

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв**

Кафедра вокалу та хорових дисциплін

**СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ
БЕЛА БАРТОКА**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконав: студентка
Спеціальності 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійної (наукової) програми
Музичне мистецтво
Будченко Юлія Олександрівна

Керівник доцент Гурба В.Т.
Рецензент к.п.н., професор Левченко М.Г.

Херсон – 2020

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1. Творчі доміанти Б. Бартока | 5 |
| 1.1. Життєві етапи та жанрова палітра композиторської творчості Б. Бартока..... | 5 |
| 1.2. Фольклористична діяльність композитора..... | 19 |
| РОЗДІЛ 2. Стилiстичні аспекти вокальної творчості Б. Бартока | 26 |
| 2.1. Жанр обробки народної пісні в творчості угорського композитора..... | 26 |
| 2.2. Художньо-стильові аспекти камерно-вокальних циклів..... | 40 |
| 2.3. Стильові особливості вокальних партій в опері «Замок герцога Синя Борода»..... | 45 |
| ВИСНОВКИ | 54 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 57 |
| ДОДАТКИ | |
| Додаток А. Список вокальних творів Б. Бартока..... | 62 |

ВСТУП

Бела Барток – один із самих відомих угорських композиторів першої половини ХХ століття. Універсалізм його особистості виразився у різнобічності та масштабності діяльності – і як композитора, і як педагога, піаніста, фольклориста. В мистецтві Б. Бартока знайшли відтворення найбільш значні художні ідеї музики ХХ століття, що втілювалися в оригінально-національній манері, у новаторських формах, але при цьому в тісному зв'язку з народними традиціями.

Дослідники творчості Б. Бартока, серед яких особливо виділяються праці І. Нестьєва [26], І. Мартинова [21-24], М. Малиновської [19-20], С. Сігітова [30-33], Е. Денісов [11], Ю. Кона [18], Л. Олександрова [2], А. Гончарова [9], та ін., неодноразово розглядали переломлення фольклорних традицій в творчості композитора, становлення його творчого методу, стильові особливості. Але все це розглядалося переважно на прикладі інструментальних та театральних творів, які є провідними у творчості Б. Бартока.

В даній роботі особливості авторського стилю розглядаються крізь призму вокальних творів. Вокальні жанри не стали провідними у творчості угорського композитора і тому мабуть не здобули ще необхідного висвітлення у музикознавчій літературі. Саме це обумовлює **актуальність теми** даної кваліфікаційної роботи **«Стилістичні особливості вокальної творчості Бела Бартока»**.

Мета дослідження полягає у виявленні стильових особливостей вокальної творчості Б. Бартока, що визначило і обумовило постановку **основних завдань**:

1. Зробити загальний огляд творчості Б. Бартока і визначити місце вокальних жанрів в доробку композитора;

2. Проаналізувати вокальні цикли й цикли обробок народних пісень різних періодів творчості та вокальні партії головних героїв опери «Замок герцога Синя Борода»;
3. Виявити коло художніх образів, втілених у вокальних творах;
4. Визначити особливості музичної мови вокальних творів угорського композитора;
5. Розглянути специфіку перетворення фольклорних традицій у вокальній творчості Б. Бартока;
6. Дати визначення самотньому стилю вокальної творчості угорського композитора.

Об'єктом дослідження стала вокальна творчість Бели Бартока, що розглядається в контексті його естетичних поглядів та еволюції індивідуального стилю.

Предметом дослідження стали оригінальні вокальні цикли, цикли обробок народних пісень та вокальні партії головних героїв в камерній опері «Замок герцога Синя Борода». Такий вибір ширше втілює спрямованість пошуків композитора, перш за все через набуття нової форми музично-стильового синтезу..

Практичне значення дослідження полягає в можливості його застосування при вивченні дисципліни «Історія світової музичної літератури», а також для подальшого вивчення самотньої творчості Б. Бартока.

Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, переліку використаних джерел та *додатку*. Загальний обсяг роботи – 63 сторінки, перелік використаних джерел містить 47 найменувань.

РОЗДІЛ 1 ТВОРЧІ ДОМІНАНТИ Б.БАРТОКА

1.1. Життєві етапи та жанрова палітра композиторської творчості Б. Бартока

Бела Барток – угорський композитор, піаніст і музикознавець-фольклорист, є одним з яскравих та самобутніх музикантів ХХ століття. Про творчість Б. Бартока, його музичний спадок написано багато наукової літератури, яку перекладено на безліч мов. Лівову частину вишукувань зробили угорські музикознавці, серед яких – Я. Демені [10], Й. Уйфалуші [37], Б. Сабольчі [31], З. Кодаї [15], [16], Д. Кроо, А. Сьолльоші та ін., музикознавці Америки (Х. Стивенс), Франції (П. Сигрон), Чехословачії (Палова-Врбова), Німеччині (НДР) – (Лайош Леснаї), музикознавців радянських часів (І. Мартинов [21], [22], [23], [24], І. Нестьєв [26], Ю. Кон [18], Е. Денісов [11], А. Маліновська [19], [20]), та сучасності (Т. Гнатів Т. [8], А. Гончаров [9], Є. Андрєєва [3], Л. Олександрова [2],) і це ще не повний перелік імен науковців, що присвятили свої праці постаті Б. Бартока; його творчість неодноразово висвітлювалася на сторінках відомих європейських періодичних видань минулого, радянської наукової періодики.

Умовно шлях Б. Бартока можна поділити на декілька життєвих етапів та періодів становлення композиторської творчості: ранній період (до 1907 року); роки становлення таланту (1907—1919); зрілий період творчості (1920—1940); пізній період – після 1940 року.

В ранні роки Бела Барток був милою, тендітною, симпатичною дитиною, яка, за словами матері, вже з дитячих років виявила неабиякі музичні здібності, та познайомилась з багатогранним національно-барвистим побутом Угорщини того часу, увібравши музичні враження

отримані від прослуховування фольклору угорців, циган, словаків, українців тощо [26, с. 30-33].

У Пожонській гімназії (Пожонь-теперішня Братислава) Б. Барток старанно навчався, йому легко давалося вивчення іноземних мов (угорська, німецька, англійська, французька латинь), він захоплювався точними науками (біологія). Але на першому місті були заняття музикою, відвідування опери та симфонічних концертів, де Барток знайомився із спадщиною великих композиторів-класиків, виступи у концертах. Вчителями Бела були Л. Еркель, з яким він вивчав зарубіжну музику, Й. Хиртла – гармонія, Э. Донаньї – фортепіано та композиція та ін... Крім того, Б.Барток спілкувався із Я. Батка, який знав у минулому Ф. Ліста, Р. Вагнера, забезпечував юнака великою кількістю нотного матеріалу та книг. Відомо також, що ці два митця листувалися після від'їзду Б. Бартока з Братислави. У гімназичні роки Барток здобуває славу талановитого піаніста-віртуоза, виступаючи у різних концертах із серйозним виконавським репертуаром: «Іспанська рапсодія» Ліста, його ж транскрипція увертюри до опери «Тангейзер», власна оркестровка Угорських танців Брамса, власний фортепіанний квінтет, у якому відчутно вплив Ф.Ліста та ін.. У гімназичні роки Барток також створює інші перші опуси, серед яких переважають інструментальні твори, за винятком трьох романсів на вірші Гейне. Але практично всі юнацькі твори Барток знищив, оскільки вважав їх недосконалими.

В Братиславі Б. Барток вивчав музичну спадщину І. Брамса. був знайомий з творами Ф. Ліста, особливо йому подобались етюди і «Іспанська рапсодія», з якими молодий виконавець виступав у гімназичних концертах. До цього періоду відносяться впевненні спроби композиторської діяльності, музика яких передавала колорит угорського характеру (фінал фортепіанного квінтету). Б. Сабольчі у своїй монографії пише про «мелодії салонних танців, чардашів і народних пісень», котрі можна було впізнати ще у дитячих творах Б. Бартока, та

про його глибокий інтерес до циганської музики, та стилю вербункош, які він чув ще в роки дитинства. [31, с. 15].

Після закінчення гімназії, коли виникло питання про подальше навчання, Б. Барток обрав Будапешт. Вмовляння австрійських професорів, які після прослуховування Бели відзначили його яскравий талант та пропонували стипендію, якщо він погодиться навчатися у Відні, не змінили рішення юнака.

В Будапешті Б. Бартока прослухали професори Іштан Томан, Янош Кесслер, у яких, після вступу на другий курс, Бела навчався по класу фортепіано та композиції.

Під керівництвом І. Томана Б. Барток досяг значних висот у фортепіанному виконавстві, серед репертуару юнака – складні твори Бетховена (соната op. 111, варіації на тему Діабеллі, соната f-moll) Шумана (соната fis-moll), Ліста (соната h-moll, етюди) та ін.. Педагог всіляко сприяв розвитку виконавського обдарування свого студента, популяризував його талант, для чого познайомив з відомими авторитетними музикантами свого часу, знаходив йому учнів для приватних занять, надавав безкоштовні квитки на концерти, допомагав у рішенні матеріальних проблем. Так, саме І. Томан домігся, щоб Бартоку платили стипендію під час лікування хвороби легенів, через яку він на деякий час припинив навчання в Академії.

З Я. Кесслером, навпаки, відносини були напруженими, оскільки педагог був дещо консервативним, стримував творче зростання Бартока, що призвело до припинення творчості на 2 роки. Як писав у автобіографії Б. Барток «Моя власна творчість в той період рухалася слабо. Не виходячи ще за межі брамсівського стилю, я не міг також знайти якийсь новий шлях. ... Внаслідок цього, я близько двох років взагалі не писав і був визнаний в Академії, по суті, тільки як блискучий піаніст» [цит. за 26, с. 49].

У Будапешті юнак часто відвідував концерти та театр, захоплювався операми Р. Вагнера («Обручка Нібелунгів», «Мейстерзінгери», «Трістан») та творами Ф.Ліста, музику якого цинив все життя. В біографії Б. Барток відзначав, що твори «Роки мандрів», «Фауст-сімфонія» і «Танок смерті» відкрили йому справжню сутність і значення геніального угорського композитора» [цит. за 21, с. 6], спадщина якого була протягом життя зразком у всіх творчих починаннях та новаторських пошуках, на відміну, наприклад, від захоплення творчістю Р. Вагнера. Вплив Ліста позначався на всіх пошуках Бартока у галузі власного стилю й музичної мови: формотворчих принципів, ритмічних і гармонічних новації й особливо – інтонаційних особливостей, які активізували давні шари угорського архаїчного пісенного фольклору. Також Барток старанно відвідував майже всі концерти відомих європейських піаністів-виконавців – Терези Кареньо, Еугена д'Альбера, Ерно Донаньї, Еміля Зауера, які приїздили виступати у Будапешт. Яскравими були виступи чеського скрипаля Яна Кубеліка, а серед камерних виконавців виділявся Йозеф Йоахім та Чеський квартет [26, с. 22-23].

Б. Барток постійно прагнув до всього нового в музичному мистецтві. Він захоплювався творчістю Ріхарда Штрауса, щиро вважаючи його композитором - новатором, особливо йому подобалась симфонічна поема «Так говорив Заратустра» на слова Ф. Ніцше, незважаючи на те, що більшість представників музичної спільноти Будапешту сприйняли цей твір вороже. Він навіть зробив перекладення для фортепіано його сьомої (останньої) поеми «Життя героя», а потім сам неодноразово демонстрував на концертах у Відні та Будапешті.

Але захоплення творчістю Штрауса поступалося захопленню Ф. Лістом, оскільки молодий музикант вважав спадщину останнього більш значною для майбутнього розвитку не тільки угорської музики, а й музичного мистецтва загалом.

В академії Б. Барток познайомився з юнаком із провінції – Золтаном Кодаї, майбутнім композитором та чудовим вченим-дослідником народної пісні, з яким їх зв'язали спільні погляди, спілкування, а згодом тісна дружба на все життя, що визначило інтерес музикантів до проблем музичної науки, та, перш за все, фольклористики.

