

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики  
Кафедра оркестрових струнних інструментів

**КОНЦЕРТНО-КАМЕРНІ ТВОРИ ДЛЯ СКРИПКИ УГОРСЬКИХ  
КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТЬ**

Магістерська робота

**БАЄВОЇ ТЕТЯНИ ІВАНІВНИ**

**Науковий керівник – Ігнатченко Георгій Ігорович, кандидат  
мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання

на відповідне джерело



Т. І. Баєва

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ РОЗГЛЯДУ КОНЦЕРТНО-КАМЕРНОГО СКРИПКОВОГО СТИЛЮ УГОРСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТЬ</b> .....	8
1.1. Скрипковий стиль в контексті органології інструмента. ....	8
1.2. Концертність і камерність як категорії скрипкового мислення .....	14
1.3. Національно-особливе у скрипкових творах угорських майстрів.....	21
Висновки до Розділу 1.....	29
<b>РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОНЦЕРТНО-КАМЕРНОГО СКРИПКОВОГО СТИЛЮ. АНАЛІТИЧНІ ЕТЮДИ</b> .....	36
2.1. Критерії класифікації. Концертна фантазія-парафраз. На прикладі «Блискучої фантазії» Є. Хубаї на теми з опери Ж. Бізе «Кармен».....	36
2.2. Циклічні форми (на прикладі Другої рапсодії Б. Бартока та сюїти «Танці села Кало» З. Кодая).....	41
Висновки до Розділу 2 .....	48
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	54
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	62

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** У кожній національній музичній культурі складається своя система відношення до інструментів, серед яких виділяється як найбільш вживані, так і використовувані епізодично. Серед найвживаніших інструментів, розповсюджених у всіх країнах Старого та Нового світу, виділяється скрипка.

Скрипковий стиль відноситься до провідних у системі стилів будь-яких видів музики, що свідчить про пріоритет універсалізму в системі даного видового стилю, специфіка якого знаходить прояв, в основному, на національному ґрунті.

Для угорської музики, як показує історична практика, скрипка є визнаним національним інструментом, який в рівній мірі актуалізувався як у фольклорному, так і у фаховому середовищі. Жанри скрипкової музики Угорщини відображують, з одного боку, загальноєвропейські тенденції, а з другого – мають свій національно-особливий прояв, який унаочнюється в творчості композиторів зазначеного у темі даної роботи періоду. У постромантичній естетиці тоді формувалися два напрями – модерністські та неофольклористичні, а на початковому (1880-ті роки) – транскрипційно-фантазійний.

Всі вони знайшли прояв у скрипковій спадщині угорських митців зазначеного періоду з врахуванням інтенцій персональних стилів. Унаочненням означених тенденцій слугує концертно-камерна скрипкова музика трьох угорських композиторів – Є. Хубаї, Б. Бартока, З. Кодая, зразки якої вперше у комплексному плані розглядаються у даній роботі.

Отже, вибір теми даного дослідження визначається наступними причинами:

- затребуваністю вивчення недостатньо досліджених жанрів угорської скрипкової музики, яке охоплюється поняттям «концертно-камерний стиль»;
- відсутністю системної розробки питань жанрової стилістики скрипкової

музики Угорщини зазначеного періоду;

- недостатньою вивченістю проблематики, пов'язаної з проявами у ній національно-особливого;

- відсутністю аналітичних даних щодо музичних зразків, які раніше в обраному аспекті не вивчалися.

**Мета дослідження** – виявити жанрово-стильові особливості концертно-камерних творів для скрипки угорських композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століть. З реалізацією цієї мети пов'язано постановку та вирішення наступних завдань:

- обґрунтувати поняття скрипкового стилю;
- розглянути у його аспекті категорії «концертності» та «камерності»;
- виявити риси національно-особливого у скрипковому стилі угорських майстрів;
- запропонувати класифікацію його основних жанрових різновидів;
- розглянути в цьому контексті зразки жанрів фантазії на оперні теми, рапсодії, циклу мініатюр.

**Об'єкт дослідження** – жанрово-стильові особливості концертно-камерних творів для скрипки.

**Предмет дослідження** – їхнє відтворення угорськими композиторами кінця ХІХ – першої половини ХХ століть.

**Матеріал дослідження** складають найпоказовіші твори угорських авторів, що відображають національно-особливе у трактовці концертно-камерних жанрів : «Блискуча фантазія» на теми з опери Ж. Бізе «Кармен» для скрипки і фортепіано Є. Хубаї, Друга рапсодія для скрипки з оркестром Б. Бартока, «Танці села Кало» для скрипки і фортепіано З. Кодая (нотні тексти, аудіозаписи).

**Методи дослідження.** Для розкриття змісту обраної теми в роботі використано сукупність загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до її вивчення. Серед них наступні методи:

- *історико-генетичний*, необхідний для характеристики витоків та еволюції скрипкового стилю;
- *дедуктивний*, який визначає хід дослідження у напрямі від загального (органологія скрипки) до особливого (концертно-камерний скрипковий стиль) і конкретного (індивідуальні скрипкові стилі угорських авторів);
- *компаративний*, спрямований на порівняння національно-стильових та персональних проявів концертно-камерного скрипкового стилю;
- *органологічний*, необхідний для виявлення витоків та функціонування скрипкового стилю;
- *жанрово-стильового аналізу*, необхідний для виявлення композиційно-драматургічних особливостей творі, те що аналізується;
- *виконавського аналізу*, що освітлює особливості застосування композиторами засобів та прийомів скрипкової гри.

**Теоретичною базою дослідження слугують** наукові джерела по наступним «блокам» проблем:

- *теорій жанру і стилю в музиці, музичної мови і форми*, (Т. Адорно [2], М. Арановський [4], Б. Асаф'єв [5], Г. Дауноравичене [18], Г. Ігнатченко [23; 24], Л. Кияновська [26; 27], Ц. Когоутек [28], В. Медушевський [34], В. Москаленко [36; 37], Є. Назайкінський [39; 40], О. Рощенко [45], С. Соколов [48], І. Тукова [51; 52], Н. Харнонурт [53], Ю. Холопов [55], В. Холопова [57], Л. Шаповалова [62; 63], С. Шип [64], Н. Besseller [68], С. Dahlhaus [70], Z. Lissa [73]);
- *органології, інструментознавства, теорії і історії концертного і камерного виконавства, зокрема, струнно-смичкового*, (О. Агарков [1], І. Андрієвський [3], Л. Ауер [6], Г. Берліоз [8], К. Біла [9], Л. Гінзбург-В. Григор'єв [14], І. Гребнева [15; 16], О. Зав'ялова [22], К. Кузнецов-І. Ямпольський [30], Е. Купріяненко [32], М. Ліберман-М. Берлянчик [33], Л. Мінкін [35], В. Мужчиль [38], Є. Назайкінський [39], І. Польська [42], Н. Пославська [43], Г. Хоткевич [58], Н. Чистякова [60; 61], О. Юр'єв [65], А. Bachmann [66], А. Carse [69], Т. Dunhill [71], J. Mattheson [76],

L. Mozart [78], M. Pincherle [79]);

- історії національної специфіки угорського струнно-смичкового мистецтва, творчості композиторів, твори яких аналізуються, (В. Григор'єв [17], М. Друскін [19], З. Кодай [29], А. Каленеченко [25], Б. Сабольч [47], В. Bartok [67], J. Marothy [74], А. Molnar [77], В. Szabolczi [80]).

**Наукова новизна** даної роботи визначається тим, що вона є першим досвідом систематизації жанрово-стильових особливостей концертно-камерної музики для скрипки угорських композиторів кінця XIX – першої половини XX століть. У ній вперше:

- обґрунтовано застосування поняття «скрипковий стиль» в контексті органології інструмента;
- запропоновано розгляд категорій «концертність» та «камерність» в аспекті скрипкового мислення;
- виявлені та систематизовані риси національного стилю у скрипковій творчості угорських композиторів;
- запропоновано критерії класифікації концертно-камерних творів угорських авторів;
- розглянуто твори, які раніше у даному аспекті не вивчалися.

**Практичне значення отриманих результатів дослідження.** Положення та висновки даної роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях особливостей концертно-камерного скрипкового стилю у його інших національних проявах. Результати роботи можуть бути враховані у навчальних курсах «Історія світової музичної культури», «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів», «Історія виконавства на струнно-смичкових інструментах», «Методика викладання гри на струнно-смичкових інструментах», «Методика викладання камерного ансамблю» для бакалаврів та магістрів музичних навчальних закладів України. Матеріали роботи можуть стати корисними і для виконавців, які звертаються до проаналізованих у ній творів.

**Структура дослідження.** Робота складається зі Вступу, двох Розділів, висновків до них, загальних Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 69 сторінок, з них основного тексту – 54 сторінки. Список використаних джерел включає 81 позицію (8 сторінок), з них 16 – іноземними мовами.

## РОЗДІЛ 1

### МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ РОЗГЛЯДУ КОНЦЕРТНО-КАМЕРНОГО СКРИПКОВОГО СТИЛЮ УГОРСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТЬ.

#### 1.1. Скрипковий стиль в контексті органології інструмента

Категорія «стиль», поряд з жанром та стилістикою виступає в якості основних семантикоутворюючих показників творів мистецтва, у тому числі і музичного. В основі розуміння стилю лежить відома формула Ж. Білффона: «Стиль-це людина». Дійсно, єдиним носієм індивідуального та неповторного, як атрибуцій музичного стилю, виступає постать творця – композитора, іноді – композитора-виконавця, якщо мова йде про суміщення цих двох творчих професій.

З цих позицій інструмент, зокрема, скрипка сам по собі не володіє якістю стилю (хоча остання у ньому теж присутня у вигляді відтворення стилю майстра-виготовника). Але у повному обсязі стиль інструмента розкривається у комплексному розумінні стилю, який є відтворенням через творчу особистість цілого ряду детермінант, які впливали на її формування.

Стиль як неповторна даність формується «на перехресті всіх зовнішніх атрибутів часу, середовища, кола (людей та речей, ідей та знаків)» [40, с. 35].

У числі детермінант стилю чи ні найпершим є інструмент, на якому грає виконавець і для якого пише композитор. Обидва вони ніби примірюють інструмент, підкорюють його власним творчим потребам: «В інструменті проявляють себе різні сили, здатні затуляти собою безпосередні прояви індивідуальності» [там само]. Це означає, що інструменти певною мірою є відчуженими від музикантів – вони являють собою артефакти «другої» рукотворної природи, але водночас виступають як засоби, «органи» мислення музиканта, диктують йому свої вимоги і правила.

Тому в якості методологічної основи вивчення скрипкового стилю у будь-яких його проявах виступає органологія – комплексна наука про інструменти,

де поєднуються їхні акустичні та семантичні характеристики в межах єдиного виконавського звукообразу (термін Н. Рябухи [46]). З точки зору органологічної теорії, інструменти поділяються на групи, які відрізняються за ступенем близькості чи віддаленості від людського організму. Це відображується у формулі «інструмент – це теж людина» [39].

Скрипка відноситься до групи смичкових хордофонів, які мають давню історію, багату міфами та фактами.

Один з найвидатніших знавців скрипкового мистецтва – Л. Моцарт – у своєму методичному трактаті стисло змальовує історію скрипки. Він вказує, що у світовій міфології засновником скрипки (взагалі всіх різновидів струнних інструментів) вважається бог Гермес, наводячи з цього приводу зміст цього міфу: «Одного разу річка Ніл, розлившись, наводнила Єгипет, а потім вода спала. Гермес випадково під час прогулянки знайшов між тими, що залишилися в полях і степах загиблими тваринами черепахи, в панцирі якої нічого не було, окрім висушених жил. Вони при дотику видавали різні тони відповідно до їх довжини і товщини» [78, с. 5]. Так і народився струнний інструмент типу ліри або кефари, на якому, згідно переказам, першою стала грати смичком давньогрецька поетеса та музикант Сафо [там само, с. 8].

Міфи про походження хордофонів і, зокрема, скрипки, тісно переплітаються з реальністю. Цей інструмент функціонував практично у всіх народів світу (під різними назвами) і був, таким чином, не лише універсальним, але й інтернаціональним. Продовжуючи розгляд еволюції скрипки, знаходимо в існуючій літературі, зокрема, у працях Л. Моцарта [78], Л. Гінзбурга-В. Григор'єва [14], К. Кузнєцова-І. Ямпольського [30], Н. Харнонкурта [53], І. Гребневої [15], Н. Чистякової [60] та інших авторів дані щодо фольклорного та професійного побутування цього інструмента на теренах європейських держав.

Ще до майстрів італійської Кремони та Брешиї, (Г. да Сало, Дж. П. Маджині, А. Джироламо, А. Страдіварі, Дж. Гварнері, Н. Амати), скрипка була широко розповсюджена у народному музикуванні. Це була так звана скрипка-жигга, яка була принесена до Італії мандруючими музикантами.

Як зазначається в монографії Н. Чистякової, «У діяльності цих майстрів “скрипка” поступово покращувалась у конструкції та в художній обробці, ставала сильним і чутливим, глибоким і теплим за тоном інструментом» [60, с. 22].

Скрипка (скрипкове сімейство) поступово витісняла з практики суспільного музикування віоли, які відрізнялися тихим звуком і призначалися в цілому для камерного ужитку. Народна скрипка (жига, генсле, мазаня) слугувала основою формування академічних попередників скрипки, застосовуваних у ренесансних оркестрах під назвами «ребек» та «фідель». Зображення одного з таких інструментів можна знайти на фресках Софії Київської, що свідчить про їхнє широке розповсюдження у тодішньому побуті. На думку фахівців, на фресці зображено виконавця на інструменті під назвою «ребек».

Розгорнуто класифікацію різновидів скрипки, які сформувалися на кінець XVIII століття, знаходимо вже у Л. Моцарта [60, с. 12], який називає наступні зразки:

- 1) маленький за розмірами інструмент, якими користувалися танцмейстери, котрий мав три або чотири струни;
- 2) чотириструнна плоска скрипка, яка мала одну лише верхню деку;
- 3) скрипка-*piccolo* або дитяча скрипка у вигляді четвертної або половинної, яка настроювалася набагато вище звичайного інструмента;
- 4) звичайна скрипка, зовнішній вигляд якої зберігся донині;
- 5) скрипка «*bracchia*», призначена для виконання партій низьких голосів в оркестрі;
- 6) «фаготна» скрипка, яка відрізняється від попереднього різновиду за розміром і способом натягування струн;
- 7) «базель» або «бассет» – прообраз сучасної віолончелі, який мав на той період п'ять струн;
- 8) «великий бас» або «віолон» (*contra basso*), який міг бути різного розміру і мав п'ять струн з настройкою на октаву нижче від віолончелі (прообраз сучасного контрабаса);

- 9) «гамба» або «колінна скрипка», яку виконавець тримав між колінами і яка мала шість або сім струн;
- 10) «бордон» або «баридон», що мав шість або сім струн - інструмент з дуже широкою «шиєю», порожній та відкритий у задній частині, де розміщувалися ще дев'ять мідних або сталевих струн бурдонного призначення (звідси і назва цього інструмента), до яких виконавець торкався великим пальцем лівої руки, граючи одночасно смичком по верхніх струнах;
- 11) «*віола d'amour*» (рудимент віольного сімейства) – інструмент, спеціально призначений для «вечірнього музикування», котрий мав шість струн вгорі, а під грифом,- шість резонуючих сталевих струн;
- 12) англійський «віолет», який мав зверху сім струн, а знизу – 12 резонуючих.

