УДК:781.7(439)

Анастасія Іштванівна Геді
аспірант кафедри старовинної музики
Національної музичної академії
України імені П.І. Чайковського

ДО ПРОБЛЕМИ ЕТНОГРАФІЧНИХ І ФОЛЬКЛОРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ УГОРСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті розглядається угорський фольклор як невід'ємна складова етнічної культури Угорщини. В основі розуміння цього поняття закладені праці видатних угорських фольклористів Б. Вікара, Б. Бартока та З. Кодая, які заснували наукову школу сучасної фольклористики, збагативши таким чином музичну лексику XX століття.
Ключові слова: фольклор, етнічна культура, угорська нація, ментальність.

The article discusses the Hungarian folklore as an integral part of Hungarian culture. The base of understanding of this concept is founded in works of eminent Hungarian folklore keepers B. Vikar, B. Bartok and Z. Kodai that founded scientific school of contemporary folklore, thereby enriching the music content of XX century.
Key words: folklore, ethnic culture, the Hungarian nation, mentality.

Ще з середини XIX століття представники гуманітарної думки приділяли значну увагу угорському фольклору, але тільки у другій половині XX століття з'явилася його певна класифікація. Фольклор є складовою і невід'ємною частиною етносу, його ментальності, що свідчить про постійний розвиток та зацікавленість даним явищем. Саме в цьому і полягає актуальність даної статті.

Метою статті є розгляд основних компонентів угорського музичного фольклору, який є складним та неоднорідним прошарком етнічної культури Угорщини.

Ментальність угорської нації як духовне віддзеркалення багатовікової історії подорожей із стійкою системою символів і тотемів дає ключ до розуміння угорського характеру через матеріальну і духовну культуру. Відомий знавець фінно-угорської культури О. Чампаї вважає, що таке розуміння може статися лише через повне розуміння зазначеної системи. Угорський науковець сприймає ментальність нації як щось «містичне», «ірраціональне» і стверджує, що націю більшою мірою можна сприймати з ірраціональної, символістичної точок зору. Вона (нація) не підпорядковується конкретному опису та «її інколи можливо лише відчути, злитися з її сутністю» [9, 280].

У цьому сенсі міркування О. Чампаї збігаться із думкою засновника Тартуської семіотичної школи Ю. Лотмана, який стверджує, що стародавня символіка – це згорнуті готові сюжети міфології і фольклору, архаїчна основа завжди є присутньою у символі. Російський дослідник акцентує увагу на тому, що коли йдеться про ту чи іншу культуру, виникає необхідність говорити про «прошарок текстів, що виконують функцію архаїки. Згущування символів тут зазвичай особливо помітно. Таке сприйняття символів не випадкове: стрижньова група їх дійсно має глибоко архаїчну природу і сходить до дописемної епохи, коли визначені (і, як правило, елементарні в накресленому вигляді) знаки були згорнуті у мнемонічні програми текстів і сюжетів, що зберігалися в усній пам'яті колективу» [6, 193]. Таким чином, ми вважаємо, що національна символіка є частиною ментального устрою національного світогляду, його стійкою домінантою, яка зберігає усю пам'ять народу.

Першим видатним досягненням угорської фольклористики стало видання тритомної антології угорського філософа і поета Я. Ердейї «Народні пісні і перекази» (1846–1848). У роки реакції, що послідкувала в Угорщині за поразкою революції 1848 р., важливу роль у зміцненні національної самосвідомості угорців зіграла збірка трансильванської народної поезії Я. Крізи «Дикі троянди» (1863). Звернення угорських поетів до вивчення фольклору призвело до розуміння цього явища як синкретичного прошарку культури, яке ні в якому разі не можна розчленовувати, вивчати його елементи окремо. До синкретичного розуміння фольклору привертає увагу і сучасний російський музикознавець І. Земцовський, який пише: «Музичне і немузичне ‹.› є злитим у реальній практиці музики усної традиції…» [3, 160].

Музичний фольклор угорців, історія вивчення якого почалася з пошуків спорідненості з уральськими народами, у свідомості співвітчизників (Ф. Еркеля, Ф. Ліста) до кінця XIX століття був представлений, головним чином, своєю танцювальною складовою. Відзначимо, що такі архаїчні зразки не були відомі, оскільки в основному говорили про вербункош, який виник в XVIII столітті або, навіть, про чардаш, який представляв міську культуру і був дуже віддалений від традиційної. Угорський музикознавець Б. Сабольчи помічає, що «відомий фольклорист Петер Домокош виявив п'ять коротких танцювальних п'єс у семіградському рукописі 1757 р. ‹…› Можна вважати їх провісниками музики так званого стилю вербункош» [7, 79].

