. Вайс-Айгнера (1970) [211]. Лише у роботах XXI століття можна знайти відомості про історію створення цієї ранньої сонати Бартока та деякі аналітичні спостереження. Так, у фундаментальній монографії Девіда Купера (2015) [108] дається загальна характеристика твору та вказуються відчутні стилістичні впливи попередників. Окремий розділ присвячений сонаті у дисертації угорського дослідника Сабо Балаша (2015) [71]: серед інших тут

[1] Леопольд Семенович Ауер — російський скрипаль угорського походження, педагог, диригент та композитор.

висвітлюються питання, пов'язані з наявними автографами, публікаціями та аудіозаписами.

Дослідники зазначають, що період, до якого належить соната *мі мінор*, пов'язаний з остаточним усвідомленням Бартоком власної угорської ідентичності, з прагненням до «мадяризації» як своєї музики, так і повсякденного життя. «Автобіографія» [93] і листи композитора [95] свідчать, зокрема, про його ставлення до угорської мови: він принципово розмовляв угорською — навіть з тими, хто звертався до нього німецькою, і вимагав того ж від своєї матері — німкені за походженням. У листі до неї від 8 вересня 1903 року Барток емоційно закликає: «Поширюйте та пропагуйте угорську мову словом, ділом, мовою!» [95, с. 30]. Саме патріотичні ідеї привернули увагу юного композитора до народної музики, і першими творами, що визначили формування так званого *Style hongrois* у його творчості, стали, на думку Д. Купера, пісня «Вечір», чотири фортепіанні п'єси, симфонічна поема «Кошут» та соната для скрипки та фортепіано *мі мінор* [108, с. 23]. У цих ранніх творах «угорське» для Бартока асоціюється з інструментально-танцювальною манерою «вербункош», яка вважалася протягом XIX століття символом душі Угорщини.

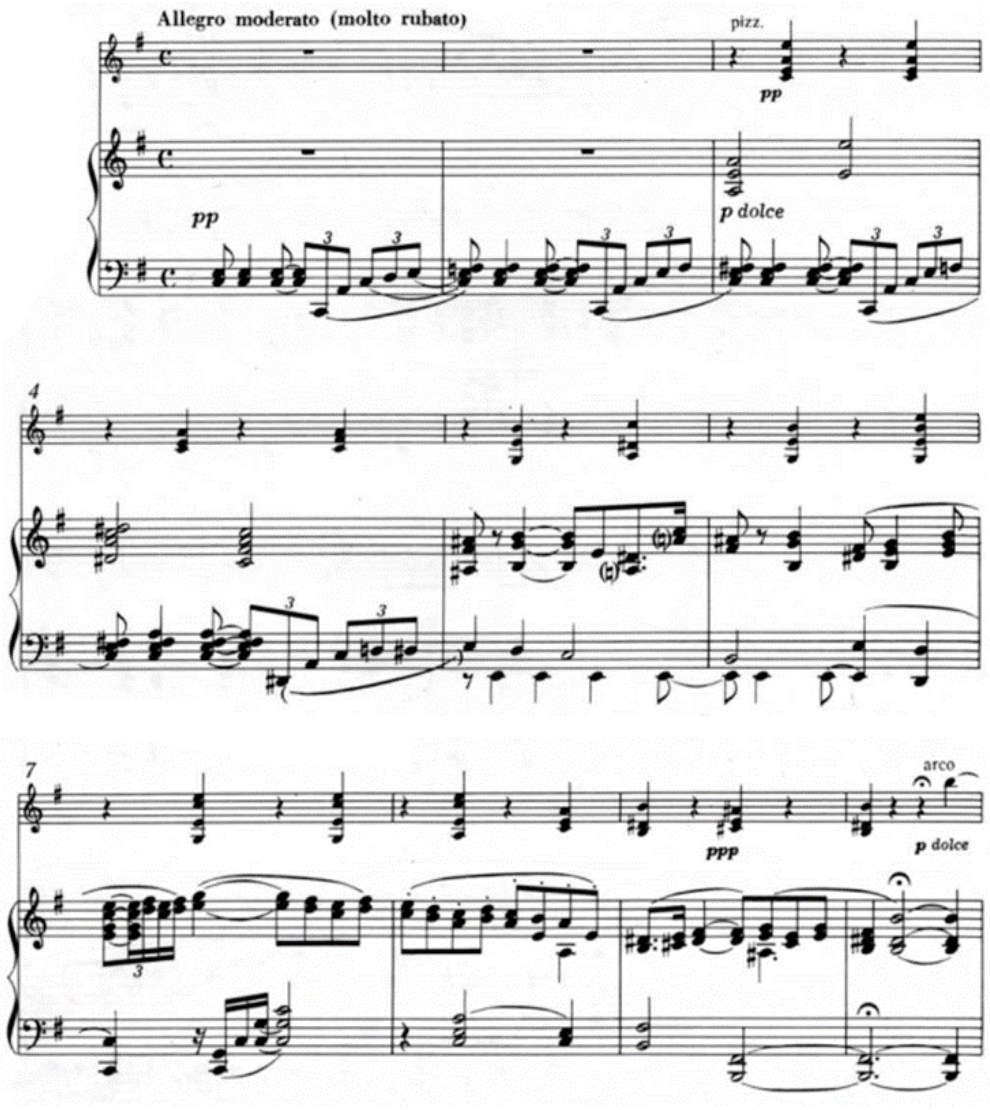
Соната *мі мінор* має традиційну для класичних зразків жанру циклічну будову — три частини, що контрастують за темповими показниками *(Allegro moderato — Andante — Vivace)* та утворюють цілком «нормативний» тональний план (*мі мінор — ля мінор — мі мінор*). Звичними є і форми окремих частин: сонатна перша, варіаційна друга та рондо-сонатна третя. Говорити про образний контраст як головний принцип співвідношення частин неможливо, адже кожна з них містить різні, часом контрастні образи, що формують драматургію циклу загалом.

Обриси сонатної форми першої частини коригуються ремаркою *«molto rubato»*, що стоїть у дужках після позначення темпу. Головна партія складається із двох тематичних елементів. Перший, «мадярський» елемент у двічі гармонічному мінорі експонується у партії фортепіано. Мелодична

статика поєднується тут із динамічністю ритмічного розвитку: звуковисотна лінія обмежена діапазоном квінти і включає повторювані інтонаційні звороти, одночасно ритмічна організація теми підпорядковується ідеї поступового дроблення тривалостей — від половинних нот до шістнадцятих. Тиха динаміка, витримана протягом всієї 10-тактної побудови, ремарка *dolce*, «сухі» акорди скрипки на слабких долях такту, з одного боку, та імпульсивні сплески мелодичної та ритмічної енергії, з іншого, створюють враження прихованої пристрасті, яка у будь-який момент може вирватися назовні. Ритмічна примхливість теми, разом із фактурною строкатістю викладу, надають звучанню певної імпровізаційності (приклад 3.1).

Приклад 3.1

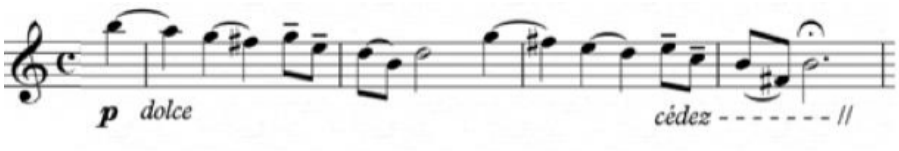
Соната мі мінор, I ч. (тт. 1–10)



Другий елемент головної партії (т. 10), що експонується скрипкою, є розспівною мелодією широкого дихання, позбавленою вираженої національної специфіки. Д. Купер бачить у цій темі сліди шуманівських впливів і навіть вказує на ймовірні джерела — «Прокляте місце» та «Віщий птах» з фортепіанного циклу «Лісові сцени» [108, с. 35] (приклад 3.2).

Приклад 3.2

Соната мі мінор, I ч. (тт. 3–7)



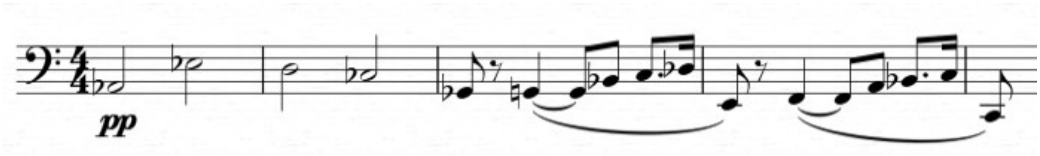
Побічна партія (т. 51) звучить грайливо та повітряно. Тема скрипкової партії наповнена пунктирними ритмами, грою високих і низьких щаблів, композитор виписує ремарку *leggiero*, щоб підкреслити легкість звучання. З т. 60 виникає т. зв. «прорив» у побічній партії: повітряна скерцозність порушується різко акцентованими двооктавними стрибками, діалогічними перекличками та енергійними трелями в партії скрипки, що нашаровуються на бурхливі тирати фортепіано. Важливо, що весь епізод «прориву» базується на домінантному органному пункті, який посилює гармонічну напругу. Тому довгоочікуване розв’язання у тоніку побічної тональності, яке збігається з поверненням другого тематичного елементу головної партії (т. 75), сприймається як кульмінація і результат всього експозиційного розділу сонатної форми.

Розробка (т. 81) поєднує елементи різних тем. Так, у першому розділі композитор працює по черзі з обома елементами головної партії, піддаючи їх тональним і фактурно-регістровим видозмінам. Динамічність розвитку посилюється завдяки прийомам імітаційної поліфонії, використання яких досягає кульмінаційної точки у другому розділі розробки — фугато. Д. Купер вказує на паралель між цим епізодом скрипкової сонати Бартока і фугато із сонати *сі мінор* Ф. Ліста. Ядро теми фугато, як і у Ф. Ліста, тут утворює початковий зворот головної партії (тт. 120–121), а розгортання являє собою

гамоподібний мелодичний рух, що спирається на інтервал зменшеної септими (тт. 122–123) (приклад 3.3).

Приклад 3.3

Соната мі мінор, I ч. (тт. 120–124)



Другий елемент теми фуги стає джерелом утриманого протискладання. Драматургічний розвиток усередині фугато має наростаючий вектор: від низького регістру — до високого, від повільного темпу — до швидшого (*Più vivo* — т. 136), від ***pp*** через ***p*** і ***mf*** до ***f*** і ***ff***, від поліфонічної фактури до гомофонно-гармонічної та акордової.

Реприза починається на гребені розробного розвитку — як його вершина і розв'язання напруги одночасно, стираючи таким чином межу між цими розділами сонатної форми. Перша частина репризи значно скорочена. У ній, наче кубики, перемішані окремі фрагменти попередніх етапів розвитку: перший тематичний елемент головної партії, його варіант із сполучної партії, мелодичний зворот з кульмінації фугато, фортепіанні пасажі паралельними терціями з подальшим хроматичним рухом. В момент викладу головної теми у фортепіано (і навпаки) партія іншого інструмента містить інтонаційно-виразні елементи. Таку активізацію голосів, прагнення до їх самостійності можна розглядати як безпосередній вплив попереднього фугато, і ця тенденція посилюватиметься у творчості угорського майстра.

Побічна партія, на відміну від головної, в репризі практично не змінюється. Єдина відмінність (крім тональності) — розширення другого елемента головної партії, який в експозиції приєднувався до побічної та виконував функцію заключення. Друге проведення цього мотиву (т. 203) сприймається як кода: тема звучить на ***p*** у скрипки на фоні тонічного органного пункту та низки плагальних каденцій в партії фортепіано. Така

невелика лірична «післямова» у першій частині сонатно-симфонічного циклу стане важливою деталлю зрілого стилю Бартока.

Друга частина — *Andante* — написана у варіаційній формі: тема, п'ять варіацій та повернення теми у вигляді, близькому до початкового, що виконує функцію коди. Тема складається із двох елементів. Перший елемент (т. 1) — дуже повільна, сумна мелодія, що нагадує траурну ходу. Другий елемент (т. 9) — більш експресивний, початкова стриманість поступається тут місцем емоційній відкритості: переважно низхідний рух щоразу переривається висхідними «сплесками», які, проте, неспроможні подолати намічене «падіння» мелодії до вихідного *ля* малої октави. Темброве рішення теми свідчить про прагнення Бартока до рівноваги між двома інструментальними партіями: кожен елемент теми по черзі викладається скрипкою та фортепіано, причому скрипка веде тему самостійно, без підтримки фортепіано, що досить рідко зустрічається у камерно-ансамблевій музиці. «Учнівський» почерк молодого автора виявляється у суворій «квадратності» синтаксичних побудов та у спробі гармонізувати натурально-ладову мелодію згідно з «класичними» правилами (приклад 3.4).

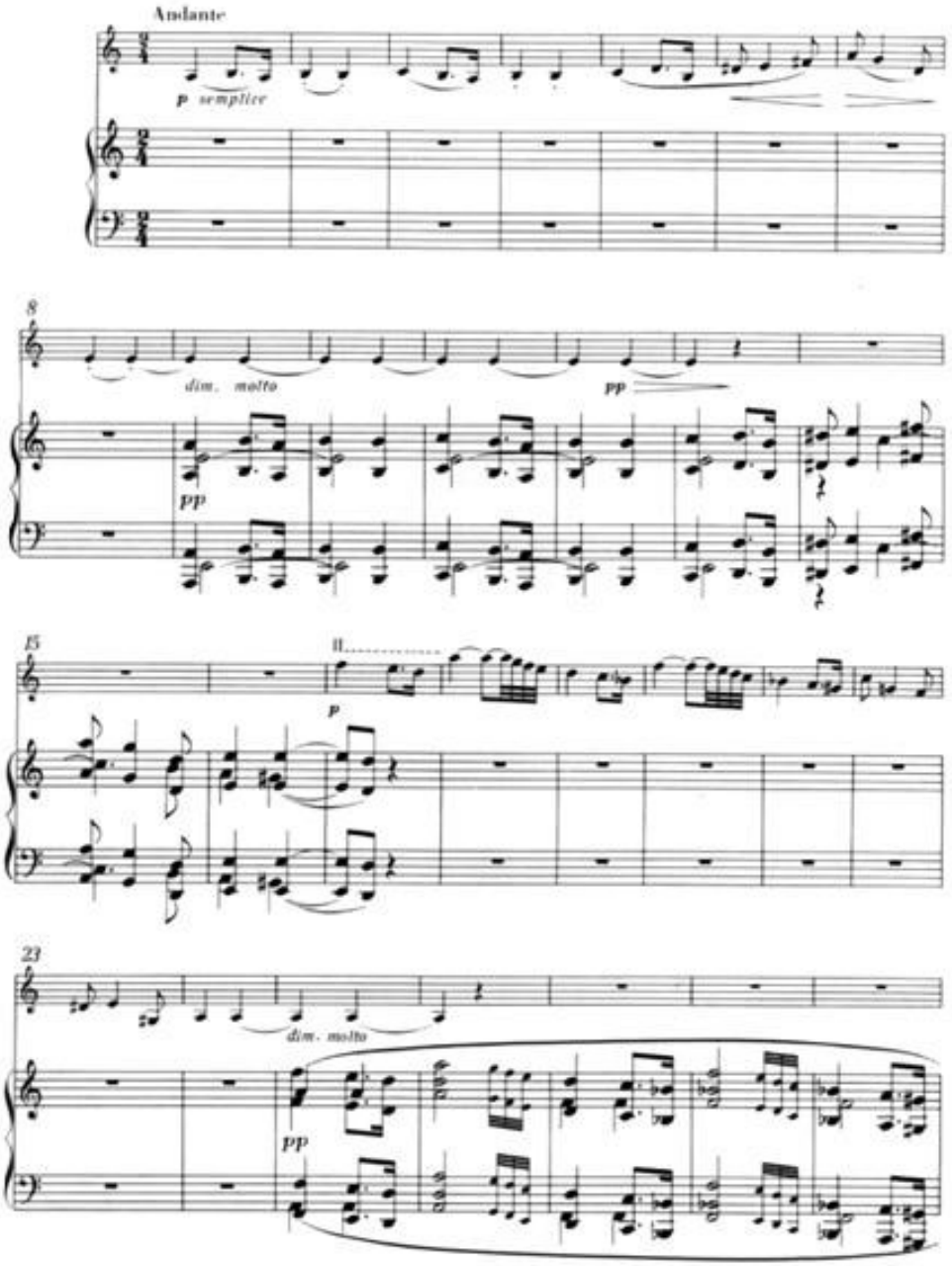
П'ять варіацій суттєво контрастують одна одній та виявляють щоразу нові грані вихідної теми. У першій варіації (т. 33) (*molto rubato*) на передній план висувається імпровізаційне начало, який разом із «мадярським» комплексом виразових засобів спрямований на відтворення уявлень про музикування циганських ансамблів. Мелодія зосереджена в партії скрипки, а у фортепіано протягом всієї теми звучать фігурації в двічі гармонічному мінорі, що імітують гру на цимбалах.

У другій варіації (т. 65) (*poco a poco più vivo*) двотактні мотиви перетворюються на тритактні, готуючи слухача до зміни метру наступної, третьої, варіації. Синкопований ритм та «спрощена» гомофонно-гармонічна фактура підкреслюють танцювальність, нагадуючи угорський стиль вербункош. Асоціації посилює образне і жанрове зіставлення двох перших

варіацій: неспішне імпровізаційне оповідання оповідача, що нагадує *Lassù*, і швидший танцювальний рух, що апелює до *Friss*.

Приклад 3.4

Соната мі мінор, II ч. (тт. 1–29)



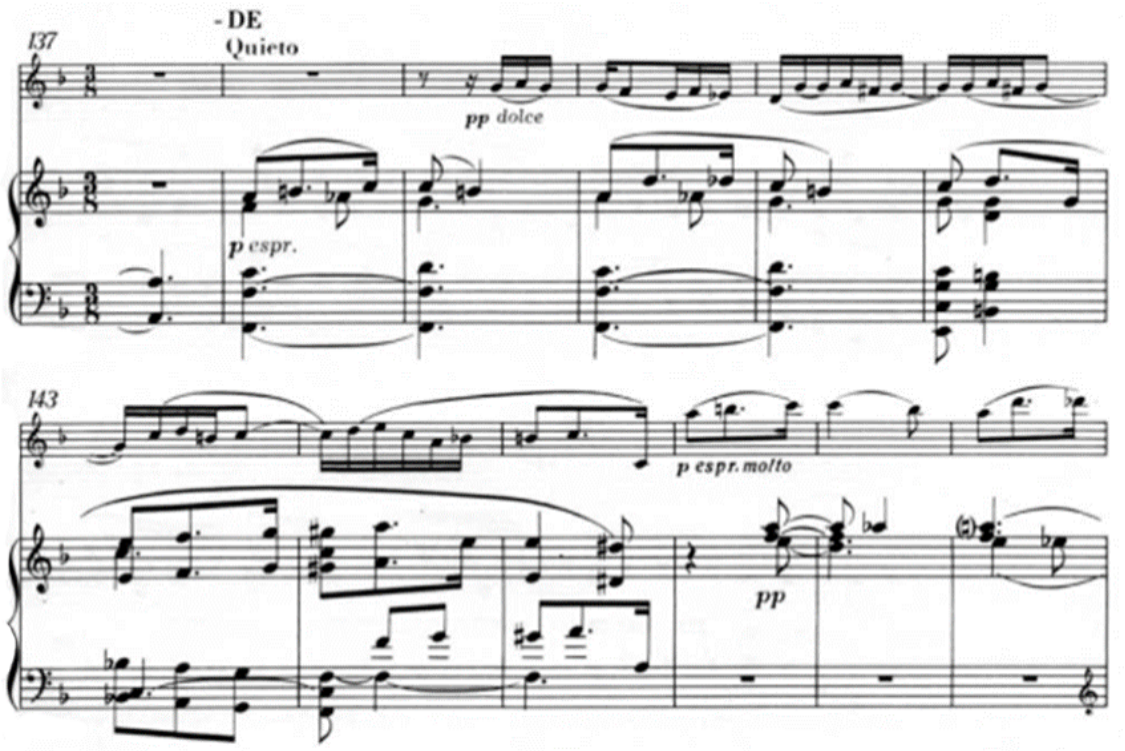
У третій варіації (т. 113) тема набуває величного звучання (*Poco maestoso*): динаміка ***f***, щільна акордова фактура фортепіано, що охоплює п'ятиоктавний діапазон, октавне та секстове «потовщення» мелодії в партії скрипки. Насиченості звучанню додає канонічне викладення першого елементу теми, що підкреслює рівність партнерів. Надалі потужні гармонічні

фігурації фортепіано прикрашаються форшлагами, які своєю «легковажністю» дещо суперечать патетично піднесеній мелодії, хоча і вписуються в угорський стилістичний комплекс. Недостатньо органічними здаються й окремі гармонічні звороти: сміливі спроби молодого композитора розсунути межі листівського мажоро-мінору іноді виглядають надто «прямолінійними», а гармонійний рух — штучним.

Четверта варіація (т. 137) має позначення *Quieto* і гранично контрастує попередній у образному плані. Це тендітна лірика, що відверто вказує на близькість романтичним традиціям. Ритмічний малюнок та витончені хроматизми апелюють до любовних тем вагнерівського «Трістану». Повертають до нормативів романтичної епохи і гармонічні засоби виразності: тяжкі малосекундові затримання супроводжуються майже виключно акордами чи фігураціями основних ладових функцій. Рівноправність у співвідношенні партій досягається як передачею тематичної ініціативи від фортепіано до скрипки і навпаки, так і самостійністю голосів при одночасному звучанні (приклад 3.5).

Приклад 3.5

Соната мі мінор, II ч. (тт. 137–148)



П'ята варіація (т. 173) відкривається чотиритактним фортепіанним вступом, що імітує арфові пасажі. На фоні фортепіанного тремолювання подвійними нотами вступає скрипка (ремарка *con passion*) з темою, яка, за вказівкою композитора, має бути виконана на струні *соль* — задля ефекту глибокого, «надривного» звучання. Метричне усунення початку мелодійних фраз на слабку частку такту, з одного боку, посилює експресію висловлювання, з іншого, створює враження імпровізаційної свободи.

Таким чином, варіаційну форму другої частини Барток трактує відповідно до романтичної традиції — як сюїту контрастних п’єс, об’єднаних інтонаційно. Контраст охоплює різні рівні музичного цілого — метроритмічний, ладотональний, фактурний, жанровий, образний. У співвідношенні образів вибудовується певний алгоритм. Непарні варіації (перша, третя, п’ята) мають більш героїчний, піднесено-патетичний характер, парні (друга, четверта) виконують інтермедійну функцію, переключаючи розвиток у танцювальну чи ліричну сферу.

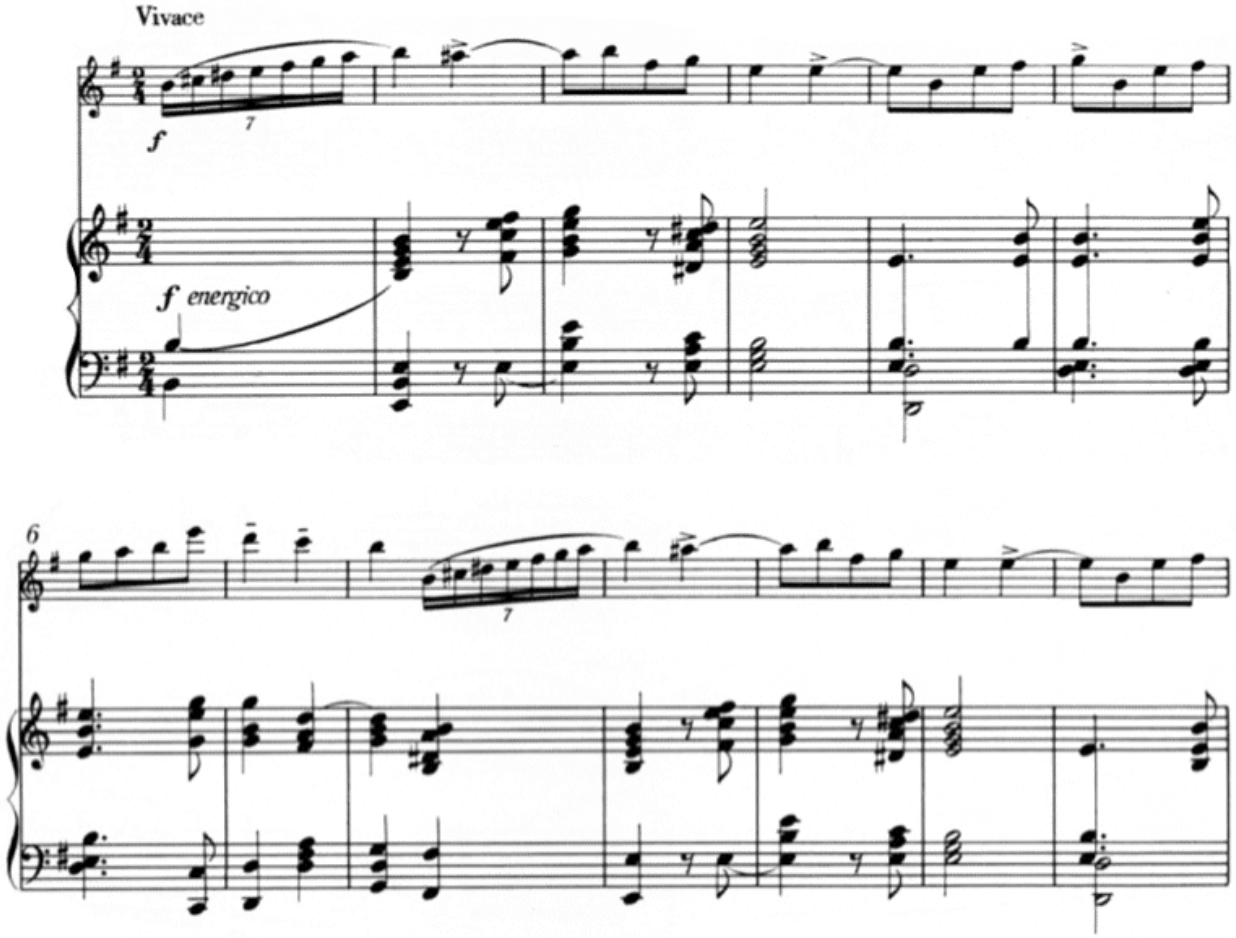
Фінал — *Vivace* — написаний у формі рондо-сонати з епізодом замість розробки. Звертає на себе увагу масштабність рефрену, який має тричастинну будову репризного типу *a-b-a*. Перша тема рефрену — пружна танцювальна мелодія скрипки, підтримана синкопованим супроводом фортепіано. Активний характер мелодії підкреслюється ремаркою *energico*, але головним фактором, який сприяє відверто танцювальному характеру звучання, є ритміка: фортепіанні мотиви мають ямбічну структуру, що у поєднанні зі скрипковими хореїчними створює враження «перебиваючого» ритму, характерного для багатьох танців угорського походження. Скрипкова партія наповнена розширеними форшлагами, стрімкими злетами та акцентами на другу долю, що створюють ефект «притоптування». Танцювальний характер теми визначає чітку квадратність її структури, де кожне речення дорівнює восьми тактам (приклад 3.6).