Друзі часто зустрічалися в музичному салоні Емми Грубер, дружини багатого комерсанта, яка брала у Б. Бартока уроки фортепіанної гри та навчалась основам композиції. Е. Грубер була впливовою особою в творчому та композиторському світі й дуже сприяла визнанню таланту Б. Бартока. В музичному салоні Грубер бували відомі музичні діячі Будапешта – С. Герцфельд, Е. Донаньї та ін., яких він Барток не раз вражав неперевершеним мистецтвом читання партитур, віртуозним піанізмом.

Закінчивши Музичну Академію Б. Барток став людиною передових переконань, з чіткою життєвою позицією. Цей настрій передається у першому великому творі – програмній «Кошут - симфонії», яка була створена на згадку про революційні події 1848-1849 років, саме тоді, коли «спалахнула боротьба угорського народу за свободу, боротьба не на життя, а на смерть» цит. за [21, с. 9], це було гасло композитора, яке закликала до боротьби за свободу Вітчизни. Створена у 1903, а вперше виконана у 1904 в концертній залі Будапештського філармонічного товариства (диригент- Іштван Кернер), «Кошут-симфонія» була серйозною заявкою патріотичного плану у творчості Б. Бартока, с традиційним для цього напрямку образом головного Героя, який є втіленням ідеалів нації.

Цей музично-патріотичний твір що складається з десяти частин, був присвячений Лайошу Кошуту – угорському державному діячеві, революціонерові, який був правителем-президентом Угорщини в період Угорської революції 1848-1849 років [47]. Перша частина експонує гордовитий, сповнений величі образ Лідера; друга – малює пригноблене

становище Угорщини, та настрої дружини Л. Кошута – занепокоєння, побоювання, тривоги; третя частина – нібито тривожній спалах – «Вітчизна в небезпеці!» розкриває глибину переживань Кошута-Героя; четверта та п'ята частини являють собою згадки про кращі часи, що минули, та осмислення біди, що прийшла на рідну землю; шоста та сьома частини – це ніби заклик до боротьби за свободу Угорщини; восьма частина – змальовує картину боротьби угорських повстанців з сильним ворогом, який переважає чисельністю; дев'ята та десята частини, які сам Барток назвав «Кінець всьому» та «Все тихо, тихо» [21, с. 10] – передають траурний настрій, трагізм, апатію, та повну заборону навіть згадувати мрію на краще майбутнє.

Успішне виконання «Кошут-симфонії» в Англії (Манчестер, диригент – Ганс Ріхтер) дозволило зарубіжним слухачам дізнатися про нове композиторське ім'я, яке з'явилося у музичному світі – Б. Барток. Про виконавські здібності Бартока-піаніста вже знали раніше, правда, коло шанувальників було більш вузьким, до нього належали такі метри фортепіанного та скрипкового виконавства як Ф. Бузоні, Л. Годовський, Ф. Крейслер.

Слідом за «Кошут-симфонією» Б. Барток протягом 1904 року створює три нових успішних опусах – фортепіанну Рапсодію ор.1, фортепіанний Квінтет і Скерцо для рояля з оркестром. Саме ці твори, які з'явилися в 1905 році, є завершуючим акордом раннього періоду творчості Б. Бартока. Усі вони так чи інакше відчують вплив стилю вербункош [46], та співвідносяться із музично-патріотичним напрямом у творчості композитора, який відтворив «героїчні мрії угорської романтики, яка переживає своє чудесне друге цвітіння» [цит. за 21, с. 12]. В цих творах відчувається вплив віртуозного листівського піанізму та стилю вербункош, особливо в фортепіанній Рапсодії ор.1., з якої Барток зробив авторську менш складну транскрипцію для фортепіано з оркестром. Скерцо створювалось Бартоком як випускна

дипломна робота, було виконане автором у 1904 році, отримало високу оцінку критиків, які відзначали обдарованість композитора. Оточення Бартока визначали стрімке професійне зростання молодого композитора, але більшість творів 1904-1905 років не були надрукованими при житті композитора. Ці ранні опуси, виконували роль перехідного етапу до наступних, більш сміливих пошуків композитора [21, с. 12].

Перша сюїта для оркестру (1905), презентація якої відбулась у Відні, у виконанні філармонічного оркестру, під керівництвом диригента Ф. Лева, являє собою твір що складається з п'яти частин, об'єднаних за принципом інтонаційно-тематичної спорідненості. Кожна з п'яти частин є яскравою картинкою народного побуту, яка насичена характерними для стилю вербункош ладо-інтонаційними та метроритмічними формулами.

Якщо «Кошут-симфонія» репрезентує авторський стиль, який базується на національно-угорській епічній традиції героїки, величі образів боротьби за свободу, то в Сюїті і спостерігаємо замальовки народного побуту, де музика віддзеркалює інший бік стилю вербункош, що пов'язаний з селянським та міським фольклором [46]. «Стиль вербункош ... володіє свідомістю композитора, його вплив проявляється в ритмах, інтонаціях, каденціях, імпровізаційному розвитку» музичного матеріалу, формотворчих принципах [21, с.13]

Як в Сюїті, так і в Скерцо ор. 2, музика випромінює гумор, виблискує яскравими гармонійними барвами, в ній можна передбачити стиль написання зрілого Б. Бартока.

Ще одним значним твором виявилась Рапсодія для фортепіано з оркестром, Б. Барток працював над твором в селі Весті, коли гостював у своєї сестри, влітку 1904 року. Рапсодія для фортепіано з оркестром також відчуває на собі вплив музики Ф. Ліста, що виражається у опорі на ритми та мелодії стилю вербункош (пихато-сувора головна тема нагадує своїм колоритом теми перших частин відомих рапсодій

Ф. Ліста), та фактурні аналогії з каденціями Ф. Ліста. Така схожість свідчить про спільні національно-фольклорні і витoki творчості представників композиторської школи Угорщини.

Б. Барток при створенні Рапсодії не зраджує принципу пріорітету віртуозної виконавсько-піаністичної техніки оскільки вона була сформована у період творчості, коли композитор багато концертував. Після написання таких великих, яскравих творів, як перша оркестрова сюїта і рапсодія, Б. Барток продовжував наполегливо працювати, для удосконалення власного індивідуального стилю в музичній творчості

У 1907 році починається наступний період життя композитора – період становлення його таланту. Після закінчення навчання Б. Бартоку запропонували роботу на посаді професора класу фортепіано Будапештській музичній академії, на що він з радістю погодився. Б. Барток віддавав весь вільний час педагогічній роботі, формуванню педагогічно-виконавського репертуару, як для студентів (транскрипції творів А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена, І. Баха), так і для дітей (збірка «Школа для фортепіано», збірки для дитячого репертуару «Мікрокосмос», «Дітям» тощо).

Великий вплив на Б. Бартока мало його знайомство з творчістю Дебюссі у 1905 році, коли він приїхав у Париж для участі у конкурсі молодих піаністів та композиторів. І хоча Бела не отримав нагород за участь у конкурсі, він отримав масу нових вражень від перебування у Парижі (відвідування музеїв, художніх галерей, знайомство з архітектурою тощо). При вивченні спадщини французького майстра, Б. Барток був здивований неповторним стилем композитора з розмаїттям красок імпресіоністської гармонії, й особливо – широким використанням пентатоніки, яка характерна й для угорської селянської музики. Також він відзначав аналогічну тенденцію при аналізуванні російської музики, звернувшись до творчості І. Стравінського. Виявлення таких тенденцій

наштовхувала композитора на роздуми про інтонаційну спорідненість глибинних фольклорних пластів музики східноєвропейських народів.

Барток високо цінував творчість Арнольда Шенберга, його теорію атональності, але вона не стала провідною у його творчості. В його творах зустрічається політональність, як засіб виразності та принцип організації музичної мови, його композиторське мислення залишається у межах тональної музики, з опорою на використання маловивченої архаїчної угорської фольклорної спадщини, яка була для нього джерелом творчості [26, с. 79].

1907 - 1919 роки – це період становлення таланту композитора. У 1909 році він активно виступає в концертах, займається збиранням народних пісень, знов починає створювати твори, про що свідчить закінчення 1-го Коцерту для скрипки з оркестром, фортепіанні твори – альбом п'єс для «Для дітей», 2 Елегії, багателі для фортепіано, 10 легких п'єс, два «Портрети» для оркестру, ор.5, ряд вокальних творів, та ін., а також викладає у Академії музики. У своїх творах композитор використовує різні народні мотиви (угорські, словацькі, румунські). Багато хто з дослідників творчості Бартока відзначають, що в ці роки композитор у своїй творчості використовує «два стилі» [21, с.39], які базуються: 1) – на власно створених темах, 2) – на справжніх народнопісенних інтонаціях та обробках народних пісень. У творах, які базуються на фольклорному матеріалі Барток звертається до шарів народної пісенності, невідомих раніше. Як писав про це З. Кодай: «В своєму новому стилі Б. Барток будує свою музику на маловідомих або зовсім невідомих піснях. <...> вони насилу були визнані угорськими <...> споконвічна музика здавалась чужою на власній батьківщині» [17, с. 114]. Це було пов'язано із відмовою від тих прийомів, які спиралися на традиції стилю вербункош, який вважався проявом справжнього угорського початку в музиці. Етнографічні напрацювання Бартока того часу, присвячені дослідженню не тільки угорського, а й румунського

фольклору, висвітлені в його перших наукових доповідях на сторінках періодичних видань 1908 року.

У 1909 році змінюється сімейний стан композитора - він одружується з Мартою Циглер. У творчому плані складається не все успішно, про що свідчить провальна прем'єра 2-ї оркестрової сюїти в Будапешті та Берліні, яка супроводжується розгромними висловлюваннями критиків, що дуже болісно сприймає композитор. Віддушиною стають улюблена етнографічно-дослідна праця, подорож у Париж.

У 1910 році у Б. Бартока народжується син, у 1910 – 1911 роках композитор разом із З. Кодаєм успішно проводять авторські вечори у Парижі та Цюриху, подаючи до уваги слухачів нові твори (1й Квартет, Багателі та ін), розпочинає роботу над єдиною його оперою «Замок герцога Синя Борода» на лібретто друга - поета Б. Балажа та створює всесвітньо відоме «Allegro barbaro» для фортепіано. У 1911р. Барток та Кодай захоплені ідеєю створення «Нового угорського музичного товариства», яке б мало симфонічний оркестр та впроваджувало досягнення новітнього угорського музичного мистецтва, але високопосадовці, у тому числі й музичні – не підтримали цей задум [21, с. 54].

У 1912 – 1913 рр. Барток згортає концертну діяльність, але продовжує етнографічні пошуки у фольклорній експедиції, які він здійснює у Північній Африці. Друком виходить наукова праця «Румунські пісні з комітату Біхор», яка викликає обурення проти інтересу до румунської культури, з'являються обробки словацьких, угорських пісень. Щодо композиторської творчості, то в ці роки з'являються твори для фортепіано – «Дитячі п'єси» (4 зошити), «Два румунських танці», 2 зошити колядок.

У 1914-1916 роках Б. Барток працює над балетом «Дерев'яний принц» також на лібрето Б. Балажа, у 1915 році створює ряд вокальних

творів, серед яких – дві румунські пісні для жіночого хору, д'євять румунських пісень для голосу і фортепіано, П'ять пісень на вірші Е. Аді, П'ять пісень для голосу і фортепіано (op. 15, 16). На деякий час припиняються румунські фольклорні експедиції Б. Бартока і З. Кодаю зв'язку із вступом Румунії у війну у 1916 році.

Значними подіями 1917 року в житті Бартока були тріумфальні прем'єри балету «Дерев'яний принц» та опери «Замок герцога Синя Борода» в Національному театрі Будапешта. Балет, а більшою мірою – опера отримали визнання з боку угорської публіки, ухвалення критиками. У 1918 році з-під пера композитора виходять 2-й Струнний квартет, op.17, угорські п'єси для голосу та фортепіано, словацькі пісні для чоловічого хору. Також композитор приступає до роботи над пантомімою «Чудовий мандарин».

У 1919 році у період існування Угорської радянської республіки, Барток, Кодай та Донаньї беруть участь у Музичній директорії, успішно проводять концерти, у яких бере участь композитор із своїми творами. Але після поразки Угорської радянської республіки, композитор зазнає серйозних утисків з боку керівництва Музичної академії, що нашттовхує його на думки про еміграцію.