Зазначимо, що перші дослідження стосовно виникнення угорського фольклору свідчать про його спільне коріння з музичними традиціями сибірських народів, зокрема обських угрів. Описи музичного фольклору сибірських народів були зроблені членами другої Камчатської експедиції: німецьким дослідником природи Г. Гмеліним, російським ботаніком і географом С. Крашенінніковим (1733 – 1743) в публікаціях 1751 та 1755 рр. і записи були виконані в звичайній нотації та стали першими давніми записами в досвіді досліджень музичних традицій обських угрів.

Лише у другій половині XX століття питання, пов'язані із загальними межами в культурі угорців і обських угрів на основі фольклорного матеріалу, знайшли віддзеркалення в роботах угорських фольклористів, в першу чергу, Е. Вертеша, Е. Шміта, К. Реді, Я. Гуї, Л. Хонті. Вони зробили спробу класифікувати весь матеріал, зібраний ще фольклористами-першовідкривачами на чолі з А. Регулі, таким чином: 1) традиції створення світу; 2) героїчні пісні і оповіді богів; 3) слова, що заклинають бога; 4) ведмедячі пісні; 5) п'єси ведмедячого свята; 6) лосеві пісні; 7) богатирські пісні; 8) пісні долі; 9) казки.

Запропонована класифікація, тематичні жанри якої розташовуються залежно від зв'язку і з сакральною значущістю, спирається на сюжетну основу. Лосеві пісні виділяються в окрему групу, оскільки лось є твариною, яка відноситься до тотемів угорської традиційної культури і фігурує в міфах як певний символ. Проте лосеві пісні йдуть після ведмедячих пісень і ведмедячих п'єс, оскільки ведмідь більшою мірою уявлявся для етнографів як головний тотем, що підтверджують і сучасні дослідження. Стосовно цього звіра поєднувалися два протилежні погляди: з одного боку, ведмідь – звір, об'єкт полювання, джерело їжі, а з іншого, колишня людина, родич, праотець. Образ і символ ведмедя як центр міфологічного світогляду уральських народів, як ментальний знак є об'єктом поклоніння та залякування, могутній, сильний і незалежний тотем в системі космічних вистав і буденного життя. Ведмедяча тематика у фольклорі обських угрів перетинається із казковим світом угорського фольклору (угорські

народні казки «Найсильніший звір», «Силач Янош», «Два жадібних ведмежа» перекликаються з казками уральських родичів), навіть в «Ведмедячому танці» Б. Бартока (друга частина сонатини, написаної у 1915 р., оркестрованої у 1931 р. під назвою «Трансильванські танці») вона знайшла вираження.

Розвиток музичної фольклористики в Угорщині і глибоке вивчення традиційної музичної культури почалися вже після Другої світової війни, коли значна кількість видатних фольклористів мала змогу відправитися у фольклорні експедиції в райони Чувашії. Проте ціла епоха архаїчного фольклору, пов'язаного із Зауральською історією угорців-«мадяр», менш досліджена. Причини тут можуть бути різними: давність родинних зв'язків, які свідчать про те, що музичний компонент у фольклорі угорців і обських угрів має менше схожості, ніж мовний, текстовий, компонент побутової і матеріальної культури. Цілі історичні періоди пов'язані з перебуванням угорців на інших територіях, зокрема приуральської Срібної Булгарії, де тюркські впливи прослідковуються більшою мірою в музичному фольклорі. Про організацію ладу і спорідненість угорського фольклору з фольклором південних степових районів відмічає російський дослідник М. Кондратьєв, який пише: «Про пентатоніку давніх хуну, пізніше – гунів прямих свідоцтв немає; в той же час саме два тисячоліття місцеперебування на землях, що безпосередньо межують з китайською імперією (хуну відомі китайським хронікам з XVIII століття до н. е.), вказує на вірогідність обширних музичних контактів з найбільшою з пентатонних культур старовини» [5, 39]. Що стосується організації ладу та її спільності між фольклором угорців і обських угрів, угорський фольклорист Л. Вікар говорить про історичний чинник, що вплинув на зміни музичних систем і обмежив можливості фольклористів знайти більше загальних рис, ніж відмінних: «Пентатонічність — без півтонів і з низхідними мелодійними лініями — була перенесена тюркськими народами до угро-фінських. Народи угро-фінської мовної сім'ї, що живуть в районах, куди не втручалося тюркське населення, аж до сьогодні не мають уявлення ані про пентатонічність, ані про низхідні лінії» [5, 39]. Отже, можна вважати ту чи іншу історичну територію важливим чинником у процесі формування саме музичних властивостей угорського фольклору.