Друга тема рефрену (т. 36) поєднує у собі розробку елементів, що звучали раніше, та нових елементів, які отримають розвиток у центральному

епізоді. Новими елементами є пунктирний ритм та висхідний мелодичний рух по звуках тризвуку, що визначають героїчний відтінок цієї теми. Оновленню піддається мелодико-ритмічний остов головного мотиву, який постає тут у національному переломленні — завдяки використанню двічі гармонічного мінору (тт. 38, 42, 50). Апеляція до національних традицій музикування відчутна також у рисах імпровізаційності: ремарка *rubato,* часті зміни динаміки — від ***p*** до ***ff***. Цікаво, що Барток неодноразово поєднує збільшену секунду двічі гармонічного мінору з ознаками дорійського ладу (т. 66). Загалом, що стосується ладотонального розвитку, то він в середньому розділі рефрену є доволі інтенсивним. Юний композитор прагне охопити далекі тональності, але при цьому ще «побоюється» відірватися від класичної функціональності: всередині кожної модуляційної ланки зберігаються цілком традиційні співвідношення акордів (гармонічна субдомінанта — тоніка).

Приклад 3.6

Соната мі мінор, III ч. (тт. 1–12)



Розглянемо співвідношення інструментальних партій в рефрені. У першій темі домінує скрипка, хоча у другому періоді (т. 17) активізується фортепіано, яке вже не тільки супроводжує, але й імітує скрипкові мотиви. У другій темі скрипка та фортепіано по черзі беруть на себе лідируючу функцію: спочатку тема проводиться скрипкою, з т. 60 вона переходить до фортепіано, лишаючи скрипці рельєфні підголоски, нарешті, з т. 68 тема викладається канонічно, остаточно урівнюючи в правах партнерів по ансамблю. В репризі рефрену (т. 84), яка точно повторює експозицію, повертається і початкове співвідношення партій.

Наступний розділ форми (т. 129) поєднує функції епізоду та побічної партії. У співвідношенні з рефреном він утворює типову для класицистської сонати диспозицію, про що свідчить і тональний план (*мі мінор — Соль мажор*), і образний контраст між темами (танцювальне та ліричне начала).

Усередині епізоду маємо, як у рефрені, зіставлення двох тем: цього разу пісенної та танцювальної. Композитор підкреслює контраст між ними темповими та образними ремарками: *tranquillo — piu vivo*, *espressivo — graciozo*. Лірична тема переважно проводиться в партії скрипки. Мелодія широкого дихання, із довільним розподілом тривалостей ллється на фоні секстолей фортепіано та своїми розспівними інтонаціями апелює до оперної кантилени. Наповнюючись пасажами шістнадцятих, вона поступово набуває пристрасного характеру. Танцювальна тема завжди доручена фортепіано. На першому плані тут знаходиться не мелодичне, а ритмічне начало, яке підпорядковує собі вільний вилив емоцій. Контраст наявний і на артикуляційному рівні: якщо в першій темі переважало *legato*, то в другій домінує штрих *staccato*.

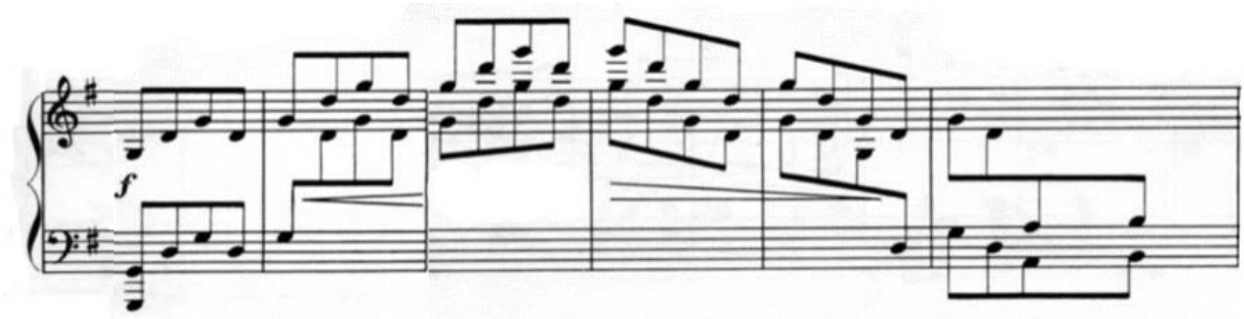
Контрастні теми зіставляються тричі, причому перша тема має тенденцію до розширення, а друга — до стиснення (22 — 30 — 24 та 10 — 8 — 4 тактів відповідно). Важливим є також збереження їхнього ладотонального співвідношення: танцювальна тема завжди звучить в тональності домінанти по відношенню до ліричної: *Соль мажор — Ре мажор, сі мінор — Фа-дієз*

мажор, Соль мажор — Ре мажор. Тональний рух, а саме, відхід від основної тональності епізоду і повернення до неї, виступає фактором композиційної організації епізоду загалом. Говорячи про драматургічне розгортання всередині епізоду, зазначимо, що дві теми не тільки зіставляються, але й нашаровуються одна на одну (т. 197), що сприймається як підсумок їхньої взаємодії.

Завершується епізод основним мотивом рефрену (т. 224), де скрипка декілька разів намагається знов «завести» стрімкий танець. Між цими спробами Барток проводить «нейтральну» в інтонаційному відношенні фортепіанну зв'язку з октавно-унісонним рухом по квартах і квінтах (т. 227), яка використовувалася раніше у рефрені для відокремлення його розділів, а також звучатиме надалі в аналогічній функції. Ця повторювальна зв'язка слугує додатковим засобом цементування строкатої у тематичному плані форми фіналу (приклад 3.7).

Приклад 3.7

Соната мі мінор, III ч. (тт. 227–232)



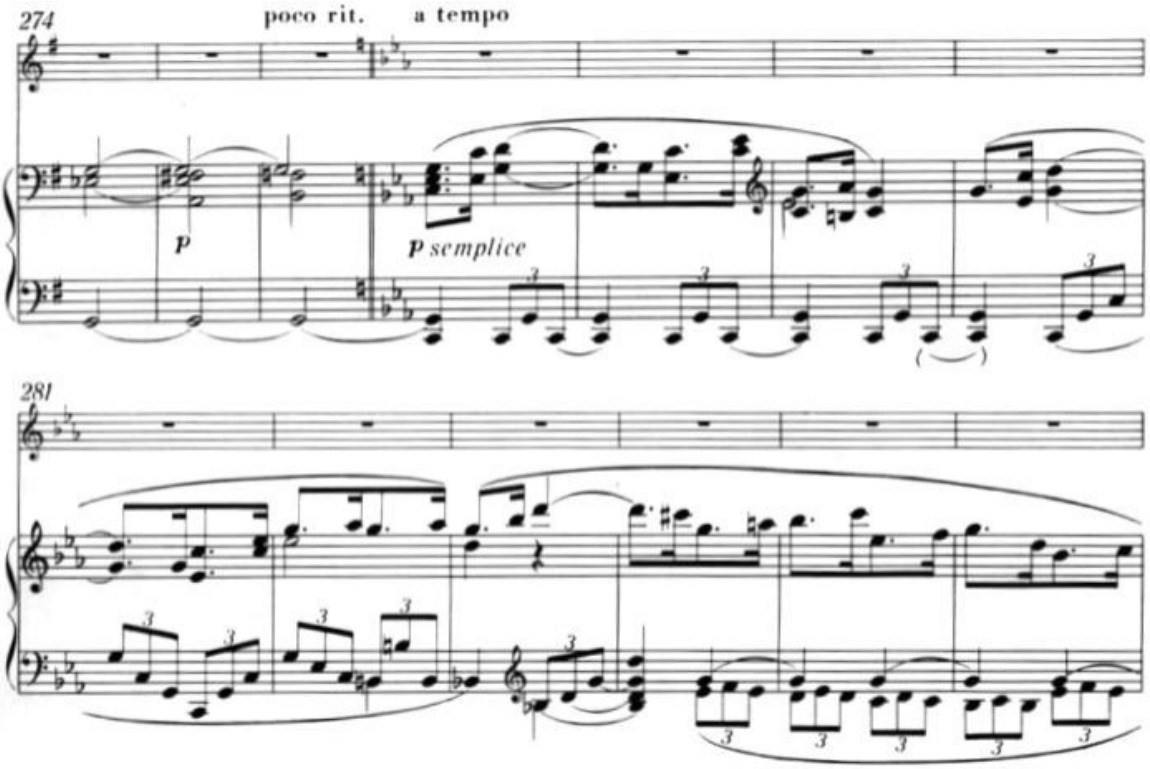
Рефрен повторюється після першого епізоду у скороченому вигляді (тільки розділ *a*). Він не замикається тонікою, як раніше, а після домінанти уводить у тональність центрального епізоду — *до мінор*.

Центральний епізод (т. 277), як зазначалося вище, підготовлений другою темою рефрену, де вперше з'явилася пунктирна ритмоформула. Цей епізод контрастує попередньому звучанню тонально, тематично і образно. Тут вперше виникає героїчний образ, що своїм звучанням нагадує національно-піднесені образи в музиці Ф. Ліста: висхідні квартові та тризвучні ходи, що

чергуються з щемливими малими секундами та прихованими елементами двічі гармонічного мінору (приклад 3.8).

Приклад 3.8

Соната мі мінор, III ч. (тт. 274–286)



Асоціації з похідними маршами посилюються завдяки тремолюючим квінтам в низькому регістрі фортепіано, що імітують барабанний дріб. Маршова тема проводиться спочатку у фортепіано (т. 277), потім переходить в партію скрипки (т. 295). Поступово вона зміщується у верхні регістри, одночасно посилюється динаміка, а з т. 313 змінюється ладовий нахил. Потенційно закладена в темі енергія виходить на поверхню, що підкреслено відповідною ремаркою (*energico*). Активізація руху відбувається також через імітаційне викладення мажорного варіанту теми — спочатку всередині фортепіанної партії (т. 313), потім в партіях фортепіано та скрипки (т. 320). Паралельно зростає тональна напруга, ущільнюється фактура, нарешті, в т. 340 тема сягає кульмінаційної точки розвитку: скрипка проголошує тему на ***ff*** у високому регістрі, однак домінантовий органний пункт в партії

фортепіано надає звучанню нестійкого характеру, підсилюючи відчуття внутрішнього напруження.

Загальну репризу рондо-сонатної форми відокремлює від центрального епізоду невеличка зв'язка (т. 366), заснована на інтонаціях рефрену та позначена композитором ремаркою *poco a poco accelerando*. Рефрен (т. 375) — скорочений (*a-b*), так само як і перший епізод (він же — побічна партія). Обидва розділи несуть на собі відбиток підсумковості: початкова тема рефрену майже вся звучить на тонічному органному пункті, а в епізоді, який транспонований в однойменну до основної тональність *Мі мажор* (т. 460), навпаки, активізується модуляційний рух та переважає фрагментарність викладення. Зв'язка (т. 522), ідентична тій, що поєднувала центральний епізод із початком репризи, підводить до заключного проведення рефрену (т. 52). Його перший тематичний елемент звучить нібито в *Мі мажорі* (чотири дієзи при ключі), однак мелодія спирається на зменшені септакорди, а загальний рух постійно прискорюється (*Tempo I — poco a poco accelerando — Vivace molto — Presto*). Все це створює ефект мінливості, швидкоплинності, примарності, а останнє у фіналі проведення октавно-унісонного відіграшу фортепіано замикає композицію, надаючи їй завершеності та цілісності.

Наступна схема відображає побудову тонально-тематичну побудову фіналу сонати:

Таблиця 3.1

A	*B*	*A*	*C*	*A*	*B*	*A*
a-b-a	*c-d-c-d-c/d-d*	*A*	*e(b1)*	*a-b*	*c-c/d-c*	*A*
мі мінор	*Соль мажор*	*мі мінор*	*до мінор*	*мі мінор*	*Мі мажор*	*Мі мажор*

Отже, соната *мі мінор* демонструє як традиційні, так і новаторські прийоми композиційного письма юного Бартока та підсумовує прагнення композитора йти шляхом свого видатного співвітчизника Ф. Ліста, розвиваючи нове прогресивне мистецтво в опорі на національний фольклор та європейські музичні традиції. І хоча ця соната не є такою ж популярною, як

сонати 1920-х років та соло-соната, вона є важливою сходинкою в опануванні Бартоком жанру.

3.2. Пошуки нових звучань у скрипкових сонатах 1920-х років

Дві сонати для скрипки і фортепіано, написані на початку 1920-х років, позначили новий етап у скрипковій творчості Бартока. Від попередніх опусів за участю скрипки їх відокремлює більше десяти років: Перший скрипковий концерт датується 1907–1908 роками, «Два портрети» — 1907–1911 роками. Після цього композитор звертався переважно до фортепіанної, вокальної та оркестрової музики.

Післявоєнні роки, що передували появі зрілих сонат, були важкими для Бартока. У листі до Яноша Бушиці (*János Buşiţia*) від 8 травня 1921 року композитор пише про скрутні часи. Він розповідає, що давній друг позичив йому дві кімнати своєї вілли у Пешті, однак сума, необхідна для забезпечення життя, вдвічі перевищує його річну зарплату, тож, він має увесь вільний час витрачати на заробітки [95, с. 153]. Барток заробляє, виступаючи на концертах як піаніст, пише статті та книги, присвячені фольклору, але практично не створює нової музики. У тому ж листі до Яноша Бушиці він зазначає, що прагне гірського повітря, яким не насолоджувався з 1918 року. «Свіжим повітрям» для Бартока була змога продовжувати вивчати народну музику, але він змушений був провести свій літній відпочинок в Анжері, поблизу Граца (Австрія), бо через візові труднощі плани поїхати до Беюша або Словаччини були зруйновані.

Поява обох сонат для скрипки і фортепіано, ймовірно, завдячує Джеллі Араньї, з якою Барток був знайомий ще зі студентських років. У 1920-ті роки родина Араньї мешкала у Великобританії, однак, завдяки їх короткому візиту в Угорщину, з’явилася можливість відновити дружні стосунки між Бартоком та сестрами Араньї.

Наявні відомості про створення Бартоком скрипкових сонат досить неоднозначні. Джеллі у своїх спогадах стверджує, що композитор склав першу сонату на її прохання [145, с. 290]. Я. Карпаті піддає сумніву це твердження, адже у листі до Мішеля Димитрія Кальвокорессі (*Michel Dimitri Calvocoressi*) від 20 жовтня 1921 року Барток пише лише про те, що захоплений грою Джеллі і хоче з нею вперше виконати сонату, яку якраз пише. Однак він не згадує, що пише сонату саме для Джеллі: «Я хочу повідомити вам, що тим часом я мав нагоду грати камерну музику з міс Джеллі Араньї. Я вважав її чудовою скрипалькою, з якою я б із задоволенням грав разом на публіці будь-де й у будь-який час... Насправді, я зараз пишу сонату для скрипки та фортепіано, яку я б із задоволенням спочатку виконав із міс Араньї» [145, с. 290].

Однак Д. Купер, посилаючись на той самий лист, вказує, що Барток писав М. Кальвокорессі про наміри написати сонату для виступу в Лондоні із Джеллі Араньї. «24 вересня 1921 року Барток повідомив йому [М. Кальвокорессі — *Н. Д.*] про свій намір виступити з Джеллі в Лондоні. Коли він знову написав 20 жовтня, він зміг сказати йому, що він щойно чув гру Джеллі і вважає її чудовою, і має намір написати сонату для її виступу в Лондоні. Менш ніж через два місяці, 12 грудня, він закінчив композицію, хоча і повідомив Тіті Араньї, що копіювання ще не завершено через хворобу, яка охопила сім'ю» [108, с. 181].

Л. Шомфай у статтях «Дві сонати для скрипки та фортепіано (1921–1922): авангардна музика *à la Bartók*» [189] та «Сонати Бартока для скрипки та фортепіано № 1–2: Композиційний процес» [181] проливає світло на розбіжності думок науковців. Він зазначає, що «інтенсивний період написання чорнової партитури Першої сонати добре задокументований: Барток присвятив і датував сонату після останнього такту в друкованому виданні як "*A.J.-nek, Budapest, 1921. X.–XII.*" *[To J[elly] A[rányi]. Budapest, October–December 1921*]» [181, с. 28]. Окрім цього, у чорновій партитурі Барток позначив навіть точні дати завершення I і III частин — 26 жовтня і 12 грудня 1921 року.

Як факт, що свідчить про початок роботи над Першою сонатою, Л. Шомфай, як і більшість науковців, наводить лист дружини Бартока до матері композитора від 19 жовтня 1921 року. У свій 28-й день народження Марта отримала від чоловіка звістку-сюрприз, що він знову почав писати. Боючись, що скрутні часи нанесли непоправну шкоду його композиторським здібностям, вона була настільки щаслива, що не виконала обіцянку нікому не говорити до завершення твору і поділилася цією чудовою новиною із найближчою для них обох людиною: «Я дуже вдячна Джеллі Араньї, чия чудова гра на скрипці спричинила цей (як він каже) довго дрімаючий [«*régen szunnyadó*»] план, який виник у Бейли» [181, с. 29]. Доказом плану, про який пише Марта, є шість сторінок начерків Першої сонати у «Чорній кишеньковій книзі» Бартока. Л. Шомфай вказує, що композитор писав у цій «книзі» лише тоді, «коли був далеко від дому та піаніно; коли він не міг спокійно працювати в ідеальній ізоляції, імпровізуючи на своєму інструменті, перш ніж сісти за свій стіл, щоб викласти на папері вже кристалізовану музику» [181, с 29]. Вчений припускає, що ці начерки були створені під час літніх канікул з 10 липня по 6 вересня 1920 року в будинку сестри композитора в пустелі Кертмеґ (Угорщина) і зазначає, що «Барток окреслив початок частин I, III та II (у цій послідовності), загалом грубу форму 78 тактів I, 41 такту II та 77 тактів III, з деякими подальшими уривками» [181, с. 28].

Також Л. Шомфай наводить уривки з листа Бартока до Джеллі Араньї від 9 листопада 1921 року: «Частини 1 і 2 Вашої скрипкової сонати вже доступні, повністю закінчені, навіть 1/3 третьої... Ваша гра на скрипці справді настільки мене вразила, що я вирішив того вівторка [4 жовтня], коли ми востаннє грали разом: я спробую це незвичайне для мене поєднання лише за умови, що обидва інструменти завжди матимуть окремі теми — цей задум набув певної форми, так що вже наступного дня план і головні теми для всіх трьох частин були готові. Я міг згадати про це, коли ми прощалися в четвер [6 жовтня]. Я дуже хотів цього, але не наважувався, не знав, чи після такого довгого мовчання — два роки — яке мені нав’язали, я ще зможу писати. Дуже

скоро виявилося, що я все-таки зможу — та ще як! [...] Я створюю цю сонату для вас і присвячу її вам (якщо ви приймете)» [181, с. 29].

Л. Шомфай припускає, що одкровення Бартока стосовно окреслення плану із трьох частин «наступного дня» (хоча його дружина чула про «довго дрімаючий план» задовго до того) і твердження, що останні два роки Барток не міг писати твори (хоча у 1920 році були написані «Імпровізації на угорські селянські пісні»), є «романтичним перебільшенням цього майже любовного листа до Джеллі» [181, с. 30]. Я. Карпаті, так само як і Л. Шомфай, припускає, що на перших етапах сонати не пов'язувалися безпосередньо з особою Джеллі Араньї. Однак, оскільки на партитурі, надрукованій 1923 року, вже є напис на титульному аркуші «*Deux Sonates / pour Violon et Piano / composées pour Mlle Jelly d'Arányi*», «не виключено, що рання і, можливо, туманна ідея присвятити їй твір стала остаточним рішенням лише після двох концертних гастролей Бартока по Британії, де він переконався у чудовому виконанні музики тоді 29-річною скрипалькою» [145, с. 291]. Тож, скоріш за все, Барток планував написати Першу сонату для скрипки з фортепіано ще до того, як почув «чудову гру» Джеллі Араньї, але саме зустріч з нею надихнула композитора нарешті втілити цей задум і присвятити їй твір.

Стосовно написання Другої скрипкової сонати немає такої детальної інформації. П. Вілсон пише, що Барток розпочав роботу над сонатою в липні 1922 року і закінчив її в листопаді того ж року. Із «Хронології життя Бейли Бартока» відомо, що 21 серпня 1922 року був завершений перший фрагмент Другої сонати [91, с. 213]. 10 грудня 1922 року мати Бартока написала доньці: «Марта старанно пише другу скрипкову сонату Бейли» [95, с. 216], напевно маючи на увазі, що Марта вже робила копію сонати.

Прем'єри обох сонат не пов'язані з ім'ям Джеллі Араньї. Перша соната була вперше виконана Мері Діккенсон-Онер (*Mary Dickenson-Auner)* та піаністом Едвардом Стюерманом *(Eduard Steuermann)* у Відні 8 лютого

1922 року[1]. Прем'єра другої сонати відбулася через рік — 7 лютого 1923 року в Берліні. Партію скрипки виконав Імре Вальдбауер, партію фортепіано — сам композитор. Із Джеллі Араньї Барток виконав сонати під час виступів у Лондоні: Першу сонату — 14 березня 1922 року в угорському посольстві в *Hyde Park Terrace*, Другу сонату — 7 травня 1923 року на концерті Британського музичного товариства.

У листі до матері від 15 квітня 1922 року Барток відмічає захоплення слухачів після першого виконання в Парижі першої сонати: «Мій сольний концерт 8-го числа пройшов добре. Після нього у Прюньера відбулась вечеря, на якій були присутніми більше половини "провідних композиторів світу" — Равель, Стравінський, Шимановський і ще кілька молодих (сумнозвісних) французів, імен яких ти не знаєш. Більшість була в захваті від моєї Скрипкової сонати, але не менше від ігри Джеллі, яка "перевершила саму себе" того вечора» [95, с. 160]. Про захоплений прийом бартоківських сонат французькими музикантами і критиками пише Я. Карпаті, посилаючись на розгорнуту рецензію А. Прюньєра в «*Revue Musicale*» та цитуючи листи, які Д. Мійо (*Darius Milhaud*) і Ф. Пуленк (*Francis Poulenc*) написали композитору стосовно Першої сонати. Так, у листі Д. Мійо читаємо: «Мій дорогий друже, я відчуваю, що мушу ще раз сказати тобі, наскільки мене вразила твоя соната. Це шляхетний, чистий і міцний твір [*de race, pure et rude*]… Будь ласка, вислови моє велике захоплення також пані Араньї. Вона гідна твору, який вона інтерпретує. З повагою, Мійо» [145, с. 292]. Йому вторить Ф. Пуленк: «Мій дорогий Бартоку, … Ви доставили велике задоволення всім молодим французьким музикантам, приїхавши до Парижа, щоб зіграти нам свою чудову сонату та п'єси для фортепіано — дякую… З найкращими побажаннями, ваш друг, Пуленк» [145, с. 292].

---

[1] Д. Купер зауважує, що ймовірно цей виступ був організований на неформальній основі, адже видавець Бартока Еміль Герцка (*Emil Hertzka*) не брав участі в його організації. Спираючись на Л. Шомфая, Д. Купер припускає, що «Барток просто не вважав це першим виконанням цього твору, яке мало відбутись під час їхнього виступу з Джеллі у Лондоні» [107, с. 6].