Ці різновиди скрипки (інструментів скрипкового сімейства) могли використовуватися як окремо, так і в консортах – ансамблях однорідних чи різнорідних інструментів, призначених для виконання спеціально написаних для них творів. Не важко помітити, що з перелічених Л. Моцартом різновидів лише окремі продовжили своє існування в академічній традиції, в основному, у вигляді тріади «скрипка-віолончель-контрабас», а інші залишилися у практиці аутентичного музикування, яка отримала широке розповсюдження у музиці ХХ століття.

Історіографія скрипки, міфи та факти про її походження і функціонування дають можливість підійти до категорії «скрипковий стиль». Вперше це поняття, поряд із стилями інших інструментів виникло в трактатах теоретиків Бароко, зокрема, у М. Мерсенна, який визначав стиль скрипки як «веселий і жвавий», у той час, як віола і смичкова ліра «сумна і млосна»; люття- «помірна і скромна» [60, с.8]. Як зазначають дослідники, зокрема, Н. Харнонкурт, жоден з інструментів тієї епохи «не відбивав так достовірно дух Бароко, як скрипка. Її поява в ХVІ столітті була ніби результатом поступової конкретизації певного задуму» [60, с. 94].

Характеризуючи процес виділення скрипки із «строкатої» маси ренесансних інструментів струнно-смичкового сімейства (фідель, ребек, ліра),

дослідник далі зауважує, що цей процес був «відображенням еволюції самої музики, оскільки в попередніх століттях усі елементи склалися в тонку поліфонічну тканину, в якій окремі інструменти і музиканти склали анонімну частину цілого»; (...) «але близько 1600 року з'явилися нові тенденції» [там само, с.94 – 95].

Виокремлюючи ці новації, Н. Харнонкурт далі зазначає, що, по-перше, «музично-декламаційна інтерпретація поетичних творів (пов'язана з народженням опери – Т. Б.) призвела до поширення монодії, сольного співу з акомпанементом», що, у свою чергу відобразилося на інструментальній музиці, в якій «соліст звільнився від ансамблевої анонімності, присвоїв собі нову монодичну звукову мову і почав висловлюватися за допомогою виключно звуків» [там само, с. 94– 95].

По-друге, на основі впровадження скрипки як сольного інструмента, здатного до відтворення відтінків людського голосу, виникала теорія музичної риторики, як найважливіша складова розуміння інтонаційного змісту творів того часу – «музика набула характеру діалогу, а однією з основних вимог, які стояли перед усіма вчителями музики епохи Бароко, була здатність навчити мовленнєвій грі (*sprechendes spiel*)» [там само, с. 95]. Як зазначає, спираючись на думки Н. Харнонкурта, Н. Чистякова, «інструментальна “звукова мова” призвела до створення ансамблів і оркестрів з провідною роллю скрипки, як інструмента-соліста і ансамбліста одночасно. Уперше це було усвідомлено в опері» [60, с. 25].

Повертаючись до сучасного розуміння категорії «стиль інструмента», зокрема у її екстраполяції на скрипкове мистецтво, слід вказати на місце цього поняття у системі стильової ієрархії. Згідно до існуючої на сьогоднішній день класифікації, стиль інструмента відноситься до різновиду, що класифікується рубрикою «стилі будь-яких видів музики» (далі – «видовий стиль») [56, с. 223]. Поряд з поняттям «стиль» інструмента фігурують споріднені з ним поняття «звукообраз інструмента» [46]. Проте, поняття стилю є найзагальнішим у плані виявлення характерних рис того чи іншого інструмента як «органу» мислення музиканта, що ним володіє – грає на ньому або пише для нього

музику.

У сучасних органологічних дослідженнях поняття про стиль інструмента вживається як ключове у термінологічному сенсі. Одне з його визначень знаходимо у дисертації О. Жерздева, де теоретичний розділ присвячено саме цьому питанню. Автор пропонує наступну дефініцію: «Стиль інструмента – особливий різновид видового стилю, що визначається способом його (інструмента) буття в практиці суспільного музикування, типовими жанрами, композиторськими і виконавськими стилями, які в сукупності зберігаються в пам'яті інструмента як артефакту культури і відроджується у конкретних композиціях та їх інтерпретаціях» [21, с. 8].

Музичні інструменти відображують кумулятивну функцію культури і в цьому плані, дійсно, є часткою її пам'яті. Слід також враховувати, що вони самі є витворами мистецтва, а потрапляючи до системи музикування, набувають якості її стильових детермінант. Що стосується стилю скрипки, то це поняття та явище слід трактувати як в узагальненому, так і у конкретизованому змісті. Адже «стиль» завжди потребує предикатів – «стиль, який...», «стиль чого...» [54, с. 137].

Це означає, що стиль, є явищем неоднорідним і має подвійне трактування, тобто він коригується детермінантами жанрової системи, яка складається в музиці для того чи іншого інструмента, і підпорядковується закономірностям історичної еволюції музичної мови та форми. Враховуючи ці обставини, І. Гребнева у дослідженні особливостей скрипкового стилю в *concerti grossi* А. Кореллі пропонує його наступну характеристику: стиль скрипки постає як «сукупний “образ” інструмента (зовнішній вигляд, засоби гри, виконавські надбання, композиторська творчість), що найповніше відображував мелодичну природу нової інтонаційної практики у відповідності до її завдань» [16]. І далі: «1) завдяки силі та чіткій артикуляції у поєднанні з “гладкістю” звуку скрипка виділялася з досить “строкатої” маси барокового оркестру; 2) кантабільність скрипки поєднувалася з її придатністю до виконання характеристичних (танцювально-моторних) мелодій; 3) сольні якості скрипки формувалися у ансамблевій практиці: функція ансамблевого (групового) концертування є

первинною для скрипкового стилю, що формувався на основі різних видів інструментального діалогу саме у жанрі *concerto grosso*» [там само, с. 5].

Дослідниця має на увазі передусім скрипковий стиль А. Кореллі, який формувався в практиці ансамблевого музикування, але реалізовувався і на рівні в сольності (сольна скрипкова соната з басом). У сукупності різних жанрових форм музикування скрипковий стиль досить швидко набув статусу універсального, витіснивши з музичної практики інші хордофони, які не давали належного ефекту, сили та яскравості звуку, необхідного, перш за все, для симфонічного оркестру. Саме струнно-смичкова група стала його основою, а скрипковий стиль (у широкому розумінні – як стиль струнно-смичкового сімейства став провідним у системі видових інструментальних стилів, зберігаючи цей статус аж до сьогодні.

Універсальність скрипки у порівнянні з іншими інструментами тієї ж та інших груп не суперечить основному стильовому показнику – специфіці, неповторності та унікальності, як константи будь-якого стильового явища. У співвідношенні категорій «універсалізм» та «специфіка» спостерігається діалектична закономірність: поглиблення специфіки означає її подолання на шляху до універсалізму [39, с. 92].

Наприклад, такі прийоми скрипкової гри, як *pizzicato* та *col legno*, є відображенням властивостей, відповідно струнно-смичкового, струнно-щипкового та ударного музикування. Окрім того, на стиль скрипки, як історико-стильову даність, впливають жанрово-стилістичні чинники, серед яких найголовнішими є концертність та камерність.

Саме вони визначають природу скрипкових жанрів, їхнє співвідношення у тому чи іншому національному контексті, визначають напрями творчих інтенцій композиторів та виконавців, які спеціалізуються на скрипковій музиці. Про це мова піде у наступному підрозділі даної магістерської роботи.

### **1.1. Концертність і камерність як категорії скрипкового мислення**

Історіографія кожного музичного інструмента, у тому числі і скрипки, показує шлях його використання у двох жанрово-стилістичних площинах –

концертності та камерності. Кожен з інструментів у процесі становлення свого видового стилю прагне досягти рівня солювання, здобуваючи, як вже було показано, статусу універсальності, але зберігаючи при цьому власну специфіку.

У жанровому аспекті це реалізується через концерт для даного інструмента у супроводі оркестру чи ансамблю, але за концертом як жанром завжди стоїть внутрішній глибинний принцип мислення, що визначається як «концертність».

Методологію розгляду концертності, як принципу музичного мислення знаходимо у працях різних авторів, зокрема, таких відомих, як Т. Адорно [2] та Б. Асаф'єва.

Засновник інтонаційної теорії виділяє поняття «начало і принцип концертності», зазначаючи, що не тільки у віртуозному змаганні криється сутність цього феномену, розглядати його треба значно глибше, орієнтуючись на ідею діалогу, який виникає між «...ідеєю пануючою і нею ж породженою ідеєю контрастуючою» [5, с. 218].

За принципом діалогу криється діалектика концертної форми, що відображується навіть у етимології слова «концерт». Слова *concerto* і *concertare* мають подвійне значення. По латині *concertare* – битися, сперечатися. По-італійськи *concertare* – влаштовувати, вигадувати, а *concerto* означає згоду, *di concerto* – одностайно» [там само, с. 220.].

Будь-яка музична форма може виявляти ознаки концертності. Це стосується варіацій, сонати, а також власне концерту як жанру, який склався у «концертуєчому стилі» Бароко і означав у широкому смислі відокремлення солістів-віртуозів від «анонімної маси» оркестру чи хору [53, с. 51].

Виконавці-віртуози, удосконалюючи свою майстерність, розвивали принцип концертності у різних контекстних умовах – від колективного музикування на зразок барокового *concerto grosso* до масштабного сольного концерту з оркестром, як різновиду сонатно-симфонічного жанру, який існував і продовжує існувати у двох основних структурних різновидах – як концерт-цикл і як одночастинний концерт-поема [9].

Наразі на сьогоднішній день склалися і функціонують наступні жанрово-стильові моделі інструментального концерту, класифіковані у дисертації К. Білої [9, с. 13]:

- 1) концерт для солюючого інструмента з симфонічним оркестром;
- 2) симфонія з солюючим інструментом;
- 3) концерт для оркестру;
- 4) твори з рисами концерту;
- 5) концертштюк;
- б) кончерто-гроссо.

До цього переліку слід додати, по-перше, різного роду жанрові «гібриди», а по-друге – «ліброжанрові» моделі, під якими розуміється новожанрові утворення типу «музики для...», наприклад бартоківська «Музика для струнних, ударних і челести» [18, с. 100–101].

Скрипковий концерт, як і взагалі концертна музика за участі скрипки була і залишається найрозповсюднішою формою віртуозного концертного музикування, витoki якої слід вбачати у фольклорному та аматорському середовищі. Мова йде про фольклор, у межах котрого формувалося мистецтво народних професіоналів, які своєю творчістю закладали основи концертного музикування в академічному музичному пласті.

Скрипковий концерт, що базується на принципах концертності, як категорії музичного мислення, є жанром (групою жанрів), як сформувалося в межах загального розуміння цього музичного феномену, збірне визначення яке було запропоновано Л. Мінкіним: «Концерт – віртуозний імпровізаційний твір для хору або оркестру або соліста (або хору) з оркестром, заснований на послідовному втіленні діалогічного принципу, що визначає внутрішню структуру твору, форми викладу і розвитку музичного матеріалу, прийоми солювання одного або групи виконавців» [35, с 83].

Як бачимо, константою феномена концертності і самого жанру концерту виступає ідея діалогу, який знаходить прояв у різноманітних формах (діалог-суперечка, діалог-підхват, полілог тощо). Ця багатоманітність самого

принципу діалогічності і визначає розмаїття в системі концертних жанрів. Окрім цього, суттєвими і постійними ознаками будь-яких концертних форм є такі атрибуції, як віртуозність та імпровізаційність. Перше стосується, насамперед, індивідуальної майстерності виконавця-соліста, а друге охоплює сферу свободи форми, межуючи з самою ідеєю вільної імпровізації, яка періодично відроджувалась у процесі еволюції музичного мислення.

Принцип концертності не є в музиці автономним явищем, оскільки завжди кореспондує з іншим глобальним фактором музичного мислення – камерність, зміст якої розкривається, перш за все, через ліричну природу самого музичного мистецтва.

Визначаючи категорію камерності будемо мати на увазі підходи, до її визначення, представлені в існуючих на сьогоднішній день концепціях [2; 42]. У жанрово-комунікативному аспекті камерність трактується як «замкнене музикування», схильність композиторів йти до самопоглиблення та самопізнання.

Визначена тут естетика камерності кореспондує з розумінням її поетики – типових прийомів побудови тексту камерного твору. Цю сторону камерності досліджує у своїй статті-лекції німецький музичний соціолог Т. Адорно. Вчений, як він каже, йде «не від жанру, межі якого є розпливчати, не від слухачів, а від виконавців», пропонуючи наразі наступне визначення: «під камерною музикою я розумію в основному ті твори епохи сонатної форми від Гайдна до Шенберга і Веберна, для яких характерним є принцип дроблення тематичного матеріалу між різними партіями в процесі розвитку» [2, с. 79].

Обидва аспекти камерності – естетичний та комунікативний – унаочнюються конкретними творами, де в дію вступають стилістичні компоненти – їхня мова та форма, а також жанрові ознаки. Останні виступають на двох рівнях – функціональному та семантико-композиційному [51, с. 5].

Перший з них визначається складом учасників та місцем виконання, а також особливостями звукообразів тих інструментів або голосів (інструментів та голосів), для яких призначено даний твір. Другий рівень жанровості

стосується типових ознак конкретної жанрової моделі та унаучнюються через жанровий зміст (що відображуються) та жанрову форму (як відображуються).

Застосовуючи ці поняття, введені до понятійного апарату музикознавства, будемо мати на увазі комплекс семантичних та композиційних ознак, притаманних як жанровій моделі, так і конкретному твору, на базі якої він створювався.

Наразі категорії концертності та камерності з жанрової площини переміщуються до стильової та стилістичної, що унаочнюється у наявних на сьогоднішній день визначеннях тієї ж камерності в аспектах різних видових стилів. Одне з таких визначень знаходимо в дисертації Е. Купріяненко, присвяченій камерній музиці за участі альту [31, с. 7].

