Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М .В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра струнно-смичкових інструментів

Магістерська робота

“Віолончельна музика угорських композиторів першої половини XX ст. у контексті неофольклоризму”

Виконала: **Короленко Олена**
студентка 2 курсу
заочної форми навчання
зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво»,
профілізації Оркестрові струнні інструменти (віолончель)

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства,
професор **Новакович Мирослава Олександрівна**

Рецензент: доктор мистецтвознавства,
професор **Граб Уляна Богданівна**

Львів - 2022

ЗМІСТ

Вступ.....3

Розділ 1. Неофольклоризм у європейській культурі першої половини XX ст. 6

1.1. Неофольклоризм в музичному мистецтві.....6

1.2. Угорська національна композиторська школа.....13

1.3. Неофольклоризм у творчості угорських композиторів XX ст. 19

Розділ 2. Віолончельна творчість угорських композиторів першої половини XX ст. 25

2.1. З. Кодай. П'єси та сонати для віолончелі 26

2.2. З. Кодай. Соната для віолончелі соло, ор 8. 37

2.3. Б.Барток. Авторський переклад Першої скрипкової рапсодії для віолончелі.....47

Висновки 50

Список використаних джерел 52

ВСТУП

Угорська народна музика беззаперечно є однією з найбільш колоритних та самобутніх у світі. Своєрідна мелодика, її ритмічна організація, ладове багатство, емоційність та енергія, що йдуть з глибин народного мистецтва завжди привертали увагу як слухача, так і професійних митців.

На шляху до свого місця у світовій культурі професійне музичне мистецтво Угорщини долало значні труднощі. Історичні обставини, з якими було пов'язане життя угорського народу, не сприяли тому прогресу в мистецтві, який спостерігався в інших країнах Європи.

Певний час угорська музика асоціювалася виключно з народно-танцювальними жанрами у стилі так званого вербункоша, якого репрезентували циганські оркестри та окремі солісти-віртуози. Своєрідною “точкою відліку” на шляху формування академічного мистецтва вважається творчість Ференца Ліста та Ференца Еркеля – яскравих представників музики доби романтизму. Завдячуючи їм 1875-го року була заснована Будапештська музична академія, перші випускники якої, вивели угорське музичне мистецтво на високий європейський професійний рівень.

Духовні прагнення людства, його надії, високі гуманістичні погляди були особливо близькими двом визначним представникам угорської музики кінця XIX-початку XX століть – Золтану Кодаю та Бейло Бартоку. Ідея оновлення національного мистецтва опинилася в безпосередній близькості з необхідністю вивчення та збереження фольклору. Однодумці Кодай і Барток свідомо потрапляють у вир фольклористичних пошуків. Дослідження музичного фольклору та його інтеграція в композиторську творчість стають основоположними принципами їхньої діяльності протягом всього життя. Підтвердженням є вагомий творчий доробок композиторів-неофольклористів. Зокрема сторінки, присвячені віолончельній музиці, будуть розглянуті в пропонованій дипломній роботі.

Актуальність дослідження зумовлена недостатнім висвітленням кола проблематики, пов'язаного з зародженням та еволюцією фольклористичних пошуків в музичному мистецтві та малодослідженістю віолончельного репертуару угорських композиторів першої половини XX століття в контексті впливу неофольклоризму на їхню музичну мову і стиль.

Мета дослідження полягала у здійсненні історико-ретроспективного аналізу основних неофольклористичних тенденцій у професійній художній творчості та розкритті особливостей творів для віолончелі угорських композиторів в першої половини XX ст.

Для досягнення поставленої мети, необхідним було вирішення наступних завдань:

1) проаналізувати сутність неофольклорних тенденцій у музичному мистецтві;
2) дослідити особливості функціонування угорської національної композиторської школи;
3) розкрити ознаки неофольклоризму в творчості угорських композиторів;
4) здійснити теоретико-виконавський аналіз окремих п'єс та сонат для віолончелі і фортепіано або віолончелі і скрипки;
5) розглянути авторський переклад Першої рапсодії Б.Бартока для віолончелі.

Об'єктом дослідження є віолончельна творчість угорських композиторів першої половини XX ст.

Предметом **дослідження** – риси неофольклоризму у віолончельних творах З. Кодая та Б. Бартока.

Для вирішення поставлених завдань у дослідженні застосовано комплекс методів:

– *історико-бібліографічний* з метою вивчення основних джерел;
– *музикознавчо-історичний*, завдання якого полягає у дослідженні історичних закономірностей розвитку професійної музичної культури Угорщини;
– *історико-генетичний* для виявлення генези музичної традиції угорців;
– *компаративний*, що виявляє індивідуальні особливості та детермінати творчості окремих представників угорської композиторської школи.

Теоретичною базою дослідження є праці українських, угорських та інших зарубіжних дослідників з історії музики, фольклористики, зокрема неофольклоризму, музичної регіоналістики, монографічні дослідження присвячені постатям З.Кодая та Б.Бартока.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її результатів у підготовці лекційних матеріалів при викладанні курсів "Історія смичкового мистецтва", "Світова музична культура", як матеріал для анотацій до репертуарних збірок, аудіо- та відеозаписів, а також для виконавців з метою ознайомлення з ідейно-образним змістом та художніми і стилістичними особливостями творів для віолончелі З.Кодая та Б.Бартока.

Наукова новизна полягає у висвітленні шляхів формування і еволюціїї фольклоризму в композиторській школі Угорщини загалом і, зокрема аналізуючи віолончельну творість З.Кодая та Б.Ьартока.

Апробація результатів дослідження: основні положення дипломної кваліфікаційної роботи висвітлювалися в рамках доповідей на міжнародних наково-практичних конференціях:

1. Короленко О.В., Короленко О.О. Неофольклоризм у музичному мистецтві : Зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції, Умань, 28 квітня 2022 р. – Умань : УДПУ ім. П.Тичини, 2022.
2. Короленко О.В. Соната для віолончелі соло Золтана Кодая: маловідомі аспекти / Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття: зб. матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції 27-28 квітня 2022 р., Мукачево: МДУ, 2022.

Структура роботи:

Дипломна робота складається зі вступу, 2-х розділів основної частини, висновків, нотних прикладів та списку використаних джерел.

Список використаних джерел містить 50 позицій, з яких 35 — іноземною мовою (угорською, словацькою, російською).

РОЗДІЛ 1. НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Перша половина XX століття – це час активного розвитку модерного, сучасного мистецтва. Представники найрізноманітніших мистецьких напрямів цієї епохи намагаються не відставати від динамічного розвитку науки та техніки, роблять спроби за допомогою новітніх засобів відтворити суперечливу атмосферу того часу, передати тривожний, неспокійний стан людства. Соціальні зміни, дві світові війни, антагоністичні сили (капіталізм і соціалізм), які виникли у розбурханому європейському світі початку минулого століття, технології, що стрімко розвиваються - все це розділяє і поляризує інтелектуальний та культурний образ тієї доби.

1.1. Неофольклоризм у музичному мистецтві

У пошуках становлення та розвитку музичного мистецтва на національній основі, чимало європейських композиторів, творчий шлях яких розпочався у середині XIX ст., намагалися осмислити багатогранність і перспективність творчих досягнень внаслідок взаємодії професійного мистецтва з фольклором. Використання народної поезії, пісні, танцю, їх тематичних та стилістичних особливостей у професійному мистецтві створило сприятливі умови для виникнення нового явища — фольклоризму.

Перші спроби використання фольклору в мистецтві з’явилися ще в першій половині XIX століття, у часи романтизму в літературі, коли основною метою було пізнання національної мови, поезії, культури та використання їх у професійній творчій діяльності. Для досягнення своїх цілей митці черпали натхнення і матеріали (мотиви, мелодії народних пісень, мовно-поетичні засоби виразності, образи) з народного мистецтва, особливо з народної поезії. Завдячуючи цим процесам розпочалися відкриття та дослідження неосяжної скарбниці народної творчості. З огляду на формування ідеології населення

потрібно зауважити, що соціально-економічний та національний розвиток малих народів був неспокійним: вони були вклинені між трьох тогочасних великих держав (Турецький султанат, Російська імперія, Австрійська імперія), тому кожна з цих груп суспільства була чутлива до питань своєї незалежності. У таких обставинах народність та народна творчість стають надважливими поняттями. У свою чергу, фольклоризм був специфічним виразом національного піднесення, він вийшов за межі музичного мистецтва чи письменництва і яскраво проявився в інших видах мистецтва — образотворчому, театральному, а також в архітектурі. Поступово концепція фольклоризму зайняла чільне місце у формуванні національних культур і відповідно національних композиторських шкіл. В естетиці цей напрям став засобом оновлення та демократизації національного мистецтва через тісний зв'язок з визвольними та громадянсько-демократичними рухами мас.

Сам термін «фольклоризм» був запропонований французьким ученим з історії фольклору П. Себійо, який досліджував роль фольклору в житті суспільства, а також його використання у мистецтві. Щодо фольклоризму у музичному мистецтві, то, на думку А. Калиниченка, його можна розглядати як «напрям, де відбувається звернення автора музики чи виконавця до рідного фольклору, його елементів з метою їх гармонізації або переінтонування... На відміну від неофольклоризму, у фольклоризмі часто трапляється усвідомлений тип, безпосередній вид, підхід відтворення та форми цитування й стилізації у зверенні до музичних фольклорних джерел. Як вторинне побутування народної музики, як дехто вважає, від доби Просвітництва (хоч насправді, можливо набагато більш ранніх часів) до початку XXI ст., фольклоризм поширювався на різні стилі й особливо яскраво виявився в національних композиторських школах XIX ст., а також, можливо у стилі неофольклоризму" [7. С. 227].

Ознаки неофольклоризму в музиці з'являються вперше в XIX столітті в національному романтизмі, але у всій повноті вони проявляються на початку XX століття в результаті поєднання естетичних і художніх прагненнь авангарду та здобутків у наукових дослідженнях народної музики. Неофольклоризм розвився в

межах загальної тенденції до відкидання естетики романтизму, відмови від романтичної субєктивності XIX століття. Теоретично він був обґрунтований у статтях і виступах М. де Фальї, Б. Бартока та інших митців. Неофольклористичні ідеї є характерними для певного періоду творчості таких композиторів як: І. Стравінський, С. Прокоф'єв, Е. Гріг, Я. Сібеліус, І. Альбеніс, Е. Гранадос, М. де Фалья, Дж. Енеску, Л. Яначек, П. Владігеров, Л. Піпков, К. Шимановський, А. Хачатурян, а за деякими ознаками сюди ж зараховують творчість французів А. Онеґґера, Д. Мійо та композитора німецького походження К. Орфа. Але найбільш активний, «свідомий» прояв інтересу до фольклору й не тільки до власного, а і позаєвропейського спостерігається у творчості Золтана Кодая та Бейло Бартока. Ця тенденція стане провідною впродовж усього їхнього мистецького шляху.

Неофольклоризм (від грецького "новий" і "фольклор") — це художньо-стилістичний напрям XX століття, суть якого полягає в збагаченні мистецького арсеналу фольклорними елементами та використанням фольклору в професійному мистецтві. Неофольклоризм фактично є новою формою фольклоризму, але, що важливо підкреслити - його радикальним перевтіленням. Продовжуючи процеси, які були започатковані представниками фольклоризму 19 ст., а саме: прийняття характерних ознак фольклору професійним мистецтвом та всією суспільною свідомістю панівних класів в естетичному сенсі, відтворення специфічних особливостей фольклорного мистецтва, використання фольклору як джерела ідей, образів, зрештою, натхнення, неофольклоризм обрав найновіший шлях, який був можливий на той час.

Неофольклоризм, як концептуальний тип композиторського опрацювання фольклору, передбачає вироблення власної оригінальної концепції в результаті переосмислення та трансформації специфічних елементів народної творчості, опираючись на народну образність і сюжетність, використання національних інтонаційних, ритмічних та ладогармонічних принципів розгортання музичної тканини. Головною ознакою неофольклоризму є оновлення засобів музичної виразності, джерела яких криються в народній творчості і зв'язок з якими може мати безліч гра-

ней - від явного до ледь відчутного. Також вельми характерним для неофольклоризму є використання арсеналу сучасних технічних засобів, що також стимулювало активне оновлення музичної мови.

Виходячи з того, що на даний час у світовому музикознавстві не існує загальноприйнятого і однозначного підходу до трактування понять “фольклоризм” і “неофольклоризм”, вважаємо за потрібне висловити своє бачення, яке грунтується на дослідженні робіт, що охоплюють коло даної проблематики як в українських так і іншомовних джерелах:

- фольклоризм як художнє явище зародився у середині XIX століття на ґрунті соціальних потрясінь, що сприяли національному піднесенню; першість у зверненні до фольклорних джерел належить літераторам з дещо пізнішим долученням музикантів;
- шляхи розвитку національних культур попри подібність мали суттєві відмінності як у часовому просторі, так і в стрімкості і результативності процесів;
- у ретроспективі прослідковуються три хвилі інтересу композиторів і представників інших видів мистецтв до народної творчості: *перша*— звернення переважно до міського фольклору в період від середини XIX століття до початку XX-го (М.Калачевський, М. Лисенко, Ф.Ліст, брати Доплери); *друга* — звернення у першій третині XX століття до архаїки як до глибинного селянського фольклору (Б. Барток, З. Кодай, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Леонтович); *третя* — від 60-70-х років XX століття, в якій знаходимо складне переломлення у сферах образності, сюжетів, ідей, сучасне мислення у структуроутворенні, музичній фонетиці (В. Зубицький, В. Сильвестров, М. Скорик, Є. Станкович, Л. Дичко та ін.).

Причиною розбіжностей, які зустрічаються у використанні понять “фольклоризм” та “неофольклоризм” в європейській та українській музикознавчій літературі є саме відмінності у шляхах формування національних культур, у просторово-часових реаліях етапів національного відродження в різних частинах

Європи.

Садовенко С. так визначає еволюцію фольклоризму в українському мистецтві : “У XX ст. одержали визначення провідні форми побутування фольклоризму: “фольклорний напрямок”, що з різною мірою активності, зі своїми піднесеннями і спадами пройшов через усе XX ст., а також “неофольклоризм” першого (початок XX ст.) та другого, кульмінаційного фольклорного напрямку XX ст. (“нова фольклорна хвиля”, 60–70-ті роки)” [17. С.71].