Написання творів одного жанру «парами» є доволі типовим для Бартока. На це, зокрема, вказує Я. Карпаті, наводячи такі приклади як Сюїти № 1 і № 2 (1905, 1907), Два портрети та Дві картини (1908, 1910), П'ять пісень ор. 15 та ор. 16 (1915, 1916), струнні квартети № 3 і № 4 (1927, 1928), Рапсодії № 1 і № 2 (1928). Згадаємо, що аналогічна практика парних творів властива Й. Брамсу, який, звертаючись до певного жанру, не обмежувався створенням одного опусу, а писав два або три опуси поспіль, намагаючись виявити повною мірою його змістовний потенціал: три фортепіанні сонати ор. 1, 2 і 5, два цикли варіацій ор. 21, фортепіанні квартети ор. 25 і ор. 26, два струнних квартети ор. 51, 2 рапсодії для фортепіано ор. 79, дві сонати для кларнета і фортепіано ор. 120. Можливо Барток, добре обізнаний із спадщиною німецького романтика, керувався тим самим принципом, що і Брамс, а саме, продемонструвати виразові можливості обраного музичного жанру у їх невичерпній повноті.

Композиційно-драматургічна будова скрипкових сонат Бартока має як спільні, так і відмінні риси. Перша соната являє собою дещо перевантажений за викладенням тричастинний цикл: від бурно-драматичного монологу через пантеїстичний ноктюрн-інтермеццо до селянського танцю. Друга соната — двочастинна: повільна імпровізація та динамічна танцювальна сцена слідують одна за одною без перерви. Однак при зовнішній відмінності композиційної будови обидві вони мають схожість драматургічного плану — від повільних імпровізацій-оповідей до танцювальних стихійних фіналів. Така будова апелює до національної традиції: скрипкові пристрасні імпровізації нагадують гру угорсько-циганських скрипалів, а танцювальні фінали, що складають драматургічний центр обох сонат — близькі чардашу[1]. Таку аналогію підтверджує і виконавська практика за часів Бартока. Відомо, що сам

[1] Спорідненість між сонатами наявна і на тональному рівні. Х. Стівенс припускає, що Барток розглядав першу сонату як *до-мінорну*, а другу — *До-мажорну*. Однак музикознавець уточнює, що «позначення тональності слід розглядати лише як точки відліку та кінцевого кадансу, тоді як терміни "мажор" і "мінор" навряд чи корисні для визначення таких складних тональностей, як ці» [191, с. 205].

композитор надавав перевагу Другій сонаті, а при виконанні Першої досить часто пропускав першу частину. Джудіт Фрігесі (*Judit Frigyesi*), посилаючись на лист композитора[1], вказує: «Плануючи концертну програму в 1936 році, Барток запропонував Андре Гертлеру виконати серед інших, дрібніших творів сонату для скрипки та фортепіано № 2 і другу і третю, або лише третю, частину сонати для скрипки та фортепіано № 1» [123, с. 267]. Дослідниця звертає увагу на дивовижність цієї пропозиції та зазначає, що для Бартока був дуже важливим масштабний дизайн композиції, і у побудові багаточастинної форми перша частина мала вирішальне значення. Звертається також увага на своєрідний підхід композитора до початкових розділів: «Цілі експозиції та навіть цілі частини можуть виконувати дещо вступну функцію, незважаючи на те, що вони також є “першими висловлюваннями” у традиційному розумінні» [123, с. 267]. Тож, можемо припустити, що драматургічні акценти в обох сонатах усвідомлювалися автором і спиралися на міцно засвоєну ним (хоча у даному випадку, мабуть, інтуїтивно відтворену) національну традицію.

Зупинимось більш детально на кожній сонаті.

Перша скрипкова соната Б. Бартока, як вже було сказано, являє собою тричастинний цикл, де перша частина написана у сонатній формі, друга має складну тричастинну будову, а третя — наближена до форми рондо. П. Вілсон вбачає у Першій сонаті адаптацію класичної європейської моделі: на його думку, ця соната, «принаймні зовні, озирається назад і імітує тричастинну структуру скрипкових сонат Моцарта та Бетховена» [214, с. 245].

Перша частина — *Allegro appassionato* — номінально написана у формі сонатного алегро: тут є три тематичні розділи, що з’являються послідовно, але через відсутність яскраво виражених тематичних і ладотональних контрастів кордони між ними є ледве вловимими. П. Вілсон стверджує, що сонатна форма набула тут вигляду великої трифазної композиції, яку можна позначити як AA^1A^2. Найбільш виразною серед тем *Allegro appassionato* є тема головної

[1] Лист до Андре Гертлера від 18 червня 1936 р.

партії, яка багаторазово повертається. Вона має оповідальний характер з гострим ритмічним малюнком із тріолями і форшлагами-стрибками. Нервова експресивність передана за допомогою різких динамічних і темпових контрастів, а також примхливості метроритму: включенню квінтолей та секстолей, пунктирних та синкопованих фігур, зміщенню акцентів та зміні метрів. У розробці (ц. 10.8) варіювання експозиційних тем поєднуються із додаванням нового матеріалу. Так, теми, які звучать у т. 3, ц. 1.6 та ц. 8.5, з'являються у видозміненому вигляді у ц. 13, ц. 14 та ц. 17. Застосований тут метод мелодичної варіативності є характерним для Бартока та реалізується в першій частині через зміни інтервальної структури, напрямку руху та значну кількість прикрас, які по мірі розгортання тем ускладнюються. Також можна говорити про темпову, регістрову, фактурну та динамічну трансформацію тем як засіб розвитку в розробці.

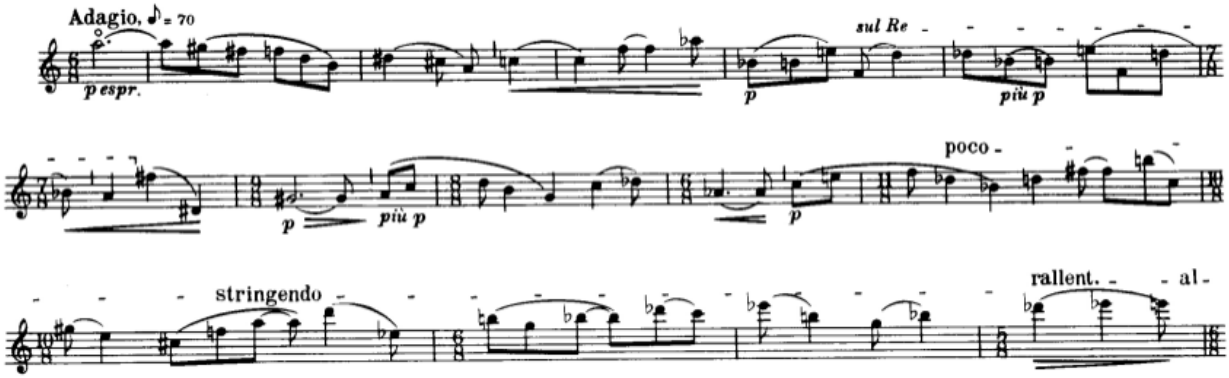
Реприза (ц. 20) фактично стає ще одним, третім, ствердженням експозиційного матеріалу. Тут представлені майже всі розділи експозиції (окрім одного, який використовувався в нетранспонованому вигляді в розробці в ц. 15.5), але внутрішні пропорції розділів в репризі змінені порівняно з експозицією. Тож, реприза «втрачає значну частину своєї драматичної сили, оскільки при поверненні позбувається масштабної напруги» [214, с. 247].

Друга частина — *Adagio* — більш традиційна. І. Нестьєв характеризує її як сучасний ноктюрн і пише, що тематизм в ній більш доступний, а гармонія часом відверто тональна [48, с. 371]. *Adagio* має складну тричастинну форму, кожний розділ якої містить по два парних підрозділи, де друга пара варіює першу. П. Вілсон та Х. Стівенс пропонують наступну схему частини: A ($a\ b\ a^1\ b^1$), B ($c\ d\ c^1\ d^1$), A^1 ($a\ b\ a^1\ b^1$). У першому розділі відбувається чітке темброве розгалуження музичного матеріалу: підрозділи a і a^1 проходять у скрипки соло, а підрозділи b і b^1 — у скрипки і фортепіано. Тема a являє собою мрійливу мелодію (динаміка ***p***), яка завдяки постійним змінам розміру (6/8, 7/8, 9/8, 6/8, 11/8 тощо) набуває ознак імпровізаційності. Вона ллється єдиним

потоком, «ігноруючи» тактові риски, і лише спеціальні позначки, прописані композитором, вказують на фразування. Я. Карпаті вбачає у цій мелодії спорідненість із початком Першого скрипкового концерту — і за сольним характером, і за емоційним забарвленням, і за тотальним пізньоромантичним хроматизмом [145, с. 300] (приклад 3.9).

Приклад 3.9

Перша соната, II ч. (тт. 1–15)

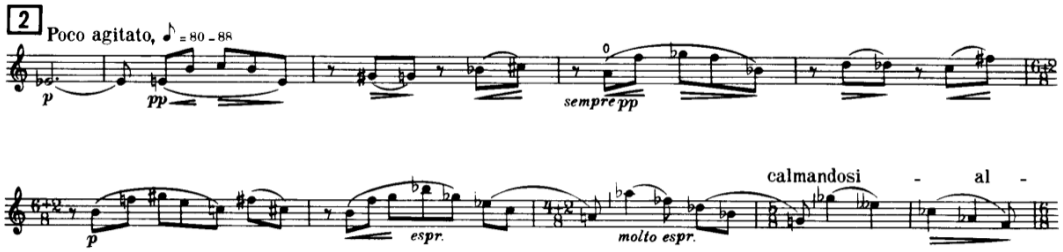


У підрозділі *b* (т. 16) обидва інструменти виступають як нероздільне ціле: скрипкова мелодія спочатку чергується, а потім нашаровується на паралельні мінорні тризвуки фортепіано, що рухаються по великих секундах вгору. Деталізація емоційного стану підкреслюється за допомогою авторських ремарок: *dolcissimo, molto espressivo, poco stretto, calmandosi*.

Як було сказано вище, друга пара підрозділів варіює першу. У підрозділі a^1 (ц. 2) тема скрипки соло подається у видозміненому та скороченому варіанті. Мелодичні фрази стають більш лаконічними, і тепер вже розділяються реальними восьмими паузами (приклад 3.10).

Приклад 3.10

Перша соната, II ч. (цц. 2–2.10)

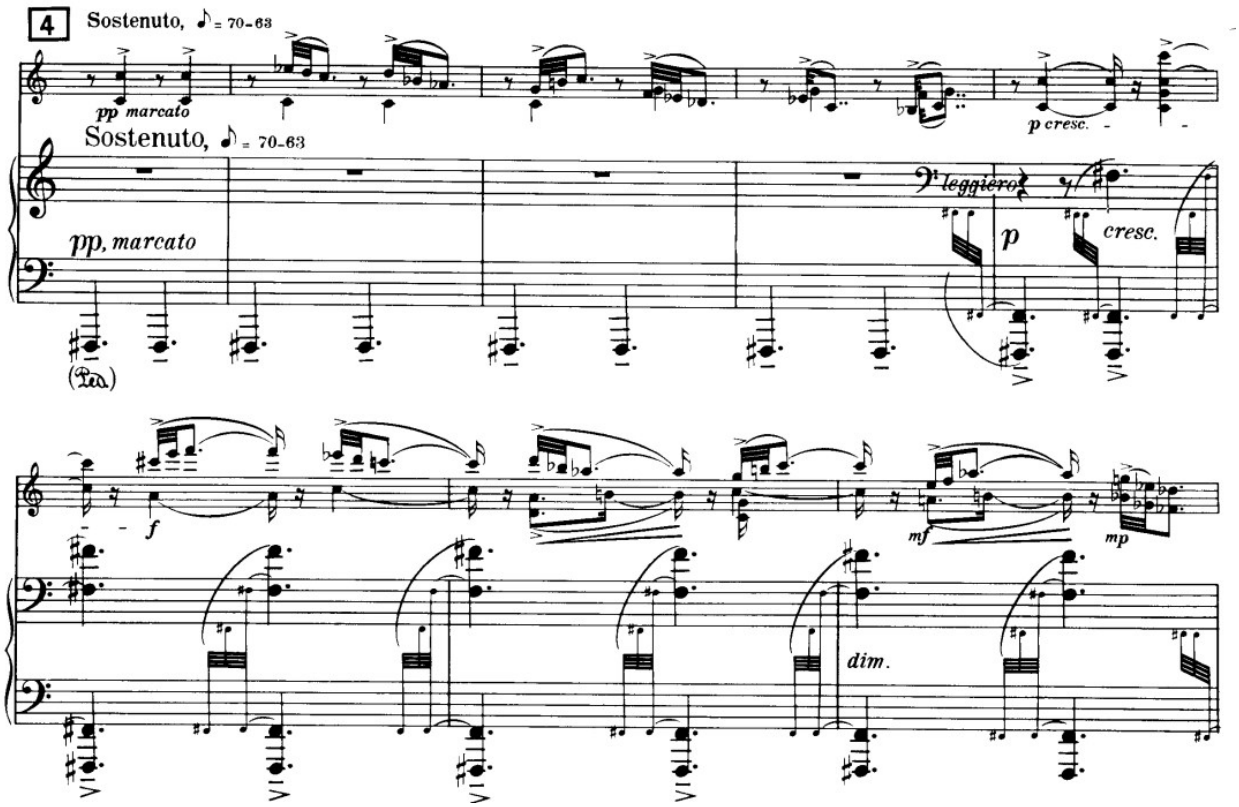


У підрозділі b^1 скрипкова мелодія спускається більш повільно, ніж у підрозділі *b*, заповнюючи усі зони чотириоктавного діапазону. Фортепіано в свою чергу, так само як і за першим разом, має висхідний рух, але вже мажорними тризвуками. Закінчується епізод поверненням скрипки до початкової мелодії *a*, підводячи до середнього розділу частини.

Розділ *B* так само складається з двох парних підрозділів. Підрозділ *c* (ц. 4, *Sostenuto*) починається з тритону — у фортепіано *фа-дієз*, у скрипки *до.* Хоча темп цього підрозділу досить повільний, а динаміка ***pp***, скрипкова мелодія звучить напружено — завдяки синкопам та акцентам (ремарка *marcato*). Партія скрипки наповнена дрібними тривалостями, а в партії фортепіано додаються форшлаги, що створюють тремолюючий ефект на звуці *фа-дієз*. Такий ритмічний малюнок є типовим для угорської народної музики і доволі часто зустрічається в творчості Бартока (приклад 3.11).

Приклад 3.11

Перша соната, II ч. (цц. 4–4.8)



У підрозділі *d* (ц. 5, *piu Adagio*) провідну роль на себе бере фортепіано, відповідаючи на уривчасту мелодію скрипки широкими плавними безперервними фразами, однак через мелодичну та ритмічну жвавість матеріалу напруга все ще залишається. Підрозділи c^1 і d^1, так само як і a^1 і b^1, мають варіативний розвиток і постійно змінну тональність.

В репризі, у розділі A^1 (ц. 10), відбувається повернення до початкової теми. Підрозділи *a* і a^1 звучать вже не у скрипки соло, проте партія фортепіано дуже скупа і являє собою витримані хоральні акорди. Тож, формально тенденція виокремлення скрипки тут збережена. Згадана раніше схильність Бартока до розвитку шляхом збагачення мелодичними прикрасами дає про себе знати. Партія скрипки наповнюється мелізматичними прикрасами (ремарка *rubato*), що додають темі ще більше ознак імпровізаційності.

Розділ *b* значно скорочений (всього три такти), в ньому повністю виключена партія скрипки. Композитор ніби заміщає скрипкові соло експозиційних розділів *a* і a^1 фортепіанним соло *b* в репризі. Закінчується друга частина підрозділом b^1, у якому звучання поступово розчиняється (*sempre dim, perdendosi,* ***ppp***), доводячи до логічного кінця показову для *Adagio* в цілому приглушеність колориту.

Х. Стівенс вбачає в стилістиці перших двох частин сонати риси, схожі з атональним стилем А. Шенберга. Зокрема, це наочно прослідковується у другій частині, де початкова скрипкова тема будується на десяти неповторюваних звуках. Іншою шенбергівською характеристикою, на думку музикознавця, є техніка октавного зсуву, «за допомогою якої послідовні ноти мелодії розміщуються в різних октавах, процедура, яка цілком суперечить тісній лінії пісенної мелодії» [191, с. 207].

Фінал — *Allegro* — драматичний центр сонати. Це відверто народний танець, який гіпнотизує остинатним рухом та майже інфернальною енергією. Чіткі мелодичні обриси скрипкової партії та танцювальний ритм у фортепіано приходять на зміну атональності та ритмічній плинності попередньої частини,

а стрімкий темп та беззупинний біг шістнадцяток надають звучанню віртуозного блиску та демоничного натиску.

Дослідники вказують на спільні риси Фіналу з іншими творами композитора. Зокрема, П. Вілсон пише про гармонічну та виразну спорідненість Фіналу із «Чудесним мандарином», а І. Нестьєв вважає, що у Фіналі багато що нагадує «танці смерті» Бартока, які з'являлись в «Чудесному мандарині» («танець переслідування») та третій частині Сюїти ор. 14. Як і в Сюїті ор. 14, композитор використовує «специфічно "східний" лад із фригійською секундою, IV та V зниженими ступенями та міксолідійською септимою» [48, с. 373], що, можливо, відбиває захоплення Бартока арабським фольклором, знайомство з яким відбулося під час експедиції до Північної Африки.

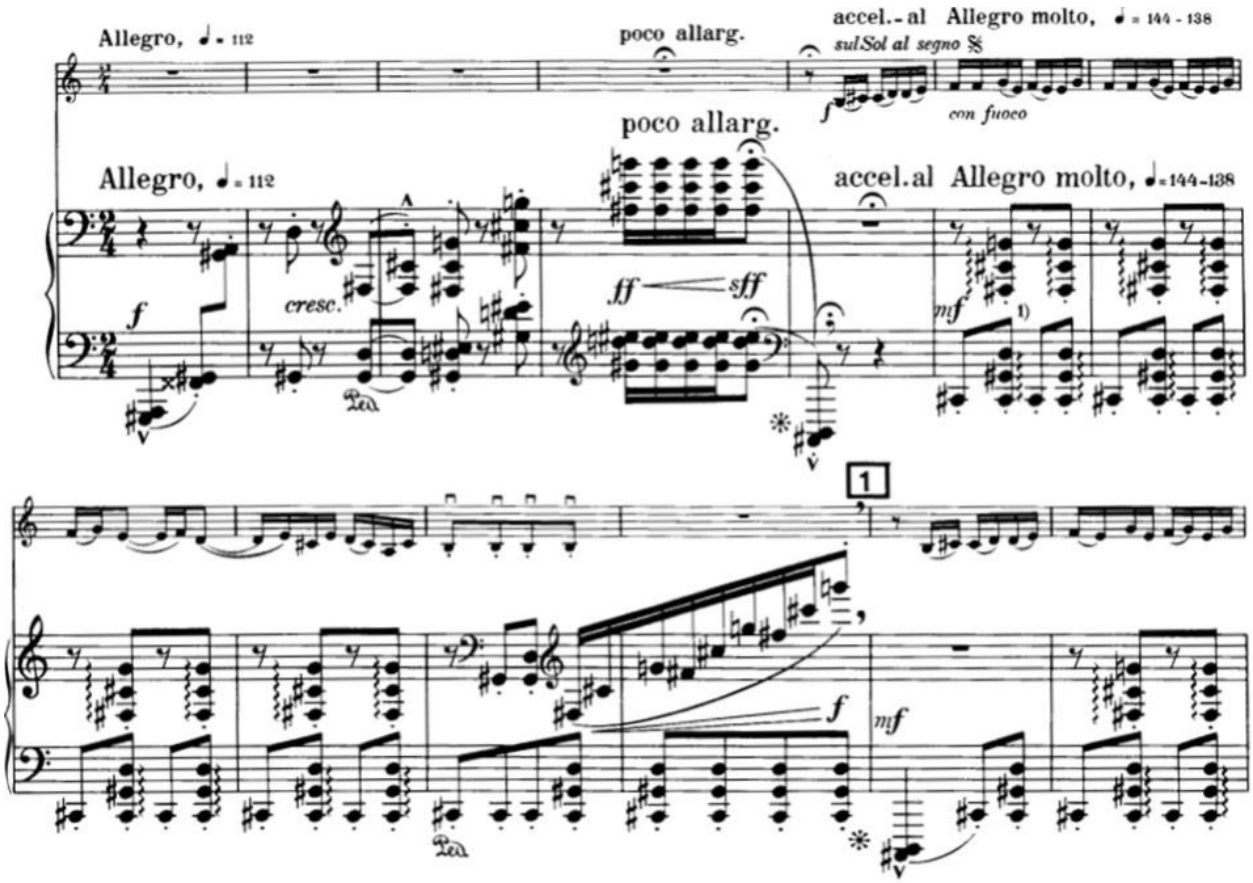
Стосовно форми Фіналу погляди дослідників дещо розходяться. Я. Карпаті вказує, що він написаний у формі сонатного рондо, що характеризується широким імпульсом і переважно народним музичним натхненням [145, с. 304]. Д. Купер також підкреслює натхненність Фіналу фольклором і, навіть, відзначає, що його загальну роль можна розглядати як компонент *friss* у вербунку, однак форму визначає як рондо. Більш детально намагається розібратися у формі Фіналу П. Вілсон, припускаючи, що Барток відмовився від класичної моделі заради чогось ще більш традиційного. Розглянувши схему будови частини, запропоновану П. Вілсоном — *A, B* (1, 2, 3), A^1, *C*, A^2, *B* (1, 2, 3), A^3 (кода), бачимо, що Барток лише частково втілив форму рондо. Дослідник пояснює це введенням двох важливих інновацій: по-перше, композитор змінив темп та характер в центральному розділі *C* і, по-друге, прогресивно варіював розділ *A*, включаючи його регармонізацію при кожній новій появі [214, с. 249].

Розпочинається фінальна частина чотиритактним фортепіанним вступом, який Я. Карпаті характеризує як «підняття завіси» [145, с. 304]. Головна тема рондо доручена скрипці — це жвава, моторна мелодія, що безперервно рухається вперед, нагадуючи своєрідне «*Perpetuum mobile*». Аж

до ц. 4 скрипка повністю грає на струні «*соль*» на фоні ударних фортепіанних акордів, до яких періодично додаються арпеджіовані пасажі. Я. Карпаті вбачає у цій темі спорідненість із румунською інструментальною народною музикою, якій також властиві потужні, жваві мелодії із моторним ритмом та парно з'єднаними нотами. Музикознавець підмітив також, що партія фортепіано так само імітує характерний для румунської селянської музики тип акомпанементу із нагромадженими одна на одну чистими і зменшеними квінтами [145, с. 304] (приклад 3.12).

Приклад 3.12

Перша соната, III ч. (тт. 1–13)



Тема рефрену перетікає в епізод *B* (ц. 8), що складається з трьох розділів. Я. Карпаті вважає, що розділ B^1 «функціонує як свого роду друга тема або перший епізод у структурі сонатного рондо» [145, с. 305]. Тема не контрастує з попередньою, а ніби продовжує її, оскільки тут ще більше пробивається характер румунської народної музики. Музикознавець зазначає, що у збірці

народної музики Бартока в Марамароші[1] також є мелодії, які повторюють і прикрашають одну ноту, і що такий ритмічний малюнок є характерним для русинських наспівів. Фортепіано виконує супроводжувальну роль. Гармонія тут досить статична, оскільки фортепіанні квінтолі рухаються переважно октавно з хроматичним скупченням навколо ноти *мі*. Партія скрипки також базується навколо ноти *мі*, додаючи мелізматичні прикраси та пунктирні ритми.

Починаючи з розділу B^2 (ц. 12), на перший план виходить фортепіано. Тема проростає з тризвучного мотиву *до–ре–мі-бемоль* (***p***, ремарка *leggierissimo*), повторюючись і розхитуючись немов хвилі. Скрипка супроводжує партнера за допомогою акордів *pizzicato*, арпеджіованих секстолей та трелей.

Третій розділ B^3 (ц. 18.5) повертає нас до русинського мотиву від *ля-дієзу*, що звучав у B^1, однак тут у фортепіано маємо вже не квінтолі, а синкоповані мажорні акорди з форшлагами. Розділ A^1 (ц. 21.12), як і на початку фіналу, розпочинається мотивом «підняття завіси», цього разу більш масштабного (12 тактів), який маркує завершення великого епізоду *B* та готує повернення бурхливого рефрену в партії скрипки.

Епізод *C* (ц. 13) є своєрідною варіацією рефрену, яка проводиться тут в партії фортепіано. За спостереженням Я. Карпаті, це єдиний випадок, коли один із інструментів запозичує матеріал іншого. Тема звучить повільніше і завдяки манері *marcato*, *pesante* набуває більш енергійного характеру. Цілих 15 тактів фортепіано має можливість висловитись сольно. У ц. 26 додається скрипкова мелодія з ремаркою *grazioso*, що, на думку Я. Карпаті, є віддаленою варіацією теми русинського епізоду, тож ці дві тематичні варіації нерозривно пов’язані між собою та з’єднуються по черзі, утворюючи симетричну секцію з п’яти частин у центрі фіналу [145, с. 306]:

[1]Bartók B. Volksmusik der Rumänen von Maramureş. München: Drei Masken Verlag, 1923.