Дослідниця розглядає камерність як «особливий тип музичного мислення», який конституюється наступними чинниками:

- 1) соціо-функціями цього роду музики, спрямованими на вираження суб'єктивно-особистісного;
- 2) його реалізацією в формі гри, котра розуміється як в широкому, так і вузькому значенні цього поняття і формує в цілому емоційно-ігровий тип змісту музичного твору;
- 3) втіленням певних жанрових форм у вигляді різновидів камерних ансамблів разом з типовими для них композиційними схемами [там само.

Підкреслимо, що у технологічному плані камерні ансамблі різного типу, на відміну від концертності та її жанрових форм, відрізняються паритетністю партій (інструментальних, вокальних, що їх складають). Камерні ансамблі у світовій музичній практиці складають величезний пласт творів різного змісту та форми, що дозволяє І. Польській визначити його як «систему жанрів», акцентуючи при цьому музичне розуміння поняття ансамблю: «в музиці поняття “ансамбль” є категоріальним, будучи особливим формально-змістовним комплексом кількісних і якісних характеристик художнього світовідчуття, мислення і взаємодії, що відноситься як до композиторської творчості, так і до виконавської діяльності, і пов'язаним з виникненням на основі подібної взаємодії декількох різних елементів – принципово нової,

раніше не існуючої якості хожньо-психологічної цілісності, що відбиває риси гармонійної узгодженості, збалансованості при збереженні індивідуальних особливостей кожної складової цього цілого – характеру (особи), тембру тощо» [42].

Ансамблевий тип мислення відрізняється, на думку дослідниці, від сольного, оперного, симфонічного, концертного, які у широкому змісті теж є ансамблями. Тут, як визначає авторка, «проблема взаємозв'язку ансамблю і музичного мислення може бути поставлена і протилежним чином: ансамблевий тип мислення є складовою частиною загальної проблеми ансамблю як культурного феномену» [там само, с. 32.]

Одним з найрозповсюдженіших типів ансамблю, як камерного, так і концертного, є струнно-смичковий. У ньому, як у дзеркалі відображені соціокультурні та психологічні засади концертно-камерного музикування, які у літературній формі сформулював свого часу французький письменник Стендаль [49]. Автор порівнює учасників струнно-смичкового квартету з людьми, що ведуть між собою бесіду, у якій «...перша скрипка нагадує людину середнього віку, наділену великим розумом і прекрасним даром мови. Яка весь час підтримує розмову, даючи їй той чи інший напрям» [49, с. 36]. Доречі, у так званому віденському квартеті кінця XIX століття функцію першого скрипаля було навіть просторово виділено – він розміщувався на естраді, а інші квартетисти знаходилися в оркестровій ямі. [13, стб. 171].

Щодо другої скрипки, то вона виступає, як співрозмовник першої (Стендаль називає її «другом» першої скрипки). Він постійно «намагається підкреслити блискучу дотепність свого приятеля, який посилено займається собою і, піклуючись про загальний хід бесіди, скоріше схильний погоджуватися з думкою інших її учасників, ніж висловлювати свої власні думки» [там само]. Це означає, що в камерному ансамблі за участі двох або декількох скрипок (не лише у квартеті) завжди виділяється компонент сольності, що йде історично від барокового *concerto grosso*, у якому в загальній масі оркестру протистояв ансамбль солістів, у якому спостерігалось виділення першої скрипки як «головуючої».

Продовжуючи характеристику учасників струнно-смичкового ансамблю, Стендаль характеризує віолончель, яку він порівнює з «...людиною позитивну, вчену, схильну до повчальних зауважень. Цей голос підтримує слова першої скрипки лаконічними, але різуче влучними узагальненнями». [там само] Як бачимо, віолончель у струнно-смичковому ансамблі є потенційно здатною до «головуючої» ролі, що історично підтверджується музичною практикою, у якій поряд із скрипковими концертними формами, широко представлені віолончельні (маємо на увазі, в першу чергу, концерти з оркестром).

Нарешті, завершуючи характеристику інструментів струнно-смичкового квартету, Стендаль висловлює свої думки відносно альтя, під яким розуміється «...мила, злегка балакуча жінка, яка по суті, нічим особливо не вирізняється, але постійно прагне взяти участь у бесіді. Правда вона вносить в розмову деяку витонченість, і доки вона говорить, інші співрозмовники мають можливість відпочити. У цієї пані, проте, можна помітити таємну прихильність до віолончелі, якій вона, мабуть, віддає перевагу перед іншими інструментами» [там само]. Така точка зору на функції альтя з часів квартетів І. Гайдна, про які писав Стендаль, суттєво модифікувалася. З інструмента допоміжної функції він поступово перетворювався на рівнопотенційний скрипці та віолончелі, досягаючи таким чином функції солювання, у тому числі і в царині власне концертних форм.

Їхніми еталонними зразками досі є альтюві концерти, створені в межах концертуючого стилю Бароко, зокрема, Концерт G-dur для альтя з оркестром Г. Ф. Телемана, охарактеризований у статті Е. Купріяненко [31].

Підводячи деякі підсумки, зазначимо, що концерно-камерне мислення в межах струнно-смичкового ансамблю мало, по-перше, єдину генезу в сфері фольклорного та «третьопластового» музикування, по-друге в процесі еволюції знаходилось у постійній взаємодії. Це відображувалось як у жанровій, так і в стильовій площинах двома способами. Перший з них означав наявність в одному і тому ж творі стилістичних рис обох принципів. Наприклад, у камерній музиці, зокрема, в різних типах струнно-смичкового

ансамблю, доволі часто виникало концертне (сольне) начало, яке знаходило прояв через такі атрибуції концертності, як діалогічність, віртуозність, імпровізаційність. Поряд з таким «дифузним» співвідношенням ідей концертності та камерності поступово формувалися особливі «гібридні» жанри, наприклад, камерна симфонія, концерт для оркестру, симфонія з солюючим інструментом (інструментами), концертний квартет, концертна сюїта, концертна п'єса (концертштюк) тощо.

У музиці Новітнього часу (вона бере свій відлік від кінця XIX століття і охоплює перші десятиліття XX століття). З її стильовим плюралізмом концертність і камерність, у тому числі у скрипковій репрезентації, частіше за все виступають у єдиному комплексі поліжанрової якості, а іноді взагалі опиняються в руслі ліброжанру – системи, в якій чітко не визначено жанрову приналежність твору, а сам жанр постає як «винахід» композитора. Як це зазначалося, типовими зразками ліброжанру є розповсюджені в музиці XX століття «музики для...» одним з піонерів, освоєння яких був Б. Барток, як представник угорської композиторської школи нового зразку.

Наразі, як свідчить музична практика, камерні ансамблі за участі скрипки в музиці Новітнього часу стають «нерегламентованими» в жанрово-стилістичному відношенні і можуть розглядатися як концертно-камерні. Використовуючи цей термін, ми маємо на увазі *сукупну якість музично-мовних ознак, які створюють синтез ідей концертного і камерного мислення та реалізуються через композиторські та виконавські інтенції у конкретних творах.*

Саме така якість репрезентується майстрами угорської композиторської школи, яка має міцне фольклорне коріння, а також академічне підґрунтя у вигляді зразків концертної та камерної музики композиторів інших європейських країн, насамперед, Австрії та Німеччини. Про це йде мова у наступному підрозділі даної магістерської роботи.

### **1.3. Національно-особливе у скрипкових творах угорських майстрів**

Музична культура Угорщини – багатоскладове явище, яке відображує в

цілому політичну історію нації та країни. Перш за все слід вказати на поєднання в угорській музиці найрізноманітніших фольклорних витоків – європейських та позаєвропейських. Найдавніші з них, зразки яких реально не збереглися, пов'язані з культурою угро-фінського походження, тієї народності, яка є спорідненою із фольклорною музикою сучасних марійців та чувашей, а також інших народностей з Сибіру, які відносяться до цієї нічної групи.

Як свідчать дослідження угорських етномузикознавців, ця культура була суто монодичною. Пісні мали пентатонічну основу ладу, відрізнялися повторністю елементів, зокрема, мелодія повторювалася двічі, при чому другий раз на квінту вниз [47, с. 165]. Відомо, що ці пісні виконувалися під акомпанемент струнно-щипкового інструмента під назвою «кобоз», проте, як вже відзначалося, зразки цієї музики до нас не дійшли, хоча збереглися деякі її риси у сільському фольклорі Угорщини, а також у дитячих піснях, на основі яких виникали різдвяні колядки [там само].

Напружена довготривала боротьба за незалежність та демократичний устрій Угорщини тривала, як відомо, аж до 1918-го року (до того країна перебувала у складі Австро-Угорської імперії з монаршим правлінням). Такий політичний статус не міг не позначитися на музиці як народного походження (мається на увазі переважно міський фольклор), так і на академічній творчості. Перші зразки останньої почали з'являтися лише в перші десятиліття XIX століття (перша угорська опера на історичний сюжет «Бігство Бели» Йозефа Рузічки була поставлена у 1822 році).

Величезне значення для становлення угорської професійної музики мала просвітницька, творча та благодійна діяльність Ф. Ліста, якого з повним правом можна вважати засновником угорської фахової музики Новітнього часу.

Ф. Ліст у своїх національно-визначених музичних опусах керувався, в основному, особливостями мелодики та ритму стилю вербункош, що склався у народних піснях історичного жанру, який здобув особливої популярності, починаючи з 30-40х років XIX століття. Назва цього стилю походить від німецького слова «*Werbung*» – вербування. Його музична лексика значною мірою відрізняється від старовинних селянських пісень на історичну тематику,

у яких панувала манера виконання *parlando rubato*, часто з синкопами, зумовленими самим характером угорської мови, яка відрізняється активністю, навіть «вибуховістю» з характерним акцентом на першому складі. Такі пісні побутували в угорських селах ще на початку ХХ століття, а отже могли бути безпосередньо знаними угорськими композиторами, про яких йде мова у даній роботі.

Мелодика і ритміка в манері «вебункош» хоча і була дещо спорідненою цим пісням, відрізнялася іншими особливостями, і мала «гордовитий лицарський характер, імпровізаційність, патетику, драматичну напругу, що породжувало різноманіття акцентів, ритмічні перебої, синкопи, багатство прикрас, специфічні каданси, часто з пунктирним ритмом – вони отримали назву “каданс зі шпорами”. Пристрасна напруга звучання підкреслена частим використанням мінорного ладу с двома збільшеними секундами, йменуємого “циганською” (в інших варіантах – “угорською”. – Т. Б) гамою» [19, с. 167].

Серед інструментарію, який використовувався в угорських народних ансамблях, провідне місце займали цимбали (їхній прообраз – згаданий вище фольклорний «кобоз», використаний за допомогою ударних паличок), а також скрипка, як постійний учасник народного музикування в селах Угорщини. Зрозуміло, що скрипку, як і її попередники – фідель та ребек, не є національним угорським інструментом (на цю роль скоріше претендують цимбали, самим відомим з різновидів яких є «угорські»). Проте, походження народної «скрипки-жиги» тісно пов'язане з тими місцевостями, де мешкали угорці та румуни, зокрема, з Далмацією та Трансильванією, звідки скрипка прийшла до Італії та Польщі [30, с. 8].

За своєю природою народна скрипка – інструмент, призначений для супроводу танців. Саме на базі останніх формувалося скрипкове мистецтво більшості європейських країн, у тому числі й Угорщини. Угорські народні інструментальні ансамблі є досить невеликими за складом і включають одного соліста, одного-двох акомпануючих скрипаля, а також ряд інших інструментів струнної та духової груп. З духових розповсюджені «воловій ріг», «волинка», «фуруйя» – дудки різних розмірів, пізніше – кларнет; із струнних – «цитра» –

інструмент типу гуслів 19, с. 166 ].

Як зазначають дослідники, зв'язуючою ланкою між старовинним пластом селянської пісні та новим міським фольклором, який формувався у XVIII – початку XIX століття були куруцькі пісні, які були особливо популярними в період підйому національно-визвольного руху. У XX столітті З. Кодай записав ряд таких пісень, серед яких найвідомішою є історична балада про Ракоци – ватажка народних повстанців. П'єса Шолля під назвою «Ракоци-марш», яку включив до своїх програм Ф. Ліст, який дуже уважно відносився до угорського національного фольклору, вивчав його особливості, використовуючи їх у своїх творах різних жанрів, а оркестрову обробку зробив Г. Берліоз.

Поряд з розповсюдженням танців у стилі вербункош, у 30-ті – 40-ві роки XIX століття розповсюдження отримали повільні інструментальні наспіви під назвою «халгато нота», що означає «п'єса для слухання». Як зазначається дослідниками, «такий наспів грає роль “лашу” (повільний епізод. – Т. Б), за яким в якості “фрішки” (швидкий епізод – Т. Б) слідує власне чардаш» [там само. с. 168].

Чардаш – емблема угорської інструментальної музики, яка стала витоком та «опізнавальним» знаком національного стилю (як жига для англійської музики, тарантела для італійської, гопак для української). Носіями національної інструментальної традиції, зокрема, скрипкової, в Угорщині XIX століття були циганські оркестри та ансамблі, які високо оцінював ще Ф. Ліст. Уточнення до точки зору Ф. Ліста на циганську музичну культуру дав у свій час Б. Барток, зазначаючи, що музика, яку вони грали, не може називатися циганською, вона створювалася в народі, а циганські ансамблі її лише виконували [67].

У джерелах угорської музики академічного зразку, поряд з Ф. Лістом, стояли Ф. Еркель (1810 – 1893) та М. Мошоньї (1814 – 1870). Основним напрямом їхньої творчості була опера. А також фортепіанна музика. Проте, у творчості цих майстрів формувався і набував стабільного статусу інтонаційний фонд угорської музичної культури академічного зразку, що значною мірою впливало і на інструментальну творчість інших майстрів, зокрема скрипкову.

Концертна та камерна музика для скрипки (ширше – для струнно-

смичкових інструментів) у витоках мала фольклор, особливо ту його гілку, що формувалася у міському середовищі. Другим джерелом струнно-смичкового стилю угорських композиторів слід вважати симфонічну та оперну музику, до якої у зв'язку з відтворенням національної тематики потрапляли інструментальні мелодії з яскравою національною окресленістю.

Проте становлення фахової концертної та камерної музики в Угорщині припадає вже на Новітній час (кінець XIX – початок XX століть). Саме тоді заявили про себе такі композитори, як Є. Хубаї, а пізніше – Б. Барток і З. Кодаї. При всій різниці творчих стилів, естетичних уподобань та інтонаційної лексики, вони сформували національно-особливий скрипковий стиль, як феномен, що зайняв щільне місце у світовій скрипковій культурі.

