

**ХАРАКТЕРНІ КОНЦЕПТИ ТВОРЧОГО МЕТОДУ БЕЛИ БАРТОКА
У ТВОРАХ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ**

У статті розглядаються основні засоби виразності, притаманні Б. Бартоку, за допомогою яких він втілює свої філософські ідеї. Проаналізовано праці С. Сігітова, В. Холопової, Б. Бартока, які дають змогу глибше розкрити сутність порушеного питання.

Ключові слова: *фортепіанна творчість, Б. Барток, селянська музика, поліладовість, метро-ритм.*

У творах для фортепіано виразно відобразився світогляд Б. Бартока, який не еволюціонував у традиційному значенні, змінюючись і трансформуючись, а збагатився і розвинувся до того рівня, який свідчить про унікальність поєднання бартоківського макро- і мікрокосмосу. Саме в цьому, на нашу думку, і полягає актуальність даної статті. Метою статті є розгляд складових частин творчого методу Бартока, який еволюціонував саме в творах для фортепіано з оркестром.

Фортепіанна творчість супроводжувала Б. Бартока протягом всього його життя на батьківщині і в еміграції. Його діяльність як піаніста була визнана задовго до його композиторських успіхів. Бартоківський піанізм в контексті розвитку угорської фортепіанної школи представляє унікальне явище і новий етап в її розвитку. Продовжуючи виконавські традиції, насамперед свого вчителя І. Томана, який був творчим спадкоємцем Ф. Ліста, а також Ф. Еркеля і А. Сенді, Барток сказав нове слово у виконавському фортепіанному стилі не тільки в національному, а й у світовому масштабі. Насамперед це стосується його виконавського ставлення до ритмічного аспекту музичного твору, до нерозкритих тембрових можливостей інструмента. Нове ставлення до фортепіано як до універсального інструмента, здатного передати багатотемброву палітру різних за характером та природою звукових систем. Це було не тільки оркестрове трактування роялю, а багато ширше – пошук нових темброво-виразних його можливостей (з акцентом на ударно-ритмічній складовій). Тому початок концертної діяльності композитора привернув до себе увагу професійних і аматорських кіл спочатку на батьківщині, потім – в Європі. Перший публічний концерт був зіграний Бартоком 21 січня 1901 р. В програмі молодого піаніста звучали сі-мінорна соната Ф. Ліста та Другий фортепіанний концерт К. Сен-Санса. У рецензіях на цей концерт можна знайти таке: "Молодий Бела Барток буквально вразив присутніх ідеальною технічною готовністю, чудовою інтелігентністю виступу та іншими чудовими відзнаками, які у студентів, що знаходяться в середині навчання, дуже рідко зустрічаються разом. З часу відходу Ерно Донаньї в академії не було такого сильного таланту, як цей молодий чоловік, вчорашнім успіхом якого може по праву пишатися його вчитель Томан" [6, 15]. І вже через два роки Барток грав сольну програму у Відні, про яку австрійська столична критика писала: "У залі Бехштейн в понеділок поява новачка – піаніста Бели Бартока – викликала зацікавленість. Барток – це людина, яка має самостійні думки про Бога та світ. Сильна особистість. Його гра має духовний фон, без якого гра буде просто грою" [6, 16]. Відтак, початок ХХ століття став початком бартоківського визнання.

Однак Барток відчував себе не тільки сольним піаністом, він любив ансамблеві концертні виступи, зокрема грав у дуєті зі скрипалем Ф. Вечеї, з яким їздив у гастрольний тур Піренейським півостровом. Його рання композиторська творчість також відображає тенденцію цікавості Бартока до різних інструментів та інструментальних складів, яка зберігалася протягом всієї композиторської практики. У тому, що Барток не віддавав відвертої переваги своєму професійному інструменту, що властиво композиторам-піаністам, також є відмінною властивістю його творчого методу, в який ролі вписується як рівноправний інструмент поряд з іншими інструментами, а також з іншими родами діяльності музиканта. Крім того, використання фортепіано у жанрі концерту як ідея прийшла до Бартока своєрідно: перший твір для фортепіано з оркестром був перекладанням вже написаної сольної фортепіанної рапсодії ор. 1. А першість у концертному жанрі отримала скрипка – перший скрипковий концерт був створений в 1908 р., майже на двадцять років раніше першого фортепіанного концерту.