У той же час в угорському професійному мистецтві, ми не можемо відслідкувати вищезгадані два потоки неофольклоризму через те, що угорська національна культура має власний, практично безперервний “фольклорний” плин аж до сьогодення. Натомість в українській культурі період між 30-ми та 60-ми роками минулого століття позначений стагнацією, яка була породженням тогочасної ідеології. Стає зрозумілим поява визначення “нова фольклорна хвиля”, яка символізує ще одне Відродження...

Слід зауважити, що діяльність видатних угорських сподвижників Б. Бартока та З. Кодая трактується як “неофольклористична” вкрай рідко (напр. у *Voit Vilmos*). До нині загальноприйнятим в Угорщині залишається вираз “фольклоризм”. Як згадувалось вище, фольклоризм з'явився у середині XIX століття і став характерним переважно для постромантичної музики. Існує думка про те, що ознаки фольклоризму присутні у творчості Ференца Ліста, що на наш погляд є не зовсім правильним твердженням. У середині XIX століття цитування фольклорних мелодій або стилізація в дусі народної музики було чимось новим і, без сумніву, мало великий вплив на патріотичні настрої народу. Сьогодні стає зрозумілим, що це були перші кроки, які дали поштовх подальшому зростанню інтересу до фольклору серед митців і слухачів. Як відомо, Рапсодії, створені всесвітньо визнаним угорцем Ф. Лістом, повністю опираються на музику стилю вербунк. Просякнуті угорськими мотивами і твори засновника угорської національної опери Ференца Еркеля, а також Мігая Мошоні, Лео Вейнера. Водночас, констатуємо той факт, що використання фольклорного матеріалу у їхній творчості було скоріше на рівні “квазі”фольклоризму. Об'єктивними чинниками такого стану

речей були відсутність систематичних наукових досліджень народного мистецтва, фольклорних експедицій, ґрунтовного аналізу зібраного матеріалу, глибокого і свідомого перетворення та осучаснення музичної мови. Ці процеси проявляться згодом – у діяльності Б. Бартока і З. Кодая. Додаємо ще не менш важливий аргумент в підтримку нашої позиції: **музика стилю вербунк та міського фольклору не належить до архаїчних пластів справжньої угорської народної музичної культури**. Величні постаті європейського мистецтва – Ф. Ліст, а також Й. Брамс та П. Сарасате, у доробку яких є яскраві опуси з використанням угорських мелодій, мали можливість ознайомитись з цією частиною угорської музичної культури у виконанні сучасних їм віртуозів (Ремині Е., Бігорі Я., Чермака А., Ровжовелді М.) та циганських оркестрів. Ця музика, надзвичайно популярна серед міського населення, ґрунтувалась на музиці стилю вербунк. Звучала вона переважно в чардах та корчмах, салонах аристократії на догоду тогочасним смакам населення. “Цю музику зовсім помилково називають циганською, - писав Б. Барток, - так як вона ні що інше, як професійна музика народного характеру, іншими словами: угорська музика, що виконується, але не створювана міськими циганськими оркестрами” [22. С.28]. Цей стиль так і не прижився у великих жанрах академічної музики, а у вигляді інструментальних та вокально-інструментальних мініатюр побутував переважно як у народних, так і в аристократичних колах [18. С.30].

Безперечно, у двох культурах (українській та угорській) є багато спільного: величезне бажання досліджувати фольклорне мистецтво, розуміння потреби у збереженні його скарбів, як одного з важливих факторів формування національної ідентичності, застосування фольклору у професійній творчості, поєднавши з новими засобами та осучаснення музичного лексикону.

На думку провідного британського фольклориста сера Джорджа Лоуренса Гомма “фольклоризм” є вторинним буттям фольклору в інших функціональних умовах, зокрема, у свідомому й цілеспрямованому використанні або цитуванні фольклору професійними митцями. Адже невичерпним джерелом натхнення

професійних митців були і залишаються народні пісні, міфи, казки, легенди, прислів'я, інші фольклорні форми" [17. С.68].

Композитори-неофольклористи не лише включали народну музику в свої твори, а щедро використовували характерні для народної музики ладоінтонаційні особливості, модальні пентатонічні ряди та гармонії, нерегулярне чергування метрів, енергійну ритміку та структурні особливості народних композицій.

Шлях неофольклоризму обирали переважно ті композитори, на батьківщині яких музичні надбання були на відносно нижчому щаблі розвитку ніж в західно-європейських культурах. Композитори прагнули створити твори національного характеру, які б опиралися на автентичну музику, народні пісні, народно-інструментальну музику. З цією метою невтомні творці вирушають у подорожі, переважно в сільську місцевість, ближче до народу для збору фольклорних зразків, що сприяло в тому числі і збереженню духовного культурного скарбу від зникнення.

Слід зазначити, що одним із потужних імпульсів, що привів до стрімкого розвитку музичної фольклористики стало винайдення фонографа - приладу для запису і відтворення звуку Томасом Едісоном у 1877 році. На рубежі 19-го та 20-го століть у Відні, Парижі та Берліні були засновані перші в Європі фонограмархіви. Вони стали центрами дослідження народних музичних культур. Невдовзі Австро-Угорщина зайняла лідируючі позиції у фонографуванні народної музики.

Використовувався фонограф і в Україні. До прикладу - за сприяння Лесі Українки було організовано унікальну етнографічну експедицію на Полтавщину для запису народних дум і пісень, а Філарет Колесса глибоко дослідив та описав мелодії українських народних дум на основі фольклору, записані на фонограф.

З огляду на все сказане вище, можемо стверджувати, що фольклор став могутнім фактором інтонаційного оновлення музики, сприяв реорганізації традиційної композиційної системи, розширив змістові кордони музики. Специфіка неофольклоризму у XX столітті полягала у зверненні композиторів до малодосліджених пластів фольклору: епосу, народної лірики, дитячого фольклору, обрядових жанрів (напр. голосіння чи коляда). О. Дерев'янченко вважає, що

неофольклоризм – це "тип музичного мислення, сутність якого полягає в діалогічному поєднанні професійно-академічних та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу" [4. С.9]. Усе це дає підставу розглядати фольклоризм у ряді впливових творчих напрямів і течій конкретного історичного періоду.

1.2. Угорська національна композиторська школа.

Без перебільшення, угорська музика вважається однією з найбільш характерних та самобутніх у світі. Її багате ладове розмаїття, мелодійність та особлива ритмічна структура, що випливає безпосередньо з мовлення, надають музиці неповторного колориту, який вирізняє її серед інших національних культур. Недарма угорський народний мелос споконвічно приваблював не лише угорських композиторів. Фольклорні зразки музики угорського народу надихали таких визнаних світових класиків як Й. Гайдн, Л. Бетховен, Й. Брамс, П. Сарасате, Ф. Ліст та ін.

Угорська музика довгий час асоціювалася з народно-танцювальними жанрами у стилі так званого вербункоша. В той же час професійна музика країни проходила складні шляхи становлення. Знаходячись століттями практично на всіх історичних етапах під гнітом інших держав – під Османською (до кінця XVII ст.), далі під Габсбурзькою імперіями (до середини XIX ст.) на тлі поступово прогресуючої європейської культури, досягнути національної ідентичності та вагомих мистецьких результатів угорцям було дуже складно.

Відомо, що велику роль у поширенні угорської міської музики відігравали циганські оркестри, у складі яких уславлені скрипалі-віртуози виконували запальні мелодії, мандруючи по всій країні. Саме вони брали участь у музичному супроводі до церемонії вербування, тому стиль вербункош поступово став «циганським». Так вважав і сам Ф. Ліст, який захоплювався грою циган і навіть присвятив їм книгу «Про циган і їх музику в Угорщині» (1860), чим викликав хвилю обурення серед критиків. Очолювали такі оркестри музиканти (прімаші)

різних національностей і часто віртуозна гра лідера колективу поєднувалась з його композиторською діяльністю. Найбільш відомими виконавцями та авторами творів у стилі вербунк були: угорець Янош Ловотто (1763-1820), що проміняв юридичний факультет Пештського університету на оркестр бродячої трупи комедіантів; чех Антон (або Онтол) Чермак (1774-1822), який у Петербурзі грав перед імператором Олександром I і найзнаменитіший серед них - циган Янош Бігорі (1764-1827). Останнім представником стилю вербунк був Марк Ровжовельді. Написавши близько 200 вербункошів він також був творцем угорського парного танцю, метою якого було припинення побутування іноземних традиційних танців. Чардаш в обробці М. Рожавельді у 1835 році під назвою "Весела забаганка" ("Vig szeszély") використав Ф. Ліст у Рапсодії № 8.

"Незважаючи на значні досягнення у сфері музичного виконавства та педагогіки, у плані композиторського мистецтва Угорщина продовжувала значно відставати від західної Європи, що пояснюється зокрема тим, що очікування щодо перспектив вербункошу в професійній музиці так і не виправдалися. Однак слід зазначити, що цей колоритний музичний стиль повністю проник у сферу угорської популярної пісні та продовжував бути популярним як у дворянському, так і в селянському середовищі" [18. С. 29-30].

Наприкінці XIX століття на теренах Угорщини народилось покоління, яке своєю творчістю за кілька десятиліть змогло заповнити прогалини попередніх віків на композиторській ниві. Цьому сприяв щасливий збіг обставин на рубежі XIX та XX століть, поєднавши у часі народження нового Будапешту (у 1883 році відбулося злиття трьох міст: Пешту, Буди та Обуди), заснування музичної академії та Народного театру (1875 рік) і відкриття у 1884 році оперного театру. Цим подіям (орієнтовно починаючи від 1840-х років) передували регулярні виконання народних музичних вистав та традиційні камерні концерти. Не останню роль у формуванні мистецького життя країни відігравала музична педагогіка, пов'язане з нею приватне викладання та масове відкриття музичних шкіл для представників всіх кіл народу. За заохоченням і під керівництвом Ференца Еркеля (угор. Erkel Ferenc, 1810-1893), основоположника угорської національної опери, був створений

у 1853-му році перший постійний угорський симфонічний оркестр на основі Філармонійного товариства. В організації роботи оркестру активно брали участь брати Франц та Карл Допплери. Стрімкий розвиток вищезгаданих музичних закладів притягують у свої стіни молодих музикантів, які обирають вступ до новоствореної академії на своїй батьківщині, а не до вже відомих музичних академій у Відні, Парижі, Берліні чи Брюсселі. Саме завдяки цим особистостям закладається основа найяскравішого періоду в історії першого музичного вишу в Угорщині. З початку діяльності академії найпрогресивнішою стає кафедра фортепіано, головним чином завдяки двом засновникам музичної академії – Ференцу Лісту та Ференцу Еркелю. На той час ні Ліста, ні Еркеля вже не було серед живих, клас фортепіано вів один із найвидатніших учнів Ліста Іштван Томан (угор. Thomán István; 1862-1940). Ерне Догнані саме через нього вирішив вступити до Будапештської академії і за його прикладом та порадою так само вчинив і Барток. Е.Догнані вступив до академії у 1894-му році, а Б. Барток у 1899-му. “Цікавим є той факт, що обидві постаті вибрали саме викладання спеціального фортепіано, а не композицію. Багато істориків звертають увагу на те, що ці композитори-основоположники угорської композиторської школи не вважали за необхідне спеціальне викладання композиції в академії, будучи впевненими в тому, що основним технікам написання музики можуть навчити й теоретики, а правдивий композиторський талант та натхнення не піддаються наукам, а досягаються виключно через практику” [18.С.39]. До викладання інших предметів в академії були запрошені іноземні педагоги: Єне Губоі (Hubay Jenő, скрипаль угорського походження, який розпочав свою кар‘єру в Брюсселі), Давід Поппер (Popper David, віолончеліст з Берліну); Роберт Фолькманн (Robert Volkmann), а згодом Ханс Кеслер (Hans Koessler, який, за запрошенням Ліста приїхав із Мюнхену,і викладав в академії 31 рік) працювали на композиторському факультеті. За кілька років академія набула великої популярності серед молоді.

Слід зазначити, що поряд з Ференцом Еркелем, працювали й інші оперні композитори, які збагачували репертуар будапештського театру й готували підґрунтя для творчості наступних поколінь. Серед них - Дьордь Часар (Császár

György), Еде Сіґліґеті (Szigligeti Ede), Терн Кароль (Thern Károly), Бені Еґреші (Egressy Béni), Густав Фаї (Fáy Gusztáv), Йожеф Сердогелі (Szerdahelyi József), творчість яких мало відома українським музикознавцям [29. С. 200].

Однією з помітних, але маловідомих постатей музичного життя XIX-го ст. в Угорщині вважають Мігая Мошоні (угор. Mosonyi Mihály,1815-1870). Діяльність Мошоні, сучасника та однодумця Ф. Ліста, була різносторонньою. Обдарований юнак отримав академічну освіту, один з його ранніх творів, Фортепіанний концерт (1844), викликав схвальні відгуки критики. Цей твір, а також декілька попередніх і наступних були написані у класично-романтичному стилі. У 50-х роках відбулося доленосне знайомство Мошоні з Лістом, яке створило злам у поглядах композитора. “Він прагне до ґрунтовної опори виключно на фольклорні джерела, але з різних причин твори Мошоні істотно програвали у порівнянні з творчістю його колег” [29. С. 205]. З-під пера з'являються Симфонія №2 (1857), Кантата “Свято очищення угорців на березі Унга у 886 році” (1860), що стала першою з лібретто угорською мовою і де М. Мошоні здійснив спробу використання угорських мотивів.

Серед великої кількості оперних творів М. Мошоні найбільш відомою є опера “Прекрасна Ілонка” на сюжет з народної поезії (1861). У 1863 році композитор завершив оперу “Алмош”, в якій оспівувався легендарний вождь древніх угорців. Та на своє перше виконання твір очікував більше 70-ти років (до 1934-го).

Крім опер митець писав фортепіанні п’єси, пісні, оркестрові твори (в партитуру одного з яких вперше було введено традиційний народний інструмент - цимбали), меси, був одним з ініціаторів створення першого угорського музичного журналу «Музичні листки» (угор. Zenei lapok), де всупереч решті дописувачів намагався висвітлювати значення фольклору. Мабуть, він першим в Угорщині наголосив на необхідності організовувати музичне життя “знизу вгору”, як важливої складової у вихованні музично освіченої публіки.