Таблиця 3.2

Скрипка:		*grazioso*		*grazioso*	
Фортепіано:	*augmented rondo theme*		*augmented rondo theme*		*augmented rondo theme*

У ц. 33 повертається оригінальна тема рондо A^2, знаменуючи репризу Фіналу. Їй передує однотактний мотив «завіси». Так само як і на початку, в епізоді *B*, русинська тема оточує фортепіанну тему, до якої в ритмічному дзеркальному відображенні додається скрипка.

Кода A^3 (ц. 43.13) розпочинається з мотиву «завіси». Спочатку звучить тема *grazioso* з центрального розділу *C*, до якої потім долучається її тема-пара, тема рефрену, яка пришвидшується до *Presto*, «замикаючи частину різкою бурхливою прогресією гами» [145, с. 307].

Особливість будови Фіналу значною мірою обумовлена характером теми рефрену. П. Вілсон вважає, що на відміну від більшості тем рондо, які є самодостатніми розділами, головна тема фіналу не може досягти справжнього завершення через ритмічний драйв. Як наслідок, перший розділ *A* — дуже масштабний: «природний імпульс теми, здається, проводить її через цілу серію повторень і варіацій». В коді розділ *A* підлягає значним змінам: композитор подає лише фрагмент розділу, «замикаючи його в обмежений патерн, який постачає енергію без руху вперед» [214, с. 250].

Малкольм Гілліс вбачає спорідненість сонати з творами К. Шимановського, які Барток вивчав у той час (особливо з трьома «Міфами» для скрипки і фортепіано та «Ноктюрном і тарантелою» для того ж інструментального складу), і стверджує, що деякі технічні нововведення скрипкової сонати — такі, як паралельні подвійні ноти, бринчасті акорди піцикато, техніка *ondeggiando* (перекладається як «розхитуючись», «хвилеподібно») — очевидно, були запозичені Бартоком у польського майстра. Водночас, І. Нестьєв вважає, що наявна тут техніка широких стрибків

та звукових «крапок» передує пуантилістичній манері А. Веберна та його послідовників [48, с. 370].

Друга скрипкова соната Бартока — двочастинна. Л. Шомфай вбачає в двох частинах цієї сонати боротьбу протилежностей: «імпровізаційні теми проти танцювальних (*rubato vs. giusto*); символізація трауру проти радості, але зі спогадами про траур; по формі — більш повільна і більш швидка частини, але із закінченням повільним апофеозом» [189, с. 98]. П. Вілсон вважає, що двочастинна будова Другої сонати є «розширенням моделі рапсодії, повільної та відносно ліричної початкової частини, за якою слідує набагато швидший танцювальний фінал» [214, с. 251], і підкреслює, що Барток здійснив це рішення на двох рівнях: «надав кожній частині чітку власну внутрішню структуру» та «об'єднав дві частини в єдиний великий дизайн, у якому повне значення початку розкривається лише в кінці» [214, с. 251]. Про відтворення у Другій сонаті композиційної моделі рапсодій Ліста — чергування «чуттєвого награвання та вогняного синкопованого танцю» [48, с. 374] — згадує і І. Нестьєв, підкреслюючи, однак, що на відміну від «простодушної жанровості» лістівських рапсодій, у Другій сонаті Бартока панує «витончена експресивність образів» [48, с. 374]. Іншої думки щодо витоків двочастинної структури сонати дотримується Л. Шомфай. Він припускає, що повільно-швидка концепція форми у даному випадку йде від румунської селянської музики, посилаючись на самого Бартока, який у своїй праці про румунську народну музику згадує двочастинний програмний твір «*Când păcurarul a pierdut ole* (Коли пастух втратив свою вівцю), і *Când păcurarul a găsit oile* (Коли пастух знайшов свою [загублену] вівцю)» і зазначає, що спочатку йде повільна частина, у якій виражена скорбота пастуха, а потім, без перерви, швидка, яка виражає його радість [86, с. 55][1].

[1] Л. Шомфай пише також, що у народній музиці повільний твір часто був варіантом так званої *hora lungă* (довгої мелодії) [181, с. 42].

Соната відкривається патетичною речитацією скрипки з тріольними зворотами, близькою до мадьярських народних плачів-голосінь. Початкова фраза повертатиметься в середині та в кінці першої частини як рефрен своєрідного рондо. Більше того, вона звучатиме у видозміненому вигляді в середині і у коді фіналу. Тож, ця тема є однією з провідних тем усієї сонати.

Форму першої частини, *Molto moderato*, Д. Купер визначає як «скорочену» сонатну форму без окремого розділу розробки, але зі значним розвитком матеріалу в репризі. П. Вілсон через початкову мелодію, що повторюється, трактує форму *Molto moderato* як сонатинну. Він пропонує наступну структуризацію *Molto moderato*: експозиція (*a (P), b, c, d*), реприза (a^1 *(P),* b^1+c^1, d^1) та кода (a^2 *(P),* a^3 *(P)*)[1].

Експозиція складається з чотирьох тематичних зон — кожна зі своїми характерними тональними, гармонічними, ритмічними та фактурними характеристиками. Початкова мелодія Другої сонати, за думкою Ласло Шомфая, тісно пов'язана з імпровізаційною румунською мелодією *hora lungă* [189, с. 98]. Музикознавець припускає, що це явище захопило Бартока з 1912 року, коли композитор відкрив для себе орієнтальну імпровізаційну музику. Подібні мелодії він чув в Алжирі, пізніше в Туреччині; знав також, що це явище існує в Україні, Іраку та Персії. Л. Шомфай наголошує на тому, що мелодія, схожа на імпровізацію *hora lungă,* є безпосередньо бартоківською. Композитор не імітує народну музику, але створює атмосферу імпровізаційності: «Витончене опрацювання звучності виходить далеко за межі будь-якої моделі селянської музики» [189, с. 99].

Д. Купер, спираючись на роботу Бартока, присвячену народній музиці округу Марамуреш[2], описує форму *hora lungă* як таку, що включає три фази: початковий устій (IV або V ступінь, який можна було утримувати або повторювати багато разів, далі — розцвічений мелізмами спуск від верхньої

---

[1] Літерою *«P»* позначена тема скрипки.

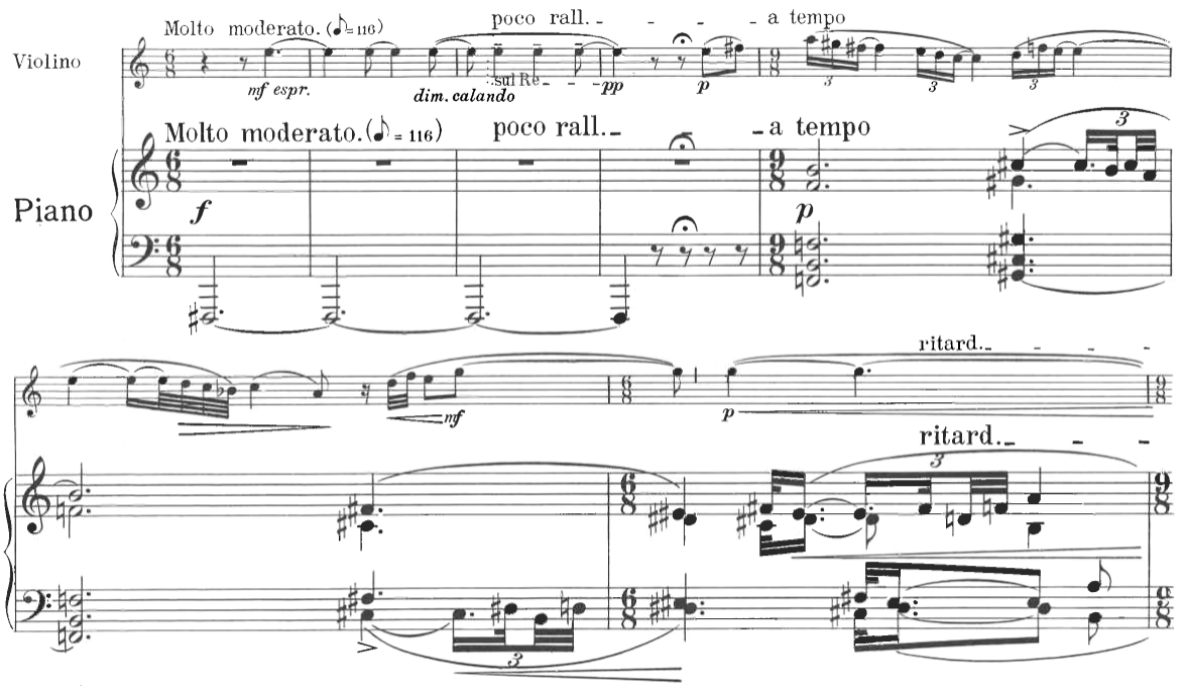
[2] Béla Bartók, Volksmusik der Rumänen von Maramures. Munich: Drei Masken Verlag, 1923. 226 p.

квінти та «декламаційна каденція» на фінальному тоні [108, с. 190]. Віола Біру (*Viola Biró*), дослідниця творчості Бартока, підкреслює, що *hora lungă* розглядалася ним як архетип румунської народної музики та виявилася однією з найважливіших знахідок митця в усіх його етномузикологічних дослідженнях. Саме через неї митець ілюстрував зв'язок між народними мелодіями різних країн та континентів, і саме вона нерідко слугувала моделлю для оригінальних бартоківських тем: «цей надзвичайно орнаментований мелодичний тип вільного, імпровізаційного характеру також мав великий вплив на музику самого композитора: згадаймо лише початкову тему Другої скрипкової сонати (BB 85), соло віолончелі третьої частини Четвертого струнного квартету (BB 95) або тенорове соло *Cantata profana* (BB 100)» [97, с. 87].

Початкова тема відіграє фундаментальну роль у будові твору. При першій появі в тт. 1–6 вона поділена на дві частини: перша частина — витриманий *фа-дієз* в басу у фортепіано і довгі синкоповані ноти *мі* у скрипки, які, на думку П. Вілсона, діють як заклик до уваги; друга частина — витончена, дещо імпровізаційна скрипкова мелодія, що далі розвивається (приклад 3.13).

Приклад 3.13

Друга соната, I ч. (тт. 1–7)



У тематичній зоні *b* (ц. 2.7) на перший план виходить фортепіано, виконуючи тремолюючі фігурації, а скрипка грає флажолети *мі, ля, соль* із октавними «під'їздами» глісандо. Тут відбуваються постійна зміна метру. Я. Карпаті характеризує цю зону як перехідний відрізок і відмічає, що початок теми базується на першій темі сонати, хоч і в значно зміненому вигляді, ближче ж до кінця теми перехідна функція підсилюється завдяки передбаченню тематичного матеріалу наступної зони.

Третя тематична зона *c* (ц. 5) контрастує попередній. Метр і ритм стають більш стабільними, скрипка повертає собі провідну роль, ведучи мелодичну лінію восьмими, а фортепіано контрапунктує їй в мелодичному та ритмічному плані. В четвертій зоні *d* (ц. 7) звучить новий матеріал: довгі витримані мелодичні лінії в партії скрипки, прикрашені дрібними нотами, супроводжують ритмічні блоки фортепіанних акордів.

Відсутність розробки як окремого розділу форми нівелюється варіюванням тем в межах репризи і коди. П. Вілсон пише, що через схожість у текстурі та динаміці Барток поєднує у репризі розділи *b* і *c* в один довший розділ, змішуючи їхні елементи, що і є технікою розвитку [214, с. 251]. У коді двічі звучить початкова тема: спершу на чисту кварту нижче ніж оригінальна, із збереженням ритмічного малюнку тріолями, вдруге — від звуку *мі*, але на октаву вище із розширенням до дуолей. У фортепіано витримується переважно акордова фактура.

Таблиця 3.3

Схема будови першої частини (за П. Вілсоном)

Розділ:	Експозиція			
Підрозділ:	*a* (P)	*b*	*c*	*d*
Номери тактів:	1–20	21–33	34–50	51–60
Цифри:		2.7	5	7

Розділ:	Реприза			Кода	
Підрозділ:	a^1	b^1+c^1	d^1	a^2 (P)	a^3 (P)
Номери тактів:	61–72	73–99	100–105	105–19	119–25
Цифри:	8.5	11	15	15.5	18

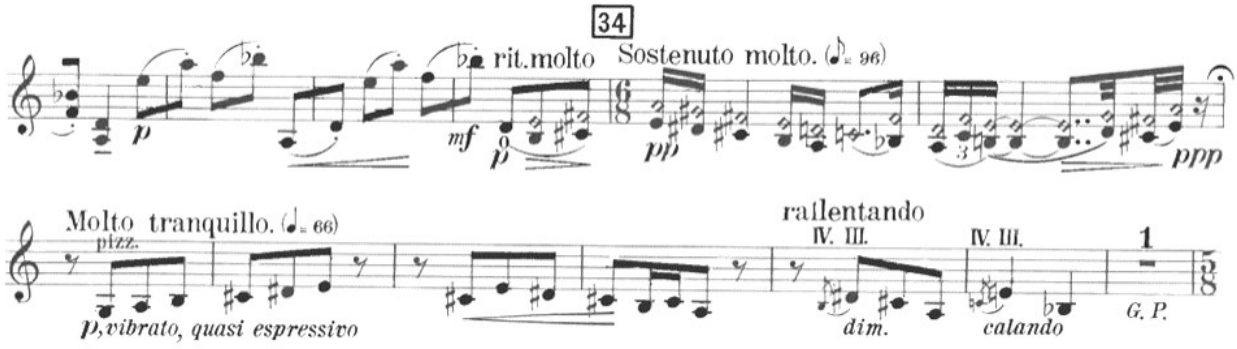
Фактично без перерви перша частина переходить у Фінал — *Allegretto*. У фіналі Барток об’єднує ознаки декількох різних форм — варіаційної, рондо, складної тричастинної, при цьому додаючи ремінісценції матеріалу з першої частини.

І. Нестьєв визначає форму фіналу як подвійні варіації, що перериваються контрастною серединою. Обидві теми, на його думку, відрізняються національною самобутністю, а їхній варіаційний розвиток спрямований у бік «ультрадинамічного “огрублення”, що знову викликає в пам'яті варварські ефекти “Весни священної” [І. Стравінського — *Н. Д.*]» [48, с. 375]. П. Вілсон характеризує форму фіналу як велике рондо, що має певну спорідненість із фіналом Першої сонати, однак Друга соната, на його погляд, багатша на музичні теми та більш чітко організована. Музикознавець пропонує наступну структуру: *A* (*a, b*), *B*, A^1 (*a, b, c*), Кода (*P, P*). З цієї схеми видно, що загальна форма трикомпонентна, не враховуючи Коду. Крайні розділи містять по дві теми. Підрозділ *a* (розділ *A*) експонує обидві теми, а підрозділ *b* (ц. 6.4) являє собою серію варіацій на них.

Центральний розділ *B* (ц. 21) презентує власну тему, до якої під час повторних проведень додається тематичний матеріал із першої частини (І ч. ц. 13), а наприкінці розділу введення основної теми тієї ж частини поєднується із додаванням початкової теми фіналу (приклад 3.14).

Приклад 3.14

Друга соната, ІІ ч. (цц. 33.5–34.9)



Розділ A^1 (ц. 35) має тричастинну конструкцію *a, b, c*. У варіаційній формі повертаються початкові дві теми: підрозділ *a* (ц. 35) репрезентує низку варіацій першої теми, *b* (ц. 43) — другої, *c* (ц. 49.9) — знов першої. На завершення, у Коді (ц. 56), двічі повертається трансформована початкова тема *Molto moderato*, яку П. Вілсон у схемі позначає літерою «*P*».

Таблиця 3.4

Схема будови другої частини (за П. Вілсоном)

Розділ:	A								
Підрозділ:	*a*		*B*						
Тема:	1	2	1	1	1	1	1	2	2
Номери тактів:	1–32	33–60	61–74	75–86	87–105	106–123	124–136	137–157	158–182
Цифри:		3	6.4	8	9	11	13	15	18

Розділ:	B					A^1		
Підрозділ:					*trans.*	*a*		
Тема:	3	3	*+3	*+3	P+1	1	1	1
Номери тактів:	183–227	228–253	254–273	274–298	298–307	308–341	342–364	365–390
Цифри:	21	27	29	31	34	35	38	40.4

Розділ:							
Підрозділ:	*b*			*C*			
Тема:	2	2	2	1	1	1	1
Номери тактів:	391–418	419–427	428–447	448–462	463–475	476–482	483–516
Цифри:	43	46.5	48	49.9	51	52	53

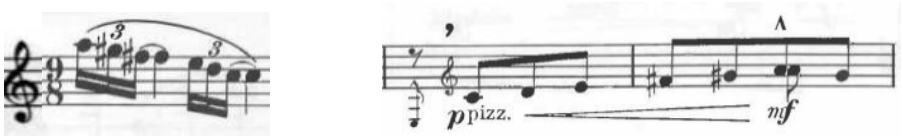
Розділ:	Кода	Кода
Підрозділ:		
Тема:	P	P
Номери тактів:	517–527	517–527
Цифри:	56	56

Окремо розглянемо музичний тематизм фіналу. Перша тема, на думку І. Нестьєва, відтворює ладову будову мелодії-голосіння з першої частини. Вона піддається метроритмічним та тембровим змінам: сухе *pizzicato*, швидкі та легкі пасажі, загострені нервовими ритмічними перебоями, тремолюючі фрази *con sordino*. П. Вілсон також вбачає певну спорідненість цієї теми із початковою темою сонати. Він звертає увагу на те, що обидві теми розпочинаються з шести звуків, що рухаються поступово, однак зі зміною

напрямку та значною розбіжністю в темпі (*Molto moderato — Allegretto*) (приклад 3.15).

Приклад 3.15

Друга соната, I ч. (т. 5), II ч. (тт 5–6)



П. Вілсон вважає, що Барток підкреслив цю спорідненість (не обов'язково навмисно), розташувавши дві теми поруч спочатку на стику між частинами, але потім на стику між розділами *B* і A^1 (ц. 34) [214, с. 254].

Друга тема, доручена фортепіано, написана в характері синкопованого угорського танцю, який поступово набирає сили, підводячи до кульмінації усієї частини. І. Нестьєв називає цю тему «чардашною» і вбачає інтонаційні зв'язки між нею та угорськими танцювальними наспівами, що захоплювали Бартока під час створення «Імпровізацій» ор. 20 і «15 селянських пісень» для фортепіано. У цій темі прояснюється ладова основа музики: політональні співзвуччя, що панували протягом частини, майже зникають, а на зміну їм приходить мажоро-мінор з лідійськими і міксолідійськими елементами, що так полюбляв Барток [48, с. 376].

Третя тема міститься у середньому розділі форми *B*. Д. Купер зауважує, що середній розділ відзначається зміною модальності. На його думку, п'ятизвучні фортепіанні кластери та скрипкова мелодія, що має спочатку вузький діапазон (*соль–ля–сі-бемоль–до-бемоль*), нагадують арабську музику, зібрану Бартоком в Алжирі. Зокрема, музикознавець наводить як приклад «Жіночу Кнежу» (*Women's-Knéja*)[1], що має певну схожість у мелодичній конфігурації, а фортепіанні акорди можна сприймати як стилізовану імітацію дарбуки [108, с. 193].

[1] №12 у дослідженні Бартока «Арабська народна музика Біскра» [79].

І. Нестьєв пише, що в третій темі «чіткість жанрових “сцен” змінюється декоративною фресковістю. Короткі танцювальні поспівки і скерцозні фразки ніби переплітаються і тонуть в строкатому потоці звукозображальних плям; точно із темряви селянської ночі доносяться відлуння пісень, танців, залихватських викриків і задерикуватих ігор» [48, с. 377]. Наприкінці розділу звучить згасаюча основна тема Першої частини, темброво забарвлена флажолетами скрипки.

Спорідненість між двома розглянутими сонатами, крім вже згаданих раніше драматургічного та тонального рівнів, можна виявити і на інтонаційному рівні. Я. Карпаті вказує на послідовне використання Бартоком ідентичних тематичних елементів в двох сонатах. Так, у середньому розділі другої частини Першої сонати композитор вводить «мікромелодичні одиниці» у певному ритмі, а саме, у контрастному зіставленні дуже коротких і дуже довгих нотних тривалостей. Такий «шаблон» знов спостерігається у першій частині Другої сонати — як додатковий елемент, що супроводжує дві основні теми. На думку Я. Карпаті, Барток використовує такий матеріал задля вираження динамізму й внутрішнього напруження [145]. Ще одним об’єднуючим елементом є гамоподібна мелодія, що з’являється в якості зв’язуючого елементу у темах Другої сонати. Схожий елемент наявний і в початковій темі фіналу Першої сонати: мелодія являє собою висхідну мелодичну лінію та нагадує звукоряд, який при поверненні окреслює арку.

Простежимо тепер спільні риси в трактуванні скрипки та співвідношенні інструментальних партій у сонатах 1920-х років. Скрипка постає в них у антиромантичній трактовці, адже Барток позбавляє її звичних для цього інструмента образно-емоційних функцій. І. Нестьєв відмічає, що «на перший план виступають гіпертрофована різкість звучання, крупний декоративний штрих, жорсткі “ударні” ефекти, що здавалося б не властиві співучій природі скрипки» [48, с. 368]. Композитор підкреслює широкий діапазон скрипки, використовуючи граничні регістри — дуже низькі та дуже високі. Різнобарвна палітра тембрів розкривається за допомогою застосування багатьох технік:

флажолетів, гри *sul ponticello* (гра на підставці) та *sul tasto* (на грифі), *col legno* (древком смичка), глісандо, використання високих позицій на одній струні, акордів *pizzicato*, які імітують дзвін цимбал, гри *con sordino* та *non vibrato*, що додають безколоритного звучання.

Віртуозна тканина сонат наповнена складними ритмічними комбінаціями з частими перебоями пульсації та зміною розмірів, різноманітними пасажами, широкими стрибками, подвійними нотами, акордами, що вимагають від виконавця професійної майстерності та неабиякої фізичної витривалості.

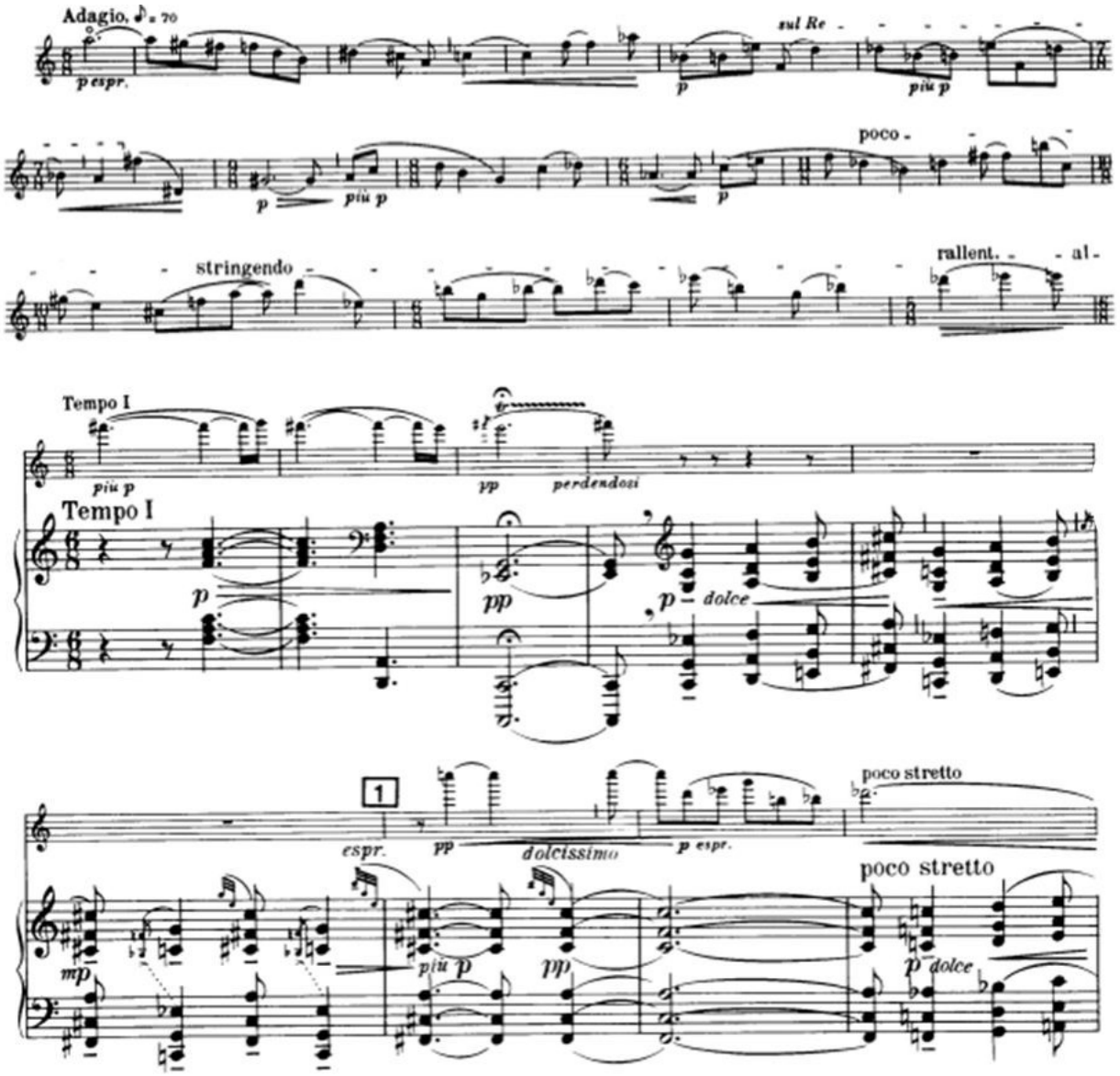
Скрипка і фортепіано виступають в обох сонатах як рівноправні учасники: кожен веде свою лінію. Х. Стівенс описав це так: «Це ніби гравці одночасно займаються різними творами: творами, які тотожні за довжиною та структурою та доповнюють один одного в кожному пункті, але не мають спільних тем чи мотивів» [191, с. 206]. Перші частини сонат складають враження вільної імпровізації скрипки і фортепіано у двох різних звукових просторах. Я. Карпаті акцентує, що скрипка і фортепіано майже ніколи не запозичують матеріал один у одного[1], адже для Бартока було важливо зберегти незалежність світів скрипки та фортепіано. Кожен із «контрастних світів» сам по собі надзвичайно складний і його не можна звести до простих схем. Петер Лакі згоден із цим твердженням, зауважуючи: «Кожен інструмент йде своїм власним шляхом вздовж двох перехрещених континуумів: “тепло-мелодійний” проти “ударного”, з одного боку, та західний проти навіяного фольклором, з іншого» [104, с. 136]. Аналогічна ситуація складається і в інших частинах сонат. Так, у другій частині Першої сонати скрипка і фортепіано вступають у своєрідний діалог: скрипка соло втілює образ «роздуму», тоді як фортепіанний хорал створює змістовний, поетичний і піднесений образ (приклад 3.16).