Як у сольних, так і ансамблевих і оркестрових творах, у фортепіанних своїх творах ранній Барток, з одного боку, продовжує традиції Ліста, з іншого, перебуває під потужним впливом творчості К. Дебюссі і Р. Штрауса. Він сам згадує своє перше знайомство з симфонічною поемою "Так казав Заратустра": "Цей твір, що більшість пештських музикантів зустріли із жахом, наповнив мене найбі-

льшим ентузіазмом: нарешті я побачив напрямок, що укладає в собі дещо нове" [2, 32]. І вже в ранні роки пробуджується інтерес Бартока до традиційного музичного мистецтва угорського народу, який розпочався з уваги до популярного в той час музикування, що стилізує народне. Однак Барток швидко визначив псевдохарактер такого музикування, про що він неодноразово публічно заявляв: бажання докопатися до самої істини й привело його в фольклористичну науку, цією дорогою він ішов, не звертаючи, до кінця життя.

Як послідовник Ліста, Барток у своїй творчості також поєднує ідеї національної та європейської культури, що відбивається на жанровому діапазоні його творів, у тому числі раннього періоду творчості. Початок його композиторської діяльності також був пов'язаний із творами для фортепіано. Це були невеликі нескладні п'єси та цикли фортепіанних мініатюр, з яких вагому частину складають твори для дітей та юнацтва. Також перші композиторські дослідження були присвячені камерно-вокальним та камерно-інструментальним жанрам, перші дослідження оркестрових творів, тобто ми бачимо, що фортепіанні жанри займають таке ж положення, як і інші. Ця жанрова рівноправність спостерігається і в наступних періодах творчості композитора. Чи говорить це про те, що рояль для Бартока в сімействі музичного інструментарію був джерелом не тільки виконавських пріоритетів, а й експериментальним матеріалом для вирішення власних творчих завдань? Вочевидь, так, оскільки Барток вимагав у багатьох творах особливих звучань і звуковидобування, традиційно не властивих тому чи іншому інструменту (у тому числі фортепіано). Це пов'язано зі строем художніх образів його творів, а також з естетичною, етичною та світоглядною позицією композитора в цілому. Тобто можна сказати, що тембро-ритмічні експерименти Бартока були включені в життєво важливі творчі завдання, які вирішуються композитором протягом усього життя: насамперед це його громадянська і людська позиція, життєве кредо, що назавжди визначило його рід діяльності і систему його поглядів.

Барток належить до особливих творців, чий переконання, в тому числі філософські, релігійні та політичні, були пов'язані з пантеїстичними ідеями існування творця світу в матеріальних і духовних його проявах. Однак у системі його цінностей є чіткий поділ на справжнє і хибне. Насамперед це стосується суспільних формацій і соціальних укладів у житті його країни. Як тільки він усвідомив, що є первинне, первозданне, невичерпне і апріорне, таке, як традиційна музична угорська культура, він почав її вивчення, зайнявся її систематизацією, класифікацією і збереженням. Він зрозумів, що сільська культура (не тільки музична, а й матеріальна, моральна) – це цілісна і нерозривна система первинних людських цінностей. Для Бартока селянський уклад угорського народу, що живе в глибині, далеко від міст, представляв собою джерело натхнення, був свідченням істинного (божественного в широкому розумінні, хоча композитор був противником буржуазного католицизму, який на тлі трагічних подій і катастроф початку ХХ століття здавався йому повним лицемірством).