Першим з них був Єне Хубаї (1858 – 1937), який суміщував у своїй творчості спеціалізації скрипаля-віртуоза та композитора, який центральним у своїй творчості бачив саме скрипкове мистецтво. Дослідники скрипалі [17, стб. 95] визначають поєднання у його виконавській манері витоків франко-бельгійської школи з особливостями угорської скрипкової культури.

Поряд з виконавською концертною діяльністю, яка принесла йому заслужену славу, як одного з найвідоміших віртуозів-скрипалів Європи, Є. Хубаї успішно займався й іншими видами діяльності – композиторською, диригентською, педагогічною, організаційною.

Є. Хубаї був учасником та фактичним керівником квартетних ансамблів, які він організував у Брюсселі з віолончелістом Ж. Серве і в Будапешті з віолончелістом Д. Поппером та іншими музикантами, що суттєво вплинуло на його композиторський стиль у галузі концертно-камерних жанрів. Серед найвизначніших творів Є. Хубаї слід назвати, насамперед, його 4 концерти для скрипки з оркестром, у тому числі *Concerto dramatico* (1907), та останній четвертий – «All'antica» у старовинному стилі. (1908). Серед камерних жанрів слід назвати його Романтичну сонату *Sonate Romantique* (1871), п'єси, у тому числі відому всім скрипалям «Зефір» (*Le Zephyr*), «Сцепи з чарди» (*Csardajélenetek*), «Варіації на угорські теми» (*Variations sur un thème Honggrois*), етюди для скрипки соло [17, стб. 94].

Перу Є. Хубаї належать ряд віолончельних концертів з оркестром, зокрема концертштюк (твір, написаний спеціально для Д. Поппера, який виконується з каденцією цього віолончеліста). Віддаючи данину тенденціям композиторсько-виконавської творчості в музиці пізньої романтичної доби, Є. Хубаї створив ряд фантазій-транскрипцій на теми з популярних опер, зокрема на теми з опери «Кармен» Ж. Бізе (цей твір детально аналізується у другому розділі даної магістерської роботи).

Новий етап у становленні угорської професійної музики, зокрема, струнно-смичкової, репрезентує творчість Б. Бартока (1881 – 1945). На відміну від Є. Хубаї, цей видатний музикант не був професійним скрипалем, але добре знав ресурси струнно-смичкових інструментів, як автор симфонічних і оперних творів. До того ж, Б. Барток започаткував у ХХ столітті цілий стильовий напрям у музичному мистецтві, який отримав назву «неофольклоризм», основою якого для нього було вивчення та самосистематизація угорського фольклору у поєднанні з новітніми прийомами композиторської техніки.

Як зазначається у статті А. Каленеченка, Б. Барток «У композиторській творчості поєднував елементи архаїчного сільського музичного фольклору (насамперед угорського) з гострою сучасною стилістикою». Мається на увазі той факт, що саме Б. Бартоку належить відкриття одного з провідних стильових напрямів у музиці ХХ століття – неофольклоризму, який є у стильовому аспекті поєднанням фольклорних витоків (здебільшого, раніше невикористовуваних) з сучасними прийомами композиторської техніки [25, с. 149].

Неофольклоризм Б. Бартока не мав вузької етнографічної спрямованості. Разом зі своїм другом та колегою З. Кодаєм він збирав та самосистематизував аутентичний фольклор цілого європейського регіону – угорський, румунський, словацький. Це відобразилося в інтонаційній лексиці його інструментальних творів концертного та камерного зразку, серед яких щільне місце займає скрипкова музика. Скрипка у стилі Б. Бартока виступає як у поєднанні з іншими інструментами (концерти для оркестру, відома «музика для струнних, ударних і челести», 6 струнних квартетів, фортепіанних квартетів та квінтетів, контрасти

для скрипки, кларнету та фортепіано), так і у сольному вигляді, зокрема у двох концертах для скрипки з оркестром, двох рапсодіях для скрипки з оркестром (друга з них аналізується у наступному розділі даної магістерської роботи), 3-х сонатах для скрипки та фортепіано, Сонаті для скрипки соло, 44-х дуетах для двох скрипок.

Вагомий внесок до виявлення національно-особливого в угорській фаховій музиці Новітнього часу належить композитору, музикознавцю-фольклористу, педагогу та музично-громадському діячеві З. Кодаю (1882 – 1967). Діяльність цього майстра була напрочуд багатогранною, а її основними напрямками виступали композиція та музичний етнографізм. Поєднання цих напрямів сприяло виробленню яскравого індивідуального стилю З. Кодая, рисами якого дослідники вважають «...багатобарвність звукової палітри при лаконізмі викладу та класичній ясності мелодичних ліній, різноманіття голосоведіння, пульсуючу енергію ритмів, орнаментальне багатство мелодії, свіжість та яскравість гармонії, органічну пропорційність форми, вокальну основу музичних образів, віртуозну винахідливість інструментовки [11, стб. 855].

Приділяючи увагу хоровій музиці та іншим вокальним жанрам, прямо пов'язаним з угорською народною пісенністю, З. Кодай у своїй композиторській діяльності приділяв значну увагу інструментальним жанрам, зокрема, призначеним для скрипки та інших струнно-смичкових інструментів. Вже серед перших його композиторських опусів знаходимо для скрипки і фортепіано (1905), а у подальшому він постійно повертався до цього роду музики, створивши цілий ряд її яскравих зразків. Серед яких: дует для скрипки та віолончелі (1914), Інтермецо для струнного тріо (1905), 2 струнних квартети (1908, 1918), Серенада для двох скрипок і альту (1920), Соната для віолончелі і фортепіано (1910), Соната для віолончелі соло (1915), триптих «Танці села Кало» для скрипки з фортепіано (цей твір аналізується нами далі).

Добре знаючи струнно-смичкові інструменти (він навчався грі на скрипці та віолончелі в Надьсомбаті (нині Трнава, Словачія), а в 1900 – 1905 – в Академії музики ім. Ф. Ліста в Будапешті З. Кодай прагнув наблизити «образ» цих інструментів до угорських та інших (трансильванських, словацьких, навіть

марійських, удмуртських та чуваських) фольклорних джерел. Розвиваючи лінію неофольклоризму, відкрити ним спільно з його другом та колегою Б. Бартоком, З. Кодай у своїй скрипковій (і взагалі інструментальній) музиці орієнтувався на відкриті ним пласти старовинної пентатонічної культури, здійснивши під час фольклорних експедицій записи на фонографі зразків виконання її прикладів, які збереглися у віддалених селах. Поряд з відтворенням ладової своєрідності народної просодії, З. Кодай розробляв оригінальну метрику, яка за походженням йшла від специфіки народних віршів. Він є автором дослідження про стихотворну строфіку угорських народних пісень (1906), що свідчить про те, що в його музиці (не лише хоровій чи пісенній) відображено весь інтонаційний комплекс, джерела якого уходять корінням до старовинної народної спадщини).

Серед відчутих впливів європейських композиторських шкіл у творчості З. Кодая особливо виділяється імпресіонізм К. Дебюсі. Ще у 1906 – 07 році він здійснив поїздку до Парижу, де поглиблено знайомився з творчістю цього майстра, що відображено у фортепіанній п'єсі «*Meditation sur un motif de Claude Debussy*» («Роздуми на мотив Клода Дебюсі»). Поряд з модальністю у ладовій сфері, З. Кодай перейняв у К. Дебюсі особливу пластику інтонаційного руху, засновану на суто угорських народних танцювальних зразках давнього походження, які значно відрізняються від стилю вербункош. Разом з тим у скрипкових опусах З. Кодая знайшов відображення і цей стиль, що свідчить про властиву йому глибину та широкоохватність у відтворенні фольклорних джерел, які мислилися їм в контексті новітніх тенденцій європейської музичної культури ХХ століття.

Отже, угорська скрипкова музика формувалася у руслі загальних тенденцій інтонаційного оновлення накопиченого музичною практикою матеріалу, який складали, з одного боку, типові жанри європейського музичного мистецтва, а з другого – їхні модифікації, породжені національною традицією. Складовими цих тенденцій виступали артифіковані зразки національного угорського стилю вербункош. А згодом – науково обґрунтована концепція угорської музичної мови, розроблена Б. Бартоком та

### 3. Кодаєм.

Центральною фігурою, ідейним керівником боротьби угорських композиторів за свій національний стиль був Ф. Ліст. Саме його твори в різних жанрах, у тому числі і симфонічних програмних, заклали основи цього стилю, який у Новітній час зусиллями, в першу чергу, Б. Бартока доповнився неофольклорною спрямованістю. Під знаком неофольклоризму виникали і скрипкові твори угорських майстрів кінця ХІХ - початку ХХ століття, про які йде мова у наступному розділі даної магістерської роботи.

### **Висновки до Розділу 1**

При розгляді творів мистецтва, у тому числі і музичного, базовим виступає поняття «стиль», яке розповсюджується на весь комплекс художнього світу музики і охоплює категорію «стиль інструмента». Поряд зі стилем виступає інша семантикоутворююча категорія – «жанр», яка несе в собі узагальнення, в той час, як «стиль» завжди спирається на індивідуальність творця («стиль – це людина» за Ж. Білффоном).

Зазначено, що введення до наукового обігу поняття про стиль інструмента виникло на базі відносно нової галузі музичної науки – органології, яка вивчає комплексні властивості інструментів в історичному та теоретичному плані, враховуючи діяльність виконавців та композиторів, а також слухацькі сприйняття. З формальної точки зору інструменти не володіють власним стилем; вони виступають в цій якості як детермінанти стилю людини, який містить у собі все те, що вона використовує, як знаряддя свого мислення, у даному випадку, музичного.

Інструменти розрізняються не лише на основі своїх тембрів та прийомів гри, але й таких органологічних характеристик, як ступень віддаленості від людського організму. Найближчими до нього тут є духові інструменти (аерофони), звуковидобування на яких прямо пов'язано з диханням людини, а найвіддаленішими – клавішні, включно з електронними ідіофонами.

Скрипка входить до групи струнно-смичкових хордофонів і відрізняється «середнім» положенням у цій системі. З одного боку вона є своєрідним

продовженням людського голосу, як основи музичної інтонації, а з другого – артефактом культури найдавнішого походження, пов'язаним з відтворенням інструментальних інтонацій, перш за все, у танцювальних жанрах.

Міфи і факти про походження та функціонування скрипки свідчать про те, що цей інструмент мав фольклорну генезу (в античну добу її винахідником вважався бог Гермес). В процесі артифікації струнно-щипкові хордофони типу ліри або кефари доповнилися грою на них смичком (за легендою, першою тут була поетеса Сафо). Введення смичкової функції сприяла значній модифікації звукообразу скрипки, її універсалізації, тобто здатності відтворювати різну музичну семантику. Іншою ключовою особливістю скрипки є її розповсюдженість у багатьох народів світу, що дозволяє визнати цей інструмент інтернаціональним за значенням. Народна скрипка (її відомі назви – «жигга», «генсле», «мазаня») була завезена на північ Італії, де в Кремені та Брешиї сформувалися професійні школи виготовлення високоякісних інструментів цієї групи, що в кінцевому підсумку сприяло витісненню скрипкою та її сімейством віол – інструментів з тихим звуком, призначених для камерного музикування.

Доведено, що прямими попередниками скрипки вже в системі академічного музикування ренесансної доби були ребек і фідель – інструменти народного походження, призначені переважно для колективного музикування (на одній з фресок Софії Київської можна побачити зображення музиканта, який грає на ребеку). Вже до середини XVIII століття в Європі нараховувалося більше десяти різновидів скрипки, про які йде мова у трактаті Л. Моцарта (всього дванадцять різновидів, котрі відповідають певним функціям інструмента).

Зазначено, що на підставі досліджень скрипкової культури різних епох та народів, а також розробок в галузі органології та теорії стилю можна підійти до визначення категорії «стиль інструмента», зокрема, «скрипковий стиль». Вперше це поняття виникло у теоретиків епохи Бароко, де стиль скрипки характеризувався, як «веселий і жвавий» (П. Мерсенн). Виокремлення скрипки із «строкатої» маси анонімних ренесансних інструментів відображувало сам шлях еволюції музики до пріоритету сольного музикування, провісницею якого

була оперна арія.

Скрипка є інструментом універсальних виражально-технічних можливостей (Н. Харнонкурт). Що стосується її стилю, то у теорії музичного стилю, він відноситься до категорії «стилі» будь-яких видів музики або «видового стилю» (В.Холопова). На підставі аналізу існуючих визначень цього поняття – як загально-теоретичних, так і конкретизованих відносно творчості того чи іншого автора та його епохи (Н. Харнонкурт, О. Жерздєв, І. Гребнева, Н. Рябуха, Н. Чистякова), нами виділено декілька типових ознак стилю скрипки, які включають:

- 1) сукупний виконавський звукообраз інструмента (Н. Рябуха) в його акустичних та семантичних параметрах;
- 2) особливу силу і гладкість артикуляції, якою відрізняється цей інструмент;
- 3) поєднання в стилі скрипки кантабільності та моторики, що є важливою передумовою концертного діалогу.

Універсалізм скрипки, який можна порівняти з ресурсами людського голосу, впливає на її застосування у музиці двох основних родів – концертний та камерний. Що стосується концертності, в основі якої лежить принцип «змагання-згоди» лежить діалог, який знаходить прояв у різних музичних жанрах, але зосереджується у спеціальному жанрі концерту. Формування цього жанру в академічній музичній практиці йшло шляхом виділення інструментів-солістів, серед яких провідним була саме скрипка з колективних форм концертного музикування, характерних для доби Бароко. Мається на увазі, насамперед, *concerto grosso*, де гра світлотіні забезпечувалася діалогом основної маси оркестру (*grosso*), та кількох солістів, якими, як правило, були саме скрипалі. Подальший розвиток концертності та жанру концерту був пов'язаний з епохою Просвітництва, коли сформувалася симфонія і сонатно-симфонічний цикл, як головний репрезентант інструментальних концертних форм. Романтизм з його тяжінням до програмності вніс свої корективи до еволюції концертного жанру, який перетворився на одночастинну симфонію-поему, де були стисло представлені риси циклічної композиції через по-

особливому трактовану сонатну форму, як правило, монотематичного змісту.

XX століття і Новітня музика в цілому дають цілу низку зразків концертного жанру у вигляді моно-, полі- та ліброжанрових моделей (Г. Дауноравічене). Особливого розвитку набувають вже наприкінці XIX століття національні форми інструментального концертування, які корегують з камерними різновидами музики.

Зазначено, що камерність, як принцип музичного мислення, є відображенням ідеї побутового музикування, де провідними є принципи самопоглиблення, інтроспекції, що відрізняє її від симфонічності та концертності. З точки зору жанрових ознак, камерність базується на особливому типі фактурного устрою, заснованому на паритеті спільномузикаючих виконавців (Т. Адорно).