З 1920 по 1939 роки наступає зрілий період життя та творчості композитора. У 1920 році Бартока та Кодая буквально цькують представники угорської преси, Кодая звільняють з роботи у Музичній академії, а Бартока вимушують піти у безоплатну відпустку. Починаючи з 1920 року, протягом десятиріччя митець активно займається концертною діяльністю, їздить по країнам Європи, виступає у Німеччині (Берлін), у 1921 - Англії, Франції, Голландії, знов – Німеччині (Франкфурт на Майні), де у рамках Міжнародного фестивалю сучасної музики вперше виконує нещодавно складені 1 та 2 Сонати для скрипки з оркестром. З 1923–1925 роки композитор знов концертує у Англії, Голландії, Румунії, Італії. Ці роки не дуже насичені з точки зору

створення нових творів. Кожен рік з'являється лише по одному опусу Танцювальна сюїта для оркестру, Сільські сцени для Жіночого голосу і фортепіано, присвячені другій жінці композитора – Дітті Пасторі). В той же час Барток зазнає постійної травлі та принижень з боку угорських реакціонерів, які розповсюджуються на результати творчої роботи композитора (зняття з постановки в Будапештському національному театрі балету «Чудовий мандарин»). З позитивних моментів цих років можна відзначити друк у Мюнхені етнографічного дослідження «Румунські народні пісні області Марамуреш», підготовка до видання сумісної праці із З. Кодаєм «Угорська народна пісня», відродження творчої активності (твори – Сонати для скрипки з фортепіано, дві Рапсодії для скрипки, два Концерти для скрипки з оркестром, більш сорока п'єс, популярні «Румунські танці» для скрипки з фортепіано).

1926-1929 роки знаменуються інтенсивною концертною діяльністю: гастролі у країнах Західної Європи, двомісячне концертне турне в США; отримання премії за 3й кuartет у Філадельфії, яка була для композитора суттєвою матеріальною допомогою; виступи з доповідями щодо вивчення народної музики у Празі; потім концертне турне в СРСР, де він з незмінним успіхом виступав в Москві, Ленінграді, Харкові, Одесі. Гастролі по СРСР супроводжувалися інтерв'ю та бесідами з радянськими музикознавцями та вченими-фольклористами, знайомством з фонографічними записами, встановленням тісних контактів з молодими українськими композиторами, зокрема – Ю. Мейтусом [26, с. 354-359].

Продуктивною у цей часовий проміжок є також композиторська творчість Б. Бартока. Він створює низку творів, різних за жанрами та складом: 3й та 4й Струнний квартети, 1та 2 Рапсодії для скрипки з фортепіано, 20 угорських пісень для голосу у супроводі фортепіано.

З 1930 по 1932 рік настає повне затишся у виконавській діяльності Б. Бартока, але воно компенсується активною суспільно-

культурною діяльністю (участь у конгресі з питань захисту культури, виступи у підтримку відомого диригента Артуро Тосканіні, участь у Міжнародному конгресі з питань дослідження арабської народної музики), та створенням опусів, рівною мірою представлених інструментальними та вокальними творами (всесвітньо відома Cantata profana «Дев'ять чарівних оленів», «Трансільванські танці» для оркестру, «Секейські пісні» для чоловічого хору, «Угорські селянські пісні» для оркестру, «Угорські народні пісні» для голосу з оркестром тощо).

1933-1936 роки композитор дає багато концертів у Франкфурті, Амстердамі, Лондоні, Відні, Стокгольмі, Цюріху, на яких виконує власні твори, звільняється з посади професора Музичної академії, для того, щоб присвятити себе фольклористичній діяльності в Угорській Академії наук. Друкуються його провідні праці з фольклористики, серед яких – «Народна музика Угорщини і сусідніх народів», «Мелодії румунських колядок», «Навіщо і як збирати народні пісні» тощо, виступає на конференціях, створює багато творів, серед яких – «Музика для струнних, ударних і челести», «Маленька сюїта для фортепіано», двоголосні та триголосні хори для дітей, організовує етнографічну експедицію в турецьку провінцію Анатолію, а після повернення – їде у Львів, (який входив до складу Польщі), щоб ознайомитися із зразками західноукраїнської пісенності. Спілкування з Ф.Колесою, з яким він деякий час листувався, знов виявляють інтерес Бартока до української пісні.

З 1937- 1939 рік Барток створює такі відомі твори як збірка фортепіанних п'єс «Мікрокосмос», Соната для двох фортепіано и ударних, 2-й концерт для скрипки з оркестром, «Контрасти» для скрипки, кларнета і фортепіано та ін., які демонструють зрілість композиторського таланту. Він ще трохи концертує, дуже успішно, але, в основному у зв'язку з переслідуваннями представниками фашистського режиму – за кордонами Угорщини. В гастрольях у

Брюсселі, Гаазі, Амстердамі, Люксембурзі Барток концертує з дружиною, з виконанням власних нових творів (Соната для двох фортепіано і ударних, 2й Скрипковий концерт, соната для двох фортепіано тощо). Після захоплення фашистами у 37-му році Австрії та Чехословачії, а у 39-му – смерті матері – Барток постійно знаходиться у пригніченому стані, й остаточно вирішує емігрувати в США [26, с. 455-456].

Останній період життя композитора припадає на 1940-1945 роки. На початку 1940 року Барток їде на гастролі в США з метою підготувати підґрунтя для еміграції, після повернення дає останній прощальний концерт в Будапешті разом з дружиною, і відправляється в Америку, щоб вже ніколи не повернутися. Після переїзду композитору пропонують місце почесного професора Колумбійського університету та тимчасову роботу (дослідження сербсько-хорватського фольклору), результатом чого стає друкована праця «Сербсько-хорватські народні пісні», готуються до видання роботи присвячені Турецьким народним пісням (залишилися у рукопису) [21, с. 226]. Найсумнішим фактом було практично повне припинення концертних виступів, американська публіка була байдужа до музики композитора, відсутність постійних доходів призвело до вкрай скрутного матеріального становища. У Б. Бартока починається тяжка депресія, а потім виявляється смертельна хвороба. У 43-44 роках він дає останній сольний концерт, ще трохи пише музику – Концерт для оркестру, Соната для скрипки соло, дає останній сольний концерт.

Емоційне пожвавлення викликає у композитора у 1945 році звільнення Угорщини від фашистського режиму, він навіть планує повернутися на Батьківщину, в нього з'являються сили для творчості, він створює останні твори – Третій концерт для фортепіано з оркестром, та концерт для альту з оркестром, який не встигну завершити, помирає..

Так закінчилось життя Бели Бартока – видатного угорського композитора, піаніста-виконавця, вченого-фольклориста, який зробив своєрідний вклад до нової угорської та європейської музики загалом, істотним чином вплинув на розвиток музичного мистецтва в різних країнах світу. Доказом життєздатності бартоковської музики є визнання її широким колом музикантів всього світу.

1.2. Фольклористична діяльність композитора

Б. Барток – фольклорист фактично був першим музикантом-вченим, Угощини, який розпочав *системне* вивчення національної народної творчості, старовинного селянського фольклору з властивим йому засобами музичної виразності, на які спирався у своїй творчості, та зв'язку угорського фольклору з пісенною спадщиною сусідніх народів. За сорок років етнографічної діяльності Б. Барток зібрав більше 11 тисяч народних пісень різного національного походження (угорських, румунських, словацьких, турецьких, арабських, українських, югославських та болгарських та ін.), написав ряд наукових праць присвячених дослідженню фольклору цих країн («Румунські народні пісні з комітату Біхор», «Народна музика румунів з Марамуреша», «Угорська народна пісня», «Народна музика Угорщини і сусідніх народів» тощо), та статті, що стосуються численних проблем фольклору.

Початком фольклористичної діяльності Барток зобов'язаний своєму другу та однодумцю З. Кодаю, який вже у 1905 році друкував свої роботи у журналі «Етнографія», а у наступному році захистив докторську дисертацію. З. Кодай відзначав те, що збирачі народних пісень – попередники Б. Бартока, частіше всього записували тільки слова, хоча деякі з них, а саме Я. Ердей, А. Хорват, І. Тот, записували й мелодії [16, с.17]. Кодай для Бартока був наче б то наставником, в якого він навчився технології запису, роботі з фонографом, методам обробки

пісень, тощо. Етнографічною діяльністю Барток займався протягом сорока років, з 1906 року – аж до самої смерті у 1945 році.

Відомо, що саму першу пісню яка була записана на ноти, Б. Барток почув у 1904 році від молодого дівчини-служниці, яка була родом з Трансильванії (село Кібед), при цьому чуйний слух композитора зазначив незвичайність, архаїчність звучання пісні. У Б. Бартока виникла думка про збирання, розшифровку, перекладення на ноти та подальше вивчення народних пісень. Звернувшись до керівництва музичної академії, Барток виклопотав стипендію для організації фольклорної експедиції [26, с. 78].

Всю фольклористичну діяльність Бартока можна умовно поділити на декілька періодів. Оскільки етнографією, так само як і творчістю, виконавством, митець не займався окремо від інших видів діяльності, то часові межі періодів можуть бути при необхідності переглянуті, але ми вважаємо, що вони були наступними:

- перший період -з 1906 по 1918 рік;
- другий період-з 1919 по 1928 рік;
- третій період-з 1929 по 1940 рік.

Діяльність у межах кожного періоду спрямована на певні цілі, які стають в подальшому більш масштабними, по мірі занурення в область дослідження і просуваються від перших проб фіксації матеріалу, через його накопичення, до глибинного вивчення та систематизації.

Так, у перший період, який є найбільш активним з точки зору накопичення матеріалу, Б. Барток здійснює більшу частину експедицій (в Угорщині – провінція Трансильванія, округ Секея, поїздки до Словаччини, Румунії – комітат Бихор, район Зойома, Південної Африки – Алжир тощо). Крім цього, у 1913 році друкується одна з його перших дослідницьких праць «Румунські народні пісні з комітату Біхор».

В цей період життя Б. Барток працював на посаді професора Будапештської музичної Академії і робота створила сприятливі умови

для етнографічної діяльності та фольклорних експедицій, яким Б. Барток присвячував увесь вільний час (особливо в канікули). Спочатку експедиції були обмежені угорськими селами та маленькими містечками, потім – здійснювалися у Словаччину та Румунію, тобто підхід став більш широким – науковим, що давало можливість констатувати факти зв'язків, взаємопроникнення і взаємовідносин фольклору сусідніх народів, які Б. Барток втілював у наукових працях, провідною з яких є праця «Народна музика Угорщини та сусідніх народів» [5].

Барток буквально з перших експедицій був зачарований побутом простого народу, його світоглядом, мудрістю, прикладною художньою творчістю й головне – світом народної пісні. За згадками композитора, час, коли він займався збиранням пісень, був часом, «...найпрекраснішим у моєму житті, яке б не проміняв би ні на що в світі». Спілкування Бартока з селянами ствердила його впевненість про їх високі моральні якості, духовну чистоту: «...селяни не відчують і не відчували ніколи ні найменшої ненависті до інших народів », писав він [21, с. 31].

Але Б. Барток та З. Кодаї у своїй фольклористичній діяльності зустрілись із дуже скептичним ставленням місцевих посадовців до їх етнографічної діяльності, які вважали, що збирання фольклору було заняттям, несумісним зі статусом музикантів що мають академічну освіту. Не дивлячись на перешкоди, Б. Барток та З. Кодаї змогли продовжували роботу, котра принесла свої плідні результати та визначила провідну роль фольклористичної діяльності для вивчення угорської народної музики.

Протягом першого фольклорного періоду Б. Барток записує більше тисячі селянських пісень! Частину він розшифровує та переводить у нотні записи, і, не дивлячись на те, що вони були ще не зовсім досконаліми з точки зору точності відтворення у нотах ритмо - мелодичних тонкощів, в них зафіксовані риси, які з давніх-давен

існували в народній музиці, але були поза увагою професійних музикантів. Серед цих важливих рис старовинної угорської пісенності є – «...певний, завезений нами з Азії старовинний п'ятиступенний лад (пентатоніка)», та інші, [5, с. 11-13], які на думку автора є відмінними рисами архаїчних шарів угорської пісенності.