[1] Пригадаємо висловлювання Бартока у листі до Джеллі Араньї щодо прагнення наділити два інструменти у своїй Першій скрипковій сонаті окремими темами [181, с. 29].

Разом з тим, Х. Стівенс відмічає, що в обох сонатах «партія фортепіано, якою б складною вона не була, затьмарена скрипкою» [191, с. 211]. Майже всюди скрипка відіграє провідну роль, а роль фортепіано — «підкреслити, підсилити проникливим коментарем, прояснити» [191, с. 211]. Однак це спостереження не суперечить попередньому, адже композитор досягає унікального ансамблю: два інструменти об’єднуються в єдине ціле, не зважаючи на принципову самостійність їхніх партій.

Приклад 3.16

Перша соната, II ч. (тт. 1–24)



В цілому, дві сонати для скрипки і фортепіано 1920-х років представляють важливий етап в творчості Бартока. Обидві відзначені композиційною та технічною складністю, що вимагає високої майстерної підготовки від музикантів. Будучи принципово новими в стилістичному плані, вони зберігають спадкоємні зв'язки із ранньою *мі-мінорною* сонатою, насамперед, в опорі на народні традиції.

3.3. Соната для скрипки соло: діалог традицій та сучасності

У 1940 році Барток був вимушений емігрувати з дружиною у Сполучені Штати Америки, де й провів останні п'ять років життя. Цей період був відзначений здебільшого самотністю і тугою за рідною Угорщиною і, до того ж, обтяжений нестабільним матеріальним становищем. Бартоку вдалося налагодити співпрацю із Колумбійським університетом, для якого він досліджував народну музику югославського регіону. Це приносило композитору велике задоволення, однак робота ґрунтувалася лише на коротких шестимісячних контрактах. Хоча контракти і продовжувались, зароблених грошей не вистачало для утримання родини. Альтернативним доходом могли б бути гонорари за концерти і за публічне виконання його творів, однак у той період творчість Бартока не викликала великого інтересу, а нових творів, через відсутність замовлень і погіршення стану здоров'я, він писав дуже мало. В листі від 2 березня 1942 року до Вільгеміни Кріл Барток із сумом зазначає: «Наше становище з кожним днем стає все гірше і гірше. Єдине, що я можу сказати: ніколи в своєму житті, з того часу, як я сам став заробляти на життя (тобто з двадцяти років), я не був у настільки жахливому положенні, в якому я, вірогідно, скоро опинюсь» [95, с. 320].

1943 рік відзначений зустріччю Бартока із скрипалем Ієгуді Менухіним. Важливу роль у їх знайомстві відіграв угорсько-американський диригент і композитор Антал Дораті (*Antal Doráti*), саме він у 1942 році познайомив І. Менухіна з творчістю Бартока, загравши на фортепіано на одному з

домашніх камерних концертів декілька уривків з творів угорського майстра. Почуте вразило скрипаля: «Музика Бартока, що походить зі Сходу, не могла не зачепити мене, але в його величі місцева спадщина була поглинена, інтерпретована й перероблена як універсальне послання, що звертається до нашої епохи, культури та всього іншого. Як він підніс народну музику до універсальної цінності, так він надав благородних вимірів людським почуттям. Сильна земною, первісною силою свого походження, його музика також має культивовану силу сталевої, безжальної дисципліни, яка відмовляється від будь-якого потурання. Тут, у двадцятому столітті, був композитор, якого можна було б порівняти з велетнями минулого» [161, с. 168–169].

З того моменту серед сучасних композиторів І. Менухін надавав перевагу саме Бартоку, зокрема, його Другому скрипковому концерту та Першій сонаті для скрипки і фортепіано. Скрипаль включив ці твори у програму сезону 1943 року. Перед тим, як винести на велику сцену скрипкову сонату, Менухін прагнув отримати цінні поради від композитора, тож звернувся до нього за консультацією. Зустріч відбулася в листопаді 1943 року в будинку Кітті Перера. Коли скрипаль закінчив грати першу частину Першої сонати, Барток підвівся і проголосив: «Я не думав, що так можна грати таку музику, доки не помер композитор» [161, с. 169].

Останнім завершеним твором Бартока стала Соната для скрипки соло (1944). І хоча твір фактично не має присвяти, він пов’язаний з ім’ям Ієгуді Менухіна — єдиним скрипалем, з яким Барток не мав попередніх дружніх або мистецьких зв'язків, але для якого написав музику. Сам Менухін згадує про те, як замовив у Бартока твір для скрипки соло: «Я знав, що він [Барток — *Н. Д.*] у фінансовій скруті, що він був надто гордий, щоб приймати подачки, що він був найбільшим із нині живих композиторів. Не бажаючи втрачати ні хвилини, я запитав його в другій половині дня нашої першої зустрічі, чи міг би я доручити йому написати для мене твір. Це не мало бути щось масштабне, переконував я; Я не сподівався на третій концерт, тільки твір для скрипки. Я не міг передбачити, що він напише мені один із шедеврів усіх часів. Але коли

я це побачив у березні 1944 року, зізнаюся, я був приголомшений. Мені здавалося, що це майже неможливо зіграти» [161, с. 171].

Дослідники припускають, що ідея написати твір для скрипки соло могла зародитися у Бартока задовго до знайомства з Ієгуді Менухіним. Так, у листі від 1 січня 1931 року угорський скрипаль Лікко Амар (*Licco Amar*) звертається до Бартока з проханням написати твір для скрипки соло: «Чи не хотіли б ви написати сонату чи щось подібне лише для скрипки? Наша скрипкова література бідна, їй би дуже знадобився ваш твір!» [116, с. 157]. Іншим тригером, очевидно, став виступ Менухіна у листопаді 1943 року в Карнегі-Холі, де той зіграв сонату для скрипки соло Й. С. Баха *До мажор*. Так чи інакше, вибір був зроблений на користь жанру, який, після підйому у першій половині XVIII століття, був надовго відсунутий в тінь і почав відроджуватися лише у XX столітті.

Барток розпочав роботу над соло-сонатою орієнтовно у лютому 1944 року і завершив у березні того ж року (партитура датована 14 березня), отримавши гонорар у розмірі 500 доларів. Композитор, як раніше вже бувало, консультувався зі скрипалем стосовно деяких фрагментів сонати. Перед тим, як відправити партитуру у видавництво, він попросив Менухіна переглянути її: «Мене дуже хвилює “відтворюваність” деяких подвійних нот тощо. На останній сторінці я надаю вам кілька альтернатив. У будь-якому випадку я хотів би отримати вашу пораду. Я надіслав вам два примірники. Чи не могли б ви внести в один із них необхідні зміни в смичку, і, можливо, абсолютно необхідні аплікатури та інші пропозиції, і повернути його мені? А також вказати на нездійсненні труднощі? Я б спробував їх змінити» [161, с. 172]. Скрипаль запропонував дуже мало змін, адже, хоч твір і був складним, його можна було виконати. Барток був вдячний за технічні пропозиції, однак відмовив скрипалю внести деякі зміни в акордах. Нарешті, Менухіну належить ідея грати середній розділ «Мелодії» *con sordino*. Скрипаль у своїх спогадах пишався тим, що долучився до створення такого значного твору, але був

засмучений, що так і не встиг перед смертю композитора показати більш зрілу і продуману інтерпретацію сонати, зробивши власну редакцію.

Прем'єра Сонати відбулася 26 листопада 1944 року в Карнегі-Холі. Присутній на концерті автор був нагороджений бурхливими оплесками і запрошений на сцену. Критики досить прохолодно відгукувались стосовно нового твору Бартока, не визнаючи його геніальність. Незважаючи на це, композитор був задоволений результатом цього вечору, про що свідчить лист від 17 грудня 1944 року до Вільгельміни Кріл: «… це було чудове виконання. Вона [соната — *Н. Д.*] складається з чотирьох частин і триває близько двадцяти хвилин. Я боявся, що вона буде здаватись занадто довгою; уявіть собі: слухати скрипку протягом двадцяти хвилин. Але все було в порядку, принаймні на мій погляд» [95, с. 342].

На думку К. Сімоеша [180], як модель для чотиричастинної будови своєї сонати Барток обрав *sonata da chiesa*, яка зазвичай складалась з чотирьох контрастних частин (повільно — швидко — повільно — швидко). Назви першої і четвертої частин бартоківської сонати вже містять темпові позначення — *Tempo di ciaconna* і *Presto*. У другій і третій частинах композитор виписує темпи окремо — *Risoluto, non troppo vivo* (Фуга) і *Adagio* (Мелодія). Тональний план сонати досить неоднозначний, однак його можна окреслити наступним чином: *G* — *C* — *B*♭ — *G*. У формі частин Барток використовує переважно традиційні моделі: сонатна в першій, фуга в другій, тричастинна в третій та рондо-сонатна в фінальній.

Розглянемо більш детально кожну з частин сонати. Х. Стівенс влучно зауважив, що Барток не дав першій частині назву «Чакона», а лише вказав темпове позначення «В темпі чакони», надавши тим самим зосереджено-величного характеру сонатній формі, у якій вона написана. Згадка про чакону у контексті сольної скрипкової музики змушує дослідників проводити паралель із фінальною частиною *ре-мінорної* партити Й. С. Баха, що має аналогічну назву. На думку Н. Савицької, бартоківська чакона «демонструє

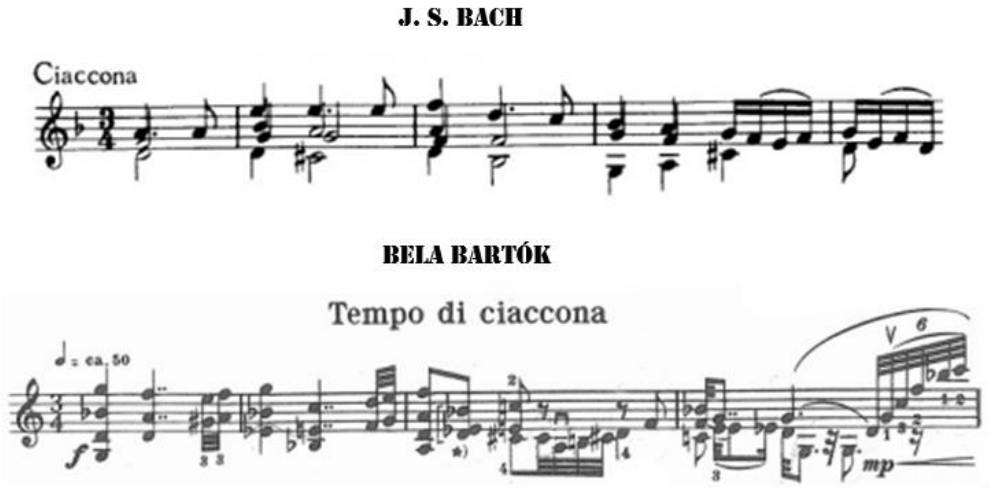
вкрай неординарне рішення барокової ідеї *Basso ostinato*» [52, с. 68], а І. Менухін вважає, що Барток переклав бахівську чакону «на угорську мову, вільну, але дисципліновану» [161, с. 171]. Вплив великого німця помітний у бартоківській сонаті завдяки однаковому розміру (3/4), подібному повільному темпу (♩ = 50) та ритмічній структурі, що містить пунктирний ритм на другій і третій долях (♩♩.♪), однак Барток ще більше загострює цей ритм, подовжуючи чвертку з крапкою і додаючи замість вісімки дві тридцять другі. Також схожою є структура початкових фраз, що об'єднані по чотири такти і повторюються двічі (приклад 3.17).

Традиційна чакона являє собою тему з варіаціями, Барток же використовує у першій частині сонатну форму. «*Tempo di ciaccona*» написана «*in G*» — спочатку у мінорному, а наприкінці у мажорному варіанті, але з надзвичайною хроматичною свободою. Барток спирається на інтервали секунди, кварти і септими, демонструючи походження Свід угорської народної музики. Спільні з угорською музикою риси проявляються також у певних ритмічних моделях, екстремальному діапазоні, сильних динамічних контрастах та частому використанні подвійних нот із відкритими струнами, як це властиво манері виконання народних скрипалів.

Приклад 3.17

Й. С. Бах, «Ciaccona» (тт. 1–5)

Б. Барток «Tempi di ciaccona» (тт. 1–4)



Експозиція складається з трьох тем. Перша (тт. 1–16) і третя (тт. 32–52) теми містять характерні угорські елементи: пентатоніку, типові для вербункошу ритмічні патерни з акцентованими коротко-довгими фігурами, стрімкі висхідні пасажі наприкінці фраз. Вже на початку першої частини Барток розширює діапазон звучання інструмента майже до максимуму, вводячи у т. 15 ноту *мі* четвертої октави. Друга тема (тт. 17–31) контрастна, заснована на діалозі органного пункту (спочатку *ля*, потім *мі*) із хроматично загостреною мелодією, викладеною паралельними секстами. Цей фрагмент знов нагадує бахівську Чакону, де завдяки опорі на ноту *ля* утворюється приховане двоголосся. Однак між виразними хроматичними фразами Барток додає короткі вставки з бурхливими тридцять другими на ***f*** (приклад 3.18).

Розробку дослідники поділяють на два блоки: перший (т. 53–74) розвиває тематичний матеріал першої теми експозиції, а другий (т. 75–90) містить новий тематичний елемент (тріолі шістнадцятими), що має ремарку *ruvido* (грубо). Блоки розділяє невеликий епізод, у якому домінує вже знайомий рух паралельними секстами.

Реприза значно скорочена і вбирає у себе всі три теми: перша (т. 91–107), друга (т. 108–120), третя (т. 121–130). Звучання в репризі, порівняно з експозицією, стає жорсткішим. Н. Савицька відмічає, що «замість світлої мажорності запановує атмосфера емоційного спустошення» [52, с. 68]. Кода (т. 137–150) неочікувано вносить новий відтінок: домінує атмосфера невпевненості у поєднанні з надією. Коротко-довгі ритми символізують питання. В останніх тактах Барток додає піцикато лівою рукою, що у поєднанні з подвійними нотами *arco* досить складно виконати, адже для зачеплення струни залишається мало простору. Наприкінці музика розчиняється в тонічному тризвуку піцикато, що надає першій частині риси *non finito*.

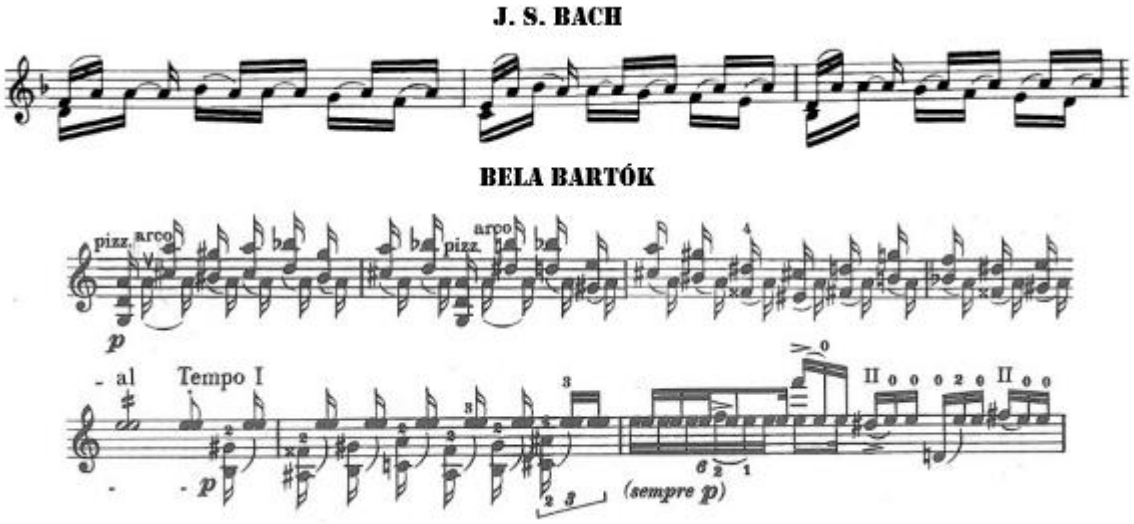
Друга частина — *Fuga* (*Risoluto, non troppo vivo*). І. Менухін у своїх спогадах писав, що Фуга — «найагресивніша, навіть найжорстокіша музика», яку він грав [161, с. 171]. Такої ж думки дотримуються й дослідники. Зокрема,

Н. Савицька вважає фугу «найжорстокішою», «епатажною» частиною Соло-сонати, образи якої мають відтінок ірраціональності, «стан хворобливого збудження — семантика, несумісна з типовим образно-емоційним змістом найраціональнішої з інструментальних форм» [52, с. 68].

Приклад 3.18

Й. С. Бах, «Ciaccona» (тт. 229–231)

Б. Барток «Tempi di ciaccona» (тт. 17–20, тт. 112–114)



Форма фуги — доволі вільна і за визначенням деяких дослідників, нагадує, скоріше, фугатну фантазію, оскільки має досить великі фрагменти, в яких тема фуги взагалі відсутня. О. Дашкевич, спираючись на аналіз тонального плану фуги, характеризує її форму як квазі-сонатну з експозицією, розвитком, репризою та кодою.

На відміну від першої частини, у якій переважав вертикальний рух із щільними згрупованими акордами, друга демонструє лінійний розвиток мелодії. На початку тема подається у низькому регістрі від ноти *до.* Вона триває п’ять тактів і складається з хроматичних мотивів різної тривалості, відділених один від одного паузами. Хоча кількість звуків та напрямок руху в мотивах різняться, їх об’єднує ямбічний ритм, що надає звучанню дієвості та, навіть, агресивності. Зміна та оновлення мотивів формує варіаційний вектор розвитку. Барток чотири рази проводить тему в різних голосах (від *до,*

соль, до і знову *соль*); із додаванням голосів фактура стає все щільнішою. Дуже часто звучання наповнюється тритонами, які досить незручно виконувати на скрипці, адже для їх виконання майже завжди потрібно схрещувати пальці лівої руки.

У післяекспозиційному розділі фуги наявні чотири зони проведення теми та інтермедії між ними, причому останні або взагалі не містять теми, як в тт. 21–37, або поєднується із нею у вільному розвитку. Спочатку тема проводиться від *фа-дієзу* (т. 38), що є тритоном до початкового *до,* і практично зберігає оригінальну інтерваліку, проте Барток докорінно трансформує її ритмічну будову. Тема розширюється до семи тактів за рахунок ритмічного збільшення завершального мотиву. Після викладення теми, за словами М. Гілліса, відбувається тональний «поворотний момент» Фуги (т. 44–50): тема переходить в партію нижнього голосу і викладається у вигляді інверсії. У другій тематичній зоні (тт. 63–76) «антифонна гра між звичайними і оберненими формами» початкових мотивів посилюється вільним розвитком [128, с. 343]. Оскільки після неї йде одразу третя зона (т. 77–87), її можна охарактеризувати як контрекспозицію — останнє повне висловлювання. Остання, четверта, тематична зона складається всього з шести тактів (тт. 93–98) і нагадує матеріал другої. В коді (т. 99–107) Барток востаннє проводить тему, причому одночасно в чотирьох голосах (по дві квінти), що презентують чотири тональності (*c–g–a–e*). Закінчується друга частина сонати потужним проголошенням початкового мотиву теми *до — мі-бемоль*.

Співвідношення двох останніх частин — Мелодії та *Presto* — Н. Савицька порівнює із своєрідним диптихом, в якому прослідковується «індивідуальне осмислення жанрів угорської народної інструментальної музики, що утворюють контраст повільного і швидкого типів руху» [52, с. 68].

Спокійну «Мелодію» (*Melodia*), що звучить після бурхливої Фуги, Д. Кроу називає найвеличнішою частиною всього твору: «Найпрекрасніший уривок, який будь-коли створив Барток, і, можливо, один із найнезвичайніших у всій музичній літературі. Це справді втілення мелодії <…> Тут Барток досяг

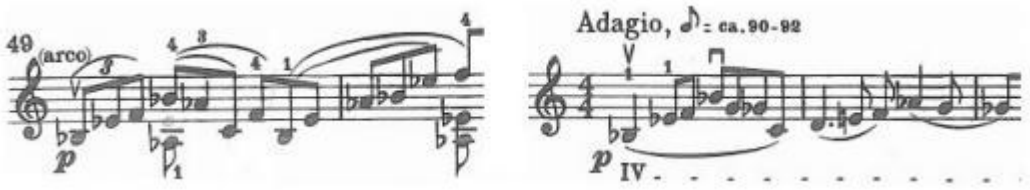
найбільших глибин, перевершивши навіть Баха. Цю “Мелодію” гойдали в спільній колисці Схід та Захід» [149, с. 238]. Дуже повільний темп (*Adagio,* ♪ = 90–92) та приглушена динаміка (***pp–mp***) додають музиці інтимного і таємничого характеру, а «тембр скрипки часом уподібнюється до хрипкого голосу літньої знесиленої людини» [52, с. 68].

«Мелодія» написана у тричастинній формі (ABA^1). Розділ *A* (тт. 1–29) побудований на чотирьох довгих одноголосних фразах, кожна з яких завершується характерною мелодико-ритмічною структурою, що утворює своєрідний лейтмотив. О. Дашкевич знаходить спільні риси між цією темою і темою, що завершувала розвиток першої частини (приклад 3.19).

Приклад 3.19

Соло-соната, «Tempi di ciaccona» (тт. 49–50)

«Melodia» (тт. 1–3)



Розділ *B* (тт. 30–48) вносить зміни у характер теми, яка піддається орнаментально-варіативному розвитку. Весь розділ, за підказкою І. Менухіна, грається із сурдиною. Барток використовує широкі стрибки (аж до децими), прикрашені трелями та тремоло, також тут з’являються три- та чотиризвучні акорди та хроматичні пасажі.

Розділ A^1 (тт. 49–67) являє собою складну варіацію початкової теми. Він вбирає у себе її мелодичний матеріал, однак настільки видозмінює його, наповнюючи орієнтальними елементами, що тема ледь вгадується. Разом з тим, характерні закінчення фраз залишаються, хоч і проводяться лише двічі. Востаннє звучить тема у високому регістрі, після чого «мелодія» розчиняється у серії флажолетів.

Фінал — *Presto* — нагадує фовістичне, стрімке *Perpetuum mobile*, яке не має нічого спільного із бартоківськими танцювальними фіналами.

Н. Савицька вбачає тут, замість картини селянського свята, «демонічний чардаш смерті танцюють персонажі “Капрічос” Ф. Гойї» [52, с. 68]. На думку Х. Стівенса, ця тема схожа за настроєм із другою частиною четвертого квартету Бартока, *Prestissimo con sordino*. Пригадується також *Presto* із *соль мінорної* сонати Й. С. Баха, що має такий самий метр 3/8 та стрімкий рух шістнадцятими.