Концертність і камерність, які є в жанровому відношенні антиподами, в тексті конкретного музичного твору, тобто на рівні стилістики, можуть поєднуватися, синтезуватися. Камерна музика як «система жанрів» (І. Польська) дає нам зразки багатоманітних форм такого поєднання, при яких у камерних ансамблях, у тому числі і струнно-смичкових, водночас спостерігаються ознаки як концертних, так і камерних форм (камерна симфонія, концерт для оркестру, симфонія з солюючим інструментом, концертні п'єси, варіації, сюїти тощо). Наразі виникає поняття концертно-камерного стилю, під яким в даній роботі розуміється *сукупна якість музично-мовних ознак, які створюють синтез ідей концертного і камерного мислення та реалізуються через композиторські та виконавські інтенції у стилістиці конкретних творів*. Це відноситься і до національних форм реалізації концертно-камерної скрипкової інтонаційності, зокрема угорської, що сформувалася в кінці XIX – на початку XX століть.

Зазначено, що угорський концертно-камерний скрипковий стиль формувався в контексті загального розвитку національної свідомості, а також фольклорних, «третьопластових» та власне академічних пластів суспільного музикування. Скрипка не є угорським національним інструментом (на цю роль скоріше претендують цибали), але її розповсюдження в Угорщині мало масовий

характер і може розглядатися як національно-характерне явище. Інструментальна музика Угорщини, у тому числі й скрипкова, в основі має два стильові пласти – старовинний, сільський, обрядовий, генетично пов'язаний з витоками угро-фінського етносу, до якого належать угорці, а також нового, сформованого в межах міської культури, відомого під назвою стиль «вербункош».

Підкреслено, що концертно-камерна скрипкова музика Угорщини сформувалася доволі пізно у порівнянні з іншими жанрами, насамперед, оперним та кантатно-ораторіальним. У її становленні велику роль відіграв Ф. Ліст, який по праву може вважатися засновником угорської музики Новітнього часу, який веде свій відлік від кінця XIX століття.

Становлення солюючої та ансамблевої скрипки було тісно пов'язано з жанром чардашу, у якому виділялися дві частини – «лашу» (повільний епізод) та «фрішка» (швидкий епізод). Солістами у цьому жанрі були два скрипалі, а ансамбль складався з цимбал, цитр, духових типу волинки. Цю музику виконували циганські ансамблі (чали), але створювалася вона в народі, що означає виток професійної скрипкової культури, зафіксовані в творчості фахових композиторів та виконавців. Її остаточне становлення та одночасно розквіт, припадає на Новітній час, коли такі національні угорські автори, як Є. Хубаї, а пізніше Б. Барток та З. Кодай, «із знанням справи», тобто на основі вивчення аутентичних зразків угорського фольклору, створили цілий ряд яскравих і самобутніх концертно-камерних творів для скрипки. У даній магістерській роботі надано характеристики стилів цих майстрів з акцентом на скрипковій складовій.

Першим з них слід назвати Є. Хубаї, який за своїм виконавським фахом був скрипалем, а отже приділяв особливу увагу музиці за участі свого улюбленого інструмента. Він є автором чотирьох скрипкових концертів, романтичної сонати для скрипки та фортепіано, також п'єси для скрипки, серед яких найбільш відомою є «Зефір», етюди для скрипки соло, а також Блискучої фантазії на теми з опери «Кармен» (остання аналізується нами далі).

Новий етап у розвитку струнно-смичкової складової угорського

національного стилю становить творчість Б. Бартока – одного із засновників напряму «неофольклоризм» у музичній культурі ХХ століття. В руслі цього напряму виникали твори всіх жанрів, передусім, великої форми, у тому числі й струнні квартети (усього їх у Бартока чотири), Соната для скрипки соло, 2 Рапсодії (з них у даній роботі аналізується друга), п'єси-мініатюри, його два Концерти для скрипки з оркестром, які входять до золотого фонду світової скрипкової музики Новітнього часу. У музиці Б. Бартока за участі скрипки повною мірою проявилися характерні особливості неофольклоризму як синтезу рис аутентичного фольклору, який він ретельно вивчав разом зі своїм другом та колегою З. Кодаєм, та модерних стилістик, що виникали на межі ХІХ – початку ХХ століть (К. Дебюсі й І. Стравінський, частково А. Шонберг). Характерно, що неофольклоризм у Б. Бартока не мав вузької етнографічної спрямованості, а відображував оригінальну інтонаційну лексику цілого європейського регіону – Угорщини, Румунії, Словачії.

Значний внесок до становлення нового етапу у розвитку національної угорської музики було зроблено З. Кодаєм – музикантом широкого профілю, який поєднував у своїй діяльності різні напрями мистецтва та науки. Головною заслугою цього майстра слід вважати поглиблене вивчення аутентичного фольклору у поєднанні з досконалим володінням основами композиції, що відображено і у його струнно-смичкових творах. Вони мають вокальну інтонаційну основу, поєднану з танцювальними ритмами і репрезентують різні жанри струнно-смичкової музики, переважно камерного нахилу (Адажіо для скрипки і фортепіано, дует для скрипки та віолончелі, Інтермецо для струнного тріо, 2 струнних квартети, Серенада для двох скрипок і альту, триптих «Танці села Кало» для скрипки з фортепіано, який аналізується далі у даній роботі).

У цілому слід зазначити, що шлях становлення угорської струнно-смичкової музики був невід'ємним від процесів її загальної еволюції, починаючи від творчості Ф. Ліста, який все своє життя боровся за відродження угорської музичної культури і закінчуючи майстрами Новітнього часу – Є. Хубаї, Б. Бартоком, З. Кодаєм. Саме вони сприяли органічному включенню

угорського національного скрипкового стилю до модерних тенденцій перехідної епохи, якою був початок Новітнього часу (кінець XIX – перші десятиліття XX століття). Саме тоді виникла ціла низка струнно-смічкових творів великої і малої форми, які у комплексі репрезентують угорський національний скрипковий стиль, який набув подальшого розвитку вже як невід’ємна складова світової скрипкової культури.

## РОЗДІЛ 2

### ЖАНРОВІ ТА ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛЬОВІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ «ОБРАЗУ» СКРИПКИ В ТВОРАХ УГОРСЬКИХ МАЙСТРІВ НОВІТНЬОГО ЧАСУ. АНАЛІТЧНІ ЕТЮДИ

#### **2.1. Критерії класифікації. Концертна фантазія-парафраз. На прикладі «Блискучої фантазії» Є. Хубаї на теми з опери Ж. Бізе «Кармен»**

Як вже відзначалося, концертно-камерна музика для скрипки може бути представленою різноманітними жанрами. Якщо спробувати виділити основні критерії їхньої класифікації, то головними серед них будуть семантико-структурні характеристики. Маються на увазі, по-перше, твори програмного змісту, пов'язані з позамузичними джерелами або з музично-сценічними жанрами, по-друге, «чисті» інструментальні жанри, в якості програм яких виступає лише жанрове ім'я (соната, фантазія, рапсодія тощо).

Поряд з семантичними ознаками слід враховувати і критерії структури. Ідеться, насамперед, про циклічні або одночастинні композиції. Вони тісно пов'язані з критеріями першої групи, тобто, із семантикою програмного чи непрограмного змісту, але можуть враховуватися і окремо.

До циклічних різновидів відносяться такі жанри, як багаточастинна соната (не менше 2-х частин), а також сюїта. Разом з такими її проміжними між одночастинністю та багаточастинністю варіантами, як диптих або триптих.

До додаткових критеріїв класифікації концертно-камерних скрипкових жанрів відноситься також виконавський склад, який репрезентується, в основному, двома варіантами: 1) скрипка у супроводі оркестру, здебільшого, камерного; 2) скрипка у супроводі фортепіано. При аналізі конкретних зразків в якості класифікаційних критеріїв можуть виступати і форми частин у циклі, чи форма одночастинного твору. Як показує практика, найзагальнішим тут є моделювання сонатної форми (сонати-циклу чи сонати-поєми), а також складної тричастинної, рондо та варіацій.

Наведені тут критерії виступають у тісній взаємодії і можуть суміщуватися в межах не лише певного авторського стилю, але й в рамках окремого твору. Мова йде, зокрема, про жанрові «гібриди» (соната-фантазія, концерт-поема тощо), але й про вже згадувані нами раніше «ліброжанри», під якими Г. Дауноравічене [18] розуміє «зразки нової моножанровості», представлені в музиці Новітнього часу.

Аналіз зразків концертно-камерних жанрів для скрипки доцільно почати з такого особливого різновиду, як транскрипція-парафраз (або фантазія-парафраз) на теми з популярних опер. Розповсюдження цього різновиду в музичній практиці кінця XIX – початку XX століть було зумовлено двома основними причинами: 1) необхідністю створення нового репертуару для виконавців-віртуозів, якими доволі часто були самі автори транскрипцій; 2) виходом академічної музики з доволі вузького кола знавців та поціновувачів на широку масову аудиторію, представлену в концертних та камерних залах філармоній та інших концертних майданчиках, які масово виникали у час, про який йде мова, у Європі та світі у цілому.

Зразком музичного мистецтва широкого діапазону дії тоді була опера «Кармен» Ж. Бізе. З моменту її створення у 1874 році яскраві і самобутні музичні образи цього твору неодноразово ставали основою для численних інструментальних транскрипцій, виконаних у формі фантазії і призначених для різних виконавських складів.

Найвідомішими концертними фантазіями на теми з цієї опери є скрипкові транскрипції-парафрази П. Сарасате і Ф. Ваксмана. Слід згадати також фортепіанну транскрипцію на матеріалі з опери «Кармен», виконану В. Горовіцем, яку сам автор з успіхом виконував перед широкою публікою в США та Європі [50].

Транскрипція Є. Хубаї не належить до числа найбільш виконуваних, причиною чого слід вважати її значну технічну ускладненість. Фантазія Є. Хубаї була одним з перших транскрипційних творів, виконаних на матеріалі опери Ж. Бізе (рік написання «Блискучої фантазії» – 1876-й).

Угорський композитор обирає для своєї транскрипції інструментальний склад у вигляді дуету скрипки і фортепіано, що одразу надає їй нового інтонаційного змісту, в якому підкреслюється якість віртуозного змагання, витоком якого слугує вокальна інтонація, представлена передусім у партії самої Кармен. До цього додається нова «фактурна інтонація» (термін М. Борисенко), під якою слід розуміти «...сукупну якість музично-художнього світу твору, його найважливіший жанрово-стильовий компонент, що характеризується певним просторово-часовим співвідношенням звукоелементів у процесі музичного становлення та розвитку» [10, с. 6]. Мається на увазі суттєве переосмислення оригінального матеріалу, представленого у новій темброво-фактурній якості, що суттєво впливає на сприйняття жанрових і стильових компонентів художнього змісту.

У випадку з Блискучою фантазією Є. Хубаї музично-сценічні образи опери Ж. Бізе трансформуються до інструментальних характеристик, головною метою яких є орнаменталізація вокального матеріалу в дусі віртуозного стилю *brilliant*, який культивувався у Європі ще спочатку XIX століття і був пов'язаний з розквітом виконавської культури.

Слід зазначити, що парафраз або фантазія на оперні теми – особливий жанр, який має транскрипційну якість. Його специфіка зумовлюється двома обставинами: по-перше, транскрибується не весь оригінал, а його окремі розділи чи теми (звідси назва «парафраз»), по-друге, метою подібних транскрипцій є блискуча віртуозність, спрямована на показ техніки виконавців, внаслідок чого виникає імпровізаційність (звідси – назва «фантазія»).

Як вже відзначалося, Є. Хубаї відноситься до числа композиторів-скрипалів, характерною рисою творчості яких є досконале знання свого інструмента, його тембральних, фактурних та семантичних якостей. Все це у повному обсязі продемонстровано у «Блискучій фантазії», аналіз якої пропонується в даній роботі вперше. Розгляд цього твору треба починати з характеристики відібраного автором тематичного матеріалу. Є. Хубаї, будуючи композицію своєї транскрипції, використовує як базові три теми з опери Ж. Бізе, які стають основою трьох розділів композиційної форми злитно-

сюїтного типу з розгорнутою кодою, яку можна вважати четвертим розділом.

Перший розділ, позначений ремаркою *Andante moderato*, засновується на темі «фатуму», яка одразу ж співставляється з ліричною темою кохання, що надає музиці цього розділу контрастного характеру, подібного до сонатного протиставлення тем головної та побічної партій. Тема «фатуму» проводиться у двох тональностях з наступною мелодичною модуляцією (ніби третє проведення) в А-dur (розділ *Listesso tempo*).

Звідси починається віртуозне концертне змагання скрипки і фортепіано, в якому поступово починає домінувати скрипка, якій доручаються дві каденції. В першій з них (44-й такт) використано висхідну секвенцію з мелізмами, яка у найвищій точці досягає звуку ре 4-ї октави з наступним несхідним гармонічним пасажем. Друга каденція (49-й такт, умовно поділений на 6 елементів), засновується на кадансовому затвердженні тонічного тризвуку тональності А - dur, гармонічній фігурації, по звуках якого ніби прокочуються по всіх регістрах інструмента – від «оксамитового» нижнього (мала октава) до найвищого (верхнього натурального флажолету на звуці *mi* четвертої октави).

Другий розділ композиції С. Хубаї (*Allegro*) будується на всевітньо відомій темі «Хабанери» Кармен. Вона виростає з двічі повторюваних імперативних акордів фортепіано, які далі ніби розсипаються у віртуозних каденціях скрипаля, що демонструє концертну діалогічність, притаманну цьому розділу. В трьох каденціях у повному обсязі показані типові прийоми скрипкової віртуозності – різного роду пасажі, зміна штрихів, повне охоплення регістрів інструмента із завершенням на найвищій точці.

Цей матеріал готує проведення теми «Хабанери», яка розпочинається показом у партії фортепіано характерного пунктирного ритму цієї пісні-танцю (цей ритм навіть без звуковисотності набуває лейтмотивного значення у «Кармен-сюїті» Р. Щедріна).

Далі слідує показ самої теми з наступними орнаментальними варіаціями на неї (усього їх 3). Перша характеризується гармонічною фігурацією шістнадцятими по звуках акордів, на яку накладається власне мелодія (81 – 88 тт.) У другій варіації (від 89-го т.) продовжується розшарування скрипкової

партії на багатоголосні пласти, на цей раз у вигляді тремоловання у нижньому голосі з проведенням мелодії у верхньому.

Третя варіація (97 – 113 тт.) засновується на розподілі теми на окремі мотиви, перший з яких виконується флажолетами, а другий постає у вигляді орнаментальних фігурацій тридцятьдругими тривалостями. Завершується розділ динамізованою репризою експозиційного проведення теми, в межах, якого виникає ще одна скрипкова мікрокаденція.