Цінність тогочасних фольклорних розвідок та висновків Бартока була важливою ще й тому, що головною рисою угорської музики того часу вважався стиль народної музики відомий як «вербункош», або сплав «з музики «вербункоша», «чардашу» і складених в народному стилі пісень» [31, с. 15].

Витоки стилю вербункош сягають коріннями XVII- XVIII століть, у пісні, «пов'язані з національно-визвольним рухом народних местників-гайдуків, пізніше куруцев-воїнів армії Ференца Ракоці, які боролися проти іноземних загарбників. Зачислення до добровольчої армії зазвичай супроводжувалось танцями та піснями» [24, с.23]. З них беруть свій початок численні зразки музики героїчного характеру, такої як «Ракоці-марш», що піднімала бойовий дух воїнів перед битвою. Часто зразки мелодій написаних у стилі вербункош мали реальних авторів – народних музикантів, чий імена були згодом втрачені, а мелодії стали вважати народними. Характерними рисами стилю вербункош є пунктирний ритм з акцентованою сильною долею такту, гармонійний мінор, або двічі гармонійний мінор з підвищеною четвертою, та сьомою ступенями (угорська гама, циганська гама).

Яскраві засоби виразності стилю вербункош істотним чином впливали на розвиток не тільки угорської, а й європейської професійної музики XIX – XX ст.. (згадаємо епізоди *a la hongrois* в творах композиторів різних країн, виступи естрадних угорських, циганських оркестрів, поширення чардашу тощо) [21, с. 22]. Ці художні явища формували уяву про угорську музику, яка була уособленням національної характерності в музичному мистецтві та еталоном

«національної специфіки музичної творчості... втіленням традиційної формули: національний фольклор – авторський стиль....» [43, с. 89-90]. Результати етнографічної діяльності Б. Бартока першого періоду заявляють про нове розуміння витоків національного фольклору, що перевертають усталену думку сучасного йому музичного світу щодо пріоритету стилю вербункош.

У другий період фольклористичної діяльності - з 1919 по 1928 рік Б. Барток не здійснює жодної експедиції, що пов'язано із складною суспільно-політичною ситуацією. Поразка Угорської радянської республіки, утиски та переслідування з боку нового реакційно налаштованого уряду країни і адміністрації Музичної Академії призвели до тимчасового припинення не тільки етнографічної, а й педагогічної діяльності. Але відсутність можливості накопичувати новий фольклорний матеріал не впливає на роботу Бартока. У цей період вчений вдумливо працює над методами розшифрування записів, вдосконалює записи, які вже є в наявності, працює над точним відображенням ритмічних, інтонаційних, структурних особливостей звучання матеріалу. В цей період Барток також працює над етнографічними дослідженнями: підготовлена до друку його праця «Угорська народна пісня», яка виходить у світ у 1924 році, надруковано збірку пісень «Народна музика румун з Марамуреша» –1923рік. Крім того, вчений приймає участь у конгресі, присвяченому фольклорним дослідженням, який відбувається в Празі.

Протягом третього періоду – з 1929 по 1940 рік Б. Барток присвятив свою діяльність рішення завдання, виконання якого було дуже важливим для подальшого розвитку фольклористики як науки та її розділу – порівняльної фольклористики. Вчений ретельно і уважно аналізує та порівнює фольклорні матеріали, накопичені раніше, з метою виявлення точок дотику, ступеня подібності угорських пісень з піснями споріднених культур інших національностей Східної Європи, приклади

інтонаційної, ритмічної, ладової структурно-формотворчої спільності між народними піснями сусідніх народів. Ця копітка робота зайняла тривалий період часу і в основному була завершена до 1934 року, про що свідчить поява ґрунтового дослідження «Народна музика Угорщини і сусідніх народів».

Саме в цій праці Б. Барток наводить визначення поняття народна музика «...народна музика – сума мелодій, розповсюджених... на більшій чи меншій території, які є стихійним виразом музичного інстинкту будь-якого людського суспільства» [5, с. 11]; уточнює свою ранішню типізацію угорських народних пісень, визначає їх розподіл на старовинну угорську музику, нову угорську музику і міський фольклор – «*mudalok*» за яким закріпилася невірна назва «циганська музика» [5, с.11-15]. Вчений висуває у якості характерних рис давнього угорського фольклору пентатонний лад, наявність танцювальних ритмів (пунктирні ритми), з їх чіткою відповідністю слогам тексту, або вільних ритмічних побудов, що відповідають розмовній мові, особливості структури (куплетна форма); проводить порівняльну характеристику між типами угорської фольклорної музики.

Крім цього, в праці детально розглянуто:

- взаємодію німецької та угорської народної музики [5, с. 15];
- взаємовплив угорського та словацького фольклору [5, с. 16-25];
- вплив української коломийки на угорську народну музику та навпаки [5, с. 26-28];
- румунський фольклор, та взаємодію угорського та румунського фольклору [5, с. 29-37];
- зв'язки сербсько-хорватського та угорського фольклору [5, с. 39-43].

Також цінними є спостереження науковця, стосовно румунських стародавніх за походженням протяжних пісень «*hora lunga*», тотожних «...українській думі, певному виду персидських і іракських пісень» [5, с. 43].

Щодо пентатонного ладу, який вчений визначає як «тюрксько-татарський», що є основою стародавніх угорських пісень, то Барток відзначає його наявність у піснях Румунії, Буковини, Молдавії, Бессарабії [5, с. 43-44], а також у пісенному фольклорі марійців, чувашів, та інших народів угро-фінської групи [26, с. 351].

Останні п'ять років життя (1940—1945) митець присвячує дослідженням сербсько-хорватського фольклору на посаді почесного професора Колумбійського університету, друкує працю «Сербсько-хорватські народні пісні», досліджує турецький фольклор, узагальнює свої багаторічні спостереження.

Тож, з огляду на вищесказане, можемо зазначити, що фольклористична діяльність Б. Бартока мала дуже велике значення у розвитку музичної етнографії як науки. Крім цього, робота з фольклорними джерелами мала дуже важливе значення не тільки для його діяльності науковця-етнографа, а й для композиторської діяльності, оскільки народні пісні являли собою живе інтонаційне джерело, що живило творчість митця, про що свідчить його висловлювання: «Вивчення селянської музики мало для мене вирішальне значення, так як навело мене на думку про можливість повної емансипації від існуючого до сих пір повного панування мажоро-мінорної системи <...> Виявилося, що давні лади, які давно вже не застосовуються в нашій художній музиці, аж ніяк не втратили своєї життєздатності. Застосування їх зробило можливим нові гармонійні комбінації» [цит. за 26, с.133].

РОЗДІЛ 2

СТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ

Б. БАРТОКА

2.1. Жанр обробки народної пісні в творчості угорського композитора

Для розуміння стилістичних особливостей, розглянемо декілька збірок вокальних обробок народних пісень Б. Бартока різних періодів творчості, що дасть змогу побачити і певну еволюцію.

Першим досвідом обробки народної пісні була збірка «Угорські народні пісні», написана композитором сумісно із З. Кодаї в 1906 році. Б. Барток написав в цій збірці перші десять обробок. Поява даної збірки була знаковою і мала велике значення для майбутнього угорської музики взагалі. Збірка «Угорські народні пісні» була першим символом тієї реформи, яку зробили саме Б. Барток і З. Кодаї у своїх дослідженнях про народну пісню, де декларувалися нові погляди на угорський фольклор.

Головною метою композиторів була демонстрація слухачам яскравого розмаїття народних пісень, які є дуже самобутніми та барвистими. Як відмічають самі автори в передмові до даної збірки, при складанні її вони мали перед собою дві мети: зібрати в єдине ціле угорські народні пісні та продемонструвати ту багатоманітність угорського фольклору, якому раніше не надавалося такого великого значення, «...допомогти широким верствам населення познайомитися з народною піснею та полюбити її... Необхідно зібрати кращі пісні та наблизити їх до смаків широкої публіки шляхом відповідної музичної обробки. Якщо вже ми привозимо пісню з поля у місто, необхідно певним чином вдягнути її. Але міська сукня дещо незграбна, тіснувата. Одежа повинна бути вільно., інакше пісня задихнеться. Незалежно від

того, робиться обробка для голосу або фортепіано, вона повинна відшкодувати пісні втрачені поле та дерево» [7, с. 2]. Тут же, пропагуючи угорську народну пісню, композитори стверджують, що «...прийде час, і наша пісня посяде чинне місце в ряді шедеврів світової пісенної літератури та зарубіжних народних пісень. І тоді угорська народна музика буде звучати в кожному будинку...» [7, с. 2]. Тож, збірка, можна сказати, стала антологією угорської народної пісні.

У вокальному циклі обидва композитори зберегли недоторканим мелодичний малюнок кожної пісні та мінімально ускладнили його обробкою. Вони враховували, що угорська народна музика у своїй основі вокальна і одноголосна, і перекладення для голосу і фортепіано веде до порушення принципу сольності. Тому фортепіанний супровід, виконаний і Б. Бартоком, і З. Кодаї, максимально тонкий і ненав'язливий: гармонії прості та природні, фактура скромна, прозора, інколи, навіть скупувата.

Наприклад, розглянемо пісню №3 «Ласло Фехер», яка представляє собою досить простий зразок гармонізації. Єдиним супроводом сумної та виразної мелодії є витримані звуки у верхніх голосах:



Рис.2.1.1

В даній пісні, як і у всіх піснях циклу, мелодія завжди дублюється фортепіанною партією. Це, звичайно, виключає можливість використання якогось іншого типу фактури окрім гомофонно-гармонічного.

Всі десять обробок, які належать Б. Бартоку в даному циклі за змістом жартівливі або ліричні. Як правило, вони однокуплетні. Виключення складають пісні №3 та №9, які за жанровою ознакою є баладами і вимагають повторності куплетів для передачі повного змісту текстів. Так, в баладі №3 йде мова про сміливу дівчину Анну Фежер, яка рятує з неволі свого брата, а в баладі №9 – мова про старого пастуха, який втратив своє майно. Але повтори куплетів використані переважно без змін у музиці. Лише в деяких піснях можна побачити перегармонізації двох однакових рядків в середині куплету і в таких випадках часто мелодія загострюється й в ритмічному плані. Наприклад, №6:

Перший рядок



Рис.2.1.2

Перегармонізація



Рис.2.1.3

Пізніше подібні приклади точних повторень все рідше будуть зустрічатися в творчості Б. Бартока.

Досить традиційними в даному циклі є і самі способи гармонізації народних пісень. Гармонічні послідовності акордів знаходяться в межах класичних гармонічних співвідношень (T – S – D, з відхиленнями у тональності першого ступеня спорідненості). При цьому, однак, Б. Барток все ж враховує мелодичну специфіку угорської народної пісні. Так, наприклад, він активно використовує каденційні звороти натурального мінору та плагальні звороти:

Обробка №9

| | | | |
|---|---------|-------|---|
| t | d_5^6 | d_7 | t |
|---|---------|-------|---|

Рис.2.1.4

В цілому ж гармонізація пісень в більшій мірі пов'язана з традиціями доби «угорського романтизму», коли єдиними формами вираження національного колориту в музиці були світські пісні та танцювальні мелодії «вербункошу». Наведемо характерний приклад подібної гармонізації в пісні №8 «Через все село». Окрім плагальних каденцій і мажорних завершень фраз, типовими для даного стилю прийомами гармонічного розвитку стали відхилення у тональності IV і VI ступенів, що відбуваються відразу ж з першого такту, без попереднього затвердження тоніки мінору, часте використання подвійної доміанти паралельного мажору, а також послідовності кількох септакордів підряд:

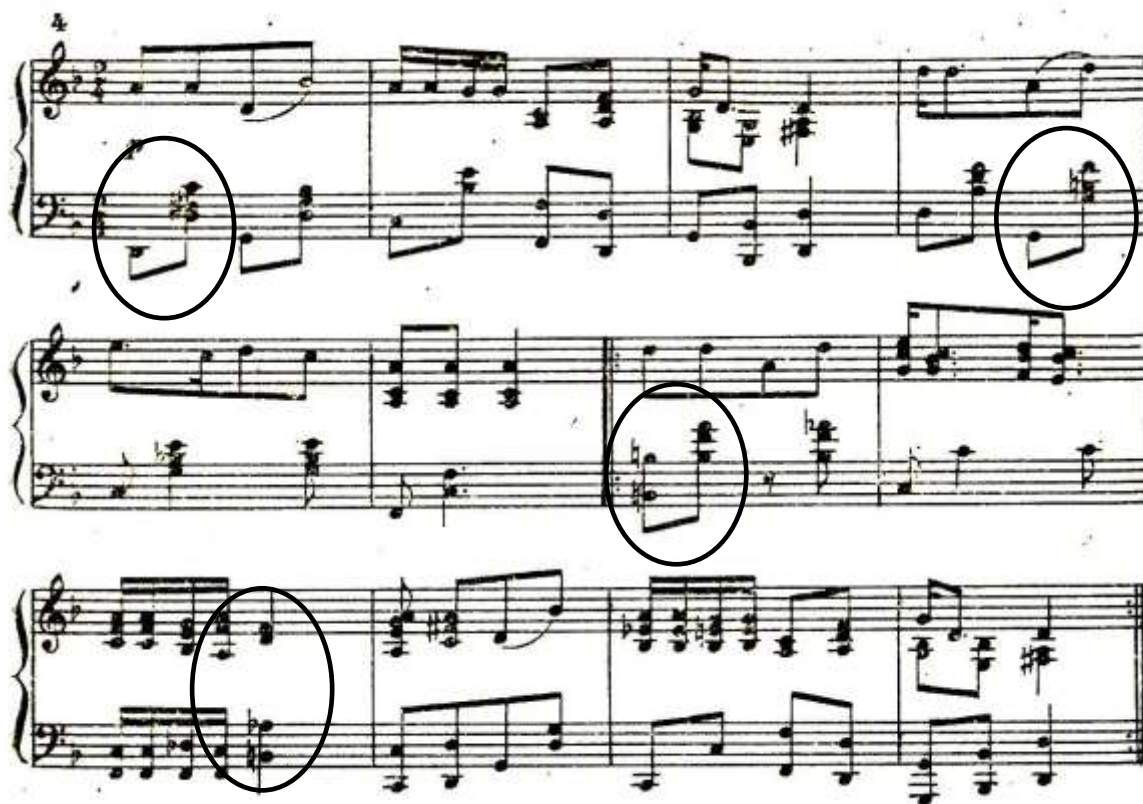


Рис.2.1.5

Отже, як бачимо, перший досвід гармонізації народної музики у Б.Бартока тісно пов'язаний з давніми традиціями і нові гармонічні комбінації ще не були композитором усвідомленими і не використовувалися.

Друга збірка обробок, яку ми розглянемо – «Вісім угорських народних пісень» –, написана вже тільки Б. Бартоком у 1907-1917 роках. Вона містить пісні так званого «строного стилю». В цій збірці чітко прослідковується як і наскільки змінилося відношення композитора до обробки. Але спочатку зупинимось безпосередньо на піснях «строного стилю», що вони представляють собою. В чистому вигляді такі пісні в угорському фольклорі зустрічаються досить рідко, бо певно століття наклали свій відбиток на них, змішуючи архаїчні ознаки з більш пізніми традиціями. Тому Б. Барток навмисно обрав саме ці «рідкісні» пісні.

Характерними особливостями таких пісень є пентатонний звукоряд, декламаційна мелодика, перемінна метрика. Наприклад, як в піснях, що обрав Б. Барток:

№1 «Темна ніч»

5 [Adagio $\text{♩} = 68$]

Fe-ke - te tőd, fe-her az én szeb-ken - döm,
El - hagy - ott a leg - ked - ve - sebb sze - re - tőm

Рис.2.1.6

№5 «О, боже, боже»

6 [Andante $\text{♩} = 112$]
p *Pariando, semplice, non espressivo*

Is - te - nem, is - te - nem, a - raszd meg a vi - zet,
Had' vi - gyen el en - gem a - pám ka - pu - já - ra,
A - pám ka - pu - já - ról a nyám asz - ta - lá - ra,
Had' tud - ják - meg im - mán, ki - nek ad - tak fér - hez.

Рис.2.1.7

В деяких піснях відбувається змішення звукорядів, наприклад, в пісні «Мені б ходити з плугом», яка в збірці Б.Бартока стоїть під №7, поєднуються фрігійський фа та дорійський мі-бемоль. Однак, і тут пентатонне ладове відчуття зберігається як основа, в опорі на характерні безпівтонові поспівки. За визначенням З. Кодаї, такі звукоряди можна назвати «третім різновидом пентатоніки» [16, с. 159]. Можливо, подібні мелодії за своїм походженням дуже давні і були повністю

пятиступневими, але до того часу, коли їх стали вивчати і записувати, пентатоніка в них змішалася з іншими ладовими структурами:

№7 «Мені б за плугом ходити»

7 *Sostenuto* ♩=60
Parlando, espressivo

Töt - lik a nagy er - dő út - jat, Vis - zik a szé -
- kely ka - to - nát; Vis - zik, vis - zik, szé - gé - nye -
- ket, Sze - gény szé - kely le - gény - e - tek.

Рис.2.1.8

Поряд з наведеними мелодіями типу «parlando rubato» у збірці обробок «Вісім угорських народних пісень» є і зразки іншого різновиду угорських пісень – «tempo giusto» - танцювальних, швидких, з чітким ритмом та ізометричною структурою рядків (однакова кількість складів в кожному рядку поетичного тексту). Наприклад, пісні №3 та №5.

Що ж нового робить Б.Барток у цій збірці обробок?

В даній збірці чітко видно наскільки змінилося відношення композитора, в першу чергу, до партії супроводу. Вона також зберігає мелодію першоджерела незмінною, але стає більш насиченою. Роль партії фортепіано значно зростає у порівнянні з першою збіркою обробок. Вона стає самостійною, виконуючи не лише супроводжуючу функцію. Майже у всіх піснях є вступ, завершення, і, навіть, невеликі вставки між куплетами, своєрідні програші. Вони допомагають рельєфніше уявити основний образ пісні. Як приклад можна навести фортепіанне завершення в пісні №5 «Ех, коли б на ту вершину», яке розкриває доволі складний емоційний комплекс пісні. Танцювальні, розлогі фігури в партії фортепіано поєднують відчайдушне молодецтво

зі скритим драматизмом: герой в молодецькому пориві хоче забути свій сум, викликаний невірністю коханої:

The image displays a musical score for piano, marked 'Allegro' with a tempo of 132. The score is presented in three systems of staves. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows further harmonic complexity. Dynamics include 'f' and 'ff'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Рис.2.1.9

Роль гармонічних засобів також значно збільшується. Акорди ускладнюються, звичні послідовності в межах класичної функціональності замінюються вільними поєднаннями, поєднуються діатоніка і хроматика, частіш за все в поступовому ускладненні та хроматизації гармонії до кінця куплета. Наприклад, в пісні «Я сумую» (№4) перший рядок гармонізований виключно співзвуччями діатонічної системи Соль мажору. А в другому рядку чиста діатоніка дещо порушується появою IV підвищеного ступеня (хроматичний рух до-дієз – до-бекар в т. 5). В третьому рядку вводяться акорди з системи паралельного мінору (секвенція з септакордів квартового

співвідношення: $T_7 - S_7$ в Соль мажорі і $S_7 - VII_7$ в соль мінорі). І, нарешті четвертий рядок тексту гармонізований хроматичною низхідною послідовністю у верхніх голосах, що рухаються по великим та малим секундам:

10. *Sostenuto, rubato* ♩ cca. 60
Parlando
 Any-nyi bá-nat az szü-ve - men, ket - rét haj - lott
 az e - ge - ken. Ha - meg e - gyet haj - lott vol -
 - na: Szü - vem ket - té ha - sadt vol - na.

Рис.2.1.10

Часто композитор вертикалізує пентатоніку або частину семиступеневого звукоряду, утворюючи кварто-секундові поєднання.

Так, наприклад, на початку №1 основою гармонії, що викладається у вигляді арпеджіо, є повний п'ятиступеневий звукоряд:



Рис.2.1.11

Велику увагу композитор приділяє фонічному боку гармонії, поєднуючи різного роду акорди в єдину гармонічну послідовність. Наприклад, у №5 кожен куплет гармонізований таким ланцюгом тризвуків: e – G – e – a – C – h – e – d – c – b – c – B – as – Fis. Як бачимо функціонального зв'язку тризвуки не мають, композитор створює елемент неочікуваного різкого співставлення.

Часто Б. Барток використовує прийоми ладогармонічної перемінності. Наприклад, зустрічаються як прості різновиди паралельної перемінності, як на початку №6 (Соль-мажор – мі-мінор), або більш складні. Наприклад, у №3 «Мені б хотілося вийти заміж» використовується перемінність однойменна мі-бемоль мінор – Мі-бемоль мажор, а також в межах мі-бемоль мінор – перемінність дорійського ладу і натурального мінору:

The image shows a musical score for a piece by Béla Bartók. It consists of two systems of music. The first system is marked 'poco accel.' and the second system is marked 'accel. molto'. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Hungarian: 'hogy a - rul - tak vé - na, Sa ti - má - rok kor - do - ván - nak, ké - szí - tet - tek vé - nal'. The piano accompaniment features a prominent, ascending melodic line in the right hand, often moving in parallel motion with the vocal line.

Рис.2.1.12

В цій пісні необхідно також виділити загальний принцип наскрізного розвитку. Саме його використання є головною новою якістю у порівнянні з першими обробками. Тобто нове відношення до фактури, до гармонії в обробці вимагає й більш складної структури – єдиної, цілої, що безперервно розвивається. Тож засобами обробки композитор намагається подолати куплетність форми.

У своїй статті «Про вплив селянської музики на музику нашого часу» Бела Барток виділяє два основних типи обробки народної музики:

- «...коли супровід, вступ, завершення та інтерлюдія...стають ніби рамою, в яку ми – як дорогоцінний камінь в оправу – закладаємо головне: селянську мелодію»
- Коли «...навпаки: селянська мелодія грає лише роль епіграфу, а саме головне – це те, що знаходиться навколо» [6, с. 246].

І, говорячи про обробки народних пісень Б. Бартока в даному розділі, вже стає зрозуміло, що до першого типу відноситься збірка

«Угорські народні пісні», написана у співавторстві із З. Кодаї, а до другого – відноситься збірка «Вісім угорських народних пісень» Б. Бартока. Кожен з цих типів представляє собою велику цінність. При першому зберігається простота і ясність народної пісні, її індивідуальність, самобутність. Вона залишається майже недоторканою. В другому ж випадку у всій повноті відчувається присутність автора, прагнення розкрити всю глибину змісту народної пісні.

Саме таке прагнення спостерігається в наступному циклі обробок Б. Бартока «Двадцять угорських народних пісень», написаному у 1929 році. Так само, не змінюючи по-суті оригіналу, Б. Барток сміливо розширює межі, закладені в ньому і створює повністю самостійні, завершені мініатюри – пісні-портрети, пісні-сценки, пісні-монологи.

Та найбільш цікавим в даному циклі є його структура. Якщо попередні збірки, що розглядалися вище, це збірки в повній мірі, тобто в них немає ніякого зв'язку між піснями, то тут перед нами чотиричастинний цикл, об'єднаний наскрізним розвитком. Цикл складається з чотирьох зошитів, кожен з яких відповідає одній частині циклу. Кожний зошит має назву, що визначає його зміст, тому внутрішня єдність пісень в ньому дуже велика.

Перший зошит – «Граурні пісні». Тут представлено чотири варіанти скорботи:

- В'язень у тюрмі (№1)
- Самотній мандрівник (№2)
- Коханий, якого покинули (№3)
- Пастух, що втратив свою кохану (№4)

Всі герої відчують однакове почуття – розчарування, гіркота втрати, страх перед смертю. До речі, угорські пісні часто наповнені таким змістом, трагічні долі їх героїв ніби відтворюють нелегку історичну долю самої Угорщини. Однак долати ці удари долі допомагає

гумор. Тому другий зошит має назву «Танцювальні пісні». Героям цих пісень доля також не посміхається:

- Одного зрадила подруга (№5)
- У другого немає врожаю (№6)
- Третій живе в злиднях – бідний свинопас (№7)
- Четвертий – самотній бродяга (№8)

При цьому всі вони сповнені надії, бадьорості, оптимізму.