Життя в селі, яке любив Барток-фольклорист, було для нього кращим відпочинком від іншого життя в місті, в якому вир подій і проблем стомлював його набагато більше. Однак не повинно скластися враження, що Барток ідеалізував сільське життя, він на своєму досвіді пізнав його труднощі, незручність і навіть позбавлення. Водночас, перебуваючи у фольклорних експедиціях і перебуваючи в таких саме важких умовах, в яких живуть селяни, він зазначав високий морально-етичний рівень цих людей, їх мудрість, глибину, здавалося б, простих цінностей. Життя за законами природи наділяло селян тією мудрістю, яку не можна досягнути, вивчивши всю філософську світову думку, тією силою, яка допомагала їм виносити важку фізичну працю і утиски з боку влади. На думку Бартока, краса, глибина і широта сільської душі якраз проявлялися в музичному пісенному і танцювальному фольклорі. Сільська музика була вираженням самого життя, тому Барток вважав, що це найбільш цінне, що потрібно зібрати і зберегти. Він виробив оптимальну методику з організації експедиційної діяльності, враховуючи характер, настрої жителів, час року і доби та інші фактори. Його цікавили всі деталі, пов'язані з існуванням тієї чи іншої пісні, записаної в тому чи іншому регіоні, він цікавився, від чого залежить багатоваріантність однієї і тієї ж пісні, що виконується в різних районах не тільки Угорщини, а й прилеглих країн. Отже, він знайшов безліч етнокультурних зв'язків у музичному фольклорі і разом із З. Кодасем виявив генетичні зв'язки з народнопісенною традицією далеких зауральських народів – давніх родичів угорців-мадярів.

Фольклористична діяльність Бартока стала виразником його пантеїстичних поглядів, які він висловлював у пресі і публічно. Саме на ній зосередилися всі творчі тяжини Бартока-композитора, оскільки з початком своєї польової роботи він вже не відділяв народну музичну творчість від своєї, вважав себе її частиною, а своїм обов'язком – підпорядкувати власну композиторську творчість цим ідеям: "У наш час у найвіддаленіших географічних районах діють одні і ті ж тенденції, і тут, і там свіжа, незалежна від написаної музики за останні століття селянська музика є тим чинником, за допомогою якого ми хочемо зробити свою музику більш повноцінною і життєздатною" [6, 17].

Ставлення Бартока до природи, незайманої людською діяльністю (наскільки про це можна говорити), також не раз відбивалося в його творчості та ідеології: "Подорожуючи по всьому світу, Барток однаково добре орієнтувався в мистецтві і природі. Привітні пейзажі швейцарських гір або снігові вершини Трансільванії йому настільки ж споріднені, як і неповторне багатство Лувру, як перерахування імен найбільших західноєвропейських композиторів і похвали угорській народній музиці. Він шукав у внутрішньому та зовнішньому житті, на батьківщині або за кордоном, свій світ і всюди, виходячи з єдиних принципів, знаходив власні цінності"[2, 69]. Про це також свідчать його твори: фортепіанний цикл "На вільному повітрі", кантата "Дев'ять чарівних оленів", "Музика для струнних, ударних і челести", окремі п'єси з фортепіанного шеститомника "Мікрокосмос" та ін. Але оскільки Барток вважав, що сільське життя невіддільне від життєвих законів природи, його течія не порушує природного циклу і гармонії. Природа, як відокремлена тематика або як коло художніх образів його творів, не надто цікавила композитора, він вважав взаємовідносини селян і природи зразком гармонії.

Ладове багатство і різноманітність музики Бартока прийнято розділяти на діатонічну і хроматичну системи, в його творах вони взаємодіють, впливаючи одна на одну, утворюючи зчеплення різних ладових елементів, що дає змогу говорити про поліладовість, макроладовість, ладову змінність залежно від конкретного випадку в конкретному творі.

Творчість Бартока в своєму еволюційному розвитку демонструє поступовий відхід від домінування традиційної мажорно-мінорної діатоніки, у підпорядкуванні якої була модальна діатоніка, в бік повної емансипації модальної системи, заснованої на монодійному (мелодійному) розгортанні, якому підпорядковані вертикальні співвідношення у фактурі.

Хроматичні ладові системи у творчості композитора зосереджені навколо тритоновій осі – основної опозиції діатоніки. "Загальним принципом бартоківської хроматики є "геометричний" принцип рівнощабельного ділення 12-тонового звукоряду на частини. При поділі цього звукоряду на дві, три, чотири, шість і дванадцять рівних частин ми отримуємо, відповідно, всі види бартоківських "штучних" (хроматичних) ладів із характерною для них багатоланковістю" [1, 266]. Барток не декларував і теоретично не фіксував своїх ладових систем, як, наприклад, П. Хіндеміт і О. Мессіан, тому авторські штучні лади у Бартока не мають методологічної бази, а виходять з освоєння накопиченого досвіду іншими композиторами або народнопісенної ладової варіантності. У хроматичній системі бартоківських творів, як правило, переважають такі лади: великотерцовий, малотерцовий, целотонний, півтонний лади і тритоновий двічі-лад (в межах октави).