Фінал написаний у формі сонатного рондо[1] з епізодом замість розробки. Експозиція складається з трьох розділів: *A, B, A¹*. Перший розділ (тт. 1–100) виконується спочатку на струні *соль* із сурдиною. Існують відомості, що Барток планував ввести чвертьтони в розділи *A* і *A¹*, однак в поточному виданні їх немає. Спогади І. Менухіна дають змогу прояснити цю ситуацію: «Барток дав мені можливість грати ці уривки півтонами, і, враховуючи, що я мав лише тижні, щоб підготувати сонату, я вважав вимогу точних чвертьтонів у швидкому темпі надто лякаючою, і вибрав його альтернативу. Я все ще сумніваюся, чи чвертьтони забезпечать музиці достатню чіткість, але я шкодую, що не включив чвертьтонову версію в опубліковане видання» [161, с. 172].

Стрімкі шістнадцятки, витримані в динаміці від ***pp*** до ***mp,*** приводять до розділу *B* (тт. 101–200), що контрастує попередньому динамічно і ритмічно. В його основу покладена пентатонна мелодія, яка за своїми контурами нагадує народну, а пунктирний ритм підкреслює зв’язок із угорською народною музикою. Хоча метр залишається 3/8, переважає відчуття геміоли, тобто чергування 3/4 і 6/8 (приклад 3.20).

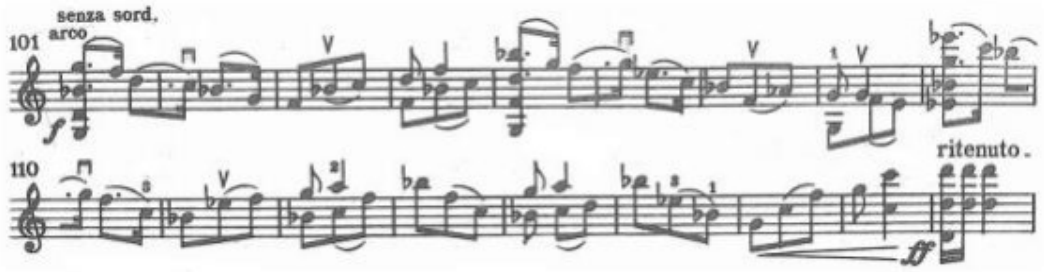
Повторювання ноти *соль* піцикато служить містком до розділу *A¹* (тт. 201–269). Повертається настрій початкової теми, яку Барток ускладнює квінтами. Після експозиції йде новий розділ — *C* (тт. 270–311), що містить просту пісенну мелодію. В репризі (тт. 312–398) повертається тема розділу *B*,

[1] Дослідники розходяться стосовно трактування форми фіналу: О. Яцугафу [216] розглядає її як вільне рондо, а О. Дашкевич [112] як стилізоване рондо.

яка потім поєднується з темою розділу *A* (*A–B*[1]). Кода *D–C*[1] (тт. 399–419) містить нові елементи та інтонації розділу *C*.

Приклад 3.20

Соло-соната, «Presto» (тт. 101–118)



На думку багатьох дослідників, ключ до задуму соло-сонати слід шукати у «зустрічі» Бартока з Й. С. Бахом. Н. Савицька відмічає, що ледь помітні ознаки зацікавлення Бартока добою бароко на підсвідомому рівні з'являються ще у 1926 році, однак це не пішло далі захоплення контрапунктом. Наступна дата — 1943 рік, коли композитор почув сольну сонату Баха *До мажор* у виконанні І. Менухіна. Тож, цілком логічним виглядає припущення, що після отримання від видатного скрипаля у листопаді того ж року пропозиції написати для нього скрипковий твір, Барток не тільки обрав жанр сонати соло, але й багато в чому наслідував у його трактуванні бахівській традиції[1].

Спільні риси між сонатою Й. С. Баха *До мажор* і сольною сонатою Бартока простежуються, насамперед, у композиційній організації твору: так само, як у Й. С. Баха, у Бартока симетрично розташовані парні та непарні метри (3/4 і 3/8 — в крайніх частинах та 4/4 — у середніх)[2], а на другій позиції знаходиться фуга. З Бахом та, ширше, з бароковою добою бартоківську сонату пов'язує також інтонаційно-тематичне начало. Зокрема, С. Нестеров пише про філософсько-християнський зміст твору, який виявляється через риторичні

[1] Загалом, за думкою Н. Савицької, саме Й. С. Бах в пізній період стає для композитора джерелом найбільшого впливу: «Саме від нього в розглянутих партитурах, — пише дослідниця, — акустична органоподібність звукопростору — від темного, глибокого *profundis* — до сріблястих флейтових вершин регістрової шкали» [52, с. 69].

[2] У *соль-мінорній* сонаті Й. С. Баха четверта частина також також має темпове позначення *Presto* та розмір 3/4.

фігури «хреста», «розп'яття», «співчуття», «лабіринту», *passus duriusculus*. Як барокову традицію можна розглядати і використання монограм — Баха, Менухіна та самого Бартока (*b-e-a-b-a)*. С. Нестеров вказує на наявність монограм Бартока і Менухіна в тематизмі першої частини, а саме, в структурі акорду та мелодичних лініях головної та побічної партій, на монографічні елементи в темі фуги, що за своїм складом нагадує тему з «Музики для струнних, ударних та челести», яка також містить бартоківську монограму. Про тему фуги у зв'язку із бахівськими впливами пише і Н. Савицька, яка знаходить спільні риси в інтонаційному контурі тем фуги в соло-сонаті Бартока та *До-мажорній* сонаті Й. С. Баха: «вони розвиваються спіралеподібно, весь час повертаючись до центрального устою» [52, с. 67].

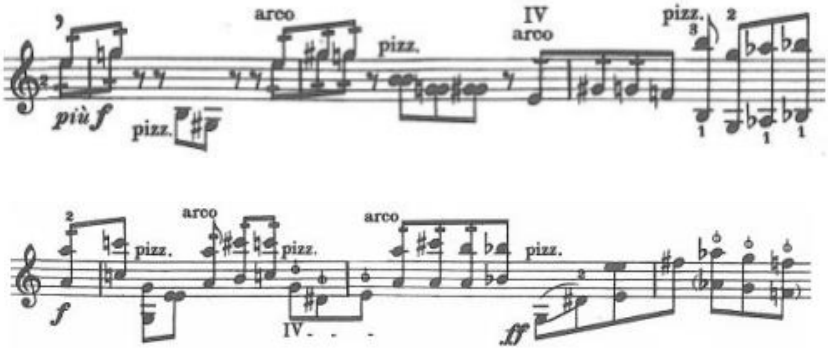
Говорячи про скрипкову сонату Бартока, не можна обійти увагою тематичні зв'язки всередині циклу. С. Нестеров вказує на інтонаційну близькість другої експозиційної теми першої частини та основної теми фіналу, на спорідненість «елегійного бродіння» [45, с. 139] третьої теми експозиції із «Мелодією» та епізодичними темами фіналу, на похідність рефрену токати від теми фуги. Загалом, фінал сонати являє собою, за словами С. Нестерова, «загальне резюме, де в потоці часу, своєрідному танці фурій миготять відгуки попередніх частин» [45, с. 140].

В технічному плані соло-соната — надскладний твір, що вимагає від виконавця неабиякої підготовки і витривалості. Важливу роль відіграє підбір аплікатури, оскільки музичне полотно сповнене широкими інтервалами, три- та чотиризвучними акордами, великими регістровими стрибками, пасажами та хроматизмами. Удосконалюючи традиційні технічні прийоми, Барток змушує скрипаля грати у високих позиціях, використовувати міжпозиційну техніку, а у Фузі пропонує виконувати голоси на різних струнах різними штрихами. Як приклад технічної винахідливості можна згадати про різноманіття видів піцикато, застосованих у Фузі. Перший вид — звичайне піцикато — представлене у декількох фрагментах, що являють собою інверсію головної теми. Другий вид — складніший: це послідовність трьох нот в унісон

(виконання на різних струнах однієї і тої самої ноти одночасно). Третій вид — подвійні ноти, розташовані на відстані двох октав, що виконуються на струнах *соль* і *мі*. Менухін у своїй редакції пропонує грати цей фрагмент двома руками: верхні ноти правою, а нижні лівою, або ж грати обидві ноти двома пальцями правої руки. Четвертий варіант — бартоківське піцикато, позначене спеціальним знаком . Цей варіант передбачає щипання струни таким чином, щоб вона відскочила від грифу (приклад 3.21).

Приклад 3.21

Соло-соната, «Fuga» (тт. 62–65, тт. 66–69)



Соната для скрипки соло стала підсумком усієї скрипкової творчості Бартока. Як зазначає Н. Савицька, її концепція «сформувалася під знаком прощання з Європою, музика випромінює піднесені почуття, віру у чистоту і безкорисливість людського духу» [52, с. 69]. Сольна соната увійшла до репертуару найкращих скрипалів світу, таких як Ієгуді Менухін, Гідон Кремер (*Gidon Kremer*), Вікторія Муллова (*Victoria Mullova*), Іврі Гітліс (*Ivry Gitlis*), Роберт Манн (*Robert Mann*), Ізабель Фауст (*Isabelle Faust*) та ін. Можна бути впевненими, що список розширюватиметься і надалі.

Висновки до розділу 3

Чотири опубліковані скрипкові сонати Бартока демонструють поступову еволюцію стилю композитора та зміни у трактуванні ним сонатного жанру.

Сонаті *мі мінор* притаманні як традиційні, так і новаторські прийоми композиторського письма. Їх поєднання простежується у формотворенні, стилістиці, співвідношенні інструментальних партій. Найбільшою своєрідністю відзначена тематична сфера сонати, пов'язана з національними витоками. Апеляція до стилю вербункош відчутна тут у ладовій, ритмічній, мелодичній, фактурній сферах, а також у чергуванні імпровізаційних та танцювальних епізодів, що нагадують зіставлення *Lassù* і *Friss* в чардаші (перша і друга варіації в другій частині, друга і третя частини циклу).

У створенні сонат для скрипки і фортепіано 1921–1922 років, відокремлених від попередніх скрипкових творів більше, ніж десятьма роками, важливу роль відіграла Джеллі Араньї, що підтверджується не тільки присвятою їй обох сонат, але й листуванням Бартока, де він висловлюється стосовно захоплення її грою. Сонати мають спільні риси у композиційно-драматургічній організації, адже, незважаючи на розбіжності у кількості частин (тричастинна Перша та двочастинна Друга), їх драматургічне розгортання спрямоване від повільних імпровізацій-оповідей до танцювальних стихійних фіналів. Що стосується співвідношення партій, то тут скрипка і фортепіано постають як два рівноправних учасники, причому їх рівність базується на принципі незалежності партій. Новаторською рисою сонат є подача скрипки в антиромантичній трактовці, позбавлення її мелодичної функції, застосування «ударних» технік гри (*sul ponticello*, *sul tasto, col legno*), використання граничних регістрів, акордів *pizzicato*, гри *non vibrato*.

Завершальною точкою еволюції жанру в творчості Бартока є соната для скрипки соло, створена на замовлення І. Менухіна. До інших чинників виникнення авторського задуму можна віднести більш раннє прохання Лікко Амара написати твір для скрипки соло та інтерес Бартока до барокової сонати та творчості Й. С. Баха. Соната для скрипки соло спирається на композиційну модель *sonata da chiesa* та має чимало спільних рис із скрипковими творами Й. С. Баха — сонатою *До мажор* (включення в цикл фуги, симетричне

розташування парних і непарних метрів в частинах) та партитою *ре мінор* (назва першої частини «В темпі чакони»). Зв'язок з бахівською і загалом бароковою добою знайшов своє відображення також в інтонаційно-тематичній сфері сонати, зокрема у використанні риторичних фігур та монограм. Разом з тим, Барток осучаснює барокові формули та надає їм національного забарвлення. Щодо технічної сторони соло-сонати, то вона сповнена три- та чотириголосними акордами, широкими інтервалами, віртуозними пасажами, хроматизмами, різноманітними видами піццікато, міжпозиційною технікою і вимагає від виконавця досконалої підготовки та витривалості.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено дослідження скрипкової музики Бейли Бартока, представленої як відображення провідних тенденцій мистецтва першої половини XX століття та, водночас, як безпосереднє втілення художніх прагнень композитора.

Міцним фундаментом проведеного дослідження стала потужна бартокіана, вивчення якої дозволило систематизувати різноманітні джерела, виокремивши три групи робіт (за авторством, змістовим спрямуванням та форматом). *Перша група* — тексти самого Бартока (листи, автобіографія, критичні відгуки, наукові праці) — дає безпосереднє уявлення про особистість композитора, його художні задуми, естетичні позиції. *Друга група* — спогади друзів, родичів, колег, знайомих — дає змогу побачити митця очами сучасників, дізнатися про обставини його життя, ставлення до життєвих та творчих проблем, передумови виникнення тих чи інших творів. *Третя група* — численні наукові праці різного формату: від фундаментальних монографій угорських (Й. Уйфалуші, Т. Талліана, Л. Шомфая та ін.) та зарубіжних (С. Море, Х. Стівенса, Д. Купера та ін.) авторів до численних статей, присвячених окремим аспектам творчості композитора або конкретним опусам. Власне скрипкова музика Бартока повністю не представлена в жодній роботі, натомість є дослідження, в яких розглядається той чи інший жанр (сонати, концерти, рапсодії) або період скрипкової творчості композитора. У низці робіт його скрипкові опуси висвітлюються в контексті загальної еволюції певного жанру.

Місце скрипки в житті та творчості Бартока розглянуто у двох ракурсах: Барток-піаніст, який виступає у тандемі зі скрипалями, та Барток-композитор, який пише твори для скрипки. Грати зі скрипалями юний Бейла почав ще в дитинстві, в студентські роки акомпанував учням класа Е. Хубаї, більшість з яких стали його сценічними партнерами у зрілі роки. Аналіз інтенсивності та локацій концертних виступів Бартока та його скрипково-фортепіанного

репертуару став підставою для висновку про зв'язок діяльності такого роду зі створенням нових творів (скрипкових сонат та рапсодій) та їх публічною презентацією. Особисті та професійні відносини Бартока зі скрипалями відіграли важливу роль також у його композиторській діяльності. Створюючи скрипкові опуси, він, як правило, орієнтувався на певного виконавця, беручи до уваги його особистість та технічні здібності, залучав до композиційного процесу, радився стосовно певних технічних моментів. Майже кожен твір видатного угорця, написаний для скрипки, залишився назавжди пов'язаним з тим чи іншим виконавцем: Перший концерт — зі Штефі Гейєр, дві сонати для скрипки і фортепіано — з Джеллі Араньї, Перша рапсодія — з Йожефом Сігеті, Друга рапсодія та Другий концерт — з Золтаном Секеєм, а соло-соната — з Ієгуді Менухіним.

Скрипкова спадщина Бартока представлена у взаємозв'язку *жанрових* та *стильових* параметрів.

Зосередження на *стильовому параметрі* дало змогу простежити еволюцію скрипкової творчості композитора, що охоплює весь його творчий шлях: від одного з перших творів — збірки п'єс «Течія Дунаю» — до передсмертної соло-сонати. В опорі на каталоги А. Селеші, Д. Ділле, І. Вальдбауера та Л. Шомфая, а також опусні номери самого Бартока в роботі обґрунтовано періодизацію скрипкової творчості Бартока, яка умовно поділена на три періоди. Підставами для такого розподілу є тривалі перерви в роботі композитора над скрипковими творами, завдяки яким унаочнюються естетико-стильові зміни між періодами.

Перший період (1894–1908) включає наступні твори: скрипкове перекладення фортепіанної збірки «Течія Дунаю», три втрачені твори — П'єси для скрипки та дві Фантазії для скрипки, дві неопубліковані сонати *Ля мажор* і *до мінор*, дует для двох скрипок, Анданте *Ля мажор* для скрипки і фортепіано, сонату *мі мінор*, Перший скрипковий концерт та «Два портрети». Для цього періоду характерною є опора на романтичні традиції — Р. Шумана, Й. Брамса і особливо Ф. Ліста, які проявляються як в інтонаційно-тематичній

сфері, так і у композиційно-драматургічній. Крім того, строкатість жанрів свідчить про прагнення Бартока опанувати наявний жанровий арсенал.

Другий період (1921–1932), відокремлений від попереднього більш ніж десятьма роками мовчання у цій сфері, представлений двома сонатами, двома рапсодіями та 44 дуетами. Цей період є неоднорідним не тільки в жанровому, але й в стильовому плані. Дві сонати, так само як і деякі інші твори 1920-х років (струнні квартети № 3 та № 4, фортепіанна соната), втілюють захоплення Бартока нововіденцями. Композитор подає скрипку в антиромантичній трактовці, виносячи на перший план жорсткість звучань та підвищенну експресивність висловлювання. Дві рапсодії — зовсім інші, в них Барток повертається до традиції Ф. Ліста та до цитатного використання фольклору. Завершують період 44 дуети, у яких захоплення Бартока народною музикою поєднується із дидактичними завданнями.

Третій період (1938–1944) включає Другий скрипковий концерт та сонату для скрипки соло. Ці твори підсумовують риси, загалом притаманні музиці Бартока: тяжіння до народно-національної сфери образів (хоча тепер вже без прямої опори на фольклор), рельєфну, часом конфліктну драматургію, тематичну єдність музичної тканини та цілісність форми. Разом з тим, вони демонструють нову, раніше так виразно не проявлену тенденцію, а саме, певний поворот в бік минулого європейської музики, свідому апеляцію до традицій бароко, відверте звернення до поліфонії. Показова для пізньої творчості Бартока двоїстість прагнень знайшла відображення серед іншого і у двох скрипкових творах останніх років, що свідчить про безперечну репрезентативність скрипкової спадщини композитора.

За *жанровим* параметром скрипкову спадщину композитора розглянуто у трьох групах: твори для скрипки з оркестром (концерти, рапсодії), сонати та мініатюри.

Мініатюрам належить другорядне місце, тим не менш, Барток звертається до такого роду п’єс і в ранній період («Течія Дунаю», дует для двох скрипок, Анданте *Ля мажор*), і в зрілий (44 дуети для двох скрипок). У ранніх

творах композитор опановує традиції попередників. Дев'ятичастинний цикл «Течія Дунаю», що складається з низки контрастних мініатюр переважно жанрового характеру, наслідує численним інструментальним опусам композиторів-романтиків («Метелики» ор. 2 або «Листки з альбому» ор. 124 Р. Шумана). Анданте *Ля мажор* — лірична мініатюра, що привертає увагу виразною мелодикою та пізньоромантичною гармонією, частково нагадуючи «Пісні без слів» Ф. Мендельсона або фортепіанні романси ор. 28 того ж Р. Шумана. В дуеті для двох скрипок знайшла відображення зацікавленість Бартока поліфонією Й. С. Баха, що надалі дасть про себе знати у більш зрілих його творах. У невеличкому дуеті незвичним є спосіб фіксації партії другої скрипки: в кінці твору Барток написав перевернутий скрипковий ключ, позначивши тим самим початок партії другої скрипки, яка є дзеркальним оберненням першої.

44 дуети для двох скрипок (зрілий період творчості) були створені на замовлення швейцарського педагога Еріха Дофлейна та мали на меті стати своєрідним путівником для юних скрипалів по світу народної музики. Барток використовував переважно оригінальні фольклорні мелодії, часто вказуючи їх національну приналежність у назві та визначаючи жанр (найчастіше «пісня» або «танець»). Багато прийомів інструментальної техніки, що утворюють теоретичний та практичний фундамент школи Е. Дофлейна, вплинуло на композиторське письмо майстра. Дуети розташовані за принципом поступового ускладнення виконавської техніки, однак у передмові до видання композитор рекомендував при концертному виконанні об'єднувати їх у невеличкі цикли, запропонувавши декілька можливих варіантів.

Концерти для скрипки з оркестром, створені на різних етапах творчого шляху композитора, демонструють різні підходи до трактування жанру. Порівняння їх за композиційним, стилістичним, жанровим та образним параметрами виявило суттєві розбіжності.

У *композиційному* відношенні двочастинний Перший концерт виглядає більш експериментальним. Бажання відобразити в кожній частині певну

іпостась Штефі Гейєр призвело до відмови від традиційної для жанру структури за принципом «швидко — повільно — швидко». Перша частина — *Andante sostenuto* малює, за спогадами Ш. Гейєр, молоду дівчину, яку він любив, а друга — *Allegro giocoso* — скрипальку, якою він захоплювався. Другий концерт має зовні більш звичну тричастинну будову, однак зсередини вона переосмислюється через опору на варіаційний принцип, дія якого відчутна на рівні організації як окремих частин, так і циклу загалом. Це свідчить про індивідуалізацію усталених формотворчих засад, обумовлену не в останню чергу впливом традицій народного музикування.

Відрізняються концерти і за *стилістичним* параметром. Незважаючи на активну етнографічну діяльність Бартока в період написання Першого концерту, фольклорне начало тут майже не відчутно (лише у другій частині є епізодичні натяки на стиль вербункош), натомість помітні впливи Р. Штрауса, К. Дебюссі та Р. Вагнера. На відміну від Першого концерту, Другий демонструє тісний зв'язок з національними джерелами. Композитор не цитує народні мелодії, але, як і в інших творах пізнього періоду, асимілює ладово-інтонаційні та ритмічні елементи угорського фольклору в оригінальних темах, переконливо переломлюючи характерні риси стилів *parlando rubato* та v*erbunkos.* Це обумовлює центральне положення розглянутого твору, поряд із Другим концертом К. Шимановського, серед скрипкових концертів неофольклорного напряму.

Порівняння скрипкових концертів Бартока за *жанровим* параметром дає змогу стверджувати, що Другий концерт повністю вписується в існуючі уявлення про вимоги жанру — і в плані балансу рельєфного тематизму та пасажно-фігуративного матеріалу, і у способах концертування, і у співвідношенні сольної та оркестрової партій. Барток відштовхується від домінантно-сольного типу концерту, розповсюдженого в добу романтизму. Лідерство скрипки проявляється тут у її «кількісному» пануванні, майже повній відсутності суто оркестрових епізодів та розгорнутих діалогів між «партнерами», зовнішньому блиску та детальному опрацюванні сольної

партії, що містить широкий спектр виконавських прийомів. Водночас, Перший концерт ближче до інструментальної фантазії, ніж до концерту як такого. Про це свідчить і нетрадиційна двочастинна будова твору, і характер взаємодії між солістом і оркестром, які прагнуть згоди і навіть злиття — як у першій частині, де скрипка виступає нарівні з учасниками струнної групи. Тим не менш, різноманітність наповнення скрипкової партії (наспівної в першій частині та віртуозної в другій) доводить прагнення Бартока показати весь потенціал інструмента, що характерно саме для концертного жанру.

Нарешті, скрипкові концерти Бартока різняться за *образною* концепцією, що не в останню чергу обумовлено обставинами, у яких вони створювалися. Перший скрипковий концерт натхненний романтичними почуттями композитора до скрипальки Штефі Гейєр. Звідси — безроздільне царювання світлого, ліричного начала, що постає у різноманітних відтінках — піднесено-мрійливих, грайливо-граціозних, місцями чуттєвих, а часом рішуче-самовпевнених. На інтонаційному рівні світ молодості та кохання втілюється через наскрізне проведення лейтмотиву Гейєр, який впродовж твору постійно оновлюється, скріплюючи контрастні частини циклу єдиним почуттям. На образну концепцію Другого концерту вплинула надскладна політична ситуація в Угорщині та загалом в Європі другої половини 1930-х років, яку Барток сприймав дуже болісно. Разом з тим, образна концепція концерту увібрала у себе, поряд із трагічними образами, й життєстверджувальні ідеї, властиві концерту як жанру. Для адекватного розуміння авторської концепції та драматургії Другого скрипкового концерту здійснено аналіз авторських ремарок, який виявив співвідношення та особливості взаємодії провідних образних сфер твору: героїчної (*Risoluto*), ліричної (*Calmo*) та скерцозної (*Allegro scherzando*) у їхніх численних відтінках.

Вивчення *скрипкових рапсодій* Б. Бартока продемонструвало прагнення композитора відродити ту модель жанру, яка склалася у творчості Ференца Ліста. Це свідчить, безумовно, про прагнення наслідувати національній традиції, однак не тільки. Опора на фольклорні джерела, атрибутивна для

фортепіанних рапсодій Ф. Ліста, резонує з глибоким інтересом Бартока до народної музики, а отже, є тією ланкою, що пов’язує творчість двох угорських митців та обумовлює органічність лістівської моделі жанру магістральній лінії художніх пошуків Бартока.

З усіх способів роботи з фольклором, апробованих Бартоком в різні періоди життя, в рапсодіях використане точне та бережне цитування. Практично весь тематичний матеріал заснований на інструментальних мелодіях, записаних композитором від циганських скрипалів. Важливо, що Барток не просто переносить в рапсодію повні, доволі розгорнуті награвання, які від початку містять імпровізаційні елементи, але й додає нецитовані епізоди віртуозно-імпровізаційного плану, де тематичний рельєф поступається місцем загальним формам руху. Зазвичай такі епізоди розташовані між основними розділами форми, виконуючи перехідну функцію. Деякі з них є суто скрипковими, через що сприймаються як сольні каденції-вставки.