Більш вдало склалася творча доля двох братів — Ференца (Франца) і Кароя Карла) Доплерів (Doppler Ferenc, Doppler Károly), які народилися у Львові в сім’ї військового диригента, гобоїста та композитора. Цілком можливо, що вони навча-

лися також у видатного львівського флейтиста М. Яцковського. У кінці 30-х років сім'я Доплерів переїжджає до Будапешта і з 1838 року Франц стає солістом німецького, а згодом Національного театру. Обидва брати були флейтистами-віртуозами і в 40-60-х роках XIX ст. демонстрували свою майстерність на гастрольних турах в Європі. Ференц (1821-1883) з 1858 року— перша флейта і диригент (пізніше головний диригент) Віденської опери. З 1864 по 1867 рік— професор Віденської консерваторії. Автор 6 опер німецькою та угорською мовами, 15 балетів, Концерту для двох флейт, кантати, увертюр, концертних п'єс і обробок угорських народних мелодій. Його музика для театру входила до постійного репертуару угорських театрів, а також тепло приймалися за кордоном.

Карой (1825-1900) до 1865 року працював музичним директором у Національному театрі в Будапешті, в 1865—1898 роках очолював Штутгартську придворну капеллу, для якої написав кілька опер. Разом з братом вони створили опуси для 2-х флейт і фортепіано віртуозно-бравурного типу: "Празький сувенір", "Бравурний вальс", Фантазію на угорські мотиви (Угорська фантазія), Фантазію на теми з опери Д.Верді "Ріголетто". З часом всі ці твори були оркестровані і до сьогодні входять до флейтового репертуару як навчального, так і концертного. Дотримуючись романтичного стилю, який панував в середині 19-го ст., брати запозичували теми вербункошів і компонували з них технічно складні твори, що повністю відповідало фольклорному "рухові" в музичному мистецтві того часу.

У період 1892-1907 рр. окрім Догнані, Кодая, Бартока та Вейнера, в Будапешті навчалась видатна в майбутньому трійця композиторів, які опановували жанр оперети: Імре Кальман (Kálmán Imre), Йене Гуска (Huszka Jenő), Віктор Якобі (Jacobi Viktor). Використання романтичних угорсько-циганських мотивів з їхньою мрійливістю і з вишуканим блиском, міського музичного фольклору та побутової музики — головні чинники музичної концепції відомих у всьому світі представників жанру оперети. Творчість Ф. Легара (угор. Lehár Ferenc,1870-1948), учня А.Дворжака по композиції, вирізняється особливою глибиною, виразністю та мелодійним багатством. У музичному плані Легарові сценічні твори є наближені вже до опери і вважаються вершиною у жанрі оперети. Творчості Ф. Легара

притаманне широке використання національної мелодики: угорської, австрійської, іспанської та слов'янської.

Творчість Ерне Догнані (угор. Dohnányi Ernő, 1877-1960) позначена впливом музики німецьких геніїв Й.Брамса, Р. Шумана, Р.Штрауса, особливо в театральній музиці. Спроби композитора поєднати західноєвропейські традиції з угорськими національними елементами виявилися невдалими, цей синтез не дав життєздатного результату. Маючи у творчому доробку Сюїту у старовинному стилі, Варіації на тему угорської пісні, оперу на історичну тему про боротьбу з печенігами “Вежа воєводи”, що навіть у рік написання 1922 була резонансною за новизною, Ruralia Hungarica (Ruralia – селянський) - цикли з 16 п'єс для різних інструментів, а також оркестру, обробки народних пісень, Е.Догнані залишається вірним еклектично-романтичним принципам.

Композитор Лео Вейнер (угор. Weiner Leó, 1885-1960) ще студентом музичної академіїї ім. Ф.Ліста написав Серенаду, яка отримала кілька нагород. Справжнє визнання прийшло до митця зі створенням музики до філософської драми М. Верешмарті “Чонґор і Тюнде” (“Csongor és Tünde”, 1913) та чотирьох оркестрових сюїт з неї. Фольклористичними пошуками позначені також 5 Дивертисментів для оркестру, велика кількість творів для фортепіано. Останнім значним твором композитора є його симфонічна поема “Toldi” (“Толді”, 1957), створена на честь угорського національного героя Толді. Все ж Л. Вейнер залишається найвидатнішим представником консервативної лінії угорської музики 20-го ст.

XX століття дало світовій музичній історії нові яскраві імена угорських композиторів, однак, відомих широкому загалу творчих постатей, порівняно з іншими західноєвропейськими країнами, все ж було менше. В першій половині минулого століття Угорщину на світовій музичній арені представляють переважним чином два композитори – насамперед це основоположник неофольклоризму в музиці Бейло Барток (Bartók Béla, 1881-1945) та Золтан Кодай (Kodály Zoltán, 1882-1967).

Б. Барток — видатний піаніст зі світовим ім'ям, композитор, що творив майже у всіх музичних жанрах, дослідник народної музики в масштабах Центральної Європи та за її межами. З. Кодай збагатив музику не лише високохудожніми опусами, а й випрацював принципово новий педагогічний метод, яким донині користується світ та який у 2016 році увійшов до списку ЮНЕСКО як частина нематеріальної культурної спадщини людства. Про їх талановитих сучасників, таких як Л. Вейнер чи Е. Догнані, які на початку кар‘єри подавали навіть більші надії, ніж Барток чи Кодай, за межами Угорщини відомо мало.

1.3. Неофольклоризм в творчості угорських композиторів XX ст.

Рубіж XIX і XX століть позначений значною активізацією процесів взаємодії професійного мистецтва і фольклору. Найбільш знакові постаті угорського музичного мистецтва Золтан Кодай та Бейло Барток знайшли в народній музиці невичерпне джерело натхнення і величезний об'єм музичного матеріалу, що мало значний вплив на розвиток їх власного композиторського мовлення. Творчість митців є прикладом того, як через переосмислення, індивідуалізоване перетворення народної музики різними способами, відбувається еволюція, що межує з революцією і як результат - утворення різних індивідуальних стилів.

Сучасник Кодая і Бартока, Ласло Лойтго, дещо молодший за віком, також не залишився байдужим до звучання народної музики. Всі вони у стислий термін стали дослідниками народної музики і опинилися в авангарді її вивчення на міжнародному рівні. Це суттєво відрізняло їхню діяльність від композиторських пошуків сучасників, які також звертались до фольклорних джерел.

Цікавим і малоописаним явищем була діяльність товариства “Букет з перлин” (Gyöngyösbokréta, також це назва театрального дійства). Щорічно з 1931 по 1944 рік приблизно 20-го серпня в Будапешті проводилося свято (подібне до фестивалю), на якому аматорські сільські колективи і вже сформовані циганські

ансамблі збиралися, щоб танцювати, співати та зіграти виставу. Угорські композитори не були схильні підтримували цей рух, вважаючи це тільки імітацією народної творчості через участь циганських колективів, які в своєму репертуарі мали тільки популярні вербунки та музику до чардаша. Насправді ж "Букет з перлин" зіграв важливу роль в розвитку фольклористики і фольклоризму. Пауліні Бейло (Paulini Béla - засновник та керівник руху, разом з Harsányi Zsolt) особисто подорожував по сільській місцевості, збирав по селах людей будь-яких професій і надавав їм можливість протягом декількох днів показати своє традиційне мистецтво в Будапешті. З точки зору збереження традицій через народний танець, музику, пісню і сценічні вистави розгорнувся особливий культурний рух, який став рушійною силою серед угорського селянства у сфері культури. Цей культурний рух можна назвати також одним з найважливіших етапів формування угорського народного танцювального мистецтва. На жаль, на важливість такого дійства у популяризації мистецтва, що йде безпосередньо з народу з усіх професійних композиторів звернув увагу тільки З. Кодай. Якось завітавши на декілька репетицій, він дав пораду майстрам-аматорам додати більше народних інструментів для барвистості звучання: цитру (citera), волинку (duda), пастушу флейту (furulya).

Як вже згадувалось вище, засновником та керівником цього фольклорного руху був Пауліні Бейло, який разом з Горшані Жолтом створили лібретто до співогри (зінгшпіля) "Гарі Янош". На їхнє прохання Кодай написав музику до вистави із зібраних особисто ним народних пісень. Так у 1926 році відбулась прем'єра опери в Угорському державному оперному театрі і великим проривом на той час стало перше використання народної музики в угорському театрі. З часом автор написав одноіменну оркестрову сюїту. Неофольклористичні тенденції є головними у багатьох творах З. Кодая: Дуеті для віолончелі та скрипки (1914), ораторії "Psalmus Hungaricus" (1923), "Танцях з Марошсейка"(1932), "Танцях з Галанти" (1933), Варіаціях до угорської народної пісні "Злетів павич" (1937), хорових та камерно-інструментальних творах. Серед теоретичних праць і статей З. Кодая, присвячених народній музиці: "Структура угорської народної пісні"

(1906), “П'ятиступенева гама в угорській народній музиці” (1917), “Бела Барток” (La Revue Musicale, 1921), “Своєрідність структури мелодії в народній музиці Черемиша”, 1935), “Угорська народна музика” (1937), “Фольклорист Барток” (1950), а також велика кількість праць з музичної педагогіки та збірок народних пісень для дітей різного віку (“333 вправи для співу”, збірки двоголосних пісень “Bicinia Hungarica” I – IV тт., “Tricinia” - триголосся, “Співаймо чисто!”, Пентатоніка в 10-ти томах та ін.).

Б. Барток ще задовго до початку своєї збирацької роботи був глибоко переконаний, що народна музика має вільно побутувати і бути широко відомою населенню. Він поставив собі за мету зібрати найкращі зразки народних пісень і написати до них досконалий фортепіанний супровід, щоб була можливість ознайомитись з музикою угорського народу і за межами Угорщини. Саме з цієї причини перші свої експедиції Барток проводив тільки на угорській території.

Велике зацікавлення і вивчення угорського фольклору дало життя творам, які є безпосереднім виявом неофольклористичних композиторських тенденцій : ”Багателі” (1908), “Бурлески” (1911), “Allegro barbaro” (1911) для фортепіано, “Портрети” для оркестру (1908), шість струнних квартетів (1908, 1915-17), опера «Замок герцога Синя Борода» (1911), балет “Дерев'яний принц”, балет-пантоміма “Зачарований мандарин” (пост. 1926), “Румунські народні танці” (1915), Cantata Profana (на румунські теми) (1930), Соната для 2 фортепіано й ударних (1937), два Скрипкові концерти, три Фортепіанні концерти, “Дивертисмент” для струнного оркестру (1939), 44 скрипкових дуети (1931), фортепіанний цикл “Мікрокосмос” (1937), дві Рапсодії для скрипки і оркестру, хорові твори для різних складів.

Сюди слід зарахувати і теоретичні праці композитора: видані разом з З. Кодаєм “Угорські народні пісні” (1906), “Народна музика румунів Мараморoша” (1923), “Народні пісні Трансільванії” (1923), “Угорська народна пісня” (1924), “Угорська народна музика та музика сусідніх народів” (1934), “Мелодії румунських колядок” (1935), “Чому і як збирати народну музику?” (1936) та ін.

Після досліджень тривалістю у 25 років Б. Барток визначив три методи використання фольклору в професійній музиці. Про них він вперше доповів на

своїх виступах у Братіславі та Будапешті у 1931-му році. За думкою Б. Бартока існує три метода вияву селянської музики в академічному музичному мистецтві:

1. Коли до народної мелодії є написаний супровід без усяких змін або тільки з дуже маленькою варіацією, з можливою перед- і післягрою (вступ, завершення). У свою чергу, цей метод поділяється два типи:

а) мелодія, ніби дорогоцінний камінь знаходиться в оточенні супроводу, який повністю другорядний і тільки надає мелодії форму;

б) мелодія другорядна, важливий тільки її певний мотив, а основну роль відіграє супровід і все що навколо мелодії.

2. Коли композитор не використовує справжню народну мелодію, створюючи свою власну імітацію.

3. Коли композитор не використовує ні народну мелодію, ані її імітацію, але звучання музики повністю нагадує народне. Це означає, що композитор досконало оволодів музичною мовою селян, ніби вона стала його рідною.

Відомо, що Б. Барток провів кілька фольклористичних експедицій на території Закарпаття. Свої спостереження він виклав у роботі “Народна музика Угорщини та сусідніх народів”. Опрацювавши зібраний матеріал та вже видані збірки (до прикладу С.Людкевича “Галицько-руські народні мелодії”, 1906) етномузиколог висловив припущення про те, що танцювальна коломийка, потрапивши в угорське середовище, мала певний вплив на угорські пісні свинопасів які в свою чергу були провісниками пісень куруців і мелодій вербункошів, з яких веде початок нова угорська пісня. Барток підкреслив, що цей шлях потребує подальшого дослідження і базується на власних відчуттях [21. С.19].

У першій половині ХХ століття в колі угорських композиторів та фольклористів виокремлюється постать Ласло Лойтго (1892-1963) - першого з наступників Кодая і Бартока, композитора, диригента, етномузиколога, педагога, діяльність якого до недавно була маловивчена. Наслідуючи Бейло Бартока і Золтана Кодая Лойтго, як дослідник фольклору, прийшов до нових відкриттів, які отримали міжнародне визнання в галузі дослідження народної музики. Його праця

була присвячена поглибленому вивченню «біології народної музики» (термін, вигаданий ним самим). У 2003 році про Л. Лойтго був знятий документальний фільм, що вшановує його наукову та творчу роботу, використовуючи спогади його учнів Жужанни Ерделі та Маргіт Тот. Вже у 19-річному віці він став членом угорського етнографічного товариства та регулярно публікувався у газеті "Етнографія", розробляв методи фіксування народної музики, займався історією інструментів, писав рецензії на творчість сучасних композиторів (Барток, Дебюссі, Вільямс). Також був єдиним угорським композитором після Ф.Ліста, який був обраний членом-кореспондентом Французької академії витончених мистецтв. Мав багато друзів у колі французьких митців, серед яких - Ромен Роллан і композитор Анрі Барро. Творчий доробок Л. Лойтго включає: 9 симфоній, оперу, 3 балети, 10 струнних квартетів, багато духовних творів, хорової та вокальної музики, фотепіанні твори та музику до фільмів. Його твори демонструють інтригуючий синтез французських та угорських національних елементів із музичним неокласицизмом, що дуже чітко проглядається, Четвертій симфонії (1951) під назвою "Le Printemps".