Лише з діяльністю Б. Бартока, З. Кодая, їх учнів і послідовників почалася систематична робота над угорським музичним фольклором. Так, спільна або окрема експедиційна практика Бартока і Кодая за короткий термін принесла вагомі результати, що безпосередньо відбилися на їх творчості, а також вплинули на творчість угорських композиторів наступних поколінь.

Всі музичні фольклористи, починаючи із З. Кодая, відзначають схожість чуваських і угорських ладів, прирівнюючи південночуваський лад (із заміною малої терції на велику) до задунайського ладу. З. Кодай вивчав чуваський фольклор з метою знайти загальні мелодії, лади або навіть невеликі за об'ємом модуси. Він провів кропітку роботу з порівняльного аналізу угорських і чуваських пісень, постійно відстоюючи свою позицію: «Ми маємо загальних предків, від яких ми відхилилися далі, оскільки піддалися всіляким більш дальшим впливам. В той же час і чуваська музика не перебувала незмінною протягом цих півтора тисяч років відокремлення. Проте вона залишилася ближчою до загального минулого. Відчути і усвідомити загальний субстрат під різними нашаруваннями – завжди велике задоволення, ми можемо встановити походження завдяки вивченню цих зв'язків» [4, 275].

Але якщо наукові пошуки З. Кодая велися вглиб історії угорського фольклору, то Б. Барток був зацікавлений в широкому спектрі фольклорних

досліджень, тому з однаковою ретельністю вивчав музичний фольклор усіх угорських сусідів, а також фольклор народів Північної Африки і Туреччини. Не можна сказати, що в роботі двох фольклористів були принципові протиріччя, але інколи це обтяжувало спільні їх експедиції, і часто вони вирушали на польові роботи поодинці. Проте систематизація і теоретична робота над фольклором в різних підходах до нього і Бартока, і Кодая, навпаки, збагачувала їх спільну теоретичну фольклорну діяльність. Наслідком експедиції Б. Бартока в Бекешське містечко Весто Сегхаломського району і Кодая північною областю Гемер стала публікація Двадцяти угорських народних пісень для голосу і фортепіано, перші десять з яких були записані Б. Бартоком, другі десять – З. Кодаєм.

З. Кодай, який долучив Б. Бартока до світу фольклору, перш за все познайомив його з основними методами дослідження, а також технічними засобами, доступними на той час. Винахід фонографа (звукозаписуючого пристрою) американським конструктором Т. А. Едісоном у 1877 р. знайшов швидке просування (завдяки підприємницьким здібностям автора), поширення і велику популярність в Європі, і вже у 80-х рр. XIX століття його активно використовували в студійній і польовій практиці.

Практично з самого початку своєї діяльності З. Кодай застосовував фонограф, який став для Кодая-вченого головним помічником в експедиційній роботі, внаслідок чого не було помилок письмового запису при розшифровуванні фольклорного матеріалу. Він був знайомий із записами Б. Вікара, який показав З. Кодаю принцип роботи з фонографом, а також вже записані ним угорські пісні. Завдячуючи своєму попередникові Б. Вікару З. Кодай вирішив втілити давній план: самому ознайомитися з селянською піснею. Так, його перша фольклорна експедиція була на дунайському острові Чаллокез і в словацькому містечку Галанта в 1905 р. Наслідком її стала публікація «Строфічна структура угорської народної пісні», що вийшла роком пізніше, а також видання зібраних 150 пісень в журналі Угорського етнографічного суспільства.