Енергійний рух «Хабанери» поступово ніби гальмується, згасає, що унаочнюється пасажами на тихій динаміці із завершенням на найвищій теситурній точці (*re* четвертої октави, 117-й т.).

Третій розділ «Фантазії» Є. Хубаї (темпова ремарка *Allegro moderato*) засновується, як і слід було чекати, на темі куплетів Тореадора, яка у самій опері звучить в увертюрі. Як і у попередніх розділах, основний матеріал оперної теми проводиться спочатку у фортепіано, а потім – у скрипки, що відповідає концертному принципу подвійної експозиції. На відміну від «Хабанери», де панувала блискуча віртуозність лінейного типу, у цьому розділі акцент зроблено на динамізації фактури по горизонталі. В обох партіях від початку до кінця розділу переважає поліпластове багатоголосся, що і в цілому створює стеріофонічний ефект звучання. Як і у попередніх розділах, розвиток матеріалу теми будується на її показі з наступними варіаціями-каденціями (у даному розділі їх дві). Оригінал теми (118 – 126-й тт.) проводиться тричі: спочатку у фортепіано у масивному акордовому викладі, далі – у скрипки з використанням подвійних нот та акордів (126 – 146-й тт.). Цікавий момент: Є. Хубаї в темі Тореадора бачить певну близькість до стилю вербункош, що відображена артикуляційно, через характерні агогічні «відтяжки» на гранях між мотивами.

Перша варіація являє собою сполучення двох пластів: скрипкової мелодико-гармонічної фігурації шістьнадцятими тривалостями в партії скрипки та одночасного проведення теми в партії фортепіано. Остинатний рух наприкінці викладу призупиняється невеликою сольною каденцією, після якої розпочинається друга варіація, заснована на багатоголосному ущільненні

фактури в обох партіях. Подвійні ноти та акорди у скрипковій партії вільно сполучаються з проведеннями тематичних мотивів в партії фортепіано, яка теж тяжіє до багатозвуччя. У драматургічному плані друга варіація, як і весь третій розділ «Фантазії» становить її кульмінаційну зону, що підкреслюється переходом *atacca* до заключного розділу форми, заснованому на темі зі «Сцени ворожіння», від 177-го т., авторська ремарка – *Allegro con brio*.

Ця тема органічно доповнює попередню і становить з нею єдине ціле. Вона не дістає розгорнутого розвитку і функційно сприймається як кода, заснована на інтенсивному русі шістнадцятими тривалостями, які наприкінці розділу (власне кода), від 220 – 230 тт., авторська ремарка *Presto* містить ремінісценцію теми «Фатуму», використаної у першому розділі композиції («аркове» обрамлення форми).

## **2.2. Циклічні форми (на прикладі Другої рапсодії Б. Бартока та сюїти «Танці села Кало» З. Кодая)**

Запропонований нами розподіл циклічних форм у зразках концертно-камерної музики угорських авторів відображує стильову тенденцію, яка склалася тоді у цій музичній культурі. Її сутність відображується феноменом неофольклоризму, що підтверджується особистостями обох авторів – Б. Бартока та З. Кодая.

Як вже відзначалося, саме Б. Барток вважається одним з фундаторів неофольклорного напрямку у музичній творчості Новітнього часу. Ознаками цієї стильової системи були: 1) звернення до тих пластів національної музики, в основному, фольклорної, а також «третьопластової», які раніше не потрапляли у повному обсязі до системи національної музичної мови; 2) поєднання цих витоків з найсучаснішими техніками письма, яке активно культивувалися на початку епохи стильового плюралізму (поліладовість, політональність, елемент алеаторики, музики тембрів тощо).

Тому концертно-камерні скрипкові опуси Б. Бартока (за винятком його скрипкових концертів) органічно вписуються до неофольклорного стильового напрямку. І не випадково у вирішенні цього завдання класик світової музики ХХ століття, яким по праву вважається Б. Барток, звертаються, до жанру рапсодії.

Адже відомо, що саме рапсодії були провідним жанром тієї сфери творчості великого Ф. Ліста, де відстоювалися витoki національної угорської музики у поєднанні з надбаннями академічної музичної спадщини Європи, починаючи з періоду Бароко, який, як вже відзначалося, інакше йменується як «концертуєчий стиль». Саме рапсодія, яка за жанровою природою є оповідним жанром, найбільш відповідає епічному принципу мислення, характерному для будь-якої народної художньої культури з її обрядовістю, міфологічністю та наративністю.

До того ж, творчість музичного «сказителя-рапсода» не обмежується системою сталих правил та формальних установок – адже сама природа цього жанру є вільно-імпрровізаційною, що і демонструє Б. Барток у Другій рапсодії для скрипки з оркестром, яка аналізується у даній роботі вперше.

Цей твір існує у двох редакціях, першу з яких було створено у 1928 році, а другу – остаточну у 1945-му. Обидві редакції не мають суттєвих відмінностей і відрізняються, в основному, деякими змінами в оркестровці. Сам же тематичний матеріал і загальна формальна конструкція обох частин зберігаються повністю.

Характеризуючи семантику Другої рапсодії Б. Бартока слід відразу визначити концертний нахил цього двочастинного циклу. Перша частина – *moderato* 4/8. Основна тональність *d-moll*. Вільно трактована сонатна форма – має підзаголовок *Lassù* – так зветься перша повільна частина угорського чардашу. Взагалі, на титульному аркуші Другої рапсодії в дужках міститься авторське пояснення – *Folk Dances*, а конкретно до першої частини надано підзаголовок *Lassù*.

Танцювальні витoki трактуються Б. Бартоком не у плані стилізації, а до «симфонізації»: за семантикою Друга рапсодія є близькою симфонічній поемі, побудованій за мотивами угорського чардашу як знакового феномену цієї національної культури взагалі, а не окремого фольклорного елементу чи елементів, взятих за основу тематизму.

Тематичний матеріал обох частин Другої рапсодії не є цитатним. Композитор спирається на узагальнені інтонаційні уявлення про чардаш та

відображений у ньому стиль вербункош, не використовуючи конкретних народних зразків (щоправда, іноді асоціації з ними виникають, особливо, у другій частині, де майже цитатно використовуються закарпатські коломийкові награші).

Перша частина Другої рапсодії має в цілому помпезно-величний характер, створенню якого сприяє майже постійне *tutti* оркестру (у другій редакції композитор дещо розширив його склад, додавши до струнної та дерев'яної груп арфу, цимбали, а також «важку» мідь, труби та тромбони вкупі з повною ударною групою).

Одним з найголовніших атрибутів стилю чардашу, репрезентованого в Другій рапсодії Б. Бартока, виступає його невід'ємний сегмент – скрипка. Її тема, заснована на перманентному оновленні вихідної ритмоінтонації з форшлагом у вигляді «восьма – дві шістнадцятих», звучить вже з 3-го такту і дістає значного розвитку, охоплюючи експозиційний показ головної парії, вільно трактованої сонатної форми (ц. 1).

З ц. 2, за принципом концертної подвійної експозиції, вступає оркестр з тією ж темою, яка набуває розмаху, і реалізується у діалогічному концертному змаганні між скрипкою та оркестром, у якому обігруються варіанти тематичних зворотів, взятих з різних частин головної теми.

Виникає своєрідний зв'язуючий розділ, у якому за принципом похідного контрасту формується тема умовної побічної партії (ц. 7). Вона демонструє нові варіанти синкоп з форшлагами, характерні для *Lassù* – першої частини чардашу. У композиційно-драматургічному відношенні тут суміщуються варіантість і мотивно-розробковість, що є характерною рисою композиторського мислення Б. Бартока, як національного автора.

З появою високої флейти велично-помпезний характер *Lassù* оновлюється і набуває рис лірики, що згодом передається і до солюючої скрипки.

Після невеликої оркестрової преамбули в її партії звучить відносно новий варіант повільної частини чардашу (ц.10), в якій переважає пісенність, суміщувана з елементами драматичної експресії, характерною для цього різновиду угорського національного мелосу (типова ознака цього – обігрування

інтонації збільшеної секунди як «візитової картки чардашу» у його обох частинах, особливо, у першій).

З ц. 12 починається заключна (умовно – репризна) фаза розвитку форми першої частини Другої рапсодії. Тут домінує демонстрація скрипкової віртуозності, що відображена у пасажах дрібними тривалостями (тридцятьдругі, шістдесятчетверті) зі складною ритмічною структурою (тріолі, інші особливі ритмічні структури). Скрипка охоплює практично весь свій регістровий діапазон – від малої октави до найвищих позицій (звук *d* 4-ї октави). Цим, фактично каденційно сольним епізодом, спеціально розрахованим на показ віртуозного скрипкового ресурсу, завершується *Moderato* – перша повільна частина бартоківської рапсодійної композиції, вирішеної за «мотивами» угорського чардашу у його новітньому індивідуально-авторському баченні.

Друга частина Рапсодії – *Allegro moderato*, розмір 2/4. Основна тональність – розширений *C-dur*. Форма – модифікована рондо-соната – має пояснювальну позначку *Friss* (так зветься швидка частина угорського чардашу).

Розвиваючи ідею концертно-симфонічного відтворення фольклорної музичної лексики, Б. Барток у цій частині демонструє синтез жанрів – власне фрішки та академічної скерцо-токати, заснованої на відтворенні принципу «вічного руху» (*perpetuum mobile*).

Розпочинається друга частина проведенням теми рефрену, характер якої повністю відповідає специфіці стилю вербункош. Тема має підкреслено-войовничий характер і розвивається дуже динамічно в плані фактури та гучності звучання. Протягом досить невеликого відрізка форми (ц. 1 – 7) характер викладу змінюється буквально по фразам, при чому головним чинником розвитку стають процеси ущільнення фактурної горизонталі (термін Г. Ігнатченка) [23, с. 9]. Від восьмих тривалостей здійснюється динамічний перехід до шістнадцятих із вкрапленнями тридцятьдругих, що посилює напругу невпинного руху у його спрямуванні до кульмінації.

Остання припадає (співпадає) з появою нової теми (ц. 8. *Molto moderato, pesante*), у якій відчутні риси гуцульських коломийок. Доречі, сам Б. Барток

згадував про те, що у Другій рапсодії є цитати не лише угорських, але й румунських та русинських награвів, які він чув у виконанні циганських ансамблів. Проте, конкретні назви цитованих зразків композитор не став повідомляти, вважаючи, що вони становлять єдине ціле з власне авторськими темами [7].

Звернення до фольклорного матеріалу (у даному випадку – до міського фольклору) зумовило і характер ладовості тем, зокрема, «коломиїкової», у якій можна почути елементи дорійського ладу з ввідним тоном, як і у рефрені, тема цього епізоду розвивається у напрямі до ритмічного ущільнення, досягаючи максимального результату з початком ц. 14 (авторська ремарка – *presto*).

З поверненням рефрену (ц. 18, *allegro non troppo*) до горизонтально-щільнісних процесів приєднуються вертикальні. Зокрема, у скрипковій партії з'являються октави, подвійні ноти, а також приховане багатоголосся, яке досягається за рахунок зіставлення мелодичних мотивів у різних регістрах з (ц. 29 – 33). Кульмінаційна зона загального руху припадає на розділ *Allegro molto* (ц. 14), де у повному обсязі демонструється концертний діалог оркестру і солюючої скрипки на матеріалі теми рефрену.

Далі слідує показ відносно нової танцювальної теми (ц. 35, *meno mosso*), вирішеної у дусі фрішки, як другої частини чардашу. Тема має помпезний характер, що у партії скрипки підкреслено динамікою та артикуляцією (*forte, marcato*), а також подвійними нотами та акордами.

Калейдоскоп тематичних утворень, представлених у другій частині Рапсодії, продовжується і далі. Майже всі теми експонуються за поліфонічним принципом «ядро – розвиток»), переходячи на останок у загальні форми руху, деяка монотонність яких компенсується за рахунок оновлення прийомів гри (наприклад, *pizzicato* у ц. 36).

З ц. 37 (авторська ремарка *poco piu mosso*) починається кода, яка засновується на невпинному русі шістнадцятими спочатку у скрипки, а потім – у перегуках скрипки і оркестру. Завершується Друга рапсодія помпезним *tutti* з використанням ефектних трелей у партії солюючого інструмента.

Бартоківський варіант використання циклічної форми у відтворенні концертно-камерного музикування, представлений у Другій рапсодії, має спільні риси з іншим зразком – сюїтою З. Кодая для скрипки з фортепіано Танці села Кало (*Kállai kettős*). Поряд з цим, матеріал і форма твору З. Кодая суттєво відрізняються від бартоківського.

По-перше, З. Кодай спирається на сільську музичну лексику, у той час, як Б. Барток у Рапсодії використав модель міського чардашу в оригінальному виконанні циганським «чалом» (так звалися подібні ансамблі, які мандрували країнами Європи, у тому числі і Угорщиною). По-друге, З. Кодай використав для своїх «танців» зібраний ним самим фольклорний матеріал, який можна знайти у багатотомному зібранні із загальною назвою «Фонд угорської музики» (*Corpus musicae popularis Hungaria*), репрезентованому у сумісництві з Б. Бартоком.

Сюїта-триптих «Танці села Кало» була створена композитором у 1937 році. Принцип побудови її частин визначається як контрастний. При цьому композитором були відібрані угорські танці у їхньому вже новітньому побутуванні (синтез селянських та міських інтонаційних витоків). Тому в основі всіх номерів сюїти лежить модель чардашу.

Вихідною жанровою основою сюїти стає матеріал її першої частини, позначений авторською ремаркою *Lassù tanclepes* (у перекладі «лашу-танець»). Друга та третя частина в цілому моделюють швидкі розділи побутового чардашу, але відрізняються за мовними джерелами: друга частина (*allegro*) має пісенно-хорові витoki, а третя (*presto*) – жанрово-інструментальні.

Перша частина (помірний темп, 4/4, тональність *h-moll*, проста трьохчастинна форма з динамізованою репризою) базується на двокомпонентній пісенній темі епічного характеру. Її перший елемент (1 – 10 тт.) відрізняється імпровізаційністю і вибагливістю ритму, що зумовлено домінуванням декламації, а другий є підкреслено ігровим, танцювальним, що передається через синкопи, виконуваний скрипкою *pizzicato*. Умовний середній розділ форми (11 – 18 тт.) відрізняється від першого лише фактурно. Тематичний матеріал в обох партіях викладено у вертикальному ущільненні, при чому у фортепіано

явно моделюється звучання тремолюючих цимбал.

У репризі (19 – 42 тт.) посилено ігровий компонент теми з виділенням *pizzicato* на перший план, що має підкреслити пріоритет танцю як жанрової основи цього номера.