При всій палкій прихильності до народної музики і невтомній дослідницькій роботі в творчості Л. Лойтго риси фольклоризму проявились тільки в окремих опусах. До прикладу: в 19-ти угорських народних піснях (19 Magyar népdal) для мецо-сопрано, тенора та фортепіано (1924), Струнному тріо № 3 "Soirs transylvains" (1927), 4-х етюдах ор. 41 (1945), Трансільванському марші (1945). Міжнародне визнання Лойтго як композитора відбулося в 1929 році після виконання його струнного квартету №3 (1929). Найбільш яскраво проступають риси неофольклоризму у струнних квартетах №№ 7 (1950) і 10 (1953). Еклектика стилів і жанрів, як основна риса композиторського стилю з ознаками неофольклоризму, в повній мірі виявились у струнному квартеті №7, де поряд з класичними формами і гармоніями автор використовує у І-й частині плач як побічну тему, у ІІ-й народну пісню, змінивши її лад, ІІІ частина - менует, IV - народний танець.

У 1928 році Королівське міністерство релігії та освіти Угорщини замовило

серію платівок з угорською музикою у звукозаписуючої компанії “His Master's Voice”. Лойтго і Кодай брали участь як редактори і композитори, а Барток як композитор і виконавець. Обробки народної музики склали 40 платівок.

Окрім мистецького та наукового використання фольклору, ці митці прагнули популяризувати його та заохочували суспільство до вивчення народної творчості. Для них завданням всього життя стало донесення до народу істинної цінності фольклору та сприяння його визнанню у професійному середовищі. Вони акцентували увагу на можливості і доцільності використання народних пісень у музичній педагогіці, на важливості створення обробок народної музики, шукали способи використання народних танців у театральному мистецтві. Митці ставили перед собою велику просвітницьку мету, тому їх діяльність в напрямку пропаганди народного мистецтва важко переоцінити.

У попередньому пункті цього розділу ми вже згадували угорських композиторів (Ф. Еркеля, М. Мошоні, М. Голдмарка, Л. Вейнера), які звертались до фольклоризму як до новаторського прийому у своїй творчості. У 19-му ст. про звертання до фольклоризму на різних рівнях заглиблення і перетворення його інтонаційних, гармонічних чи метроритмічних особливостей ще не йшлося, народним вважалося саме запозичення чи застосування стилістичних особливостей народної мелодики в музиці. В царині переосмислення і трансформації на основі глибого аналізу фольклору у першій половині XX століття однозначно виділяються постаті Золтана Кодая і Бейло Бартока. Народна музика, що була джерелом натхнення для композиторів, вплинула не тільки на їхню творчу діяльність, але й переформатувала їх світогляд та стала частиною життя.

РОЗДІЛ 2. ВІОЛОНЧЕЛЬНА ТВОРЧІСТЬ УГОРСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

Кінець XIX – початок XX ст. у музичному житті Угорщини був позначений активізацією концертного життя, в якому значна увага приділялась сучасній музиці. На мистецькій арені з'являються молоді артисти і нові колективи (квартет Вальдбауера - Керпея), відбуваються культурно-мистецькі обміни, в тому числі на міжнародному рівні. Б. Барток невтомно пропагує сучасну музику, виконуючи твори Дебюссі, Равеля, Кодая та власні твори. Б. Барток та З. Кодай засновують Асоціацію нової угорської музики (UMZE). В Угорщині відбувається поступовий процес витіснення традиційного домашнього музикування професійним і першість в ньому, вочевидь, посідає камерна музика. Вагомий внесок у розвиток камерної музики належить засновнику угорської скрипкової школи Губої Йене. Скрипаль зі світовим визнанням був запрошений викладати до музичної академії ім. Ф.Ліста, яку згодом очолив. Разом з віолончелістом Д. Поппером Г. Йене створив *Будапештський квартет*, діяльність якого десятиліттями була визначальною у концертному житті Угорщини. Його камерні скрипкові твори стали одними з перших професійних художніх зразків угорської інструментальної музики.

В історії угорського віолончельного виконавства почали відбуватись суттєві прогресивні зміни, коли у 1886 році до Будапештської музичної академії запросили викладати Давида Поппера. Він разом зі своїм учнем Ж. Бюргером (першим віолончелістом оркестрів опери та філармонії, викладачем у Nemzeti Zenede, першому музичному навчальному закладі в Будапешті) стануть знаковими постатями у становленні угорської віолончельної школи. Завдячуючи їм зростає популярність віолончелі в країні.

Поява молодих віртуозних музикантів на території Угорщини надала широкі можливості для пожвавлення у сфері композиторських пошуків. Так творчий спадок у жанрі камерної музики видатних представників угорської музики першої половини XX ст. представлений такими опусами:

- Б. Барток: 6 квартетів, 2 сонати та дві рапсодії для скрипки та фортепіано (перша рапсодія в авторському перекладі для віолончелі та фортепіано), “44 дуети” для двох скрипок, Соната для двох фортепіано та ударних інструментів, “Контрасти” для скрипки, кларнету та фортепіано, Соната для скрипки соло;
- З. Кодай: “Ліричний романс” для віолончелі та фортепіано, “Інтермеццо” для струнного тріо, “Адажіо” для скрипки та фортепіано (пізніше і для віолон- челі), два струнні квартети, Соната та Сонатина для віолончелі та фортепіано, Дует для скрипки та віолончелі, Серенаду для двох скрипок та альта, Соната для віолончелі соло.

Переважна більшість творів позначена неофольклористичними пошуками композиторів, для яких народна музика стала першоджерелом ідей, тематики, музичного матеріалу та філософіїї їхнього мистецтва загалом.

2.1. З. Кодай. П'єси та сонати для віолончелі.

З. Кодай - митець, який є фундатором сучасної музичної культури, музикознавства та педагогіки в Угорщині. В основі творчості З. Кодая вирізняються дві лінії. Одна відслідковується через мистецтво К. Дебюссі, віденських класиків, Баха, Палестрини аж до григоріанських наспівів. Інша походить від історичних пісень XVI ст. і давньої угорської народної пісні з впливом музики вербункоша XIX ст. та від так званих мелодіаріїв (пісень студентів) XVIII ст. Зазвичай композитори, творчість яких музикознавці вважають синтезом епохи, об'єднували у своєму мистецтві досягнення останніх десяти - двадцяти років. Кодай навпаки, ніби зливає у масштабній ретроспективі в єдине надбання світового музичного мистецтва та найкращі музичні традиції Угорщини. Для його музики характерні пульсуюча енергія ритмів, свіжість гармонії, збагаченої використанням пентатоніки, ладометричні особливості угорської народної музики.

Кількість оркестрових творів З.Кодая, величезний обсяг аранжованих ним

народних пісень та хорових композицій перевершують масштабами відносно невеликий доробок в камерній музиці. Кодай пише більшу частину своєї камерної музики в перші два десятиліття XX століття. Композитор практично самотужки навчився грати на віолончелі (також на скрипці та альті) і, як сам визнавав, у нього не було природньої віртуозності, але інструментом володів на достатньо доброму рівні, що підтверджується його творами для струнно-смичкових інструментів. Однією з перших його композицій для віолончелі є “Ліричний романс” (“Romance lyrique”, 1898) з супроводом фортепіано. Поява цієї п'єси є наслідком студентських пошуків Кодая. Написаний у 1898-му році, коли автору було лише 16 років, твір відображає юнацькі ідеали композитора.

Наступним твором, написаним для віолончелі, стала п’єса “Адажіо”. Присвячена І. Вальдбауеру в першому варіанті вона була написана для скрипки та фортепіано (1905). Згодом Кодай зробив автопереклад “Адажіо” для віолончелі, а також для альта (1910). П'єса створювалась як майбутня повільна частина сонати для скрипки та фортепіано, яка так і не з’явилася на світ, проте саме “Адажіо” стало вельми популярним. Про це свідчить той факт, що за згодою Кодая, Імре Шуйок (угорський композитор, органіст, музикознавець) створив дві версії “Адажіо” - для скрипки та окремо для альта у супроводі камерного оркестру.

У вирішенні структури творів композитор часто дотримується традицій класицизму. Тому стає зрозумілим вибір простої тричастинної форми для “Адажіо”. П'єса починається задумливою мелодією широкого дихання, в лінії якої переважають виразні інтервальні стрибки на сексту. Відчуття простору створюється повільним темпом, зорганізованим неспішною “ходою” акордів фортепіано та розлогими фразами.

Середній розділ *Piu andante* — це ніжна мелодія з м'яко синкопованим акомпанементом, де віолончель у високому регістрі звучить ніжно, з журбою. Поступово рух прискорюється, з'являються тріольні ритмічні фігурації і настає кульмінація з речитативними фразами обох інструментів. Подальше Largo повертає слухача до стану меланхолії. Партія фортепіано імітує барвисте звучання арфи. Тема в репризі переноситься у високі регістри, меланхолія перетворюється

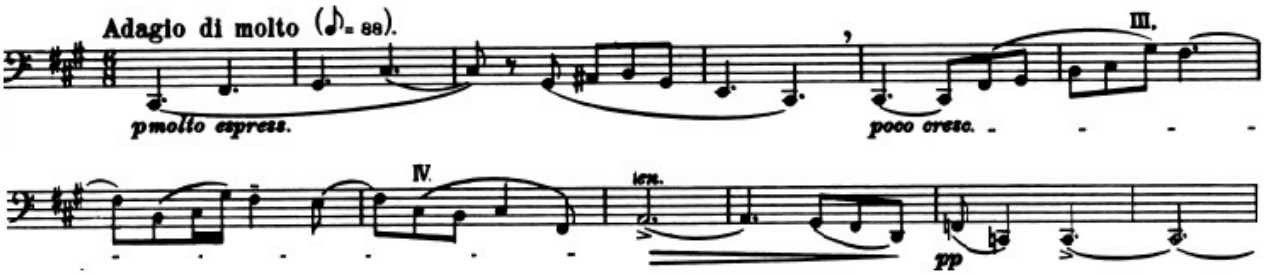
у піднесеність, зростає динамічне напруження, що створює відчуття ліричної кульмінації твору. Короткий монолог віолончелі веде до поступово затихаючого завершення всієї композиції.

Сам Кодай в 1932-му році зізнався: “Ще жодного мого твору не виконували так багато разів... це моя дуже стара робота, ще з тих часів, коли я нічого не знав про народні пісні, не більше ніж те, що було у повітрі і вийшло на поверхню — таким чином з цього можна зробити припущення про те, як би я писав пізніше, коли б, наприклад, не потрапив у село, або ж не існувало б народної пісні, або я не контактував би з нею. В цьому “Адажіо” немає ще нічого спільного з угорською народною музикою” [33. С. 487].

В 1909-1910 роках З. Кодай пише Сонату для віолончелі та фортепіано ор.4 і присвячує її своїй дружині. Перше виконання відбулося в Парижі, на концерті угорської музики Festival Hongrois 12 березня 1910-го року. Її зіграли Бейло Барток (музика якого також звучала на тому ж концерті) та віолончеліст Янош Міхалкович. Наступного тижня Сонату представили в Будапешті, на авторському концерті Кодая. Партію віолончелі виконував Йене Керпей. Соната отримала неоднозначну реакцію — деякі критики назвали її яскравим модерним твором, а деякі після її прослуховування засуджували Кодая у зневажанні загальноприйнятих традицій, тому багато років цей твір не видавався і не виконувався. На час, коли композитор почав писати цю Сонату, він вже був досвідченим збирачем угорського фольклору, тому зрозумілим є природа його мелодизму та ритміки, які однозначно відсилають нас до угорської народної музики. В той же час гармонічні звороти, позначені помітним впливом музики Клода Дебюссі, органічно вписуються в загальне полотно. Сам Кодай визнавав, що часто відходив від класичної (“старої”) гармонізації, що в свою чергу посилювало виразність музики.

Задумавши написати Сонату в трьох частинах, композитор довгий час не був задоволений саме першою. Приблизно через десять років після створення Кодай написав нову частину, але відчував, що і вона не поєднується з іншими стилістично і врешті залишив Сонату двочастинною.

Перша частина — Фантазія (*Adagio di molto*) починається з сольного медитативного речитативу у віолончелі. Позначення *molto espressivo,* яке найчастіше використовувалось Кодаєм для того, щоб передати виконавцям своє бажання якомога більшої виразності та інтенсивності у втіленні того чи іншого епізоду, має місце і тут. Інтонаційна виразність мелодії нагадує людську мову, а радше розкішну інтимну поезію, близьку по духу композиторові. В структурі мрійливої мелодії використані найбільш характерні елементи народних пісень так званого



старого стилю: пентатоніка та квартові і квінтові інтервали[1].

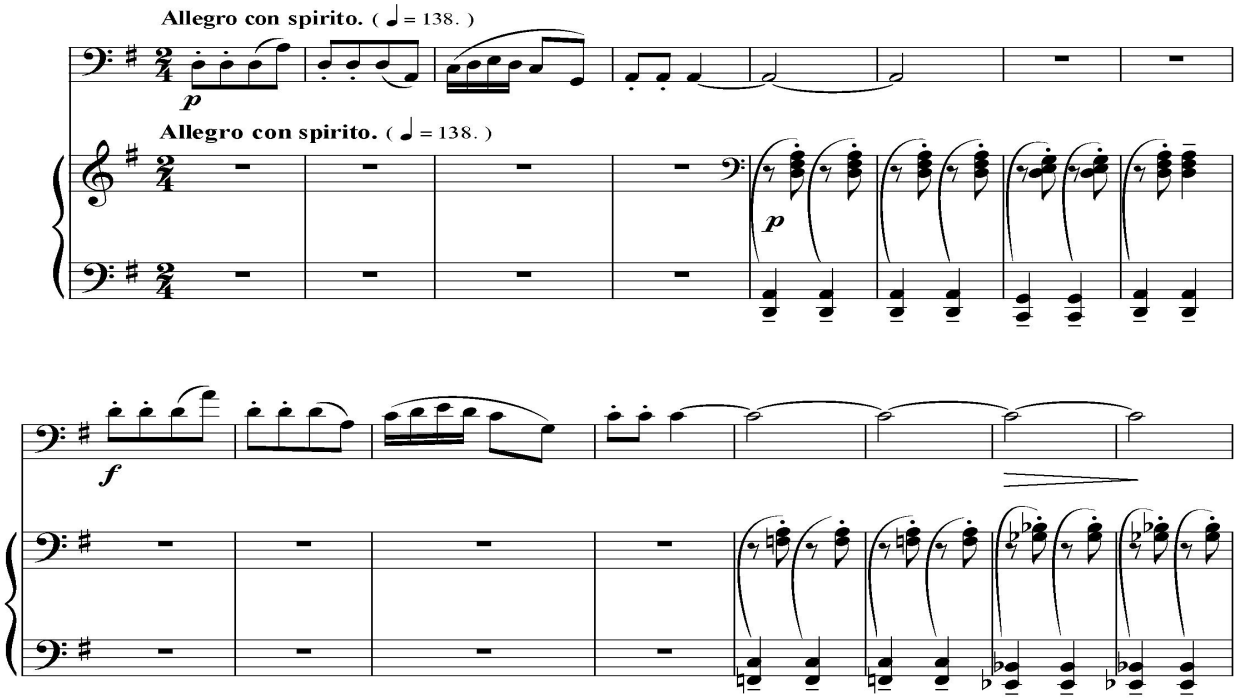
Ніби крадькома з’являється партія фортепіано і “підштовхує” віолончель до смислового початку (цифра 1), звідки вони далі рухаються разом. Поступово прискорюючись темпово (*ritornando poco a poco, al tempo poco piu animato*) розвиток музичного матеріалу, в якому в сольних голосах превалює речитація, а супровід насичений хвилеподібними ритмічними формулами, підводить до розділу *Piu agitato*. Після фермати на тактовій рисці від нюансу *p* напруження стрімко зростає і настає момент тритактової кульмінації у драматичному спадному октавному русі з *allargando*. Заключний розділ (ц.4) повертає нас до медитативного стану. Віолончель проводить початкову тему фортепіано у більш наспівному характері із зазначенням *molto espressivo* і після тривалого задумливого розповідального епізоду залишається на самоті, допоки не з'являться у партії фортепіано інтонації віолончельного монологу з початку частини. Партія віолончелі обмежується звучанням затихаючої остинатної низхідної кварти.