Третій зошит – «Пісні різних жанрів». Тут вміщено пісні нейтрального характеру, без змалювання конкретних героїв. Переважно це сценки, ігри, діалоги, застольні пісні.

Четвертий зошит – «Молодіжні пісні» – виконує роль підсумку циклу. Він поєднує в собі ознаки перших трьох зошитів. В піснях розкрито любовні юнацькі почуття. Лірика їх перегукується з лірикою першого зошита, але носить більш світлий характер. Деякі з них (№19, №20) мають танцювальний характер, що зближає їх з піснями другого та третього зошитів.

Таким чином, Б. Барток створює єдину драматургічну лінію циклу при повній різноманітності окремих його пісень. В результаті створюється багата, яскрава картина життя угорського народу. Тому по піснях можна познайомитися з різними жанровими різновидами угорської народної пісні. Так, наприклад, №2 «Сумне життя» - яскравий зразок вільної імпровізаційної пісні, в якій повністю відсутня ізометрія. Ладова система поєднує елементи пентатоніки з ладами зі збільшеними секундами, що репрезентує жанрові ознаки причету:

15
Moderato

O-lyan ár - va vagy-ok, mint út mel-lett az ég,
Ki - nek min-den em-ber ne - ki - meny-en sle -vág.



Рис.2.1.13

Крім жанрової різноманітності, композитор продовжує удосконалювати фактурне багатство, яке вже було широко представлене і в попередній збірці. Але, якщо там відмічалася рівноправна участь вокальної і фортепіанної партії у створенні образу пісні, то тут фортепіанна партія набуває панівного значення, в деяких піснях, навіть, набуваючи майже самостійного значення, як п'єса віртуозного плану.

Наприклад, №8 «Пісня шести форинтов». За характером і змістом вона напружено-весела. Насиченість фортепіанної партії відповідає такому образу. Б. Барток вільно використовує тут масу фактурних прийомів: акордова техніка, пасажі, ритмічні остинато, різкі асиметричні акценти, елементи імітаційної поліфонії:



Рис.2.1.14

Окремо необхідно зупинитися на активізації ритмічного начала у фортепіанній партії. Взагалі, ритмічна активність є характерною ознакою зрілого стилю Б. Бартока. Наприклад, №6 «Секейська швидка» - гостра динаміка синкоп, нестійкість остинато надають музиці особливої енергії, стихійно вираженого почуття:



Рис.2.1.15

Таким чином, розглянувши обробки народних пісень Б.Бартока для голосу і фортепіано, відмітимо, що в них відбувається певна еволюція, спрямована на ускладнення співвідношення «фольклорного» і «професійного». При цьому відбувається й внутрішнє заглиблення кожного з цих двох начал: матеріал обробки сам по собі стає багатшим, а це, в свою чергу, диктує велику різноманітність виражальних засобів, що збагачують початковий вид пісні.

2.2. Художньо-стильові аспекти камерно-вокальних циклів

Камерно-вокальні цикли в творчості Б. Бартока представлені не широко. Кілька разів композитор звертався до цього жанру в роки навчання. Сам він вважав, що ці цикли не відрізняються оригінальністю стилю і тому не видав їх. Це два цикли «Три пісні на вірші німецьких поетів Г. Гейне та К. Зибеля» (1898 рік) та «Пісні кохання на вірші Фрідріха Рюккерта» (1900 рік). В цьому ж 1900 році було написано вокальний цикл «Чотири пісні на вірші Лайоша Поша» та пісня «Вечір»

на вірші Кальмана Харшанї, які були опубліковані, але також не вважалися композитором художньо-досконалыми.

І лише вокальні цикли, що були написані у зрілий період творчості – це «П'ять пісень» ор. 15 на вірші невідомих авторів і «П'ять пісень на вірші Ендре Аді» ор.16 - посіли вагоме місце у творчості Б.Бартока. Та навіть з них публіці був представлений композитором тільки один цикл – «П'ять пісень на вірша Е. Аді». В подальшому композитор до камерно-вокальних циклів більше не звертався. Що було причиною більшої уваги до інструментальної музики ніж до вокальної не відомо, але дослідник творчості Б. Бартока І. Нестьев у монографії припускає, що, можливо, причиною «...була деяка замкненість, скритність, небажання розшифровувати та конкретизувати коло ідей та емоцій, що втілювалися. ...Певну роль відіграла і атмосфера духовної реакції Угорщини, що була своєрідною перепоною відвертому вираженню думок. При всій повазі до сучасної літератури, Барток надавав перевагу зверненню до вічних істин, що були відбиті в народній поезії... Тому композитор звертався переважно до жанру обробки народної пісні...» [26, с.249]

Отже, зупинимось докладніше на циклі ор.16, який демонструє той настрій, який був у композитора у той буремний час.

Поет Ендре Аді – яскравий угорський поет, який прославився не тільки як літератор, але і як публіцист, і як суспільно-громадський діяч, революційний демократ, член радикальної організації «Двадцять століття». Е. Аді сприймав свою епоху у всій її заплутаності й суперечливості. Він глибоко переживав і висловлював усі ті проблеми, перед якими на початку ХХ століття неминуче опинялася будь-яка мисляча людина. Саме ця особливість – яскраво виражена належність до ХХ ст. – стала визначальною рисою творчості Е. Аді і значною мірою зумовила його місце в історії угорської поезії.

В багатьох віршах Е.Аді розкривається внутрішній світ поета. А в його душі вкоренився своєрідний, характерний для ХХ ст. різновид світової скорботи: «безпричинна нудьга», сум'ятливий страх. Йому постійно вчувалася зловісна «пісня косовиці» на безкрайній «ниві смерті». Один за одним з'являються мотиви самотності:

...Хто ж винен тут, хто робить це...

хто ходить поміж нас?

Чому ховаєм од усіх оте,

що в нас живе.

Над нами хмара нависа,

І душі топче, і мертвить,

Неначе смерть пливе... [1]

Саме такого плану вірші обрав для свого циклу Б. Барток.

Композиторський стиль Б. Бартока повністю відповідав такому заглибленому психологізму, а також поетичному стилю Е. Аді в цілому. В вокальних творах угорського композитора лаконічний білий вірш Аді поєднується з прийомами, що були запозичені Б. Бартоком з народної поезії, наприклад, це елементи повторюваності. Це знаходить втілення, в першу чергу, в побудові вокальної партії. Виразні речитативно-декламаційні фрази щоразу чергуються з наспівними епізодами, що нагадують за інтонаційним складом угорські народні пісні. З фольклорними зразками пісні циклу споріднює і ритміка, насамперед, акцентовані синкопи.

Цікавою є загальна структура циклу. П'ять його пісень розташовані у вигляді п'яти частин дзеркальної композиції. Обрамлюють цикл перша і п'ята пісні, в яких герой ніби виливає свою душу. З цією скорботною сповідальністю співставляється музична пейзажність другої та четвертої пісень. Пісня ж, що займає центральне положення стає драматичною кульмінацією циклу.

| | | | | |
|--------------------------|------------------------|---------------------------|--------------------------|--------------------------------------|
| №1 «Осінні сльози» | №2 «Звуки осені» | №3 «Ложе кличе» | №4 «Разом з морем» | №5 «Я не можу бути з тобою» |
| скорботна сповідь | пейзажна лірика | драматична кульмінація | пейзажна лірика | скорботна сповідь |

Рис.2.2.1

Розглянемо докладніше кожен з номерів.

Перша пісня «Осінні сльози» - невелика за розмірами. За характером сумна. Тема у вальсовому ритмі варіюється протягом трьох строф. У вокальній партії цей настрій підкреслюється характерними інтонаціями – кожна строфа завершується низхідною, стогнучою інтонацією.

Друга пісня – «Звуки осені» - відтворює пейзажний образ. Але це не ідеалістичний пейзаж теплої осені, композитор змальовує непривітну осінню природу. Демонічний характер цієї картини підкреслюється меторитмічною вільністю, підкресленням дисонуючих інтервалів – тритонів, нон, септім. Фортепіанна партія дуже складна і насичена, саме в ній створюється характер бурі за допомогою пасажів, послідовності паралельних кварт, тремоло.

Третя пісня «Ложе кличе» - драматична кульмінація. В поетичному тексті розповідається про те, що пройшов той час, коли ліжко було місцем натхнення та «садом поцілунків», тепер воно перетворилося на «ложе смерті». Пісня написана у тричастинній формі. В крайніх розділах герой сповнений спогадів. Фактура супроводу, відповідно, світла, прозора, арпеджовані акорди нагадують арфове просторове звучання. Та середній розділ протиставляється цим світлим спогадам. Образний контраст утворюється за допомогою суворого звучання квартових співзвуч, остинатних фігур, дисонансів, які не

мають розв'язання. Крім того, драма тут підкреслюється численними контрастними співставленнями – як темповими, так і динамічними.

Наступна, четверта пісня – «Разом з морем» - це знову пейзаж, і знову він не світлий. У морську стихію занурює відразу фортепіанна партія, в якій використано звукозображальні елементи, що частково нагадують відразу морські пейзажі М.Римського-Корсакова та К. Дебюссі. Але у Б. Бартока більш жорстке звучання, море перед слухачем постає як суворая стихія. Таке враження підсилюється й поліладовими нашаруваннями вокальної партії і партії фортепіано.

Завершує цикл п'ята пісня – «Я не можу бути з тобою». На фоні застиглих квартових акордів звучить виразний монолог вокаліста, який привертає увагу особливо тонкістю декламаційних інтонацій. Хоральна фактура створює враження погребальної ходи. А октавні ходи в басах нагадують погребальний дзвін. Це трагічне прощання героя з життям – головна ідея циклу:



Рис.2.2.2

Саме цим вокальним циклом, як було відмічено вище, і обмежується суто камерно-вокальна творчість Б. Бартока. Перший цикл, про який ми згадували на початку розділу, не був опублікований автором. Припускають, що в трьох з п'яти пісень цього циклу композитор використав поетичні тексти молодої поетеси-дилетантки. І згодом з'ясувалося, що її вірші є плагіатом. Саме тому Б. Барток не

наважився публікувати свій цикл [26, с. 255]. Та відомо, що виражальні особливості цих пісень дуже наближаються до циклу на вірші Ендре Аді. Мелодика вокальної партії так само дуже гнучка, декламаційного складу. В ній підкреслюються інтонаційні особливості вірша. Партія акомпанементу дуже насичена фігураціями, трелями, дзвонами, що створює певну звукозображальність.

Отже, не дивлячись на зовсім невеликий спадок у камерно-вокальній творчості Б. Бартока, відмітимо певні риси, які притаманні його вокальним творам, тим більше, що вони перегукуються з певними традиціями, які ми бачили в обробках. В першу чергу – це дуже тонке відчуття поетичного тексту, внутрішньої мелодії вірша, нюансування мовних інтонацій. Це злагоджений дует голосу і партій фортепіано, як рівноправних учасників подій.

Майже всі ці риси хоч і не продовжили свій розвиток у суто вокальному жанрі, але знайшли яскраве втілення у вокальних партіях опери Б. Бартока, про що й піде мова у наступному підрозділі.

2.3. Стильові особливості вокальних партій в опері «Замок герцога Синя Борода»

«Замок герцога Синя Борода» – єдина опера Бели Бартока. В її основі лежить одноактна драма Бели Балажа, що була опублікована в 1910 році з присвятою Б. Бартоку та З. Кодаї [8]. Твір Б. Балажа написаний за мотивами драми М. Метерлінка «Аріана і Синя Борода», сюжет якої, в свою чергу, відтворює легенду про жорстокого герцога і загублених ним жінок.

В драмі Б. Балажа яскраво виявляться риси символізму. Він цілком зосередив розвиток свого твору на психологічній драмі двох героїв – Синьої Бороди та його дружини Юдіт, майже повністю знявши дієвість. Всі атрибути тут мають символічний характер:

- Суворий темний замок, куди герцог приводить Юдіт, символізує його схований від усіх внутрішній світ;
- Сім дверей, ключі від який ретельно зберігає Синя Борода символізують потаємні ланки його душі;
- Перетворення ніби на камінь Юдіт, яка відкриває таємниці дверей символізує помирання ще одної надії. Трагедія самотності герцога фатальна і неподоланна.