Щодо жанрового (народнопісенного і народно-танцювального) розмежування щодо застосування Бартоком діатонічної та хроматичної систем, то у С. Сігітова ми знаходимо на це чітку відповідь: жанри пісенно-танцювальної святкової стихії народної музики відносяться до сфери діатоніки, а плачі, голосіння, хорали, декламаційно-мовні і магічно-ритуальні форми народної музики – до хроматики. Ми не згодні з цим поділом, оскільки діатонічна і хроматична системи в музиці Бартока (особливо середній період творчості – 1918-1930 рр.), включені в загальну тенденцію встановлення панування модальності, полярно не розмежовані, а існують у тісній взаємодії, часом навіть заміненість діатоніки хроматикою (зважаючи на наявність народних ладів з підвищеними й зниженими тонами) не завжди можна визначити, навіть у контексті загального тематичного розвитку того чи іншого твору або його частини. Тому різні ознаки перворідних жанрів народної музики у творах Бартока можуть існувати як у діатонічній, так і в хроматичній ладових системах. Мелодійна система у творах Бартока у міру просування від ранньої до пізньої творчості видозмінюється, набуваючи нових властивостей: від мелодико-тематичної функції до чільної формотворної. Мелодійний аспект часто вказує на стилеві ознаки того чи іншого твору Бартока, який у своїй творчості синтезував провідні напрями музичної стилістики, що виникли в першій половині ХХ ст.

Провідну роль у музиці Бартока відіграє метроритмічна система, якій композитор приділяв особливу увагу. Нові темброві трактування фортепіано, засновані на особливих ударних властивостях інструмента, цікавили Бартока з початку його композиторської діяльності. Більшою мірою і з новою силою це проявилось в період його знайомства з народною музикою. Він відзначав безпосередню залежність ритму народної пісні від її поетичного тексту. Отже, фонетичні та синтаксичні властивості угорської мови, що не входять в сімейство європейських, впливали безпосередньо на ритм народних мелодій, які різко відрізнялися від мелодії інших народів, навіть, на думку Бартока, інтонаційно споріднених з угорськими. Це стосується також акцентуації, що призводить у музичній структурі до ритмічного укрупнення чи скорочення, ритмічної і метричної нерегулярності, зміни динамічної шкали. У деяких творах композитора підкреслюється провідна роль метроритму, у творах для фортепіано з оркестром солюючий інструмент часто виступає не як мелодико-тематичний,

а як ритмічний, беручи на себе функції деяких ударних інструментів. Одночасна свобода і чітка організація метроритмічної системи в музиці Бартока в багатьох випадках підпорядкована законам мовної системи розмовної угорської мови з її незвичайним синтаксисом. Навіть у регулярній метриці можна зустріти т. зв. ритмічні "збивки", побудовані на переакцентуванні й динамічних стрибках. Отже, мовний компонент угорської мови має особливе значення в метроритмічній системі творів Б. Бартока. Це ж стосується масштабно-тематичних структур, фразування, мотивного подрібнення і об'єднання.

Композиційний розвиток, т. зв. архітектоніка творів Бартока, має незвичайну особливість, аж ніяк не характерну для європейського музичного мислення, хоча на перший погляд це може викликати полеміку. Наше припущення полягає в тому, що Барток є одним з небагатьох композиторів, здатних по-своєму створювати кульмінаційні зони. На відміну від традиційного підходу щодо більш-менш тривалої підготовки кульмінації, у Бартока часто вона виникає без підготовки, раптово. Раптові кульмінації в європейській музиці відомі були ще в романтичну епоху, однак така раптовість здебільшого була пов'язана з драматичним напруженням, який треба було знімати поступово. У Бартока ж кульмінація може як раптово з'явитися, так раптово і згорнутися. Ми вважаємо це ментальною особливістю мислення, що не властиво представникам тільки (або однозначно) європейського походження. Однак виникає питання, чому ця особливість (така здатність) не так яскраво представлена (або взагалі не представлена) у творчості Ф. Ліста? Але ми маємо можливість спостерігати різкі динамічні коливання у творах угорського класика не на рівні архітектоніки і у вибудовуванні кульмінацій, а на рівні зіставлення тематичних і мотивних побудов форми, особливо у творах, насичених угорською інтонаційною лексикою (насамперед йдеться про його фортепіанні угорські рапсодії), в яких динамічне співвідношення тихо/голосно є композиційним і формотворчим елементом. Отже, Лісту теж були не чужі раптові зміни динамічних рівнів? Ймовірно, так. Отже, наша гіпотеза також відноситься до вирішення завдання з виявлення заломлення національних рис у творах для фортепіано з оркестром Б. Бартока.