[1] Свого часу Бейло Барток класифікував зібраний ним музичний фольклор Угорщини на дві групи, де до першої відніс народні пісні старого і змішаного стилів, а до другої — нового стилю. Пісні старого стилю поділені Бартоком на три манери виконання: “parlando” - максимально наслідуючи людську мову, розмовляючи (beszélve), “rubato” - вільно, “tempo giusto” - точно дотримуючись ритму.

Фактура фортепіанної партії поступово стає одноголосною. Короткий тихий спогад про перші звуки фортепіано з початку сонати завершує частину.

3. Кодай вже сміливо застосовує особливості угорської народної музики: пунктирність, гостру синкопованість, метричну та темпову мінливість, ретельно виписуючи позначення характеру виконання. Окрім цього, фактура партії фортепіано містить ознаки звучання цимбалів, характерні для угорського цимбаль- ного акомпанементу: обігрування, арпеджовані акорди, імпровізаційні висхідні та низхідні пасажі, мелізматику, які утворюють щільно заповнену фактуру. Гармонічний план і тембральне звучання обох інструментів вирішено у дусі того ж імпресіонізму Дебюссі. Також композитором детально визначені темпові відхилення, наближені до традиційного стилю виконання повільної народної музики угорців. Музична тканина Фантазії багата метричними змінами та широкою палітрою динамічних нюансів, що надає частині рис рапсодійності, наповненої *rubato.*

Друга частина (*Allegro con spirito*) — динамічна, написана в характері стрімкого танцю. Національний колорит теми проявляється і в мелодиці, і в її “супроводі”. Згадувані вище пентатоніка і кварто-квінтова інтерваліка є основою для формування мелодії, а партія фортепіано подана у типовому для фольклорної музики бас-акордовому супроводі з квінтою у басовому регістрі.



Віолончель і фортепіано є рівноправними партнерами, між якими відбувається постійний обмін музичним матеріалом. Практично кожну з мелодій (а їх 3 і варіанти) Кодай нанизує одну за одною, не завершуючи, що надає розвиткові енергійного динамічного руху. Характер звучання невеликих тем змінюється майже калейдоскопічно. Загальна тональність *G-dur*. Форма тричастинна з кодою, середній розділ якої має риси розробковості. У першому розділі використано дві теми, звучання яких позначено святковим настроєм, проте він через 44 такти від початку змінюється на лірично-схвильований. Ці зміни передвіщають появу третьої теми — тривожної, синкопованої, з відривчастою мелодичною лінією, яка піднявшись у партії віолончелі на звук “мі” другої октави, ніби виплескує сум. 12-ти тактовий секвенційний рух у фортепіано на витриманій трелі віолончелі повертає нас у мажорну вируючу стихію танцю.

Середній розділ починається з цифри 4. Імітаційні кружляння мотивів з мелодій попереднього розділу та секвенційний розвиток приводять до епізоду, де присутній ефект звучання трьох інструментів. Танцювальність несеться до бурхливого завершення, але після короткої паузи ми знову почуємо початкову медитативну тему Фантазії, що створює відчуття єдності між двома частинами.

Наступний твір Золтана Кодая - Дует для скрипки і віолончелі ор.7 (1914) був обраний для аналізу через його популярність серед поціновувачів сучасної

музики. Окрім того, вважається, що партія віолончелі в Дуеті є другою за складністю після партії в Сонаті для віолончелі соло у творчості Кодая, що стало додатковим фактором для аналізу твору в рамках розкриття теми даної дипломної роботи.

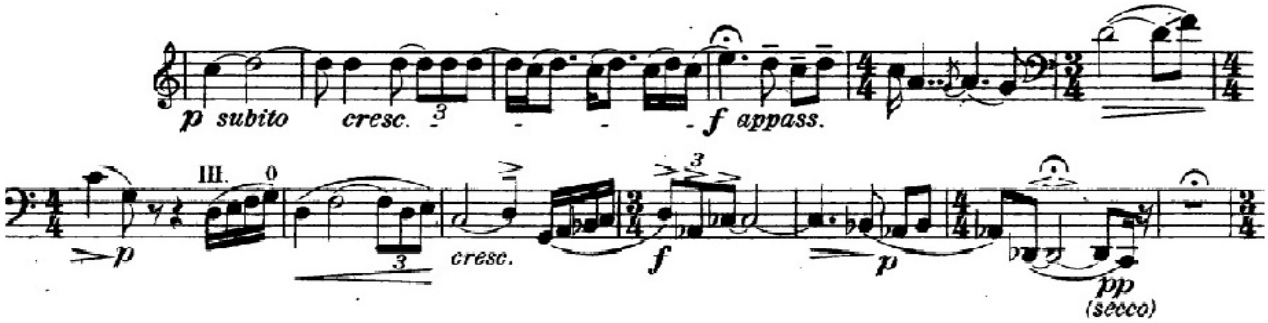
На початку XX століття звучання пари скрипка-віолончель, як і віолончелі соло, було дуже незвичним явищем в музиці. Кодай, безперечно, відкрив цей виконавський ансамбль для нашої епохи і йому вдалося досягнути ідеального звукового балансу інструментів, створивши злагоджене звучання та чітку взаємодію в ансамблі двох споріднених, але регістрово контрастних інструментів. В цьому тричастинному циклі героїчний дух Золтана Кодая отримав свій найвищий прояв з поміж усієї камерної музики композитора (можливо саме через обставини, в яких створювався твір). Ідея написання *Дуету* з'явилася в композитора саме тоді, коли він з дружиною повертався додому з вимушено перерваного відпочинку в швейцарських Альпах, у зв'язку з початком Першої світової війни.

Потрібно зауважити, що композитор створив *Дует* на піку свого інтересу до угорської народної музики, чому передувала активна десятирічна збирацька робота. Очевидно, що навіть у творі модерністської естетики Кодай вже не міг обійтися без використання улюбленої і потужної в майбутньому фольклорної лінії, яка тут ще не має свого повного прояву.

Дует став першим твором серед композицій З. Кодая, який отримав високе визнання у музичних колах, що існували у 20-х роках минулого століття в Угорщині. Його твори почали звучати разом із новою камерною музикою А.Шенберга, І.Стравінського, Б.Бартока, П.Гіндеміта.

У циклі композитор вже традиційно сполучає принципи класичного формотворення, романтичні засоби виразності та елементи народної музики.
Присутність широкого використання модальних ладів, пентатоніки, різких змін настроїв, орнаментування, довгих рапсодичних епізодів створює безперервну зміну образів: від звитяжницького, напруженого до ліричного, піднесеного, від сумного до щемливого, тужливого плачу. Музичний матеріал опосередковано

відображає музикування селян. Партії скрипки та віолончелі є рівноцінними у технічному та музичному відношенні. Майже весь музичний матеріал походить від однієї початкової фрази, що свідчить про потяг композитора до монотематизму. Мелодія зачину написана у дорійському *D-dur*, вона відзначається диференційованістю і водночас лаконічністю, а ефект вигуків посилюється різкими акордами скрипки. Основна тема, *(risoluto, un poco largamente*) багата на динамічні відтінки, змінюється тембрально і за характером в результаті передачі її від віолончелі до скрипки і навпаки. Побічна тема (*tranquillo, non espressivo*) переводить слухача на короткий час у сферу простої краси, яка майже відразу закипає вулканічною силою. Два інструменти зливаються в унісоні, в якому напруга посилюється, досягаючи кульмінації (*forte, con fuoco*). Прийом pizzicato у супроводі побічної теми Кодай запозичує з практики гри народних музик. Подальший розвиток приводить до трифазної розробки. Партія віолончелі ритмічно згущується, охоплює більший діапазон, в той же час скрипка впевнено веде свою лінію у високому регістрі, підтримуючи загальний стан схвильованості. Композитор насичує фактуру позначеннями *appasionato, pesante, con fuoco, sempre f, sf.* Третя фаза (a tempo, *ff, largamente*) будується на звучанні основної теми у скрипки та потужного арпеджіато на всіх струнах віолончелі. Звучання обох інструментів на високому динамічному щаблі поступово затихає і несподівано віолончель залишається самотньою, щоб зіграти музику, схожу на плач (заключна тема, 13 т. до цифри 7). Кодай знову звертається до манери виконання угорських



народних пісень старого стилю - “parlando”.

Цей одинокий голос передвіщає молитву, яка звучатиме у II-й частині циклу.

Реприза частини є неповною і будується на побічній та заключній темах з

досить точним їх повторенням. Останній крихкий акорд створює відчуття незавершеності і налаштовує на продовження.

Музика другої частини наповнена відчуттям неминучості війни та настроями відчаю. Вона розгортається, нарощуючи напругу, з подальшим вщуханням до стану втоми та відчаю і вкладається в тричастинну форму. Розпочинає частину віолончельний монолог, що має ознаки вокалізованої кантилени. Неспішні погойдування у скрипковій партії (*senza espr.*) приводять до тужливого *molto espr.*, в якому повторюється музика і настрій віолончельного соло. Середній розділ (ц.1) починається з двох коротких мотивів-буркотінь con sordino tremolo віолончелі. Скрипка вривається звуками, які достеменно передають відчай (Andante, *deciso*). Мелодична лінія містить злами і стрибки, напруження підсилюється октавним викладом та динамічними нюансами на межі можливості інструмента. Підхоплюючи розбурханий стан скрипки віолончель вмить перетворює ці мотиви на клекіт... Діалогічна взаємодія на межі надриву приводить до двотактової кульмінації, де другий такт — це вже почутий колись нами в першій частині унісон “згоди”. Ще одна чергова спроба-сплеск активізувати напругу приведе до знесиленого Andante (*a tempo, sciolto*). Фактура стає триголосною: віолончель веде мелодію у високому регістрі, акомпануючи собі піцикато, а скрипка звучить у середньому регістрі, віддалено імітуючи типові для народної угорської музики цимбальні прийоми гри (перебори), які функціонально заповнюють фактуру. Репризу починає скрипка, до голосу якої долучається віолончель з темою молитви з першого розділу, але композитор піднімає градус напруги: звучання обидвох партій втрачає злагодженність, кожен голос декламує свої думки. Та все ж унісону (на цей раз двотактового) досягнуто. Благаючий голос повертається (партія скрипки, *molto espressivo*). У партії віолончелі композитор використовує прийоми гри, які вносять помітні зміни у тембральне звучання: арпеджовані pizzicato, arco на *pp*, натуральні флажолети в широкому розташуванні. Завершується частина репліками обох інструментів на *pp* засурдиненої скрипки та віолончелі (*flautato, quasi flag.*).

Для форми III частини — Фіналу, З.Кодай обрав структуру, типову для

вербункоша. “Lassú” (Повільно) і “Friss” (Свіжо) відповідають у Дуеті розділам “Maestoso” і “Presto”. На відміну від попередніх двох частин, Фінал розпочинає скрипка широким монологом-каденцією (*Maestoso e largamente, ma non troppo*). В цьому розділі значна перевага надається партії скрипки. Імпровізаційність і виконавська свобода регулюються ретельно виписаними композиторськими позначеннями: частими змінами розмірів, контрастними темпами (*Maestoso, Con moto, Lento*), темповими відхиленнями (*rall., poco rall., acceler., doppio movemento, Tempo I*).Ритмічна організація розділу продумана до найдрібніших тривалостей.

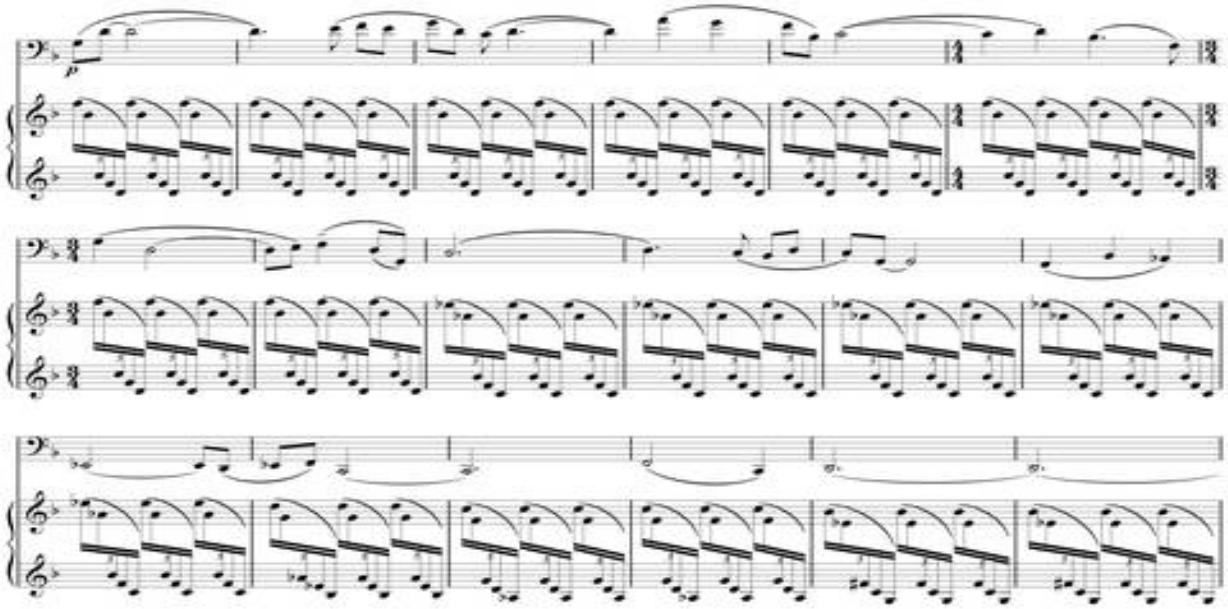
“Presto” - жвавий селянський танець, у якому народний елемент є на першому плані. Форма розділу — рондоваріативна. Рефрен - чотирирядковий танець ААВ, що належить авторству самого Кодая, з кожним проведенням змінюється; присутні зміни і в акомпанементі. Інколи у калейдоскопічній процесуальності важливішою стає ритмічний бік мелодії. В епізодах, як правило, теми звучать ліричніше, використовуються ладометричні особливості угорської народної музики. Композитор використовує єдину цитату в *Meno, Poco meno mosso*. Також до народної практики музикування нас відсилає використання бурдонної квінти віолончелі (імітація кози, волинки). В репризі скрипка повертається до початкового танцю. До її кружляння під'єднується віолончель і воно вибухає буйством звуків у постійному прискоренні.