Літературні та стильові особливості драми Б. Балажа багато в чому визначили й стиль опери Б. Бартока і, в першу чергу, це стосується вокального стилю, який в межах даної роботи в центрі нашої уваги. Композитор шукав нові прийоми музичної декламації, які б відтворювали специфіку угорського народного вірша. «У своїх пошуках Барток спирався на старовинну селянську пісню, перш за все на мелодіку стародавніх секейських балад» [8, с. 306]. Композитор перетворив і своєрідну манеру народного співу – імпровізаційно-вільного, наближеного до людської мови. Б. Бартоку вдалося створити новий, справжній угорський речетатив, що тонко відтворює особливості угорської мовної просодії, який гнучко йде за деталями поетичного тексту. До речі саме це прослідковували ми і в вокальних циклах, у попередньому підрозділі.

В музичному стилі опери явно відчувається вплив К. Дебюссі, композитора, яким Б. Барток гаряче захоплювався на той час. Цей вплив вбачається і у принципах драматургії, і в особливостях музичної мови. Вокальні партії засновані на живій декламації, складна оркестрова партитура поєднує в собі виразність коротких інтонаційних штрихів з яскравою колористичною звукозображальністю. Подібні риси є й «Пеліасі й Мелізанді» французького композитора. Але є й певні відмінності. Це емоційна сфера, в якій живуть герої Б. Бартока. Вона напружена, трагічні колізії загострені. Тобто, крім імпресіоністичних

рис, композитор в опері наближається до рис експресіонізму у відтворенні художнього образу.

Зосередимо увагу на вокальних партіях двох героїв. Як вище було відмічено, Б.Барток спирається на своєрідний розспів старовинних секейських балад, для яких притаманна пентатонічна ладова основа, неширока інтерваліка, рівний ритм, що відтворює розповідальний склад мови. Композитор також втілює тут типову для малярської народної музики і для малярської мовної просодії хореїчну структуру фраз (акцентування початкового складу). В музиці це відтворюється дробленням сильної долі, що утворює синкопи-акценти:



Рис.2.3.1

Ці інтонаційні та ритмічні особливості в партіях Синьої Бороди і Юдіт розкриваються по-різному. Музичні характеристики героїв тонко індивідуалізовані та протиставлені одна одній.

Музична мова вокальної партії герцога в цілому відрізняється стриманістю. В ній яскраво проступає зв'язок зі старовинним фольклором. Вокальні фрази виростають з коротких мотивів, що засновані на оспівуванні характерних для пентатонічної мелодії інтервалів великої секунди, великої та малої терцій, чистої кварта та квінти. Запобігання використанню гострих тяжінь, плавність мелодичного руху, повільний темп, рівність ритму – все це слугує засобом вираження почуттів пригнічення, суворості заглибленості.

В ряді епізодів речитативи Синьої Бороди майже відтворюють мелодії старовинних наспівів. Таким, наприклад, є початковий речитатив «Тут у скелі зберігаються усі мої багатства»:

Assai andante $\text{♩} = 62$

С. Б.
К.

Здесь в ска_ле хра_нят_ся все мо_и бо_гат_ства,
I - me lās_sad: ez a kēb_sga_kāl_lū vā_ra.

Sostenuto $\text{♩} = 72$

С. Б.
К.

Тьмой о_ку_тан э_тот за_мок. Ю_дит, ты и_
Nem tūn - dö - köi, mint a - tya - de'. Ju - dit, jösse - e

Рис.2.3.2

Вокальна партія Юдіт також насичена характерними для пентатонічної ладової основи терцовими, квартовими зворотами. Однак її мелодія вміщує також інтонації, не характерні для пентатонічної сфери. – малі секунди, збільшені та зменшені квартали і квінти. Вони надають музичній мові героїні гостроти і напруженості. Терцієві звороти також переосмислюються: мелодика вокальної партії Юдіт часто формується з послідовності кількох узятих підряд великих і малих терцій – так виникають експресивні звучання збільшених і зменшених тризвуків, або відповідних септакордів. Її мелодичні фрази часто відрізняються більшою, ніж у герцога, широтою, причому крайні їх звуки утворюють дисонуючі інтервали:

ЮДИТ
JUDIT
p dolce

Adagio
♩ = 58 3

Да, мой ми-лый, мой же-лан-ный.
Me-gyok, me-gyok, Kék-sza-kái-lí.

- десь за мно-ю?
- шег и-та-нам?

Adagio
♩ = 58

(Harm.) *pp*

Рис.2.3.3

Відмінною рисою вокальної партії Юдіт є рухливість, та змінність інтонацій. Речитація на одному звуці може змінитися раптом широким стрибком, наспівні звороти – гострими та вугловатими:

[49] poco string.

Ю.
Jad.

мой люби-мый! Я ге-бя так силь-но люб-лю!
mert see-ret-iek. Itt va-gyok, a ti-ed va-gyok.

a tempo ♩ = 116 poco allarg. - al

Ю.
Jad.

По-ве-ди ме-ня по-всю-ду и от-крой ско-рей все две-ри!
Mostnár ve-ess min-den-ko-va, mostnár nyiss ki min-den-aj-tót!

sf

Рис.2.3.4

Яскравіше в партії Юдіт виявлена і характерність ритму у зрівнянні з герцогом, а саме часті використання синкоп на початку фраз – «хореїчні акценти», що надають музичній мові Юдіт не тільки національної забарвленості, а й також хвилювання, нервовості:

ЮДИТ
JUDIT

Я хо - чу, что б все, все две - ри были пре - до мной от.
Неж а - ка - ром, когуде - їт - їем сш. kolt ај - то - їд їе.

Рис.2.3.5

Вокальні партії обох героїв даються в опері в розвитку. При цьому змінюється не тільки тип їх мелодій, але і ролі в драмі, що розгортається. В першій сцені дію «веде за собою» Юдіт. Її палким вокальним мелодіям протиставлені стримані, односкладові фрази Синьої Бороди, сповнені глибокого страждання.

Разом з тим Юдіт постійно підхоплює інтонації герцога – вона ніби прислухається до його душевного стану і відгукується на нього. Такими є повільно-стримані вокальні епізоди Юдіт, які дуже наближені до музичної характеристики Синьої Бороди.

В процесі розвитку обидві партії ускладнюються. Мова герцога стає більш яскравою, розкутою. Хоча інтонаційна основа його партії (опора на пентатоніку) зберігається. Але мелодичні фрази стають більш збудженими, в них проникає більш широка інтерваліка. Партії герцога ніби вбирають в себе інтонації з партії Юдіт:

росо а росо *più tranquillo* 51

кре-пость. Ю-дит, Ю-дит! Лег-че ра-нам,
bor-vong. Ju-dit, Ju-dit! Hús-és é-des

ес-ли кровь из них стру-ит-ся...
nyí-tott seb-ből vér ka-önt-lik.

calmandosi

dim.

Рис.2.3.6

В даному прикладі видно, що більш гострішим стає ритм. Найбільшої яскравості мова герцога досягає в сцені перед розкритими п'ятими дверима, коли він приносить у дар Юдіт найбільші скарби своєї душі – землі, ліси, річки та гори, безкраю широту світу. Та наприкінці цієї сцени відбувається перелом в розвитку образу герцога. І в наступних епізодах його вокальна партія стає знову стриманою, скорботною. Поступово в ній зникають інтонації оклику, які зближували з партією Юдіт, знову залишаються короткі поспівки, що спираються на терцові та квартові хори:

accel. *al ♩ = 104* *rallent.* *al*

так спокойна... СИНЯЯ БОРОДА
nyí-tott seb-ből KEKSZAKALLU

Э-то слезы, сле-зы, сле-зы...
Könyűek, Judit, könyűek, könyűek.

mf

Рис.2.3.7

Інтенсивно протягом опери розвивається й вокальна партія Юдіт. Від однієї сцени до іншої вона поступово стає більш збудженою, нервовою. Особливо яскраво це розкривається в сцені перед відкриттям сьомих дверей. Це кульмінація розвитку її образу.

Після цього, в заключній сцені спогадів герцога про попередніх дружин і прощанні з Юдіт, герої ніби міняються ролями. Тепер дію веде герцог. Його мелодія переважає. Короткі мелодичні поспівки, характерні для його вокальної партії, об'єднуються тепер в широкі фрази. Безперервність мелодичного розвитку підкреслюється перемінним метром:

The image shows a musical score for the opera 'The Duke of Bluebeard' by Béla Bartók. It features a vocal line for the character Judit (C.B. К.) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'allargando' and 'Largo'. The score includes the following lyrics: 'крас - ных ты луч - шей бу - дешь! / asz - szonu, a leg - szebb asz - szonu!'. The piano part includes the instruction 'sempre cresce.' and 'sempre'.

Рис.2.3.8

Таким чином, проаналізувавши вокальні цикли Б. Бартока, цикли обробок народних пісень та особливості вокальних партій героїв опери «Замок герцога Синя Борода», відмітимо, що головним в становленні стилю композитора у вокальних творах був синтез фольклорних традицій і сучасних тенденцій професійного музичного мистецтва. Це яскраво позначилося на збагаченні музичної мови, оновленні музично-виражальних засобів. А саме прості діатонічні мелодії, характерні для старовинних селянських народних пісень, збагачуються гнучкими хроматичними інтонаціями, розширюються межі мажоро-мінорної системи, наповнюючись гостро-дисонуючими гармонічними зворотами,

ускладнюється метроритміка за рахунок використання складних поліритмічних побудов, фактура акомпанементу збагачується поліфонічними прийомами. Тобто поступово відбувається певна еволюція і становлення самобутнього стильового синтезу у вокальній творчості Бели Бартока.

ВИСНОВКИ

Таким чином, виходячи з мети кваліфікаційної роботи та завдань дослідження, зробимо висновки.

1. Бела Барток – є яскравим представником угорської національної музичної культури першої половини ХХ століття. Його різнобічна творчість як композитора, блискучого піаніста-віртуоза, педагога, фольклориста стала відомою не тільки в Європі, але і в світовому просторі.

Творчий шлях композитора був сповнений напруженими пошуками нової виразності, яка може відтворити весь сучасний світ, сповнений конфліктами і життя людини в цьому світі.

Бела Барток працював в різних жанрах, залишивши велику художню спадщину. Це оркестрова музика, скрипкові та фортепіанні концерти, інструментальні ансамблі, фортепіанні п'єси, опера, два балети, хорові твори. Та порівняно скромне місце в спадщині посідає вокальна музика, представлена двома вокальними циклами і обробками різних народних пісень для голосу із фортепіано. Але саме вокальні твори, можна сказати, стали лабораторією формування індивідуального композиторського стилю.

2. Художньо-образна сфера у вокальних творах Б. Бартока дуже широка і вражає силою контрастів. Поряд зі стихійним буйством архаїчних образів, народно-жанрових замальовок картин селянського життя, як, наприклад, в циклах «Угорські народні пісні», «Селянські сцени», «Двадцять угорських пісень», бачимо витончені ліричні образи, філософську символіку, заглиблений психологізм у таких циклах як «П'ять пісень на вірші невідомих авторів», «П'ять пісень на вірші Ендре Аді».

3. Широка палітра образів у вокальних жанрах відповідно вимагає нових і різноманітних виражальних засобів. Тож, проаналізувавши ряд

вокальних циклів різних періодів творчості, відмітимо в музичній мові угорського композитора різноманітність та складність всіх компонентів – мелодії, гармонії, ритміки, фактури. Так, поряд з простою народною поспівкою він використовує рельєфні, гнучкі, сповідальні за своїм характером широкі вокальні теми; поряд з діатонікою, притаманною архаїчним народним пісням, Бела Барток використовує хроматику і напружені гостро-дисонуючі гармонічні звороти, що часто навіть виходять за межі мажоро-мінорної сфери. Поряд з моторною регулярною акцентною ритмікою використовуються складні поліритмічні побудови або контрастні зміни метроритмічних акцентів (як, наприклад, у вокальних партіях головних героїв в опері «Замок герцога Синя Борода»). Прозорість пісенної фактури в обробках раннього періоду творчості співставляється з густою поліфонічно-насиченою фактурою вокальних творів зрілого періоду. Все це складає специфіку стильового синтезу у вокальній музиці Бели Бартока.