Фольклорна діяльність З. Кодая мала систематичний характер і продовжувалася до кінця його життя. Він спілкувався з науковцями в галузі фінно-угорської культури, ознайомився з народною музикою чувашів, марійців, татар та інших народів Приуралля. Включення фольклору цих народів у чотиритомний навчальний посібник «Пентатонічна музика» (1945 – 1948 рр.) свідчить про науковий інтерес З. Кодая до історичного коріння угорської пісні. Так, частина III посібника називається «100 марійських пісень», а частина IV – «140 чуваських пісень», також у 1960 р. вийшли друком «П'ять народних пісень гірських марійців» для голосу і фортепіано. Проте здійснити свої давні плани, що відносяться ще до 10-х років XX століття, З. Кодаю не вдалося, він не отримав дозвіл на відрядження в райони Заволжжя і Закам’я. Б. Барток також систематично займався фольклорними дослідженнями, проте життєві обставини (враховуючи невиліковну хворобу) у нього склалися інакше. Фольклорну діяльність Б. Бартока умовно можна поділити на два періоди: період польової роботи і систематизації зібраного фольклорного матеріалу (1906–1912) та період дослідницької роботи, коли з'явилися його фундаментальні праці з фольклору (1912–1942). Його діяльність була спрямована на виявлення родинних зв'язків угорського фольклору з фольклором сусідніх народів. Зібраний фольклорний матеріал Барток часто використовував у своїх творах.

Після знайомства з архаїчною народною музикою Б. Барток дуже активно розпочав власну фольклорну діяльність. Відомий угорський музикознавець

Й. Уйфалуши пише: «При погляді на карту фольклорних експедицій Бартока у 1906 році впадає в очі різноманіття місць збирання пісень. Мабуть, Барток хотів скласти передусім загальну картину народної музики в різних регіонах ‹...› Основна маса матеріалу, зібраного влітку 1906 року, відбувається з області Бекеш, із селищ Весті, Добоз, Дюла та їх околиць <…> і сусідніх регіонах Чанад і Чонград» [8, 54]. Також підкреслює, що Б. Барток швидко зорієнтувався у фольклорному матеріалі та міг передбачити відмінності між авторською піснею в народному дусі і фольклором, він відкрив угорські наспіви, що вважаються помилково народними угорськими піснями, і є, насправді, більш-менш, тривіальними авторськими піснями в народному дусі, які представляють лише незначний інтерес.

Експедиційна робота в різних угорських регіонах у 10–20-х рр. XX століття ознаменувалася першою фундаментальною працею «Угорська народна пісня» з 320 нотними прикладами, виданою в 1924 р. Захоплення і глибоке методичне вивчення Б. Бартоком «неугорського» фольклору відкрило для нього роботи сучасних фольклористів інших країн. Вивчення і взаємообмін ідеями відбувався постійно і регулярно. Й. Уйфалуши зауважує, що від відомого українського композитора Ф. Колесси Б. Барток отримував записи українського фольклору, а пізніше, в 1939 р., – русинського фольклору від ужгородського композитора Д. Задора з Унгвальда (тепер - Ужгорода). За підтримки фольклориста К. Брайлою Б. Барток поповнював свої знання в галузі румунської народної музики. В. Зганец інформував його про хорватську, а Р. Кацарова – про болгарську народну музику.

Проте не лише позитивні результати були отримані внаслідок вивчення фольклору різних народів (зокрема, румун). Ряд обмежено шовіністично налагоджених угорських діячів звинувачував Б. Бартока у відсутності патріотизму, в служінні чужим державам і навіть в зраді національних інтересів. Угорський музичний критик Е. Харасті в лютому 1913 р. в «Будапештських новинах» писав: «Ми хотіли лише знати, чому Барток, професор Угорської Королівської музичної академії, перетворився на музичного Scotus Vistor? Або його вже зовсім не цікавить угорська музика? Він виставляє себе апостолом чеської, валахської і бог його знає якої ще музики і відвернувся лише від угорської» [10, 144]. Подібні закиди у публічних виступах продовжувалися досить довгий час. Отже, Б. Барток був вимушений різними способами відстоювати свої позиції. Так, в статті «Про “расову чистоту” в музиці» він пише: «Зіткнення з іноземним матеріалом не лише призводить до обміну мелодіями, але – і це ще найважливіше – робить поштовх розвитку нових стилів. В той же час більш-менш старі стилі зазвичай добре зберігаються, що також додатково збільшує багатство музики» [2, 100-102].

Проте основною метою вивчення сусіднього і територіально віддаленого фольклору для Б. Бартока було виявлення генетичних зв'язків, за якими можна було б простежити і географію етнічних міграцій, і історію культурного розвитку, і основні ментальні домінанти рідного народу. Бартоківські ранні припущення щодо тюркського походження багатьох угорських мелодій були з часом підтверджені як самим композитором, так і іншими музикознавцями, зокрема З. Кодаєм та Л. Вікаром в процесі подальшого вивчення фольклору. А найбільш глибоке коріння, що відводить історію угорської народної творчості в Зауралля, ще належало розкрити сучасним угорським музичним фольклористам другої половини XX століття (П. Хайду, П. Домокош та іншими).