У 1915 році Кодай створює два нові віолончельні твори: “Сонату для віолончелі соло” та “Капричіо”. Соната є наймасштабнішим віолончельним твором Золтана Кодая і в цьому дослідженні її детальний аналіз буде представлений окремо. “Капричіо” (в друці з’явилось аж у 1969 році) - це коротка п’єса для віолончелі соло, в основі якої лежить одна народна пісня “Гей, вино з гори Могі”. Автор використовує скордатуру : найнижчу струну “до” опускає на півтона. Твір вимагає від виконавця більшої технічної підготовки, ніж попередні композиції Кодая. “Капричіо” - короткий твір, дуже динамічний та стрімкий, і за своїм характером звучить наче бравурна фантазія.

Ще один цікавий твір Кодай написав у 1917-му році: “Угорське рондо”. Композиція є супроводом до театральної п’єси Моріца Жіґмонда “Почіртосо”

(“Спів жайвора”). Кодаєм були написані відразу дві версії: для віолончелі та фортепіано , а також для віолончелі у супроводі камерного струнного оркестру, до складу якого введено два кларнети і два фаготи. Прем’єра оркестрової версії відбулася у Відні у 1918 році. Композитор використав чотири угорські солдатські пісні нового стилю та інструментальну танцювальну мелодію, яку вклав у форму рондо. Всі матеріали зібрав сам Кодай в різних куточках тогочасної Угорщини. У 2016 році завдяки ініціативі сучасного віолончеліста Міклоша Перині, який є відомим інтерпретатором кодаївських творів, вдалося вперше видати “Угорське рондо” для віолончелі та фортепіано.

“Сонатина” - остання оригінальна композиція Кодая для віолончелі та фортепіано. Роки написання 1920-22. Це твір, який мав стати частиною Сонати ор.4, але композитор вирішив його відокремити. “Сонатина” - втілення “угорського” стилю композитора з легким впливом музики Дебюссі (особливо у партії фортепіано). Мелодія та гармонія традиційно побудовані на пентатоніці. Починається твір з фортепіанної каденції, яка за звучанням дуже нагадує звучання



цимбалів. Хвилюючий, фантазійний рух у фортепіано розгортається до вступу віолончелі, яка представляє головну тему композиції. Звучить дуже широка, співуча мелодія, побудована діалогічно.

Середній епізод Сонатини позначений напруженістю та драматизмом. У

третьому розділі повертається поетичний настрій тематичного матеріалу першого розділу в іншій тональності. На завершення звучить ностальгічна ремінісценція і останні звуки твору ніби розчиняються.

2.2. З.Кодай. Соната для віолончелі соло, ор.8.

Соната для віолончелі соло (1915) Золтана Кодая у репертуарі сучасних виконавців займає одну з найважливіших позицій, хоча вона не відразу набула належної популярності ані серед слухачів, ні серед критиків і не була прийнята ними навіть в Угорщині. За межами Угорщини твір певний час також був невідомим. Перше виконання в Угорщині відбулося у 1918 році (Й. Керпей). Його запізніле визнання частково обумовлене високою технічною складністю твору і не кожен з віолончелістів міг прийняти цей своєрідний виконавський виклик композитора. З часом соната стала важливою частиною віолончельного репертуару. Її музична значимість була оцінена публікою і вона заволоділа увагою найширшої аудиторії в Європі та США. Перше виконання разом з Дуетом для скрипки і віолончелі і Квартетом №2 (ор.10) відбулося у 1918-му році за участю квартету Вальдбауера. Дует для скрипки і віолончелі був репрезентований учасниками квартету - скрипалем Імре Вальдбауером та віолончелістом Йене Керпейом, якому власне і присвятив Соло сонату Золтан Кодай.

Соната була створена у 1915-му році і після Бахівських 6-ти сольних сюїт (1723 рік) це був перший твір написаний для віолончелі соло.Поряд з використанням унікальних гармоній та специфічних народних особливостей, З. Кодай в Сонаті оперує традиційними композиційними прийомами, обирає усталені музичні форми для компонування частин циклу. Поєднання традиційних форм з угорською фольклорною музикою є загальновідомою і безперечною рисою стилю композитора, яка в даному творі отримала вищий свій прояв. Через півсторіччя після створення Сонати сам композитор у 1964 році так висловлювася про свій твір: “Я доволі довгий час грав на віолончелі. Опрацювавши всю віолончельну літературу, я побачив, що маю можливість сказати щось таке цим

інструментом, яке ще не пробував ніхто. Найбільше мене цікавило - що можливо “витягнути” з інструменту без будь-якого супроводу” [34. С. 534].

Соната для віолончелі соло композиційно вкладається у традиційну тричастинність. I частина — Allegro maestoso ma appasionato, II — Adagio (con grand’ espressione), III – Allegro molto vivace.

З огляду на музичний матеріал циклу, перша є найкоротшою за тривалістю і найдоступнішою для інтерпретування. Структура цієї частини базується на традиціях класичної сонатної форми. Однак тут можна зауважити про наявність суттєвих відмінностей, а саме: композитор працює виключно з матеріалами головної та побічної тем, врозріз канонам класичної форми, не вводить заключну тему. Крім того Кодай, вишукано та тонко поєднує розуміння традиційної сонатної форми з власною специфічною тональною мовою.Гармонічний рух, в основному, походить від типових зворотів (T-D-T), які були усталеними у XVIII-XIX століттях. Мелодизм побудований на пентатонічних мотивах, Це дає можливість відстежити тональний рух.Чіткість композиційного задуму забезпечується узгодженістю кожної теми та ясністю структурних елементів, що з’єднують елементи форми.

Однією з особливостей сонати є те, що, згадуючи практику інструментальної музики стилю бароко, Кодай використовує скордатуру. Цей термін походить від італійського слова “scordatura”, що означає буквально - “розстроювати музичний інструмент”. Прийом був звичним для доби бароко (1600 -1750) і використовувався головним чином заради створення нових гармоній, та співзвучь, а також для збільшення діапазону інструменту. Для прикладу можемо згадати одну з перлин в репертуарі віолончелістів - Сюїту Й.С.Баха до мінор (BWV1011), у якій струну “Ля” потрібно перестроїти на звук “Соль”. Кодай у рік написання *Соло сонати* створив ще один твір для віолончелі без супроводу, в якому струну “До” опускає на звук “Сі” (“Капричіо”, 1915). Цей прийом у камерній музиці нерідко використовували композитори-романтики на рубежі XIX-XX століть. Кодай розширює стандартну настройку так, що дві нижні струни (C і G великої октави) опускає на півтона, в результаті чого ми отримуємо **H** контроктави і **Fis** великої

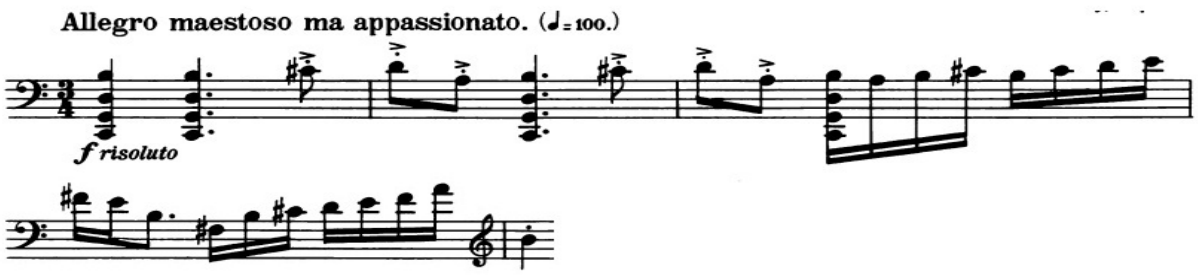
октави (звичайний, усталений на сьогодні стрій відкритих струн - **CGDA**). Хоча отриманий акорд жодного разу не звучить протягом твору, він виконує важливу

функцію - створення відчуття основної тональності.

Автор використовує переваги перестроєних струн для багатьох інших акордів, які представлені найширшим колом. Також композитор ввів ще одне фактурне рішення: на піцикато на двох або трьох відкритих нижніх струн він накладає мелодію на верхній струні.

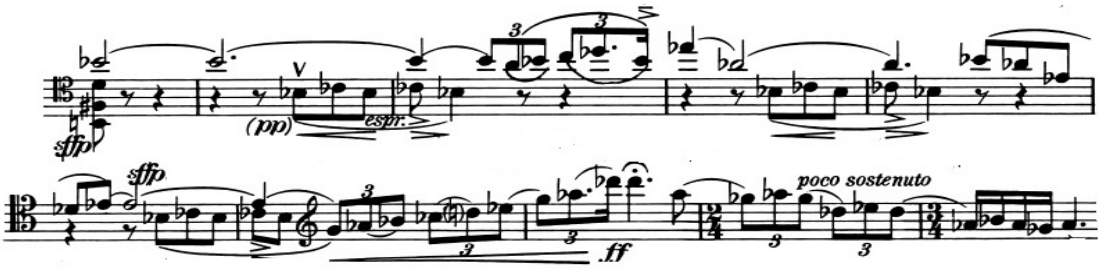
Зрештою, слід зауважити про чи не найважливішу знахідку Кодая-композитора. Окрім переваг використання нових тональних можливостей, що розширюють діапазон віолончелі, у Сонаті він також відкриває особливі оксамитові, глибокі і похмурі відтінки звучання інструменту. Композитор продумано вказує струну, на якій потрібно зіграти те чи інше місце і це ще раз переконує нас, що Кодай насамперед прагнув передати через звук віолончелі людський голос і перебував у активному пошуку втілення образів народних пісень.

Головна тема, яка відкриває Сонату, чудово відображає стиль автора. Пристрасть і теплота мелодії, передана розлогими фразами, нагадує брамсівську широту мислення. Але Кодай ретельно підбирає найбільш характерні ритми з угорського фольклору і їх застосування *rubato* інколи порушує плавний хід твору. Аналізуючи звуковий ряд, ми знаходимо “перегукування” з Дебюссі. Використання модальних ладів, переміщення на другий план функціональної системи, часті великі секунди та квартові ходи — все це характерні риси пентатонічної системи. Як “спадщину” Дебюссі Кодай сміливо використовує мікстури - паралельний рух акордів однакової інтервальної будови. Драматургія головної теми покликана розширити кордони, щоб вирватись на нові простори.



Початкове *risoluto* відступає у 20-му такті, що є очевидною відмовою від рішучого розвитку. Тихий потік в наступних 5-ох тактах - це перехід з початкової тональності *сі мінор* до тональності домінанти *Фа-дієз мажор* зі спуском до до мінору. За допомогою акордів на піцикато відбувається пожвавлення у своєрідному, низхідному, динамічно посиленому, емоційно насиченому секвенційному монолозі. Тут композитор ставить першу крапку, ніби бере глибокий вдих, даючи нам зрозуміти, що звідси почнеться щось нове — час для побічної теми.

Як і в переважній більшості сонат, побічна тема складає контраст до головної. Мелодія за характером більш лірична, її лінія гнучка, розвиток стримані-



ший.

Звучання видає щось дуже особисте, що передається через зітхання і тужливий лемент остинатних секундових коливань.

Неспокій проявляється через контрастні динамічні градації мелодії з чергуванням безлічі тонів, перехрещенням слабкого pianissimo на *sul ponticello* та бурхливих вибухів fortissimo. Іноді мелодика стає більш стриманою, пригальмовує свої емоції за допомогою *poco sostenuto* і знову повертається до попереднього тужливого звучання. Після цього з’являються декілька тактів зі зрозумілим і простим ритмічним малюнком з головної теми і музичний розвиток стає

визначеним, повним рішучості. На миттєвість повертається м'яке звучання у високій теситурі, з якого ніби зсередини непомітно, але стрімко народжується вир шістнадцятих, що означатиме початок розробки. Композитор, з притаманним йому педантизмом виписує нюансування, темпові відхилення та характер виконання (*espressivo, appassionato, pesante, sonoro*).

Головна тема у розробці балансує між *мі-бемоль мінором* та *мі-бемоль мажором*, оскільки над мажорною гармонією звучить мелодія в мінорі. Віртуозність твору невпинно зростає. Під час пасажів композитор ніби знаходиться в нестримному пошуці початкової тональності. Охопивши увесь гриф і досягнувши найвищих звуків, які можна відтворити на віолончелі, розпочинається ланцюг трелей, ніби благаючи про щось сокровенне. З додаванням сексти рух трелями розширюється, після чого Кодай вводить двотактову репліку *rubato* на *ff*. Низка акордів, в основу яких закладена мелодія головної теми приводить до репризи, побудованої на матеріалі побічної теми. Композитор залишив незмінними всі основні складові теми. В цьому останньому епізоді частини фактура стає простішою, залишаючи мотиви зітхання, якими насичена музика побічної теми в експозиції. Композитор йде до завершення частини, даючи їй згаснути (*ppp, perdendosi*), але тільки після двох потужних акордів-вигуків *(ff, sf*) частина насправді закінчується.