Відтак, можна зробити такі висновки. Еволюційний шлях творчості Бели Бартока можна простежити за його творами для фортепіано з оркестром. Це сім великих форм, в яких його композиторський метод проявився найбільш різнобічним чином. Наслідуючи традиції Ф. Ліста та постромантиків, композитор репрезентував знайдене у попередників у новій якості, а надалі й власний яскравий авторський стиль. Бартоківська стилістика тісно пов'язана з національним корінням селянської угорської пісні, а також фольклором інших народів, який Барток ретельно вивчав і систематизував. Водночас у творах для фортепіано з оркестром виразно відобразився світогляд композитора, який не еволюціонував у традиційному значенні, змінюючись і трансформуючись, а збагатився і розвинувся до того рівня, який свідчить про унікальність поєднання бартоківського макро- і мікрокосмосу.

Література

1. Сигитов С. М. Ладовая система Бели Бартока позднего периода творчества / Сергей Михайлович Сигитов // Проблемы лада. – М.: Музыка, 1972. – С. 252-287.
2. Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество / Йозеф Уйфалуши. – Будапешт: Корвина, 1971. – 392 с.
3. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии / Юрий Николаевич Холопов. – М.: Музыка, 1974. – 287 с.
4. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / Валентина Николаевна Холопова. – М.: Музыка, 1971. – 303 с.
5. Bartok B. Studies in Ethnomusicology / Béla Bartók. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. – 301 p.
6. Homor Zs. Magyar zongora művészet első felében a 20 század: Értekezés a fokát Doctor of Philosophy. – Zsuzsa Homor. – Budapest Academy of Music. – 2009. – 92 old.

References

1. Sigitov S. M. Ladovaya sistema Belyi Bartoka pozdnego perioda tvorchestva / Sergey Mihaylovich Sigitov // Problemy lada. – M.: Muzyka, 1972. – S. 252-287.
2. Uyfaluszi Y. Bela Bartok. Zhizn i tvorchestvo / Yozhef Uyfaluszi. – Budapest: Korvina, 1971. – 392 s.
3. Holopov Yu. N. Ocherki sovremennoy garmonii / Yuriy Nikolaevich Holopov. – M.: Muzyka, 1974. – 287 s.
4. Holopova V. N. Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoy poloviny XX veka / Valentina Nikolaevna Holopova. – M.: Muzyka, 1971. – 303 s.
5. Bartok B. Studies in Ethnomusicology / Béla Bartók. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. – 301 p.
6. Homor Zs. Magyar zongora művészet első felében a 20 század: Értekezés a fokát Doctor of Philosophy. – Zsuzsa Homor. – Budapest Academy of Music. – 2009. – 92 old.

Геди А. И. Характерные концепты творческого метода Белы Бартока в произведениях для фортепиано с оркестром

В статье рассматриваются основные приемы выразительности, присущие Б. Бартоку, с помощью которых он воплощает свои философские идеи. Используются работы С. Сигитова, В. Холоповой, Б. Бартока, позволяющие глубже раскрыть суть поставленного вопроса.

Ключевые слова: фортепианное творчество, Барток, сельская музыка, полиладовость, метроритм.