Друга частина триптиху (*allegro* 4/4, тональність *e-moll*, проста тричастинна структура з динамізованою репризою) засновується на хоровій у своїй генезі фактурі, майстром якої був З. Кодай. Спочатку (3 – 10 тт.) викладається *arco* у скрипки в унісон з фортепіано маркатна тема, за жанром близька історичним пісням. Потім (11 – 19 тт.) у скрипки виникає *pizzicato* акордами, на тлі якого проводиться тема у фортепіано.

У середньому розділі активізується ритмічний рух в партії скрипки: виникають пасажі шістнадцятими тривалостями, які демонструють орнаментальне варіювання «хорової» теми. В репризі (35 – 48 тт.) продовжується вертикальне ущільнення фактур обох партій, які в цілому у даному творі є паритетними, рівнопотенційними, що вказує на переважання камерного нахилу над концертним.

*Pizzicato* у скрипковій партії, яке продовжується аж до заключних гамообразних пасажів, виконуваних *arco*, накладається на проведення «хорової» теми в партії фортепіано, яка тут представлена у масивному акордовому викладі. Заключний пасажний «зліт» дещо розріджує щільну звукову атмосферу другого танцю, який викликає аналогі з колективними формами народного угорського музикування, де танець поєднується з хоровою піснею.

Лаконічна третя частина (взагалі увесь цикл З. Кодая звучить близько п'яти хвилин) демонструє пріоритет інструментально-танцювальної стихії, яка є основою даного циклу-триптиху. Характерно, що *presto* (4/4, тональність *d-moll*, проста тричастинна структура варіантного типу) в основі тематизму має елементи, близькі українським пісням-танцям, зокрема, у відомій пісні «Ой, піду я до млина», що в цілому є характерним для музичної лексики З. Кодая, як композитора-фольклориста, збирача фольклору народів центральної та південної Європи.

Тема *presto* (1 – 12 тт. по-суті вона у даній формі лише одна, оскільки середній розділ дає фактурно-орнаментальні варіації на неї) будується на пунктирних ритмах адаптованого стилю вербункош, пристосованого для танцю. Чергування фактур у заключній мініатюрі циклу З. Кодая в черговий раз демонструє синтетичну природу жанру, взятого тут композитором за основу. Маємо на увазі як самий фольклорний матеріал, у якому суміщуються риси пісні, танцю, військового маршу, сільського та міського побутування, так і академічні жанри, у яких цей матеріал відтворюється (сполучення віртуозної концертності з виокремленням солюючої ролі скрипки та камерності, у якій спостерігається паритетність співвідношення обох учасників скрипково-фортепіанного дуету з циклом мініатюр, яким по суті є даний твір).

До числа безсумнівних достоїнств сюїти «Танці села Кало» З. Кодая можна віднести оригінальне трактування звукових ресурсів обох інструментів. Скрипка використовується із застосуванням різних прийомів гри, штрихів, техніки фразування, нагадуючи часто звучання інших інструментів народного ансамблю – духових та ударних. Фортепіано, у свою чергу, виступає і як інструмент-оркестр, і як цимбальний супровід скрипкової партії, що робить даний цикл мініатюр затребуваним у практиці скрипкового музикування, у тому числі, навчального по класу камерного ансамблю.

## **Висновки до Розділу 2**

Задля узагальнення характеристики особливостей угорського концертно-камерного скрипкового стилю Новітнього часу в даній роботі було запропоновано виділення деяких найважливіших критеріїв його класифікації. Серед них найголовнішим є жанрова семантика, котра визначає розподіл подібних творів на дві групи:

- 1) зразки програмної музики, пов'язані з літературними першоджерелами, у тому числі з сценічними варіантами їхнього відтворення;
- 2) твори, у яких жанровість представлена лише тим чи іншим жанровим ім'ям (соната, сюїта, рапсодія тощо), а конкретні асоціації з позамузичними джерелами є відсутніми.

Зазначено, що поряд з жанровою семантикою, у класифікації різновидів концертно-камерного стилю скрипки, в угорській музиці згаданого періоду слід враховувати і чисто структурний, згідно до якого музичні зразки розподіляються на цикли різного складу та масштабу та одночастинні композиції на зразок поеми або віртуозної концертної п'єси.

У даній роботі виділено також додаткові (або вспоміжні) критерії класифікації жанрово-структурних моделей, що вивчаються, у вигляді розподілу на групи за певним виконавським складом, яких, в основному, налічується дві:

1) скрипка у супроводі камерного оркестру (повний оркестровий склад в даних жанрах не використовується і є атрибуцією власне скрипкових концертів, які є темою окремого дослідження);

2) скрипка у дуеті з фортепіано, що на відміну від першого варіанту, де панує концертність, підкреслює камерну природу жанрів, що входять до досліджуваної нами сфери.

Підкреслено, що основні і додаткові критерії запропонованої нами класифікації виступають, по-перше, у тісній взаємодії, по-друге, у різному співвідношенні, що породжує «гібридні» (соната-фантазія, концерт-рапсодія тощо), у яких специфіка багато в чому залежить від використовуваних форм як цілого, так і окремих частин.

Доведено, що одним з найактуальніших концертно-камерних жанрів за участі скрипки в означений період (рубіж XIX – XX століть) не лише в Угорщині, але й інших національних стилістиках були транскрипції, які:

1) поповнювали репертуар виконавців-фахівців (ними часто були самі автори музики) творами віртуозного рівня, які знаменували новий статус виконавського мистецтва в системі суспільного музикування;

2) забезпечували доступ до масової аудиторії за рахунок використання знайомого їй матеріалу із царини музично-сценічних жанрів.

Своєрідним компендіумом нової музичної комунікації стала тоді опера «Кармен» Ж. Бізе, яка, у свою чергу, породила цілу низку парафраз та транскрипцій на її теми. Поряд з такими відомими зразками, як фантазії-

транскрипції П. Сарасате, Ф. Ваксмана, В. Горовиця, тут були представлені й менш знайомі широкій публіці та фахівцям опуси, серед яких, згідно до теми даної роботи, було обрано «Блискучу фантазію» на теми з опери Ж. Бізе «Кармен» Є. Хубаї. Вперше виконаний у даному дослідженні цілісний аналіз цього твору (з акцентом на виконавській проблематиці) показав, що:

1) твір Є. Хубаї, завдяки новій фактурній інтонації (перекладення тем опери для дуету скрипки і фортепіано) демонструє якості нового жанру – концертної п'єси-фантазії, виконаної у дусі розповсюдженого тоді в Європі стилю *brilliant*;

2) це здійснено за допомогою інструментальної адаптації вокального матеріалу, яка стає узагальненою інтонаційною характеристикою всім відомих персонажів та ситуацій опери Ж. Бізе;

3) основним засобом відтворення оперних тем Фантазії Є. Хубаї стає орнаментальне варіювання з використанням усіх ресурсів скрипкової віртуозності (широка палітра прийомів гри та штрихів, теситурного діапазону, різноманітної мелізматики, агогічних та динамічних зрушень, що робить даний твір навіть дещо перевантаженим технічно (у цьому вбачається причина його меншої, порівняно із зразками П. Сарасате та Ф. Ваксмана, популярності, хоча Є. Хубаї був у числі перших транскрипторів матеріалу даної опери).

Підкреслено, що концертна фантазія, репрезентована Є. Хубаї, як композитором-скрипалем, є проявом лише однієї із стильових тенденцій в угорській концертно-камерній літературі для скрипки зазначеного періоду. Другим, значного масштабнішим її проявом виступають циклічні форми, серед яких у даній роботі як найпоказовішими були розглянуті Друга рапсодія Б. Бартока для скрипки з оркестром та сюїта (цикл мініатюр) «Танці села Кало» для скрипки і фортепіано З. Кодая. Перший здійснений у нашій роботі аналіз твору Б. Бартока показав деякі його суттєві відмінності, котрі стосуються стилю автора, так і стилістики відтворюваного ним жанру, а саме:

1) жанр рапсодії з його неоромантичною спрямованістю (Ф. Ліст) не був для Б. Бартока в числі стильових пріоритетів, адже він увійшов до числа класиків Новітньої музики як неофольклорист;

2) звертаючись до цього жанру, Б. Барток дещо відступає від своїх основоположних принципів у розробці угорського фольклорного матеріалу, орієнтуючись не на селянські зразки, а на жанр міського чардашу з відповідною до нього стилістикою манери вербункош;

3) така незвична для Б. Бартока стильова орієнтація (її представлено лише в двох рапсодіях, а також скрипкових сонатах 1920-х років) зумовила драматургію та композицію Другої рапсодії, яка, на зразок форми чардашу, ділиться на дві частини – повільну *Lassù* та швидку *Friss*.

Виявленню, що Б. Барток у Другій рапсодії для скрипки з оркестром (і це доводиться двома редакціями цього твору – 1928-го та 1945-го років) здійснив декілька стильових синтезів, поєднавши «третьопластовий» чардаш з корінними інтонаціями селянського походження, що відобразилося на музичній лексиці, де загальна опора на тонально-гармонічну систему мажору та мінору поєднується з поліладовістю, а подекуди – навіть з політональністю. У своїх «фольклорних танцях» (*Folk dances*) – авторський підзаголовок Другої рапсодії, Б. Барток керувався не стилізацією, а поглибленим знанням природи угорської національної інтонаційності, яка дістає у його творі справжнього симфонічного розмаху. Перша частина, написана у вільно трактованій сонатній формі, сприймається як велично-помпезне узагальнення гімну угорській народній музиці, репрезентованій чардашем як її «візитовою карткою». Оркестр і скрипка в першій частині Рапсодії сполучаються на правах змагання, що робить принцип симфонізованої концертності провідним у даному творі. Це доводиться навіть такою атрибуцією, як подвійна експозиція тем, а також загальним для всього твору принципом поєднання варіантного оновлення з тематичною розробкою, заснованими на мотивах-патернах, взятих з основної теми *Lassù*.

Підкреслимо, що друга частина Рапсодії, з одного боку не відступає від канонів фрішки, як швидкої частини чардашу, а з другого, демонструє поєднання угорських витоків з жанром загальноєвропейського ужитку – токатою з її ідеєю *perpetuum mobile*. Саме так побудовано рефрен рондальної форми другої частини Рапсодії, який переходить до теми першого епізоду, у

якій явно відчуваються риси гуцульської коломийки, про що свідчить, зокрема, така її прикмета, як гуцульський лад. Слід зазначити, що сам Б. Барток визнавав наявність у Другій рапсодії цитованого матеріалу румунських та русинських танцювальних мелодій, але не вказував конкретно яких, вважаючи їх органічною часткою усього інтонаційного комплексу твору. Завершується Друга рапсодія Б. Бартока апофеозом чардашу, при чому в обох його іпостасях, представлених у першій і другій частинах твору. Головну роль тут відведено скрипці як інструментальній домінанті відтворюваного жанру, який у бартоківській трактовці знайшов високохудожнє втілення.

Зазначено, що серед циклічних форм, які репрезентують концертно-камерний стиль скрипки в угорській музиці Новітнього часу, особливо слід виділити цикл п'єс-мініатюр. Репрезентантом такого роду циклу виступає триптих З. Кодая «Танці села Кало» для скрипки і фортепіано, аналіз якого вперше запропоновано в даній роботі. Незважаючи на різницю у масштабах втілення і загальній семантиці, цикл З. Кодая має спільні риси з бартоківським рапсодійним. Це, насамперед, опора на угорську народну лексику, а також використання варіантно-варіаційних прийомів розвитку тематичного матеріалу, що у циклі З. Кодая представлено в мініатюрі (час звучання усього триптиху – біля 5 хвилин). Різниця полягає у самому інтонаційному матеріалі: Б. Барток у Другій рапсодії орієнтувався на симфонізовану модель міського чардашу, а З. Кодай у своєму циклі мініатюр – на сільський фольклор, хоча і з певною адаптацією під чардаш, розповсюджений у сільській місцевості.

Доведено, що принцип побудови триптиху З. Кодая суміщує риси сюїти з узагальненою програмою і циклу мініатюр з його головною особливістю – відображення великого у малому та єдністю відтворюваного модусу, загального для всіх частин. На підставі вперше виконаного у даній роботі аналізу композиційної побудови та виконавських засобів триптиху З. Кодая зроблено висновок про синтетичний характер його інтонаційних джерел: у першій мініатюрі переважає сольно-декламаційна фольк-основа; у другій виникають асоціації з хоровим письмом, майстром якого був З. Кодай; у третій панує інструментально-віртуозна стихія, втілена через образ скрипки. За масштабами

та засобами втілення даний цикл є камерно-концертною замальовкою угорського народного танцю у його спільних рисах з західноукраїнськими зразками. Цикл відрізняється майстерно-розробленою фактурою обох партій з широким використанням у скрипковій *pizzicato*, яке постійно чергується з *arco*, а у фортепіанній – імітації угорських цимбал, що не заважає загальному трактуванню фортепіано, як камерного оркестру академічного походження.

## ВИСНОВКИ

Дані Висновки узагальнюють основні результати дослідження, які відповідають його меті та завданням, сформульованим у Вступі:

1. Будь-який витвір мистецтва завжди підлягає аналізу збоку двох семантикоутворюючих категорій – стилю та жанру. Не є виключенням тут і скрипкова музика, у якій стрижнем виступає стиль інструмента або видовий стиль, навколо якого групуються інші ознаки – історичного, жанрового, національного, «персонального» стилів (стиль, за Ж. Біллфоном, – це людина). Зазначено, що у сучасному науковому дискурсі стиль музичного інструмента вивчається у світлі органології – розділу музикознавства, спеціально присвяченого вивченню художньо-конструктивних функцій музичного інструменталію як детермінанти цілісного стилю людини-творця.

Скрипка (сімейство скрипкових інструментів) відноситься до смичкових хордофонів, які мають давнє походження і відображують, з одного боку, саму ідею звучащої струни, а з другого – можливість відтворення на струнах першооснови музичного інтонування – людського голосу.

Саме тому інструменти на кшталт скрипки отримали розповсюдження практично у всіх народів світу, при чому у всіх трьох пластах музичної культури – фольклорному, «третьому», академічному. Основою тут була народна скрипка (її відомі назви у Європі – жига, генсле, мазаня, пізніше – ребек, фідель), яка в руках скрипкових майстрів з півночі Італії (Кремона, Брешіа) стала провідним академічним інструментом, поступово витіснивши акомпануючі за функцією тихі (віоли).

Наразі вже в середині XVIII століття в Європі налічувалося більше десяти різновидів скрипки як інструмента, придатного як для солювання, так і для колективної гри. В роботі надано їхній перелік, запропонований у трактаті Л. Моцарта, який включає 12 різновидів, котрі відрізняються за звуковими властивостями та функціональними потребами.