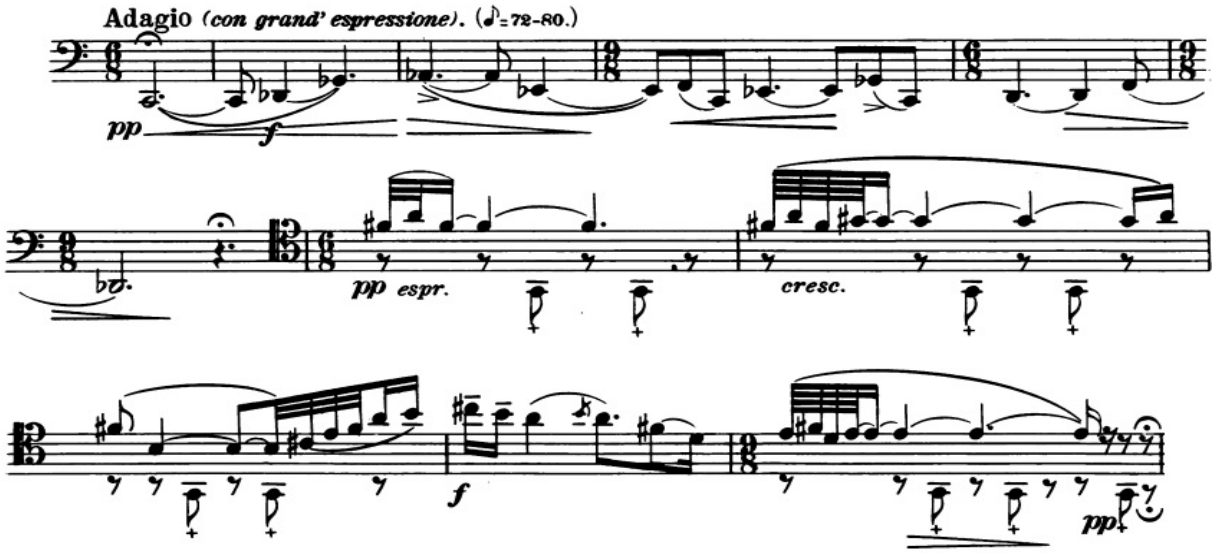
Протягом всієї частини З. Кодай протиставляє головну та побічну теми. Він постійно примушує їх конкурувати, щоб вони могли комунікувати, виокремлюватися і долати одна одну. Ці теми втілюють різні психологічні стани, але поєднуються одним матеріалом - пунктирним ритмом. Метроритмічний кістяк частини визначається четвертними та восьмими тривалостями, а для з’єднання важливих тематичних матеріалів композитор обирає пасажі шістнадцятими.

Митець забезпечив свою композицію частими різноманітними артикуляційними знаками та позначеннями характеру виконання. Частими *marcato* він має намір щось продекламувати, інколи цю позначку ставить на початкові звуки маленьких мотивів, щоб підкреслити розмовність музики. Композитор використовує не тільки інтонації з народних мелодій, але й наслідує стиль

мовлення, трактуючи музичну тканину як словесний текст. Таким чином відбувається наголошення першого складу слів, що є абсолютно типовим для угорської мови. Це створює мінливу метричну атмосферу, викликаючи враження, що ми слухаємо спонтанну, імпровізаційну розповідь.

II частина — *Adagio (con grand' espressione); Con moto; Tempo I; Piú mosso.*

У повільній частині сонати чується сум серця та чуттєвої душі. Попри присутність виразного руху восьмими імпровізаційний характер частини підкреслений постійною зміною розміру та мінливістю метро- ритмічної структури музичного матеріалу. Кодай в побудові цієї частини використовує форму **ABA**^{1}. Але як і в першій частині, так і в цій ми є свідками високого рівня варіаційності. Великі розділи тричастинної форми розпадаються на кілька менших. Перша частина "А" містить два музичні елементи, які ніби говорять у два голоси: бас і сопрано. Надалі композитор репрезентує їх повторно вже в розгорнутішому варіанті.



Середня частина **B** є повністю тематично незалежною. Кодай сплітає її з народних пісень епохи куруців (учасників антигабсбурзьких повстань в 1671-1711 рр.). Повертається частина **A**^{1} віддзеркалено: спочатку звучить висока тема-сопрано, а потім вступна (басова). Впродовж звучання II частини циклу прослідковуємо зміну регістрів та їх широке охоплення - від найнижчого звуку інструмента до найвищих можливих. Мотиви, які можна назвати темою басу,

мають широкий динамічний діапазон. Тема починається на довгому найнижчому звуці, на перестроєній віолончелі з фермати і триває шість тактів, створюючи загадковий образ. Лірична мелодія починається на *pp,* ніби з глибин пам'яті і за один такт виходить на перший план, піднявшись аж до динаміки *f*. Цей несподіваний ефект викликає сильну емоційну реакцію, що пояснюється оголошеним написом на початку твору *con grand' espressione*, зростаючою силою звуку та акцентом на *f* на переломному моменті. Фермата на початковому звуці означає, що Кодай доручає виконавцеві визначення її часового масштабу. В другому проведенні теми виокремлюється в пам'яті лінія мелодії, яка проводиться довшими фразами та збагачується флажолетами.

Свого часу З. Кодай та Б. Барток зауважили, що більшість народних пісень старого стилю використовують пентатонічну гаму та гармонію і співаються в *tempo giusto* та *parlando rubato*. Пісні *tempo giusto* характеризуються суворим характером та стійким темпом, тоді як ритми пісень *parlando rubato* набагато вільніші, і як правило, зустрічаються серед повільних пісень, наприклад пісень-плачів. Вони часто трапляються в музиці, написаній до готових текстів. У цій частині Сонати чітко прослідковується тотожність теми сопрано в частині **A** з піснями-плачами (голосіннями) жінок, які перебувають у жалобі. Між реченнями передбачена можливість глибокого "вдоху", щоб продовжити тужливий спів. Позначення *tenuto* допомагає передати розмовність мелодії. Ритмічні малюнки з найдрібнішими тривалостями відповідають прикрасам у співі. Мелодію супроводжують звуки *pizzicato* лівою рукою, ніби імітуючи людське серцебиття. Більш віртуозну версію вищезгаданих прийомів чуємо під час другого проведення теми-сопрано.

Частину **B** Кодай позначає *con moto*, що є контрастом до попереднього епізоду. Раптово врізається новий музичний матеріал, що нагадує мелодії куруців (XVII-XVIII століття). Ритмічне та дещо агресивне Con moto є найенергійнішим епізодом у другій частині. Будується вона на одному мотиві, який повторюється тричі секвенційно - спочатку в *ля мінорі*, потім в *до мінорі* і втретє у *Сі мажорі*. Після звучать пульсуючі тріольні арпеджовані уривки, а після третього мотиву

проривається віртуозний пасаж тридцятьдругими, що тематично пов'язується з музичним матеріалом І-ї частини сонати. Також з цього мотиву утворюється речитатив-монолог, який є переходом до репризи і побудований на басовій темі.

Повернувшись до частини **A**[1] композитор переносить тему сопрано теситурно нижче на октаву. Вона стає менш пісенною, ритмічно організовані ряди трелей та тремоло, секст та терцій, арпеджіо чергуються одне з одним, аж поки не з'являється тема басу. Пізніше до неї додається тема сопрано і два голоси звучать разом. Цей уривок дуже яскравий та виразний. Пам'ять, згадка — це вже не лише приховані переживання, автор відверто говорить про них, оголює свої емоції. Поява короткої каденції готується поступово. Шлях до каденції встелений характерними пентатонічними інтервалами та передає думки більш виважено і співуче. Ламана мелодична лінія на *mezzoforte* у характері *sonoro molto espressivo* накладена на *pizzicato* нижніх струн в лівій руці. Мелодія ще позначена виразністю, але є менш напруженою, оскільки піцикатний супровід у лівій руці здебільшого рухається вже не шістнадцятими, а восьмими тривалостями звуків, які ніби обриваються.

Завершальна частина — кода, схожа на ілюзію. Звучить дуже своєрідно: чотири віртуозні такти у *fortissimo* підмінюються трьома зовсім протилежними спокійними, тихими тактами і музика затихає. До кінця вона розчиняється, стає ефемерною (залишаються тільки флажолети, тиха динаміка, відсутнє чітке завершення). Тільки кілька піцикато на відкритій струні залишають нас на землі.

ІІІ частина — *Allegro molto vivace*.

Джерелом для музичного матеріалу третьої частини сонати, є безперечно, угорський народний танець з його народно-інструментальним супроводом. Близько одинадцяти хвилин композитор випробовує виконавця на витривалість, технічну міць, здатність запам'ятовувати складний текст. На відміну від першої частини, де є постійне відчуття основної тональності і використання пентатонічної гами, третя частина будується на паралелях мажору-мінору. Кодай розширює діапазон віолончелі до п'яти октав. Він пропонує унікальні техніки *pizzicato*, незвичні завдання для лівої руки, різноманітні штрихи та способи гри.

Хоча інші композитори також використовували більшість з цих технічних прийомів, Кодай став першим, хто використав їх повний арсенал в одному творі, створюючи безліч нових звукових варіацій.

Як і в попередніх частинах він змішує класичні традиції зі своєю особливою угорською музичною мовою. Узагальнено ми можемо побачити ознаки розширеної сонатної форми і тлумачити тут головну і побічну теми, як дві великі групи тем, обидві з яких можна розділити на менші елементи, що повторюються в дуже різноманітних варіантах. Сукупність енергійних мотивів набуває характеру кругового танцю. Після цього з'являється розробковий розділ і цікаво те, що одночасно він є каденційним. Реприза звучить в *Сі мажорі* (паралельний мажор до основного тону), а грандіозна кода завершує весь твір.

Зазвичай радісна, бадьора, вільна образність фіналів в музичних зразках у вирішенні З. Кодая є відчутно менш веселою і за характером нестримною. Таємничість звучання фіналу обумовлюють серйозність твору, звуковий світ створений скордатурою, похмурістю тональності *сі мінор* і меланхолійним звучанням суміші модальних рядів. Грайлива варіаційість тем, поєднання мелодій, характерних для народів Центральної Європи та прийоми гри, які відповідають звучанню різних народних інструментів - це є не що інше, як символ життєвого циклу.

На початку останньої частини звучить речення з рівною пульсацією восьмими, що нагадує традиційний угорський танець свинаря. Ця мелодія часто повторюється варіативно. Перші вісім тактів розпадаються на крихітні мотиви. Вони повертаються протягом всієї частини, іноді в розширеному, іноді в зменшеному варіанті. Ритм, притаманний угорській народній музиці - дві восьмі та чверть, є визначальним елементом першої основної частини. Віртуозна частинка, яка починається з двадцятого такту, має ознаки музики стилю вербункош. Звучить вона у *сі мінорі*, яку Кодай винахідливо переводить у *Ре мажор*, за допомогою довгого звуку "*до-дієз*". Наступні такти звучать у характерному угорському ритмі (синкоповані та акцентовані звуки квінтами), вони поєднують перший великий епізод з другим. Новий розділ - побічну тему можна

поділити на чотири епізоди, всі з яких насичені духом народної музики. Перший і третій імітують звук дуди (коза, волинка). Композитор пише мелодію на суцільний супровід четвертними, що розроблений з ритму п'ятого такту частини. Музичний матеріал другого епізоду нагадує нам ще про два народні інструменти. Акорди, які вибудовуються один за одним в щільному, рівномірному ритмі, за своєю структурою близькі до цитри, але за своїм звучанням вони більше нагадують цимбали. В третьому - знову з'являються елементи вербункошу. Невдовзі, ніби розкидуючи звуки з чергуванням верхніх і нижніх регістрів, наступає четвертий епізод. Це ланцюжок шістнадцятими, в якому проста мелодія постійно повертається до звуку "ре" і повторюється для виконавця у набагато складнішому варіанті. Мелодія доповнюється великими та малими секстами, що чергуються з органним пунктом (звук ""ре, який потрібно безперервно тримати віолончелісту ставкою, великий палець лівої руки винесений на гриф).

Розробка скомпонована з нового та вже знайомого музичного матеріалу. Розділ з піцикато у лівій руці, що продовжує частину, імітує гру фольклорного гурту в одній особі, з постійними контрами — специфічний супровід на альті (брачі). Динаміка підіймається, мотив постійно згущується за допомогою *accelerando* і раптово зривається. Автор подає цей епізод декілька разів, завжди з різними підсумками. Десь він усіяний віртуозними прийомами, а десь згадує опорні елементи з головної теми. Низхідний мотивний матеріал веде до поетичної частини. Мелодія звучить глибоко, в низькому регістрі. Сформоване з п'ятого та шостого тактів теми народно-пісенне звучання мотиву є приправлене спалахами стрімких арпеджіо. До цього додається синкопований мотив-відповідь з сильними, гострими рисами. Далі ми підходимо до двох каденцій частини, які є дискусійними з точки зору аналізу.

Перша — ряд хроматичних арпеджіо протягом сорока тактів. Янош Старкер у своєму інтерпретуванні випускає цей розділ, вважаючи його непотрібним. Друга каденція, також побудована на хроматиці з розробки, яку можна розуміти як тривалу підготовку до репризи, яка своєрідно забарвлена майже моторошними лініями тремоло та трелями, звучить в перебільшених динамічних рамках.

Реприза починається після 10-ти тактового тонального пошуку (розділ *Meno mosso*), з початкової теми частини у *H-dur,* в більш яскравому та насиченому виразі. Монументальною вона звучить завдяки додатковим голосам. Мелодія рухається акордами, все більше посилюється ритмічність речень і з'являється мотив, який нагадує народний танець сейкеїв (народність, яка проживає на території сучасної Румунії) "чюрдонґоло" (швидкий, стрімкий, чоловічий танець) і веде до коди. Будується кода на вже добре знайомій мелодії та на її ритмічних варіаціях, прикрасах. Це звучить у всій своїй повноті угорська народна музика. Тональність змінюється з *Сі мажору* на *Ре мажор* з подальшим переходом у низку вируючих арпеджіо у *сі мінорі*. Після ладових та ритмічних варіацій та сповільнення як результат з'являється завершальний тон сонати ***сі.***

Однодумець Золтана Кодая Бейло Барток так висловлювався про творчість свого друга: "Його твори — сповідь угорської душі. Зовні пояснюється це тим, що творчість Кодая сягає своїм корінням виключно в угорську народну музику. Внутрішня ж причина — це безмежна віра Кодая в творчу силу свого народу та його майбутнє" [30. С. 76].

2.3. Б.Барток. Авторський переклад Першої скрипкової рапсодії для віолончелі.