Зі слів Б. Бартока можна зробити висновок, що сам композитор-фольклорист ставився до своєї діяльності з різних позицій. З одного боку, як серйозний вчений, розуміючи всю значущість і перспективність такої роботи, з іншого, як за-

хоплений збирач народної творчості, що емоційно-чутливо реагує на життя мадярського села, про що свідчить вислів композитора: «Наукове дослідження, опис, систематизація, порівняння різновидів східноєвропейських народних пісень привело до створення абсолютно нової галузі музикознавства – порівняльної музичної фольклористики (за аналогією з порівняльною лінгвістикою)». На нашу думку ще одним знаменним результатом є формування самобутнього угорського музичного мистецтва «під впливом відкритого фольклору» [1, 103-104], що говорить про його «відкритість» іншим культурам. Цей факт дозволяє порівняти угорський фольклор з «відкритим текстом» У. Еко, оскільки угорська культура як певний текст є розімкненою та відкритою.

Б. Барток зізнавався, що збирання народних пісень приносило йому найбільшу радість в житті. Тремтливе ставлення до угорського сільського устрою у композитора було пов'язане з його світоглядом – село та його мешканців він вважав частиною природи. В цілому для Бартока є характерним пантеїстичність його світогляду, яка відбилася на його композиторській творчості, фольклорній діяльності і, взагалі, ставленні до життя.

Підсумовуючи викладене, можна зробити висновок, що музична фольклористика Угорщини, пов'язана з іменами Б. Вікара, З. Кодая, Б. Бартока, Л. Вікара, Л. Лайти, Е. Вертеш, І. Рюйтель, Е. Шміт, Д. Реді, Я. Гуї, Л. Хонті. Угорська фольклористика за останнє століття посіла одне з провідних місць в європейській фольклорній науці, навіть можна сказати заклала основи сучасної методології дослідження народного пісенного і танцювального фольклору. Безумовно, таким досягненням ми завдячуємо діяльності З. Кодая та Б. Бартока, які, переслідуючи загальну мету, користувалися різними методами і підходами у збиранні та систематизації фольклору, що у свою чергу призвело до заснування наукової школи сучасної фольклористики. Відкриття Б. Вікаром, З. Кодаєм, Б. Бартоком стародавнього прошарку угорського народного мистецтва стало поштовхом для нового періоду професійної творчості угорських композиторів. Використання цитованого матеріалу і стилізацій народної музики значно збагатило інтонаційно-ритмічний лексикон композиторів XX століття.

Література

1. *Барток Б.* Исследование народной песни в восточной Европе / Бела Барток // Советская музыка. – 1965. – № 2. – С. 103–104.
2. *Барток Б.* О расовой чистоте в музыке / Бела Барток // Советская музыка. – 1965. – № 2. – С. 100-102.
3. *Земцовский И. И.* Артикуляция фольклора как знак этнической культуры / Изалий Иосифович Земцовский // Этнознаковые функции культуры. – М.: Наука, 1991. – С. 152-189.
4. *Кодай З.* Избранные статьи / Золтан Кодай. – М.: Советский композитор, 1982. – 288 с.
5. *Кондратьев М. Г.* Истоки и историко-типологические связи чувашской музыки до IX в. н. э. / Михаил Григорьевич Кондратьев // Музыкальная академия. – 2003. – № 3. – С. 37-44.
6. *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике и типологии культуры / Юрий Михайлович Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – 247 с.
7. *Сабольчи Б.* Гайдн и венгерская музыка / Бенце Сабольчи // Советская музыка. – 1959. – № 6. – С. 77-84.
8. *Уйфалуши Й.* Бела Барток. Жизнь и творчество / Йожеф Уйфалуши. – Будапешт: Корвина, 1971. – 392 с.
9. *Чампаи О.* Социологическая модель нации как единство биологических и социокультурных знаков (на примере венгерской нации) / Отто Чампаи // Ежегодник финно-угорских исследований. – Ижевск, 2009. – С. 269-283.
10. *Demeny J.* Bartok Bela muveszikibontakozasanak evei. Talalkozas a nepzenevel / Janos Demeny. – Budapest: Akademiai Kiado, 1955. – 173 old.