4. Безумовно, головним джерелом мовлення у вокальній творчості композитора стали народно-пісенні зразки. Невипадково більшість вокального доробку композитора складає саме жанр обробки. Принциповою позицією композитора було звернення до архаїчних пластів угорської національної музичної культури, які зберігали первозданну оригінальність і самобутність. Те, що стародавній фольклор завжди повинен бути основним джерелом композиторського натхнення, Бела Барток стверджував у всіх сферах своєї діяльності - у вокальній музиці, в створенні збірок фольклорних зразків, науково-теоретичних дослідженнях, серед яких великого значення набула праця «Народна музика Угорщини та східних народів» тощо.

5. За специфікою перетворення фольклорного матеріалу у вокальних творах Бели Бартока можна прослідкувати еволюцію його стилю від впливу фольклорних традицій на творчість (до 1907 року), через поступове знаходження власної концепції (протягом 1907 – 1919

років) до вищої зрілості (1937 – 1945 роки), коли композитор приходить до ідеї стильового синтезу традицій на рівні сутнісних смислів.

6. Отже, музичний стиль вокальних творів угорського композитора відрізняється оригінальністю і новизною, поєднавши традиції угорської народної пісні, традиції докласичної і класичної німецької професійної музики, традиції нової французької школи. Та визначальним із цього переліку, безумовно став угорський фольклор. Своєрідність архаїчних фольклорних зразків зумовила оновлення музично-виражальних засобів – використання складних прийомів звуковисотної організації, розширене трактування тональності і, навіть, звернення до принципів політональності, вільну трактовку метроритміки з різноманітними прийомами ритмічного варіювання, використанням нового рельєфного тематизму. В результаті можна сказати, що в його вокальних творах, як і у всій творчості в цілому, відмічається своєрідний стильовий синтез різних традицій. Підтвердити наш висновок ми можемо висловом самого композитора: «Я не хочу підписуватись ні під однією із загальноприйнятих традицій. Мій ідеал – це добре врівноважений сплав всіх елементів» [6, с. 249].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аді Е. Вибрані поезії. [Електронний ресурс]. URL: authors/Ady_Endre/Vybrani_poezi_zbirka/
2. Александрова Л.В. О значении квартовой гармонии в сочинениях Б.Бартока / Александрова Л.В. // Научно-методические записки.– Новосибирск: Гос. консерватория им. М.И.Глинки, 1970. – Вып. 5. – С. 195-216.
3. Андреева Е.С. От экспрессионизма к «гениальной простоте»: об эволюции медленных частей в произведениях Бартока / Е.С. Андреева // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 5. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=10300>
4. Барток Бела // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 335–341
5. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов / Б. Барток. – М.: Музыка, 1966. – 80 с.
6. Барток Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени // Бела Барток: сборник статей / сост. Е.И. Чигарёва. – М.: Музыка, 1977. – С. 245–249.
7. Барток Б., Кодай З. Предисловие к первому изданию // Венгерские народные песни: с примеч. / Предисл. Б. Бартока и З. Кодая. – М.: Музыка, 1977. – 2 с.
8. Гнатів Т. Бела Барток: опера «Замок герцога Синя Борода» на перехресті культур / Т. Гнатів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: зб. ст. – Київ: Музыка у просторі культури, 2004. – Вип.33. – С. 303–314.
9. Гончаров А.О. Неофольклористичні тенденції у творчості українських композиторів: перша половина ХХ ст./ А.О. Гончаров //

- Науковий вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтва: зб. ст. – Київ, 2010. – Вип.3. – С. 114-118.
10. Демени Я. Бела Барток. Краткий обзор жизни и деятельности / Я. Демени. – Будапешт: Корвина, 1958. – 175 с.
 11. Денисов Э. Ударные инструменты у Б. Бартока / Э. Денисов // Ударные инструменты в современном оркестре. – М., 1982. – С. 52 - 92.
 12. Дорати А. Бартокиана (несколько воспоминаний) / А. Дорати // Советская музыка. – Москва: Композитор, 1981. – №12. – С.111–114.
 13. Зеленина М.Е. Барток Б. / М.Е. Зеленина // Зарубежная музыка XX века. – Москва: Книга, 1978. – С.36–43.
 14. История зарубежной музыки. XX век: уч. пособие. / ред. Н.А. Гаврилова – Москва: Academia XXI, 2005. – 574 с.
 15. Кодай З. Бела Барток / З. Кодай // Избранные статьи. – Москва: Сов. композитор, 1982. – С. 104–144.
 16. Кодай З. Венгерская народная музыка / З. Кодай. – Будапешт: Корвина, 1961. – 186 с.
 17. Кодай З. Первая опера Б. Бартока. К премьере оперы «Замок герцога Синяя борода» / Золтан Кодай // Избранные статьи. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 95-101.
 18. Кон Ю. Наблюдения над гармонией в фортепианных сонатах Б. Бартока / Кон Ю. // Бела Барток. – М., 1977. – С. 99-122.
 19. Малиновская А.В. Бела Барток – пианист / А.В. Малиновская // Труды Государственного музыкального института им. Гнесиных. – М., 1973. – Вып. XI. – С. 25 –52.
 20. Малиновская А.В. Интонационное мышление Бартока – исполнителя и педагога / А.В. Малиновская // Труды Государственного музыкального института им. Гнесиных. – М., 1973. – Вып. XI. – С. 53–73.

21. Мартынов И.И. Бела Барток. Очерк жизни и творчества / И.И. Мартынов. – М.: Сов. композитор, 1956. – 168 с.
22. Мартынов И.И. Золтан Кодай / И.И. Мартынов. – М.: Сов. композитор, 1970. – 252 с.
23. Мартынов И.И. История зарубежной музыки первой половины XX века. Очерки / И.И. Мартынов. – М.: МУЗГИЗ, 1963. – 304 с.
24. Мартынов И.И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века / И. И. Мартынов.– М.: Музыка, 1972. – 504 с.
25. Музыка XX века. Очерки / ред. Д. Житомирский. – М.: Музыка, 1976. – Часть 1. – Книга 1. – 367 с.
26. Нестьев И. Бела Барток. 1881–1945: Жизнь и творчество: монография / И. Нестьев. – М.: Музыка, 1969. – 798 с.
27. Окунев Г. Принципы позиционности в «Микрокосмосе» Б. Бартока / Г. Окунев // Теоретические проблемы музыки XX века. – М., 1978. – вып. 2. – С. 103-125.
28. Павлишин С.С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития, тенденции / С.С. Павлишин. – К.: Муз. Украина, 1980. – 212 с.
29. Паисов Ю. Симметричные и геометризованные ладовые структуры в политональности Б.Бартока / Ю. Паисов // Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. – Москва: Сов. композитор, 1977. – С. 193–209.
30. Ровенко А. Теоретические основы стреттно-интонационной полифонии Б. Бартока / А. Ровенко // Теоретические проблемы полифонии: сб. трудов. – Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1980. – Вып. 52. – С.104-131.
31. Сабольчи Б. Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях / Б. Сабольчи, Ф. Бониш. – Будапешт: Корвина, 1963. –160 с.

32. Сараева М. Особенности музыкального хронотопа в творчестве Белы Бартока / М. Сараева // Пространство и время в музыке. – М.: Труды ГМПИ им. Гнесиных, 1992. – вып. 121. – С. 47 - 63.
33. Сергиенко Р.И. Из наблюдений над тематизмом произведений Белы Бартока / Р.И. Сергиенко. – Минск: Мастацкая літаратура, 1977. – 154 с.
34. Сигитов С.М. Ладовая система Белы Бартока позднего периода творчества / С.М. Сигитов // Проблемы лада. – М.: Музыка 1972. – С. 252 – 287.
35. Сигитов С. Принципы формообразования в музыке Б. Бартока позднего периода творчества / С. Сигитов // Проблемы музыкальной науки. – Москва, 1972. – Вып.1. – С.256–297.
36. Сигитов С. Этапы творческой эволюции Бартока / С. Сигитов // Из истории узыки XX века: сб. ст. – Москва: Музыка, 1971. – С. 189–207.
37. Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество / Й. Уйфалуши. – Будапешт: Корвина, 1971. – 392 с.
38. Фин Н. Об обработках венгерских народных песен в творчестве Б. Бартока / Н. Фин // Бела Барток: сборник статей / сост. Е. И. Чигарёва. – М.: Музыка, 1977. – С. 123–145.
39. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века / В. Холопова. – М., 1971. – 304 с.
40. Цытович В. Два этюда о Бартоке / В. Цытович // Бела Барток. – М., 1977. – С. 171 - 188.
41. Чигарёва Е. Восприятие Бартока в России / Е. Чигарёва // Музыкальная академия. – 2008. – № 2 (апрель– июнь). – С. 182–189.
42. Чижик И.А. Ладоритмические закономерности музыки Б. Бартока (на материале инструментальных сочинений): автореферат дисс. канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / И.А. Чижик – К.: ИМФЭ им. М.Ф. Рылльского, 1981. – 23 с.

43. Чехуніна А. Феномен психологічної установки у визначенні національно-стильової специфіки музики / А. Чехунина // «Музичне мистецтво і культура»: [Зб. наук. праць/ головн. ред.Сокол О.В.] Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової. – Одеса: «Друкарський дім», 2009. – Випуск 10. – С. 87- 98.
44. Bartok B.O vliyaniі krestyanskoу muzyiki na muzyiku nashego vremeni [On the influence of peasant music on the music of our time] // Bela Bartok: a collection of articles / comp. by E. I. Chigaryova. Moscow: Muzyika, 1977. P. 245–249. c/246
45. Kodaly Z. Otfoku hangsor a Magyar nepzeneben. – In: Visszatekintes. Budapest, 1964, v.2, 159 s.
46. Вербункош [Электронный ресурс]. – Режим доступа <https://ru.wikipedia.org/wiki/Вербункош>. – Заглавие с экрана.
47. Барток Бела. «Кошут - симфония» [Электронный ресурс]. – Режим доступа <https://musicseasons.org/tag/bartok-bela-koshut-simfoniya>. – Заглавие с экрана.

Додаток А

Список вокальних творів Б. Бартока

- 1898 р. Три мелодії для голосу та фортепіано (слова Г.Гейне та К.Зібеля)
- 1899 р. «Пісні кохання» для двоголосного хору та фортепіано
- 1902 р. Чотири мелодії для голосу та фортепіано (слова Л. Поша)
- 1903 Чотири мелодії для голосу і фортепіано
- 1904 р. Три пісні в народному стилі для голосу і фортепіано (слова Щ.Переша, К.Гавоша, Б.Станко)
- 1904 р. Дві пісні для мішаного хору
- 1905 р. Секейська пісня для голосу з оркестром
- 1905 р. «Маленькому словаку» - п'ять мелодій для голосу і фортепіано
- 1906 р. Угорські народні пісні для голосу і фортепіано (сумісно із З.Кодаї; Б.Бартоку належать №№1-10)
- 1911 р. Опера «Замок герцога Синя Борода»
- 1912 р. Чотири старовинні угорські пісні для чоловічого хору a cappella
- 1913 р. Дві румунські пісні для жіночого хору a cappella
- 1913 р. Дев'ять румунських пісень для голосу і фортепіано
- 1915 р. П'ять мелодій для голосу та фортепіано (слова Б.Балаж) op.15
- 1916 р. П'ять мелодій для голосу і фортепіано (слова Е.Аді) op.16
- 1917 р. Три угорські пісні для голосу і фортепіано
- 1917 р. Словацькі народні пісні для чоловічого хору a cappella
- 1917 р. Чотири словацькі пісні для мішаного хору і фортепіано
- 1924 р. «Селнські сцени» - словацькі народні пісні для голосу і фортепіано

1929 р. Двадцять угорських пісень для голосу і фортепіано

1930 – Угорські народні пісні для мішаного хору а cappella

1930 р. «Світська кантата для двох мішаних хорів, тенора, баритона та оркестру (слова запозичені з румунських пісень, переклад Б. Бартока)

1932 р. Секейські пісні для шестиголосного чоловічого хору

1935 р. Двадцять сім дитячих та жіночих хорів

1935 р. «З минулих років» для чоловічого хору а cappella

1945 р. Українська пісня для голосу з фортепіано