Найважливіше місце в творчості Б. Бартока займає інструментальна музика: оркестрові твори, шість струнних квартетів, фортепіанні твори, сонати та рапсодії для скрипки з фортепіано. Вагоме значення мають наукові дослідження композитора у фольклористиці. Однак, найголовніше, що він залишив нащадкам, це його спадок, в якому він намагався втілити мову народної музики, що служила йому "чистим джерелом".

У 1928 році по завершенню Четвертого струнного квартету Б. Барток майже одночасно написав дві рапсодії для скрипки з фортепіано. В 1929 році композитор зробив їх автопереклад для віолончелі з фортепіано та для скрипки з оркестром. Першу рапсодію композитор присвятив відомому на той час скрипалю Йозефу

Сіґеті, який довгий час був партнером в дуеті та брав участь у створенні скрипкових композицій. Й. Сіґеті був не лише першим виконавцем цієї рапсодії, а протягом всього творчого життя включав твори Б. Бартока до свого репертуару. Версію для віолончелі композитор написав на прохання Пабло Казальса, але виконав її вперше Йене Керпей разом з Бартоком, це виконання навіть випередило прем'єру оригіналу твору! В цьому ж році була зроблена версія для скрипки з малим симфонічним оркестром з оригінальним включенням у склад цимбалів.

Рапсодія має підзаголовок "Народні танці", з якого зрозуміло, що натхненням для композитора слугували оригінальні народні мелодії, до яких він створив супровід. Твір складається з двох частин — стриманого Moderato та Allegretto moderato — Lassú та Friss, що є відтворенням традиційної форми угорського вербункошу. Обидві частини будуються на мелодіях румунських народних танців. Винятками є одна угорська народна мелодія в першій частині та одна русинська з Карпаського краю в другій. Барток зазначив, що кожна з частин рапсодії може виконуватись окремо, як самостійний твір. Музичний матеріал першої частини є контрастним за характером, але об'єднаним єдиним темпом. Основна тема героїчна, рішуча, з підкреслено характерним пунктирним ритмом, загостреними синкопами та мелодією, яка з перших тактів проголошує активний розвиток подій.

Перша частина — *Lassú* вирізняється демонстративно підкресленим пружним ритмом. Написана в тричастинній формі **ABA**^{1} з кодою. Перший розділ розпочинається основною темою у віолончелі з бурдонним акомпанементом у фортепіано, який імітує простоту гри народних музик. Ритмічно більш розмірений супровід підтримує початок мелодії, що рухається стрімко вгору, в своєрідному "циганському" стилі з характерними пунктирами. Мелодія звучить у лідійському ладі від звука ***соль***. Тональності частини - *G-dur* та *g-moll*. Послуговуючись типовим не тільки для угорського, а й для карпатського та балканського фольклору однойменним мажоро-мінором, композитор вдало використовує ладове мерехтіння для модуляції в середній розділ. У другому розділі (**B**) з'являється нова тема, що відсилає нас до жанру плачу (*Árvátfalvi kesergő*, запозичення від

етнографа Б.Вікара). Мелодія сумна, тужлива, в ній також панують синкопа і пунктир, але завдяки викладу в більших тривалостях звучання стає ніжним, щемливим. Багатство орнаментики тісно пов'язане з традицією народного виконавства.

У репризі тема повертається в лідійському ладі від звуку ***до***, тобто на квінту нижче, супровід стає менш насиченим. В коді (ц.14-15) використані невеликі мотиви з розділів **A** і **B**. Завершується частина двома акордами *sf a tempo* після короткого *poco rallentando.*

Друга — *Friss* охоплює у “ланцюговій формі” ряд танцювальних мелодій. Вони не поєднуються структурно, але вся частина пов’язана загальним *accelerando*. Друга частина рапсодії звучить у помірно швидкому темпі та є багатою на тематизм. Мелодії бравурні, насичені віртуозними прийомами та мелізматикою, звучать наче хизування народного віртуоза своєю грою. Це враження підтримують постійні зміни темпів та використання всього діапазону інструмента. Терпкі секундові співзвуччя імітують інтонаційно неточну гру сільського музики. Безперервною зміною метру Б. Барток максимально точно передав неквадратну структуру мелодики, що посилює відчуття імпровізаційності. Після нанизування мелодій та їх варіантів сольна партія з цифри 26 стрімко набирає швидкість і охоплюючи увесь можливий діапазон веде до бурхливого завершення другої частини.

ВИСНОВКИ

Діяльність З. Кодая та Б. Бартока керувалась одними цілями, творчі інтереси митців є по суті однаковими, проте природа їхньої музики та творчості має відмінності. Очевидно, що це пов'язано з індивідуальністю композиторського мислення та водночас з його різноманітністю. Порівнюючи двох творців, констатуємо те, що Барток є майстер інструментальної музики, а Кодай насамперед зацікавлений вокалом. Поки мистецтво Бартока вбирає в себе елементи європейської народної музики, Кодай черпає своє натхнення тільки з угорської народної пісні. Барток невпинно експериментальний, сміливий новатор, революціонер в музиці, тоді ж як Кодай врівноважений, схильний до синтезу своєї мови на традиційних засадах. Віддавши сили на повернення європейської музики до істинного, народного річища, Барток мріяв, щоб його фольклорні пошуки допомогли плеяді молодих композиторів збагнути де знаходиться коріння будь-якого справжнього мистецтва.

І. Нестьєв зазначив, що "намагання відобразити оригінальність, багатство різноманітності жанрів фольклору у своїй творчості і спонукало Кодая використати найтонший "інструмент" європейського мистецтва — імпресіонізм, але не в цілях підпорядкування фольклору естетиці останнього. Імпресіонізм (Дебюссі) слугував і для Кодая, і для Бартока засобом "з'єднання Сходу і Заходу", що вони самі визнавали" [2. С. 36]. Нова французька музика виставлялася як щит проти закоренілої в Угорщині німецької музичної традиції.

Лев Раабен стверджує, що Б. Барток "розглядав фольклор у найширшому спектрі найрізноманітніших драматичних функцій і для вирішення гостроконфліктних концепцій йому були потрібні найбільш крайні експресіоністичні засоби" [2. С.37]. Роздумуючи про трагічну долю Європи Барток написав: " Правдива моя ідея, яку я цілком усвідомлюю, завдяки якій я сформувався як композитор, - це ідея братерства між народами, всупереч усім війнам і розбратам. Я намагаюся, скільки вистачить моїх сил, служити цій ідеї

моєю музикою, бо я не пориваюся звільнитися від будь-яких впливів, що йдуть від словацького, румунського, арабського або якогось іншого джерела. Головне, щоб це джерело було чисте, свіже й здорове” [15. С. 134].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова Л. Про структурний принцип музичної мови творів Б. Бартока. Сучасна музика. Музична Україна. Київ, 1973. Вип. 1. С. 285-334.
2. Алексеева Л.Н., Григорьев В.Ю. Зарубежная музыка XX века. Москва: Знание, 1986, С.80-92.
3. Витвицький В. Бела Барток і українська музика. За океаном: збірка статей. Львів, 1996.
4. Дерев'янченко О.О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX століття. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ, 2005, 22 с.
5. Земцовский И.И., Б.В. Асафьев и методологические основы интонационного анализа народной музыки. Критика и музыкознание: сб.ст.Ленинград: Музыка, 1980. Вип.3, С.184-198.
6. Калениченко А. Барток Бела. Українська музична енциклопедія. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2006, Е.1: А-Д. С. С.149-150.
7. Калениченко А. Неофольклоризм. Українська музична енциклопедія. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2017, Е. 4: Н-О, С.227-229 .
8. Карпяк А. Спадкоємність традицій в історії флейтового мистецтва Львова Записки Наукового товариства ім.Т.Шевченка. Праці Музикознавчої комісії. Львів, 2009, Т.CCLVIII, С.158-165.
9. Кияновська Л.О. М. Скорик. Стильова еволюція Галицької музичної культури XIX-XX ст. Тернопіль. Астон, 2000, 36 с.
10. с. Кушнірук О. Рефлексія національного в музичному дискурсі. С. 43-47. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27655/05-Kushniruk.pdf?sequence=1 (дата звернення 05.12.2021).
11. Лісецький С. Й., Стильові тенденції "неокласицизм" і "неофольклоризм" у музиці М. Скорика // Культура і сучасність. - 2016. - № 1, С.92-97.

12. Мадяр-Новак В.В. Музична фольклористика Закарпаття: етапи, постаті, здобутки (кінець XVII- середина XX ст.). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львів, 2020, С.35-99.
13. Павлишин С. Музика двадцятого століття. Бак, Львів, 2005, 232 с.
14. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Музична Україна. Київ, 1980, 212 с.
15. Паунов Д. Не з чаші, а з джерела (Бела Барток) // Коли мовчать слова. Образи великих композиторів. Книга друга. Київ: Музична Україна, 1969. // (переклад з болгарської), С.130-139.
16. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки: Исследование. Ленинград: Сов.композитор, 1986. С.137-142.
17. Садовенко С.М. Фольклоризм як явище художньої культури. Культурологічна думка. 2016. №10. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України. С.68-75.
18. Сокачик Р. Оперна творчість Петера Етвеші в контексті розвитку угорської музики XX –XXI століть , Київ : Наукова праця. 2019, С. 26-41.
19. Чабаненко Н.А. Неофольклоризм як стильовий напрям в композиторській творчості XX ст. Культура і сучасність, №2, 2019, С.137-141.
20. Angi István és Csákány Csilla (szerk.): Zenei művelődésünk a változó régióban. A VII. Hungarológiai Kongresszus Zenetudományi Szekciójának előadásai. Erdélyi Múzeum- Egyesület, Kolozsvár, 2013. Pávai István: Bartók, Kodály és Lajtha folklorizmusszemlélete. 153-165 old.
21. Bartók Béla. Népzenénk és szomszéd népek zenéje. Zeneműkiado Válalat, Budapest. 1952. 60 old.
22. Bartók Béla Önéletrajz. Bartók Béla írásai 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról. Közreadja Tallián Tibor, Zeneműkiadó, Budapest, 1989. 20–30 old.
23. Bereczky János, Domokos Mária, Olsvai Imre, Paksa Katalin, Szalay Olga: Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai. Zeneműkiadó,

Budapest, 1984. 460 old.

24. Bónis Ferenc (szerkesztette): Igy láttuk Kodályt. Harmincöt emlékezés. Zeneműkiadó, Budapest, 1979. 498 old.
25. Breuer János: Kodály- kalauz. Editio Musica Budapest. Budapest, 2017. 40-79 old.
26. Harold C. Chonberg: A nagy zeneszerzők élete, Európa könyvkiadó, Budapest, 2002. 38. A meg nem alkuvó magyar, Bartók Béla. 590-600 old.
27. Dalos Anna: Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány. Rózsavölgyi, Budapest, 2015. 183 old.
28. Eősze László: Kodály Zoltán életének krónikája. Editio Musica Budapest, Budapest, 2007. 312 old.
29. Eősze László: Kodály Zoltán élete és munkássága. Zeneműkiadó, Budapest, 1956. 227 old.
30. Gál Zsuzsa: Kodály Zoltán. Zeneműkiadó, Budapest, 1962. 199 old.
31. Kapronyi Teréz - Bamás Andrásné (szerk.): A magyar népdal strófa-szerkezetétől Arany János népdalgyűjteményéig. Pillantás Kodály Zoltán tudományos alkotóműhelyébe. XIX. századi kottakiadványok. Kodály Archivum, Budapest, 2011. 38 old.
32. Kecskeméti István: A zeneszerző Kodály. Kistanulmányok az életmű első feléből. 33. Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet, Kecskemét, 1986. 167 old.
33. Kodály Zoltán: Visszatekintés I-II Kötet (szerk. Bónis Ferenc). Zeneműkiadó, Budapest, 1964. 912 old.
34. Kodály Zoltán: Visszatekintés III. Kötet (szerk. Bónis Ferenc). Zeneműkiadó, Budapest, 1989. 534. old.
35. Kroó György: Bartók- kalauz. Zeneműkiadó, Budapest, 1975. 267 old.
36. Lampert Vera: Népzene Bartók műveiben. A Feldolgozott dallamok forrásjegyzéke. Magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népdalok és táncok. Második, javitott és bővitett kiadás. Budapest, 2005. 198 old.
37. Lavottától Kodályig. Zempléni konferenciák a verbunkos zenéről. Magyar zenetörténeti tanulmányok 1990-2020. Sátoraljaújhely, 2021. 338-353 old.

38. Maróthy János (szerk.): Bartók Béla. A magyar zeneművészek szövetségének folyóirata. 1 év, 4 szám. Új zenei szemle. Zeneműkiadó, 1950. 36 old.
39. Molnár Antal: Kodály Zoltán. Somló Béla könyvkiadó, Budapest, 1936 (Népszerű zenefüzetek). 58 old.
40. Németh A. A magyar opera története. Budapest : Zeneműkiadó, 1987. 215 old. 17-54 old.
41. Paksa Katalin: Magyar zenetörténet. Balassi kiadó, Budapest, 2002. 287 old.
42. Pándi Marianne: Hangverseny - kalauz. III. Kamaraművek. Zeneműkiadó. Budapest, 1975. 460 old.
43. Sonkoly István: Kodály, az ember, a művész, a nevelő. Tanügyi Könyvesbolt, Nyiregyháza, 1948. 119 old.
44. Szalay Olga: Kodály, a népzenekutató és tudományos műhelye. Akadémiai kiadó, Budapest, 2004. 440 old.
45. Székely Júlia: Bartók tanár úr. Móra Ferenc könyvkiadó, Budapest,1978. 242 old.
46. Ujfalussy József: Bartók Béla 2.(javitott kiadás) Gondolat, Budapest,1970. 587 old.
47. Verebélyi Kincső (szerk.) A folklorizmus fogalma és jelenségei. Előadások II. Népművelési intézet, Kecskemét, 1981. 252 old.
48. Voigt Vilmos (szerk.): A magyar folklór. Osiris kiadó, Budapest,1998.651 old.
49. c. Josef Csikota: Development of Musical Culture in Hungary in the 20th Century. Atlantis Press. ICASSEE 2017. URL: https://www.atlantis-press.com/proceedings/icassee-17/25888419. (дата звернення 10.01.2022).
50. Bc. Michaela Dvoekonko: Fenomén „čepčenia na mieru“ Rekontextualizácia a komodifikácia folklórnej tradície Na príklade súčasného východného Slovenska. Diplomová práca. Praha, 2017.