Gedi A. Characteristic concepts of the creative method of Bela Bartok in the works for piano and orchestra

This article reviews the main means of expression specific to namely Bartok, in which he embodies his philosophical ideas. Used works of S. Sihitov, W. Holopova, B. Bartok allow to discover more deeply the essence of the question posed. In the works for piano clearly reflected Bartok's world that does not evolve in the traditional sense, changing and transforming, and enriched and developed to a level that indicates the unique connection of his "macro"- and "microspace". It was in this, in our opinion, is the relevance of this article.

The aim of the article is to examine the components of Bartok's creative method that has evolved namely in the works for piano and orchestra. These are seven large forms in which his composing method manifested in the most versatile way. Following the tradition of Liszt and the composers of "after-romanticism", composer represented precursors found in the new quality, a bright future and architectural style. Bartok's style is closely related to national roots of Hungarian peasant songs and folklore of other nations that Bartok carefully studied and systematized. Piano works of Bartok accompanied him throughout his life at home and in exile. His work as pianist was recognized long before his musical success. The piano style of Bartok in the context of Hungarian piano school is a unique phenomenon and a new stage in its development. Continuing the traditions of, above all, his teacher J. Toman, who was a direct artistic successor of Franz Liszt and F. Erkely and A. Sandy, Bartok said a new word in the performing piano style not only nationally, but also globally. First of all, it concerns his attitude to performing rhythmic side of a piece of music to unsolved instrument timbre possibilities. A new attitude toward the piano as a universal tool that can transfer palette of different character and nature sound systems. It was not only orchestral interpretation of the piano, and even more – the search for new expressive timbre of his opportunities (with an emphasis on shock rhythmic component). As a follower of Liszt, Bartok in his work also combines the ideas of national and European culture, which is reflected in a range of genres of his works, including the early period of creativity. The beginning of his musical activity was also associated with works for piano, these were small pieces and simple cycles of piano miniatures, of which a significant part consists of works for children and youth. Also, the first musical experiments were devoted to chamber vocal and chamber instrumental genres, the first experiments orchestral works, that we see that the piano genres occupy the same position as the other. This conversation equality observed in later periods of the composer. Bartok belongs to the particular creators, whose beliefs, including the philosophical, religious and political views were pantheistic ideas related to the existence of the creator of the world in the material and spiritual manifestations of this world. However, in the system of values is a clear distinction between true and false, and, above all, he dealt with social formations and modes of social life in his country. As soon as he realized that there is a primary, pristine, inexhaustible and a priori as traditional Hungarian music culture, he began to study it, got it systematization, classification and preservation. He realized that the rural culture (not only music, but also financial, moral) is an integral and inseparable system of primary human values. For Bartok the peasant way of Hungarian people living in the outback, far from cities, was a source of inspiration, testimony was true (in the broadest sense of the divine, but the composer was opposed to bourgeois Catholicism is against the tragic events and disasters early twentieth century seemed to him full hypocrisy). Folkloristic activities Bartok was an expression of his pantheistic views, which he expressed in the press and in public, is focused on her all creative attraction Bartok, composer, since the beginning of the field work he has not separated the folk music of his work, considered himself a part of it, and their duty – to subordinate their own creativity composing these ideas. Bartok believed that rural life is inseparable from the life of the laws of nature, it does not affect the flow of the natural cycle and the beginning of harmony, nature as a separate subject or as a range of artistic images of his works are not too interested in the composer, he considered the relationship between farmers and nature harmony model. Creativity of Bartok in their evolutionary development demonstrates a gradual shift away from the dominance of the traditional major-minor diatonic, which was subordinate to the modal diatonic, towards the full emancipation modal system based on melodic deployment, which are subject to vertical ratio of invoice. Phonetic and syntactic properties of the Hungarian language, which is not part of the European family, is directly influenced by the rhythm of folk music that is strikingly different from other peoples tunes, even according to Bartok, Hungarian intonation family. This includes accentuation, which leads to rhythmic musical structure consolidation or reduction, rhythmic and metrical irregularities, changes in dynamic range. The architectonics of the works composed by Bartok has an unusual feature not characteristic for European musical thought, although at first glance it may cause controversy. Our assumption is that Bartok is one of the few composers capable on its own to create a climactic zones. Unlike the traditional approach is more or less the culmination of extensive training in Bartok often it occurs without preparation, suddenly.

Key words: piano works, Bartok, peasant music, frets, beat.