У скрипкових рапсодіях відтворений тип композиційної будови, властивий рапсодіям Ліста (а ще раніше — угорським танцям в стилі вербункош) та заснований на образному і темповому контрасті *lassù* та *friss*. В *lassù* Барток використовує форми репризного типу, у *friss* — ланцюгові, однак індивідуалізує й ті, й інші шляхом винахідливого поєднання принципів повтору та контрасту. З традицією лістівського трактування жанру пов'язане і віртуозне начало, яке стає головним принципом розвитку фольклорних мелодій в рапсодіях Бартока. Композитор доповнює оригінальні награвання численними форшлагами, трелями, мордентами, ускладнює мелодичну лінію подвійними нотами та акордами, насичує скрипкову партію різноманітними пасажами із широкими стрибками та складними ритмічними малюнками. Все це придає аматорським награванням по-справжньому концертний характер та забезпечує скрипковим рапсодіям Б. Бартока гідне місце на великій сцені.

До *сонатного* жанру Барток вперше звернувся ще у зовсім юні роки, написавши сонати *до мінор* (1895) та *Ля мажор* (1897), які нині зберігаються

в архівах у вигляді рукописних фрагментів. Соната *до мінор* має класичну тричастинну будову і демонструє відчутний вплив бетховенських сонат, які Барток часто виконував. В сонаті *Ля мажор* з'являються тематичні зв'язки між частинами та проглядають сміливі ідеї у ритмічному співвідношенні партій, однак все ще наявний тісний зв'язок з європейським романтизмом, зокрема, з Ф. Мендельсоном та Р. Шуманом.

У наступній, *мі-мінорній* сонаті поєднуються властиве початківцю дотримання правил із певними «проривами», що свідчить про цілеспрямований пошук власного шляху в музиці. Найбільше слідування традиціям відчутно у формотворенні (орієнтація на усталений тричастинний цикл із відповідними функціями та формами частин), проте у трактуванні звичних композиційних схем є вже індивідуальні моменти. До них належать: двотемність головної партії — знахідка, яка поширюється Бартоком і на інші форми (двоелементність теми варіацій та рефрену фінального рондо); акцент на інтенсивному розвитку тематичного матеріалу, що передбачає сутнісне оновлення його образно-емоційного змісту; підкреслення імпровізаційного начала, відверто маніфестованого у темповому позначенні першої частини *«molto rubato»*; образна диспозиція, заснована на контрасті між пружною танцювальністю, пісенною лірикою та героїко-патетичними образами.

Найбільшою своєрідністю відзначена тематична сфера сонати, пов'язана із усвідомленням Бартоком власної угорської ідентичності та пробудженням інтересу до національних джерел. Апеляція до стилю вербункош відчутна в опорі на двічі гармонічний мінор, у використанні кадансів з предйомами та мелізматичних прикрас, у пунктирно-синкопованих ритмах та імітації гри на цимбалах. Вплив угорської народної музики простежується також у чергуванні імпровізаційних та танцювальних епізодів, що нагадують зіставлення *Lassù* і *Friss* в чардаші (перша і друга варіації в другій частині, друга і третя частини циклу). Разом з тим, національний тематизм поки що сусідить в сонаті Бартока із стильовими впливами Р. Шумана, Й. Брамса,

Р. Вагнера, але найбільше — Ф. Ліста, зокрема у переломленні «циганської манери» музикування.

Дві сонати для скрипки і фортепіано 1921–1922 років принципово відрізняються від ранньої *мі-мінорної* сонати, хоча між ними наявні і спадкоємні зв'язки. Перше, що привертає увагу, це опора на народність, відчутна у скрипкових пристрасних імпровізаціях, які нагадують гру угорсько-циганських скрипалів, в імітаціях гри на цимбалах у партії фортепіано, у співвідношенні повільної та швидкої частин, що нагадує контрастне зіставлення *Lassù* — *Friss* у чардаші. Також схожими є фінали всіх трьох сонат, які мають танцювальний характер та спираються на форму рондо. Спадкоємність по відношенню до *мі-мінорної* сонати можна спостерігати і у прийомах тематичного розвитку, провідним серед яких є варіаційний, і у доволі нетиповому для фортепіанно-струнних дуетів виокремленню партії скрипки, яка нерідко постає у суто сольному звучанні.

Принципова відмінність сонат початку 1920-х років від скрипкової сонати 1903 року прослідковується, передусім, у стилістичній площині — у підвищеній експресивності висловлювання та жорсткості звучання, що несе на собі відбиток тогочасного захоплення Бартока творчістю нововіденців. У композиційному відношенні відхилення від традиційної схеми спостерігаються у двочастинній сонаті № 2 та, певним чином, у тричастинній Першій, при виконанні якої сам автор досить часто пропускав початкову частину. Новації проглядаються і у тембровій сфері, а саме у співвідношенні партій скрипки та фортепіано, що прагнуть незалежності одна від одної, та у трактуванні скрипки, яка виявляє нові темброві грані, часом наближаючись за функцією до ударного інструменту.

Наступним кроком і водночас підсумком еволюції скрипкової сонати у творчості угорського митця є соната для скрипки соло (1944). Вона стала завершальним твором як скрипкової, так і, фактично, усієї творчості Бартока. Соната відрізняється від попередніх бартоківських зразків жанру: по-перше, вона написана для сольного інструменту, по-друге, спирається на барокову

модель *sonata da chiesa.* Кожна з чотирьох контрастних частин має власну назву: «*Tempo di ciaccona*», «*Fuga*», «*Melodia*» та «*Presto*». Назви першої і четвертої частин вже містять темпові позначення, в той час як в другій і третій частинах Барток окремо виписує темпи — *Risoluto, non troppo vivo* та *Adagio.*

У композиційній організації соло-сонати Бартока простежуються зв'зки не лише в цілому із *sonata da chiesa*, але й безпосередньо із сольними скрипковими творами Й. С. Баха. Так, із сонатами Й. С. Баха бартоківський твір пов'язує включення фуги, яка розміщується на другій позиції в чотиричастинному циклі, а з сонатою *До мажор* — ще і симетричне розташування парних і непарних метрів в частинах. Назва першої частини сонати Бартока «В темпі чакони» створює алюзію на бахівську Чакону із Другої партити *ре мінор*, і хоча за композиційною будовою вони різні (у Бартока ця частина написана у сонатній формі), зв'язок з Чаконою Й. С. Баха відчутний завдяки тридольному метру, повільному темпу, ритмічній структурі та будові початкових фраз.

Зв'язки з бароковою традицією наявні також в інтонаційно-тематичній сфері соло-сонати угорського майстра. Мова йде про мотиви, що за своїми контурами нагадують риторичні фігури, про використання монограм — Баха, Менухіна та самого автора (*b-e-a-b-a)*, про спільні риси в інтонаційному контурі тем фуги Бартока та фуги *До-мажорної* сонати Й. С. Баха, на які вказує Н. Савицька. Разом з тим, Барток переінтонує барокові формули відповідно до власної мовної системи, осучаснюючи їх та, водночас, надаючи музиці національного забарвлення. Угорські впливи в соло-сонаті простежуються у використанні загострених пунктирних ритмів, коротко-довгих фігур, екстремально широких стрибків, різких динамічних контрастів, стрімких пасажів та подвійних нот із відкритою струною. Також до традиції вербункошу можна віднести темпове співвідношення двох останніх частин — повільної «Мелодії» та стрімкого «*Presto*», що апелює до структури чардашу.

Отже, аналіз скрипкової спадщини Бейли Бартока показав, що прагнення до радикального оновлення жанрово-стильової системи музичного мистецтва,

яке ставить цього композитора врівень з найсміливішими новаторами першої половини XX століття — А. Шенбергом, П. Хіндемітом, І. Стравінським, поєднується у нього з переосмисленням досвіду попередніх епох — від бароко до модернізму, але найбільше — з розвитком національної традиції, що спиралася на фольклор та формувалася у романтичну добу, насамперед, в творчості Ф. Ліста. Зв'язок з національною традицією не переривається впродовж всього життя Бартока, протікаючи двома руслами: явним, через сонату *мі мінор*, дві рапсодії, Другий скрипковий концерт, та прихованим — через Перший скрипковий концерт, дві сонати для скрипки і фортепіано 1920-х років та соло-сонату. Саме цей зв'язок виступає надійним фундаментом сміливих експериментів Бартока і дозволяє композитору назавжди лишатися класиком модерної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь / науч. ред. Е. М. Двоскина. Москва : Практика, 2010. 855 с.
2. Антонова Е. Г. Инструментальный концерт в аспекте жанровых взаимодействий музыки XX века. *Музичне мистецтво* : зб. наук. статей. Донецьк : Юго-Восток, 2005. Вып. 5. С. 47–57.
3. Антонова Е. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта. *Теория и история музыкального исполнительства* : сб. науч. тр. Київ : КГК имени П. И. Чайковского, 1989. С. 132–143.
4. Асталош Г. Угорська інструментальна музика в контексті становлення національного стилю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2018. № 3. С. 242–246.
5. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация призведений скрипичной класики. Москва : Музыка, 1965. 274 с.
6. Барток Б. Избранные письма / сост. и вступ. статья Е. Григорьевой; пер. с венг. и примеч. Н. Пискуновой; с нем. В. Пеппер, с англ. С. Маскуренковой. Москва : Сов. композитор, 1988. 288 с.
7. Барток Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени. Бела *Барток :* сб. ст. / сост. Е.И. Чигарева; пер. с венг. В. Пеппер. Москва : Музыка, 1977. С. 245–249.
8. Бела Барток : сб. ст. / сост. Е. И. Чигарева. Москва : Музыка, 1977. 264 с.
9. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : монографія. Київ : Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. 139 с.
10. Бондаренко М. В. Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту XIX століття) автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Хар. нац. унів. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 17 с.

11. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учеб. пособие. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с.
12. Гаврилець Д. Концерти для альта з оркестром у європейському культурно-мистецькому просторі міжвоєнного двадцятиліття. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра, 2012. Вип 4. С. 220–231.
13. Гаккель Л. Б. Барток // Гаккель Л. *Исполнителю, педагогу, слушателю*. Ленинград : Сов. композитор, 1988. С. 150–153.
14. Геди А. О некоторых особенностях венгерского национального стиля в творчестве Белы Бартока. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ : Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра, 2014. Вип. 50. С. 261–269.
15. 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.
16. Геді А. І. Особливості угорського національного стилю в творах для фортепіано з оркестром Б. Бартока : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво /Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 17 с.
17. География хореографии: народные танцы Венгрии // Танцы народов мира. URL : https://4dancing.ru/blogs/041117/3075/?fbclid=IwAR0aTJMkOcUBRterFo5GcEHU55ovNRHZBzofmWLoURo0qW0JTtz5kgPitVY (дата звернення : 25.04.2019).
18. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. 4-е изд., доп. Москва : Музыка, 1981. 143 с.
19. Гнатів Т. Бела Барток: опера «Замок Герцога Синя Борода» на перехресті культур. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 33 : Музика у просторі культури. С. 303–315.
20. Гребнева И. В. Жанр скрипичного концерта в зарубежной европейской музыке 1920–1930-х годов : автореф. дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 Музікальное искусство / Государственный ин-т искусствознания Министерства культуры РФ. Москва, 1991. 25 с.

21. Дзізінська Н. Другий скрипковий концерт Бели Бартока у контексті розвитку жанру. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. Вип. 127. С. 67–82.
22. Дзізінська Н. Риси автобіографічності в Першому скрипковому концерті Б. Бартока. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : Грані, 2022. Вип. 22 (1). С. 279–294.
23. Дзізінська Н. Скрипкові рапсодії Бейли Бартока: джерела тематизму та жанрові особливості. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. С. 109–118.
24. Дзізінська Н. Соната для скрипки та фортепіано мі мінор Б. Бартока в контексті тенденцій ранньої творчості композитора. *European Journal of Arts. Vienna: Premier Publishing*, 2021. Iss. 3. С. 49–56.
25. Гуревич Л. Н. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. Ленинград : Музыка, 1988. 110 с.
26. Денисов Э. Струнные квартеты Белы Бартока. *Современная музыка и проблемы композиторской техники*. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 18–31.
27. Зорькина О. Романтические традиции и их преображение во Втором Скрипичном концерте Б. Бартока. *Четверті магістерські читання: Матеріали науково-творчої конференції 28–29 квітня 2009 року*. Харків : Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2009. С. 98–107.
28. Зорькіна О. Перший концерт для скрипки з оркестром Б. Бартока та його виконавська доля. *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців України : Матеріали VIII Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів.* Харків : Харківський держ. ун-т мистецтв м.. І. П. Котляревського, 2008. С. 101–102.
29. История зарубежной музыки XX века : учеб. пособие / сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. Москва : Музыка, 2005. 576 с.

30. Калениченко А. Барток Бела. *Українська музична енциклопедія* / ред. Г. Скрипник та ін. 2006. Т. 1. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. С. 150–151.
31. Кодай З. Барток-фольклорист. Кодай З. *Избранные статьи.* Москва : Сов. композитор, 1982. С. 130–142.
32. Кодай З. Бела Барток. Кодай З. *Избранные статьи.* Москва : Сов. композитор, 1982. С. 104–122.
33. Кодай З. Бела Барток человек. Кодай З. *Избранные статьи.* Москва : Сов. композитор, 1982. С. 122–130.
34. Кодай З. Лист и Барток. Кодай З. *Избранные статьи*. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 94–35.
35. Кодай З. О Беле Бартоке. Кодай З. *Избранные статьи.* Москва : Сов. композитор, 1982. С. 142–144.
36. Кодай З. Первая опера Белы Бартока. К премьере оперы «Замок герцога Синяя Борода». Кодай З. *Избранные статьи.* Москва : Сов. композитор, 1982. С. 95–101.
37. Коляда Н. О. Соната для скрипки соло другої половини XX — початку XXI століть в аспекті взаємодії «композитор — виконавець» : наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття ступеня доктора мистецтва / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 145 с.
38. Коменда О., Охманюк В. Бела Барток в світлі теорії універсальної творчої особистості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 29, том 5. С. 244-251.
39. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita : монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
40. Лігус О. М. Еволюція жанру фортепіанної рапсодії в українській музиці епохи романтизму. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.* Серія : Мистецтвознавство. Київ : КНУКіМ, 2017. Вип. 37. С. 241–249.

41. Лісецький В. Роль фольклору в становленні композиторського стилю Бели Бартока. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Вип. 5. Київ : ДАКККіМ, 2004. С. 50–54.
42. Мартынов И. И. Бела Барток. Москва : Сов. композитор, 1969. 288 с.
43. Музыка XX века : Очерки в 2-х частях. Ч. 1, кн. 2. Москва : Музыка, 1976. 574 с.
44. Музыка XX века : Очерки в 2-х частях. Ч. 2, кн. 5. Москва : Музыка, 1987. 43 с.
45. Нестеров С. И. Соната Б. Бартока: кульминация развития жанра сонаты для скрипки соло в первой половине XX века. *Манускрипт*. Тамбов : Грамота, 2018. № 9 (95) С. 137–141.
46. Нестьев И. В. Барток — исследователь народных песен // Бела Барток *Народная музыка Венгрии и соседних народов*. Москва : Музыка, 1966. С. 3–8.
47. Нестьев И. В. Барток. *Музыкальная энциклопедия*. Москва : Сов. энциклопедия, 1973. Т. 1. С. 335–341.
48. Нестьев И. В. Бела Барток : Монография. Москва : Музыка, 1969. 800 с.
49. Нестьев И. В. Зарубежная музыка XX века. Москва : Музыка, 1975. 256 с.
50. Обнорский Н. Рапсоды. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. URL : https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%AD%D0%A1%D0%91%D0%95/%D0%A0%D0%B0%D0%BF%D1%81%D0%BE%D0%B4%D1%8B (дата звернення: 18.02.2023).
51. Омельченко Т. А. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70-90-х років XX ст. (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. 21 с.
52. Савицька Н. Скрипкова соло-соната Б. Бартока: повернення до джерел. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : зб. ст. *Наукові збірки ЛНМА ім. М.В. Лисенка*. Львів : Сполом, 2011. Вип. 25. С. 62–71.
53. Сигети Ж. Воспоминания. Заметки скрипача / ред. Л. С. Гинзбург. Москва : Музыка, 1969. 308 с.

54. Сигитов С. Ладовая система Белы Бартока позднего периода творчества. *Проблемы лада*. Москва : Музыка, 1972. С. 252–287.
55. Сигитов С. Принципы формообразования в музыке Бартока позднего периода творчества. *Проблемы музыкальной науки*. Москва, 1972. Вып. 1. С. 256–297.
56. Сигитов С. Этапы творческой эволюции Бартока. *Из истории музыки XX века* : сб. ст. Москва : Музыка, 1971. С. 189–207.
57. Скрипнік Л. М. Специфіка проявів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів XX століття) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 17 с.
58. Сорокер Я. Л. Йожеф Сигети. Москва : Музыка, 1968. 126 с.
59. Суторіхіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів. *Українське музикознавство*. Київ, 1989. №24. С. 126–131.
60. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев : Киевская государственная консерватория имени П. Чайковского, 1993. 120 с.
61. Уткин А. Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке. *Стилевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов* : сб. науч. тр. / отв. ред. и сост. А. Н. Крюков. Ленинград : ЛГИТМиК, 1979. С. 63–84.
62. Фин Н. Об обработках венгерских народных песен в творчестве Б. Бартока. *Бела Барток* : сб. ст. / сост. Е.И. Чигарева. Москва : Музыка, 1977. С. 123–145.
63. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. Москва : Классика-XXI, 2007. 304 с.
64. Холопов Ю. Н. Барток. *Очерки современной гармонии* : исследование. Москва : Музыка, 1974. С. 246–274.
65. Чигарева Е. Бела Барток и его письма. *Избранные письма*. Москва: советский композитор, 1988. С. 5–29.
66. Швець Н. Риси пізнього стилю Бели Бартока в творах для струнних смичкових інструментів. *Наукові записки Тернопільського держ. пед. ун-ту*

ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П.І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. 2004. №1(12). С. 16–22.

67. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 386 с.
68. Ямпольский И. М. Первый скрипичный концерт Белы Бартока. // Ямпольский И. М. *Избранные исследования и статьи*: сб. ст. / ред. Ю. Келдыш. Москва : Сов. композитор, 1985. С. 153–162.
69. Antokoletz E. The Music of Bela Bartok: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music. Berkeley : University of California Press, 1990. 472 p.
70. Antokoletz E., Susanni P. Béla Bartók: A Research and Information Guide. USA: Taylor & Francis, 2011. 500 p.
71. Balász S. Forma és jelentés Bartók hegedűszonátáiban ; Doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015. 374 old.
72. Banda Á. Hubay Jenö tanítványainak kapcsolata Bartók Bélával. Doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017. 144 old.
73. Barabaschi A. Historic Women Performers: the Sisters d'Aranyi URL : https://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/historic-women-performers-sisters-daranyi/ (accessed: 23.03.2023)
74. Bartok Perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist / Ed. Antokoletz E., Fischer V., Suchoff B. Oxford : Oxford University Press, 2000. 336 p.
75. Bartók B. A magyar népdal. Budspest: Rózsavölgzi es társa, 1924. 140 p.
76. Bartók B. Arnold Schönbergs Musik in Ungarn. Anbruch: Musikblätter des Anbruch. II/20. 2. Dezember-Heft 1920. S. 647–648.
77. Bartók B. Delius-bemutató Bécsben. Budapest: Zeneközlöny. IX/11. 1 April 1911. Old. 340–342.
78. Bartók B. Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik. Melos Berlin:. I/17. 16 October 1920. S. 384–386.
79. Bartok B. Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung. *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. Leipzig : Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. II/9. June 1920. S. 489–522.

80. Bartók B. Elektra. Strauss Richard operája. Bemutató előadás a m. kir. operaházban 1910. március 11-én. Budapest: A zene. II/4. April 1910. Old. 57–58.
81. Bartók B. Kodály Zoltán. Budapest: Nyugat. XIV/3. 1 February 1921. Old. 235–236.
82. Bartók B. Liszt zenéje és a mai közönség. Budapest: Népművelés. VI/17–18. 15 October 1911. Old. 359–362.
83. Bartók B. Liszt-problémák. Budapest: Dante. 1936. Old. 53–67.
84. Bartók B. Magyar népzene és új magyar zene / trans. by B. Szabolcsi. Budapest : Zenei Szemle. XII/3–4. March–April 1928. Old. 55–58.
85. Bartók B. Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje. Népszerű Zenefüzetek 3 / ed. A. Molnár. Budapest: Somló Béla, 1934. 68 old.
86. Bartok B. Rumanian Folk Music: Instrumental Melodies / ed. B. Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff, 1967. 704 p.
87. Bartok B. Strauss: Sinfonia Domestica (Op. 53.). Budapest: Zeneközlöny. III/10. 13 February 1905. P. 137–143.
88. Bartok B. Studies in Ethnomusicology / Selected and ed. by B. Suchoff. Lincoln and London : University of Nebraska Press, 1997. 295 p.
89. Bartok B. The Development of Art Music in Hungary. London: The Chesterian, New Series. No. 20. January 1922. P. 101–107.
90. Bartók B. jnr. Bartók Béla műhelyében. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981. 528 old.
91. Bartók B. jnr. Chronicles of Béla Bartók's Life / trans. by M. Rubin. Budapest : Magyarságkutató Intézet, 2021. 521 p.
92. Bartók B. jr. Denijs Dille — Beziehungen zur Familie Bartók. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest : Akadémiai Kiadó. 1993–1994. T. 35, Fasc. 1/3. Old. 35–43.
93. Bartók B., Denijs D. The Life of Béla Bartók. *Tempo*. Cambridge : Cambridge University Press, 1949. No.13. P. 3–7.
94. Bartók P. My Father. Homosassa, Florida: Bartók Records, 2002. 331 p.
95. Béla Bartók: Letters / ed. by J. Demény. London: Faber and Faber, 1971. 466 p.
96. Bennett J. N. Explosions of Diversity: Béla Bartók's Evolutionary Model of Folk Music : dissertation for the Degree of PhD / University of Wisconsin-Madison. Madison, 2015. 372 p.

97. Biró V. Bartók and the Violin Music of Maramures. *Studia Musicologica*. Budapest : Akadémiai Kiadó. 2021. No. 62, 1–2. P. 85–103.
98. Bonds M. E. History of Music in Western culture / 4th ed. Boston : Pearsons, 2013. 696 p.
99. Bónis F. Bartōk und der verbunkos Österreichische Musikzeitschrift Böhlau Verlag. December 1972. P. 588–595.
100. Bónis F. Béla Bartók; his life in pictures and documents. Budapest : Corvina Press, 1972. 260 p.
101. Bónis F. Béla Bartók's Working Method in Dealing with Proofs for His Violin Concerto (1937-1938) URL : https://www.loc.gov/collections/moldenhauer-archives/articles-and-essays/guide-to-archives/bela-bartok/#text20 (accessed: 30.06.2020).
102. Brown M. J. E. Rhapsody. *The New Grove dictionary of music and musicians*. London : Macmillan Publishers; Washington, D.C. : Grove's Dictionaries of Music, 1980. Vol. 15. P. 786–787.
103. Bruggeman D. Béla Bartók and the Natural Interpretation of Music : dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts / University of Kansas. Lawrence, 2013. 25 p.
104. Cambridge Companions to Music / ed. A. Bayley. Cambridge : Cambridge University Press, 2001. 288 p.
105. Chalmers K. Béla Bartók London : Phaidon Press, 1995. 239 p.
106. Chung E. Y. Structural Functions of Polymodal Combination in Bartók's “Sonata No. 2 for Violin and Piano”. *International Journal of Musicology*. Peter Lang AG, 2015. Vol. 1. P. 137–173.
107. Cooper D. Bartók, Biography, and the Violin. *Studia Musicologica*. Leeds : University of Leeds. 2021. 62 (1-2). P. 5–23.
108. Cooper D. Bela Bartok : Yale University Press, 2015. 456 p.
109. Cowell H**.** Bartók and His Violin Concerto. *Tempo*. Cambridge : Cambridge University Press,1944. No. 8. P. 4–6.
110. Csanda M. Bloch József URL : https://koncert.zeneakademia.hu/lexikon_nagy_elodok/bloch-jozsef-1858 (accessed: 04.04.2023).

111. Dalos A. Kodály Zoltán URL : https://koncert.zeneakademia.hu/lexikon_nagy_elodok/kodaly-zoltan-1794 (accessed: 04.04.2023).
112. Daszkiewicz A. The idea of the baroque sonata for violin solo in the first half of the xx century : description of doctoral dissertation with a creative practice component as part of proceedings for awarding a doctorate degree in the arts of music / The Krzysztof Penderecki Academy of Music in Kraków. Kraków, 2021.114 p.
113. Deri O., Zaslaw N. Belá Bartók: A Portrait of His Personality Drawn from His Letters / ed. and introduction by N. Zaslaw. *Current Musicology*. 2019. No. 13. P. 90–103.
114. Dille D. Documenta Bartókiana. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964. Heft 1. 136 s.
115. Dille D. Documenta Bartókiana. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965. Heft 2. 145 s.
116. Dille D. Documenta Bartókiana. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968. Heft 3. 325 s.
117. Dille D. Documenta Bartókiana. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970. Heft 4. 244 s.
118. Dille D. Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974. 295 s.
119. Farkas Z. Waldbauer Imre. URL : https://koncert.zeneakademia.hu/lexikon_nagy_elodok/waldbauer-imre-1694 (accessed: 23.03.2023).
120. Farkas Z. Waldbauer- Kerpely vonósnégyes URL : https://koncert.zeneakademia.hu/lexikon_nagy_elodok/waldbauer-kerpely-vonosnegyes-1693 (accessed: 06.04.2023).
121. Fassett A. Béla Bartók : the American years. New York : Dover Publications, 1970. 367 p.
122. Findley M. B. Bartok's Sonata for Solo Violin: Analysis and Perspective : dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts in Violin / University of Cincinnati. Cincinnati, 1974. 79 p.

123. Frigyesi J. Bartók's Non-Classical Narrative: Sonata for Violin and Piano, No. 2 (1922). *International Journal of Musicology*. Peter Lang AG, 2000. Vol. 9. P. 267–288.

124. Frigyesi J. Bela Bartok and Turn-of-the-Century Budapest. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1998. 357 p.

125. Gillies M. Bartok Remembered. New York : W. W. Norton & Company, 1991. 238 p.

126. Gillies M. Bartók's Youthful Works: Preludes to Greatness? *Revue Belge de Musicologie; Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap*. Brussel-Bruxelles : Société belge de musicology. 2017. Vol. 71. P. 199–208.

127. Gillies M. Bartók's "Fallow Years": A Reappraisal. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2006. Vol. 47, no. 3/4. P. 311–319.

128. Gillies M. Final Chamber Works. *The Bartók Companion* / ed. M Gillies. London: Faber and Faber, 1993. P. 331–345.

129. Gillies M. Portraits, Pictures and Pieces. *The Bartók Companion* / ed. M Gillies. London: Faber and Faber, 1993. P. 477–486.

130. Gillies M. Stylistic Integrity and Influence in Bartók's Works: the Case of Szymanowski. *International Journal of Musicology*. Peter Lang AG, 1992. Vol. 1. P. 139–160.

131. Gillies M. Violin Duos and Late String Quartets. *The Bartók Companion* / ed. M Gillies. London: Faber and Faber, 1993. P. 285–302.

132. Gombocz A., Vikárius L. Twenty-Five Bartók Letters to the Arányi Sisters, Wilhelmine Creel and Other Correspondents. Recently Acquired Autograph Letters in the Bartók Archives. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2002. Vol. 43, no. 1/2. P. 151–204.

133. Gombos L. Zatureczky Ede URL : https://koncert.zeneakademia.hu/lexikon_nagy_elodok/zathureczky-ede-142 (accessed: 06.04.2023).

134. Griffiths P. The Master Musicians. Bartók. London : J. M. Dent & Sons Ltd., 1988. 224 p.

135. Helm E. Bartók. London : Faber and Faber Ltd., 1971. 80 p.

136. Hill D. The Hungarian Rhapsodies and the 15 Hungarian Peasant Songs: Historical and Ideological Parallels Between Liszt and Bartók: dissertations for

the degree of Doctor of Musical Arts / James Madison University JMU Scholarly Commons. Madison, sring 2015. 58 p.

137. Hirota Y. Past and Present Analytical Perspectives on Bartók's "Sonata for Violin and Piano, No. 1" (1922): Intervallic Profiles in the Works of Experimentalism. *Acta Musicologica*. Basel : Bärenreiter-Verlag Basel, 1997. Vol. 69. Fasc. 2. P. 109–119.
138. Homolya I. Zathureczky Ede. Budapest : Zeneműkiadó Vállalat, 1972. 68 p.
139. Hooker L. M. Modernism on the Periphery: Béla Bartók and the New Hungarian Music Society of 1911–1912. *The Musical Quarterly*. Oxford : Oxford University Press, Summer, 2005. Vol. 88, No. 2. P. 274–319.
140. Hooker L. M. Redefining Hungarian music from Liszt to Bartók. Oxford : Oxford University Press, 2013. 302 p.
141. Horgász C. Object Representation in Music: Illustrated by a Psychoanalytical Study of the Origins of Béla Bartók's First Violin Concerto and Two Portraits. *Psychiatria Danubina.* Zagreb : Medicinska Naklada. December, 1997. Vol. 9, no. 4. P. 195–205.
142. Horvath J. Influencers: Hungarian Violinists and Sisters, Jelly and Adila d'Aranyi URL : https://interlude.hk/influencers-hungarian-violinists-and-sisters-jelly-and-adila-daranyi/ (accessed: 22.03.2023).
143. Hutchings A., Engel H., Griffiths P. Concerto. *The New Grove dictionary of music and musicians.* London : Macmillan Publishers; New York : Grove's Dictionaries of Music, 1995. Vol. 4. P. 626–640.
144. Jobbágy S. A Performer's Guide to Béla Bartók's Violin Concerto No. 1, Opus Posthumous, 1907–1908 : dissertation Prepared for the Degree of Doctor of musical Arts / University of North Texas. Texas : August, 2013. 43 p.
145. Kárpáti J. Bartók's Chamber Music. Stuyvesant : Pendragon Press, 1994. 508 p.
146. Katalin V. A hegedű szerepe a 20. század első felében Igor Stravinsky, Alban Berg és Bartók Béla hegedűversenyeinek tükrében : doktori értekezés / Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 28-as számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású doktori iskola. Budapest, 2018. 99 p.
147. Kenneson C. Szekely and Bartok: The Story of a Friendship. Portland : Amadeus Press, 1994. 491 p.

148. Kim M. H. Performance Guide to Selected Violin Works of Béla Bartók : a dissertation for the degree Doctor of Musical Arts / University of Cincinnati. Cincinnati, 8 November 2011. 115 p.
149. Kroó G. A Guide To Bartok. Budapest : Corvina Press. 1971. 249 p.
150. Laki P. Performance Practice and Philology in Bartôk's Violin Concerto (1938). *Studia Musicologica.* Budapest and Szombathely : Akadémiai Kiadó, 2012. Vol. 53. No. 1/3. P. 153–159.
151. Laki P. Violin works and the Viola Concerto. *Cambridge Companions to Music* / ed. A. Bayley. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2001. P. 133–150.
152. Laki P. Bartok and his world. Princeton : Princeton University Press, 1995. 250 p.
153. Lampert V. Second Violin Concerto. *The Bartók Companion* / ed. M. Gillies. London : Faber and Faber, 1993. P. 515–525.
154. Lampert V. Violin Rhapsodies in The Bartók *The Bartók Companion* / ed. M. Gillies. London: Faber and Faber, 1993. P . 278–284.
155. Lampert V., Somfai L. Bartók, Béla. *The New Grove dictionary of music and musicians* / ed. S. Sadie. London: Macmillan Publishers ; New York: Grove's Dictionaries of Music, 1995. Vol. 2. C. 197–225.
156. Lenoir Y. Contributions à l'ètude de La Sonate Pour Violon Solo de Béla Bartók (1944). *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1981. Vol. 23, no. 1/4. P. 209–60.
157. Leong D. Bartók's Studies of Folk Rhythm : A Window into His Own Practice. *Acta Musicologica*. Basel : Bärenreiter, 2004. Vol. 76/2. P. 253–277.
158. Macleod J. The Sisters d'Aranyi. London : Routledge, 2021. 322 p.
159. Mangsen S., Irving J., Rink J., Griffiths P. Sonata. *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York : Grove, 2001. Vol. 23. P. 671–687.
160. Mason C. Bartok`s Early Violin Concerto. *Tempo*. Cambridge : Cambridge University Press, Autumn, 1958. No. 9. P. 11–16.
161. Menuhin Y. Unfinished journey: twenty years later. New York : Fromm International. 1999. 490 p.
162. Moreux S. Béla Bartók. New York : Vienna House, 1974. 224 p.
163. Nelson D. T. Béla Bartók: The Father of Ethnomusicology. *Musical Offerings*. Cedarville University, 2012. Vol. 3, num. 2. P. 75–91.

164. Németh Z. Imre Waldbauer, an Important but Little-Known Violinist Partner of Béla Bartók. *Studia Musicologica*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2021. No. 62, 1–2. P. 149–173.
165. Nordwall O. The Original Version of Bartok's Sonata for Solo Violin. *Tempo*. Cambridge : Cambridge University Press, 1965. No. 74. P. 2–4.
166. Park M. Twentieth century eastern european and russian compositions for violin and piano: bartók's first rhapsody, prokofiev's five melodies op. 35 bis and violin sonata no. 2 in d major, and stravinsky's suite Italienne : a dissertation for the degree Doctor of Musical Arts / University of Georgia. AThens, 2018 35 p.
167. Pethő Cs. Arányi Jelly URL : https://koncert.zeneakademia.hu/lexikon_nagy_elodok/aranyi-jelly-1682 (дата 20.03.2023).
168. Pethő Cs. Geyer Stefi URL : https://koncert.zeneakademia.hu/lexikon_nagy_elodok/geyer-stefi-1828 (дата 20.03.2023).
169. Pethő Cs. Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében : Doktori értekezés. Budapest : Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010. 221 p.
170. Quick J. M. Violin Pedagogy of Imre Waldbauer : a dissertation for the degree Doctor of Musical Arts / University of Iowa. Iowa, 1977.
171. Rahn J. Text-Tune Relationships in the Hora Lunga Versions. *Yearbook of the International Folk Music Council*. Cambridge University Press, 1976. Vol. 8. P. 89–96.
172. Retkes A. Magyar vonósnégyes. URL : https://koncert.zeneakademia.hu/lexikon_nagy_elodok/magyar-vonosnegyes-1810 (accessed: 04.04.2023)
173. Ritchie A. D. The Influence of Folk Music in Three Works by Bela Bartok: Sonata No.1 for Violin and Piano, Sonata (1926) for piano, and 'Contrasts' for violin, clarinet and piano : a thesis submitted in' fulfilment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Music / University of Canterbury. Canterbury, 1986. 269 p.
174. Ross A. The rest is noise: listening to the twentieth century. New York : Picador, 2009. 695 p.

175. Rusack R. N. Violin Pedagogy of Imre Waldbauer by Julia May Quick. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, Winter, 1981. № 65. P. 74–79.

176. Schneider D. E. Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality. California : University Press, 2006. 219 p.

177. Schneider D. E. Gypsies, Verbunkos, and Bartók's Debt to the Nineteenth Century. *International Journal of Musicology*. Peter Lang AG 2000. Vol. 9. P 137–163.

178. Sheppard Skaerved P. Jelly d'Aranyi and Bartok URL : https://www.peter-sheppard-skaerved.com/2011/03/jelly-daranyi/ (accessed: 22.03.2023).

179. Sidoti R. The violin sonatas of Béla Bartók: an epitome of the composer's development : doctoral dissertation / Ohio State University. Ohio, 1972. 51 p.

180. Simões C. R. Bartók's "Inspired simplicity" and his sonata for solo violin : a dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts in Violin Performance / Michigan State University. Michigan, 2012. 79 p.

181. Somfai L. Bartók's Sonatas for Violin and Piano nos. 1–2: The Compositional Process. *Studia Musicologica.* Budapest : Akadémiai Kiadó, 2021. No. 62, 1–2. P. 25–54.

182. Somfai L. Béla Bartók: composition, concepts, and autograph sources Berkeley : University of California Press, 1996. 334 p.

183. Somfai L. Béla Bartók Thematic Catalogue: Sample of Work in Progress. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1993. Vol. 35, no. 1/3. P. 229–241.

184. Somfai L. Documenta Bartókiana; Neue Folge. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977. Heft 5. 224 p.

185. Somfai L. Documenta Bartókiana; Neue Folge. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981. Heft 6. 275 p.

186. Somfai L. Problems of the Chronological Organization of the Béla Bartók Thematic Index in Preparation. *Studia Musicologica Scientiarum Hungaricae*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1992. Vol. 34. P. 345–366.

187. Somfai L. Strategics of Variation in the Second Movement of Bartók's Violin Concerto 1937-1938. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1977. Vol. 19, no. 1/4. P. 161–202.

188. Somfai L. The Béla Bartók Thematic Catalog in Progress. *Studia Musicologica*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2012. Vol. 53, no. 1/3. P. 21–40.
189. Somfai L. The two sonatas for violin and piano (1921–1922): avantgarde music à la Bartók. *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft; Annales Suisses de Musicologie; Annuario Svizzero di Musicologia.* Bern : Peter Lang. 2007. No. 27. P. 87–104.
190. Steinberg M. The Concerto: A Listener's Guide. Oxford : Oxford University Press, 2000. 528 p.
191. Stevens H. The life and music of Bela Bartok. Oxford : Clarendon press, 1993. 358 p.
192. Suchoff B. Béla Bartók: Life and Work. Lanham, Maryland : Scarecrow Press, 2002. 338 p.
193. Szabolcsi B. Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe. Budapest : Corvina, 1957. 371 p.
194. Szigeti J. Szigeti on the violin. Cassell : London, 1969. 541 p.
195. Szigeti J. With Strings Attached: Reminiscences and Reflections. New York : Alfred A. Knopf, 1947. 341 p.
196. Szitha T. József Szigeti URL : https://koncert.zeneakademia.hu/lexikon_nagy_elodok/szigeti-jozsef-1710 (accessed: 22.03.2023).
197. Tallián T. Bartók fogadtatása Amerikában 1940–1945. Budapest : Zeneműkiadó Vállalat, 1988. 271 p.
198. Tallián T. Béla Bartók: The Man and His Work. Budapest : Corvina, 1981. 281 p.
199. Taruskin R. Music in the Early Twentieth Century: The Oxford History of Western Music. Oxford : Oxford University Press, 2006. 880 p.
200. Telin M. Peter Laki talks about Bartók and folk music. URL : https://clevelandclassical.com/wp-content/uploads/2014/03/031314bartokprev1.pdf (accessed: 30.06.2020).
201. The Bartók Companion /ed. M. Gillies. London : Faber and Faber, 1993. 586 p.
202. The Budapest Bartók Archives URL : https://zti.hu/index.php/en/ba (accessed: 28.06.2023).

203. Tulloch P. Extended program notes for thesis violin recital : a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of music / Florida International University. Miami, Florida, 2012. 48 p.
204. Ujfalussy J. Béla Bartók. Boston : Crescendo Pub. Co, 1972. 459 p.
205. Usarek A. Bartók's 1907 Violin Concerto: In the Spirit of “Tristan”. *International Journal of Musicology.* Peter Lang AG, 1998. Vol. 7. P. 301–319.
206. Vikárius L. Bartók Béla URL : https://koncert.zeneakademia.hu/lexikon_nagy_elodok/bartok-bela-1861 (accessed: 30.03.2023).
207. Vikárius L. Intimations through Words and Music Unique Sources to Béla Bartók's Life and Thought in the Fonds Denijs Dille (B-Br). *Revue belge de Musicologie; Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap.* Brussel-Bruxelles : Société belge de musicology, 2013. Vol. 67. P. 179–217.
208. Vikárius L. Székely Zoltán URL : https://koncert.zeneakademia.hu/lexikon_nagy_elodok/szekely-zoltan-1716 (accessed: 22.03.2023).
209. Walsh F. Variant Endings for Bartók's Two Violin Rhapsodies (1928–1929). *Music & Letters*. Oxford : Oxford University Press, May, 2005. Vol. 86, no. 2. P. 234–256.
210. Weiss-Aigner G. Der Spätstil Bartóks in Seiner Violinmusik: Stilistisches Erscheinungsbild Und Spieltechnische Perspektiven. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1981. Vol. 23, no. 1/4. P. 261–293.
211. Weiss-Aigner G. Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlichen und östlichen Traditionen. Erlangen : Universität Erlangen-Nürnberg, 1970. 562 p.
212. Weiss-Aigner G. The “Lost” Violin Concerto. *The Bartók Companion* / ed. M. Gillies. London : Faber and Faber, 1993. P. 468–476.
213. Weiss-Aigner G. Youthful Chamber Works. *The Bartók Companion* / ed. M. Gillies. London : Faber and Faber, 1993. P. 215–225.
214. Wilson P. Violin Sonatas. *The Bartók Companion* /ed. M. Gillies. London : Faber and Faber, 1993. P. 243–56.
215. Wörner K. Neue Musik in der Entscheidung. Mainz : Schott, 1954. 347 s.

216. Yatsugafu O. Performance-practice issues in Bartok`s sonata for solo violin (1944) : a dissertation for the degree Doctor of Musical Arts / University of Georgia. Athens, 2011. 73 p.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А.
Ноти Анданте Ля мажор

BARTÓK BÉLA

ANDANTE

HEGEDŰRE ÉS ZONGORÁRA

FÜR VIOLINE UND KLAVIER

DILLE-Nr. 70

Elsőkiadás — Erstausgabe

Közreadja — Herausgegeben von
SOMFAI László

EDITIO MUSICA BUDAPEST

ANDANTE

(1902)

BARTÓK Béla
(1881—1945)
Hrsg. von László Somfai

Andante

Violino

Pianoforte

p, espressivo

p, espressivo

espr.

5

espr.

9

pp

p, espr.

13

pp

© 1980 by Editio Musica, Budapest
Printed in Hungary

Z. 8961

17

p, dolce

p

20

f

f

tr

23

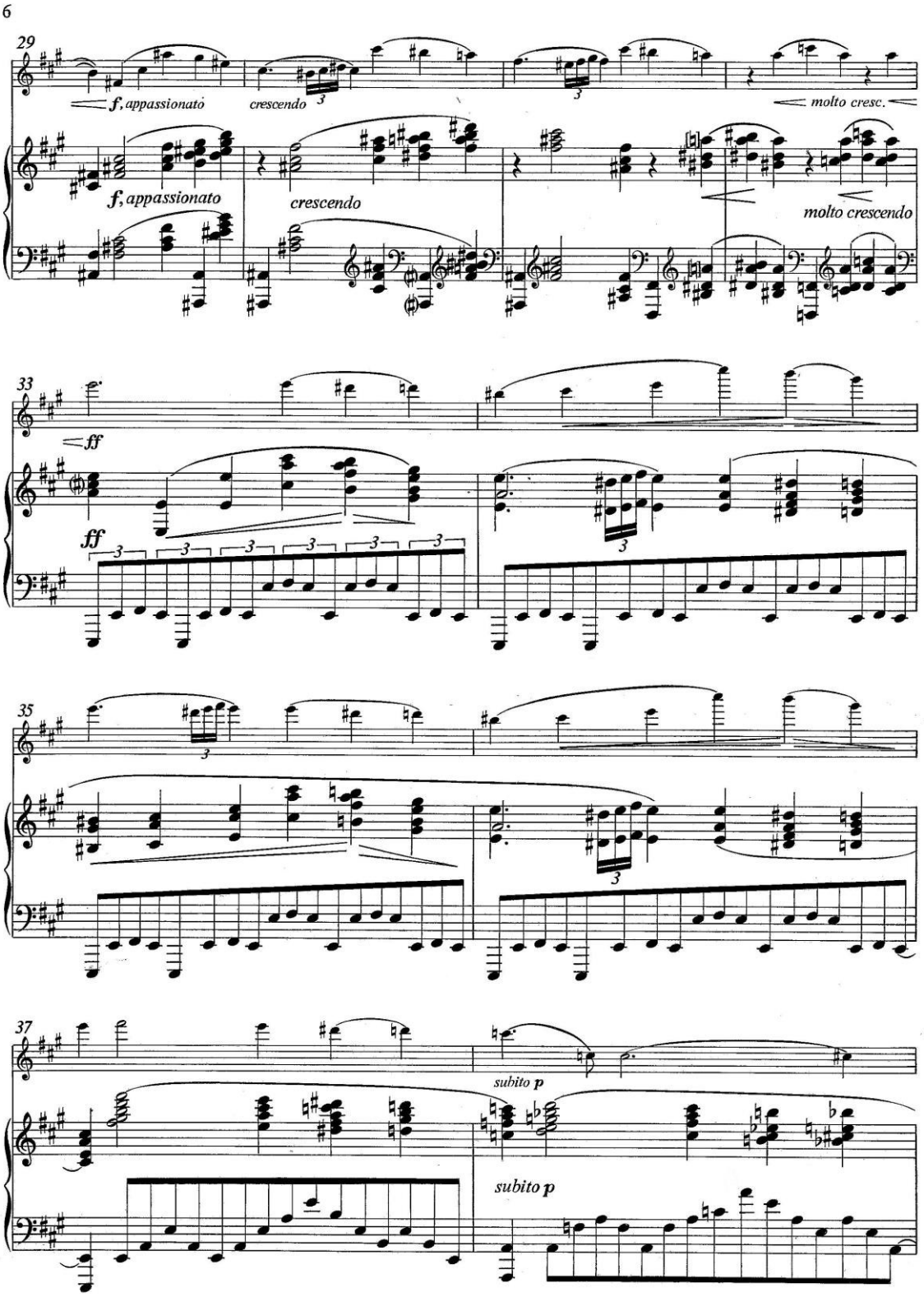
poco rall.

a tempo

p

p

26


6
29
f, appassionato
crescendo
molto cresc.
f, appassionato
crescendo
molto crescendo
33
ff
ff
35
37
subito p
subito p

39 dim. pp calando calando con sordino p pp pp

42 tr pp espr. pp

46 tr ppp senza sordino f molto dim. sf molto dim. sf

50 pp smorzando pp pp smorzando

(Budapest, 1902 nov. 29.)

ДОДАТОК Б.
Список публікацій та відомостей про апробацію результатів дисертаційного дослідження

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Дзізінська Н. О. Другий скрипковий концерт Бели Бартока у контексті розвитку жанру. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. Вип. 127. С. 67–82. DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.127.213884
2. Дзізінська Н. О. Риси автобіографічності в Першому скрипковому концерті Б. Бартока. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : Грані, 2022. Вип. 22 (1). С. 279–294. DOI: 10.33287/222222
3. Дзізінська Н. О. Скрипкові рапсодії Бейли Бартока: джерела тематизму та жанрові особливості. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. С. 109–118. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-14

Статті в наукових іноземних виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних

1. Дзізінська Н. О. Соната для скрипки та фортепіано мі мінор Б. Бартока в контексті тенденцій ранньої творчості композитора. *European Journal of Arts*. Vienna : Premier Publishing, 2021. Iss. 3. С. 49–56. DOI: 10.29013/EJA-21-3-49-56

Наукові праці апробаційного характеру

1. Дзізінська Н. О. Другий концерт для скрипки з оркестром Б. Бартока: композиційні, жанрові та стилістичні параметри організації. *XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»* (Київ, 09–11 січня 2019) : тези. Київ, 2019. С. 56–58.
2. Дзізінська Н. О. Другий концерт для скрипки з оркестром Бели Бартока в контексті розвитку жанру в XX столітті. *XX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»* (Київ, 08–10 січня 2020) : тези. Київ, 2020. С. 46–47.
3. Дзізінська Н. О. Соната для скрипки та фортепіано мі мінор Бели Бартока в світлі тенденцій ранньої творчості композитора. *XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»* (Київ, 08–10 січня 2021) : тези. Київ, 2021. С. 34–36.

Участь у роботі всеукраїнських та міжнародних наукових конференцій

1. Дзізінська Н. О. Другий концерт для скрипки з оркестром Бели Бартока: до історії написання твору. *XIV Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях»* (Київ, 29–30 березня 2018 р.);

2. Дзізінська Н. О. Другий скрипковий концерт Б. Бартока: особливості образно-драматургічного рішення. *XVII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки»* (Одеса, 23–25 квітня 2018 р.);

3. Дзізінська Н. О. Другий концерт для скрипки з оркестром Б. Бартока: композиційні, жанрові та стилістичні параметри організації. *XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»* (Київ, 9–11 січня 2019 р.);

4. Дзізінська Н. О. Другий Концерт для скрипки з оркестром Бели Бартока в контексті розвитку жанру у ХХ столітті. *XX Міжнародна конференція «Молоді музикознавці»* (Київ, 8–10 січня 2020 р.);

5. Дзізінська Н. О. Скрипкова музика Б. Бартока в Україні: від прем'єр до сьогодення. *XVI міжнародна науково-практична конференція «Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький-вимір»* (Рівне, 17–18 листопада 2020 р.);

6. Дзізінська Н. О. Соната для скрипки та фортепіано мі мінор Бейли Бартока в світлі тенденцій ранньої творчості композитора. *XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»* (Київ, 8–10 січня 2021 р.);

7. Дзізінська Н. О. Жанр камерно-інструментальної сонати в творчості Бейли Бартока: початок шляху. *Міжнародна науково-практична онлайн конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: витоки та сьогодення»* (Київ, 28 лютого 2021 р.);

8. Дзізінська Н. О. Проблеми каталогізації скрипкових творів Б. Бартока. *XVII Міжнародна науково-практична конференція «Стратегія розвитку світової та української культури: сучасні акценти та перспективи»* (Рівне, 18–19 листопада 2021 р.);

9. Дзізінська Н. О. Перший скрипковий концерт Б. Бартока: відлуння кохання. *VI Всеукраїнська дворівнева науково-практична конференція «Музичний твір у перетині сучасних інтерпретаційних процесів»* (Дніпро, 12–13 квітня 2022 р.).

10. Дзізінська Н. О. Скрипкові мініатюри Б. Бартока: пошуки жанрових форм. *XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних, пандемічних викликів та війни»* (Рівне, 17–18 жовтня 2022 р.);