Зазначено, що формування стилю скрипки відбувалося в умовах інтенсивного розвитку концертуючого стилю епохи Бароко, у якому фігура виконавця-віртуоза стає домінуючою і виділяється з маси анонімних оркестрантів чи хористів в культурі Ренесансу. Тоді ж вперше з'явилися характеристики скрипкового стилю, який теоретики Бароко визначали як «жвавий, веселий», керуючись постулатами теорії афектів як естетико-комунікативної системи музичного світобачення.

На підставі аналізу наявних наукових джерел у даній роботі виявлено ряд найважливіших компонентів стилю скрипки, серед яких: 1) цілісність виконавського звукообразу інструмента як єдності акустичних та семантичних параметрів; 2) поєднання сили і гладкості артикуляції на цьому інструменті; 3) синтез кантабільності та моторики, що стає передумовою скрипкового концертнування та відповідних до нього жанрів.

2. Доведено, що універсалізм скрипки у жанрово-стильовій площині стає основою формування у музиці для неї двох родів суспільного музикування – концертного та камерного. На підставі аналізу наукових уявлень щодо цих категорій зазначено, що концертний діалог з виділенням таких його атрибутів, як віртуозність та імпровізаційність, не суперечить ідеї камерності як особистісного начала, реалізованого у паритетному співвідношенні партій інструментів-учасників. Разом з тим виникають і функціонують спеціальні жанри, засновані на домінуванні одного з цих принципів. Це концерт - спочатку груповий (барокові *concerto grosso*), потім – сольний (класицистські та романтичні концерти-цикли та одночастинні концерти-поєми), де головує принцип діалогу між солістом (солістами) та оркестром, а також камерний ансамбль в межах від дуєту до нонету, де діалогічність поступається вільному розвитку музичної думки, рівномірно розподіленому між усіма партіями (найвживаніші форми камерних жанрів – від дуєту до квартету чи квінтету, при чому, історично, як і у концертній сфері, пріоритет тут належав саме скрипці та її сімейству).

Зазначено, що інтенсивний розвиток музичного виконавства, репрезентований стилем *brilliant* XIX століття сприяв відродженню концертних форм скрипкової музики, які проте тісно поєднуються з камерними, що дозволяє використати для їхніх характеристик поняття «концертно-камерний» (пріоритет концертності) або «камерно-концертний» (домінування камерності) стиль. Саме у такому ключі в даній роботі розглянуто твори для скрипки (з домінуючою роллю скрипки) угорських композиторів, другої половини XIX – першої половини XX століть. Наразі в даній роботі запропоновано зведену дефініцію поняття «концертно-камерний стиль», який означає сукупну якість музично-мовних ознак, які створюють синтез ідей концертного і камерного мислення та реалізуються через композиторські та виконавські інтенції у стилістиці конкретних творів.

3. Це визначення є універсальним і відноситься до скрипкового концертно-камерного стилю, репрезентованого, зокрема, у творчості угорських майстрів означеного періоду. Даний стиль є історично зумовленим та водночас особливим явищем, заснованим на взаємодії загальноєвропейських традицій з ментальними витоками, характерними саме для культури мадьяр як представників угро-фінського етносу. У музичній сфері національно-особливе тут представлено двома пластами – давнім, селянським за походженням, в основному, обрядовим чи обрядово-ігровим та більш пізнім, міським, репрезентованим стилем вербункош, та жанром чардашу як «візитової картки» угорської музичної культури. У цій системі жанрових різновидів своєрідною константою виступала скрипка, котра визначала основу угорського інструментального стилю. Про це свідчить типовий склад народного ансамблю (частіше за все це були циганські «чали», які спеціалізувалися на виконанні чардашу) – дві скрипки, цимбали, цитра, духові типу волинки.

Зазначено, що, незважаючи на наявність розвиненої скрипкової культури у народному побуті, угорська професійна музика спочатку була орієнтована на вокальні жанри, зокрема, оперу. І лише завдяки Ф. Лісту актуалізувалися ресурси інструментальної сфери, в основному, симфонічної (симфонічна поема)

та фортепіанної.

Доведено, що концертна та камерна скрипкова музика професійних композиторів Угорщини досягла свого розквіту лише у Новітній час. Це було зумовлено цілим рядом факторів, серед яких головним було нове відношення до виконавської культури, зокрема, інструментальної, що сформувалося (точніше, відродилося) на початку ХХ століття. У числі перших тут був Є. Хубаї – скрипаль за виконавським фахом, який є автором 4-х скрипкових концертів, романтичної сонати для скрипки та фортепіано, також п'єс для скрипки, серед яких «Блискуча фантазія» на теми з опери Ж. Бізе «Кармен», що аналізується нами далі, етюдів для скрипки соло.

Традиції, відроджені в галузі скрипкової культури Є. Хубаї, були продовжені у творчості Б. Бартока та З. Кодая – композиторів нової формації, які в якості головної ідеї своєї творчості висували створення нової моделі угорської музики, орієнтованої на неофольклоризм. У даній роботі стисло охарактеризовані скрипкові опуси Б. Бартока та З. Кодая з виділенням їхніх індивідуально-характерних рис. Зазначено, зокрема, що Б. Барток основну увагу приділяв великим формам (2 скрипкових концерти, 4 струнних квартети, соната для скрипки соло), розповсюджуючи їхні закономірності на концертно-камерні твори, зокрема, рапсодії для скрипки і фортепіано, друга з яких, друга з яких аналізується в нашій роботі.

Підкреслимо, що характерною рисою скрипкових творів З. Кодая є широка амплітуда жанрово-інтонаційних витоків, зосереджених, в основному, навколо камерних жанрів (Адажіо для скрипки і фортепіано, дует для скрипки та віолончелі, Інтермецо для струнного тріо, 2 струнних квартети, Серенада для двох скрипок і альтів, триптих «Танці села Кало» для скрипки з фортепіано, який аналізується далі у даній роботі). На відміну від Б. Бартока, який у концертно-камерній скрипковій музиці орієнтувався переважно на стиль вербункош та симфонізовану модель чардашу, З. Кодай, базуючись на цих же витоках, відтворює у своєму скрипковому стилі вокальну основу, зокрема, хорову, як провідну у його композиторському доробку.

4. На початку аналітичної частини даної роботи запропоновано досвід класифікації скрипкових творів угорських композиторів, критеріями якої обрано: 1) жанрову семантику з виділенням двох груп творів – програмних з позамузичними витоками та непрограмних, визначених у цьому плані лише жанровим ім'ям (соната, рапсодія тощо); 2) особливості структури, у вигляді циклів (мінімум двох частин) та одночастинних поемних композицій.

До цих класифікаційних параметрів додаються також: 1) виконавські склади (їх, в основному, два – скрипка і фортепіано, скрипка і камерний оркестр); 2) композиційні форми як цілого (тип циклу, структура його частин), так і його окремих частин чи розділів.

5. У якості одного з найтипівіших зразків скрипкового концертно-камерного стилю угорських майстрів Новітнього часу у даній роботі вперше проаналізовано «Блискучу фантазію» для скрипки і фортепіано Є. Хубаї на теми з опери Ж. Бізе «Кармен». Зазначено, що вибір композитором даного жанру не був випадковим і цілком відповідав вимогам свого часу. По-перше, подібні жанри слугували поповненню репертуару скрипалів-віртуозів, якими часто були самі їх автори. По-друге, вони сприяли більш тісній комунікації з масовою аудиторією, якій пропонувалися вже знайомі музичні теми, в основному, з популярних опер, серед яких, завдяки своїй демократичній основі, виділялася опера «Кармен» Ж. Бізе, яка стала тоді джерелом цілого ряду транскрипційних перекладів (найвідоміші з них належать П. Сарасате, В. Горовицю, Ф. Ваксману), серед яких Фантазія Є. Хубаї була однією з перших.

На підставі цілісного аналізу (з акцентом на виконавській складовій) транскрипційного твору Є. Хубаї-Ж. Бізе зазначено, що: 1) у його основі лежить нова фактурна інтонація, яка суттєво змінює сутність вокальних тем у бік узагальнення; 2) інструментальна адаптація вокального матеріалу представлена через орнаментальне варіювання в дусі розповсюдженого тоді в Європі віртуозного стилю *brilliant*; 3) скрипка, відтінювана фортепіано, виступає з ним в концертному діалозі, розкриваючи весь арсенал своїх

віртуозних можливостей (повна палітра прийомів гри та штрихів, охоплення широкого регістрового діапазону, застосування різноманітної мелізматики, а також агогічних та динамічних зрушень), що робить даний твір навіть дещо перевантаженим у технічному відношенні.

6. Виявлено, що одночастинна (фантазійна) концертно-камерна модель, представлена у творі Є. Хубаї, в скрипковій музиці угорських майстрів не є провідною. У більшості випадків вони орієнтувалися на циклічні форми, серед яких особливе значення мали рапсодія (вона йде від традицій, закладених Ф. Лістом, а її коріння вбачаються у самому фольклорі) та цикл мініатюр (цей жанр тісно змикається з неофольклорною тематикою, оскільки дає змогу показати різноманіття та, водночас, інтонаційну єдність, використовуваних музичних лексем).

У цьому контексті у даній роботі вперше здійснено аналіз двох зразків – Другої рапсодії для скрипки з оркестром Б. Бартока та циклу мініатюр для скрипки і фортепіано «Танці села Кало» З. Кодая. Зазначено, що ці твори демонструють, з одного боку, певні полюси у відтворенні національних угорських витоків, а з другого, мають багато спільних рис, згрупованих навколо інтонацій та ритмів угорського танцю (чардаш) у його міському та сільському побутуванні. З приводу твору Б. Бартока в роботі зазначено, що: 1) використання жанру рапсодії цілком відповідало стилю автора як неофольклориста, оскільки давало змогу відтворення народних витоків угорської музичної декламації, представленої, зокрема, у першій частині чардашу – «*Lassù*»; 2) спираючись на цей жанр, Б. Барток дещо відступив від магістральної лінії свого стилю, акцентуючи манеру вербункош, а не старовинну селянську архаїку (інструментальний «*Friss*» у моторній частині твору); 3) означена манера зумовила двочастинну структуру Рапсодії, яка, проте не є прямою стилізацією «під чардаш», а трактує його інтонаційність у властивому Б. Бартоку симфонізованому плані.

Здійснений нами детальний аналіз бартоківських «*Folk dances*» (підзаголовок Другої рапсодії) засвідчив: 1) значне переосмислення (в плані

артифікації) її фольклорних витоків, в результаті чого перша повільна частина звучить як величний гімн-апофеоз, а друга, швидка, зникається з жанром токати як відображенням невинного поступального руху; 2) акцентування діалогу між солюючою скрипкою та оркестром, що висуває на перший план принцип концертності, який домінує у цьому творі і знаходить прояв навіть у такій атрибуції, як подвійній експозиції тем у формі частин, перша з яких тяжіє до вільно трактованої сонатної, а друга – до рондальної.

Виявлено, що в першому епізоді другої частини Рапсодії звучить тема-мелодія, близька до гуцульських коломийок, що вказує на широке охоплення композитором різноджерельних фольклорних витоків, зокрема, румунських та українських, що інтегруються у даному творі у єдиному інтонаційному комплексі під егідою угорського чардашу. Характерно, що сам Б. Барток визнавав наявність у Другій рапсодії фольклорних цитат, але не вказував, яких конкретно, мислячи їх у єдності з власним оригінальним матеріалом.

Щодо триптиху «Танці села Кало» З. Кодая, у роботі зазначено, по-перше, його спільні риси з бартоківською Другою рапсодією (жанрові витoki чардашу та пов'язаного з ним стилю вербункош), по-друге, суттєві відмінності цих творів у плані стилістики. Як вже відзначалося, Б. Барток йшов шляхом створення концертної композиції з явним пріоритетом симфонічної ідеї, в той час, як З. Кодай, навпаки, мислить свій триптих (тривалість його звучання – усього близько 5 хвилин), як послідовність п'єс-мініатюр, яка відображує, з одного боку, велике у малому (головна ознака мініатюри), а з другого – єдність загального модусу-стану та відтворюваного жанру. Всі три п'єси циклу З. Кодая засновуються на відтворенні єдиної «великої ідеї» – чардашу, як символу угорської музичної культури, але у різних її відтінках: перша мініатюра демонструє сольо-декламаційну основу повільної частини у сільському варіанту чардашу; друга є своєрідним відтворенням колективного начала і містить ознаки інструменталізації хорового письма, майстром якого був З. Кодай; фінал повністю присвячено показу «образу» скрипки як головного репрезентанта відтворюваної жанрової стилістики. Всі три мініатюри

відрізняються детально розробленою фактурою обох партій: у скрипковій широко використовуються сполучення *pizzicato* та *arco*, що відображує декламаційно-танцювальну природу відтворюваного жанру, а у фортепіано постійно виникають імітації звукообразу цимбал, що поєднуються з колористикою, спрямованою на відтворення звучання усього народного ансамблю.

Таким чином, вперше здійснений у даній роботі комплексний підхід до проблеми, що вивчається, дав можливість освітити один з найменш досліджених аспектів угорської скрипкової музики кінця XIX – першої половини XX століть, який підпадає під категорію «концертно-камерний скрипковий стиль». У дослідженні здійснено розробку та уточнення термінологічного апарату, який стосується заявленої теми. Запропоновано також класифікацію та аналіз зразків найпоказовіших творів провідних угорських майстрів – Є. Хубаї, Б. Бартока, З. Кодая, розгляд яких визначає практичне значення здійсненого дослідження, його актуальність для концертуючих музикантів-скрипалів та навчальної практики у мистецьких ВНЗ України.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агарков О. Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке : исслед.-метод. очерк. Москва : Музгиз, 1956. 62 с.
2. Адорно Т. В. Камерная музыка. *Избранное : социология музыки* / сост. А. В. Михайлова, М. И. Левиной; сост.: С. Я. Левит, С. Ю. Хорумов. Санкт-Петербург. 1998. С.78 – 94.
3. Андриевский И. М. Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке : (На материале сов. музыки) : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Киев. гос. Консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1990. 16 с.
4. Арановський М. Структура музикального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. / сост. С. С. Зив. Москва, 1987. Вып. 6. С. 5 – 44.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
6. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики / общ. ред., вступ. ст. и коммент. И. Ямольского. Москва : Музыка, 1965. 272 с.
7. Бела Барток. Рапсодии для скрипки и фортепиано. URL : <https://musicseasons.org/bartok-rapsodii-dlya-skripki-i-fortepiano/> (дата звернення: 07.04.2022).
8. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке с дополнениями Рихарда Штрауса. Т. 1. Москва : Музыка, 1972. 308 с.
9. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 20 с.

10. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : авторф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – муз. мистецтво / М. Ю. Борисенко. Харків, 2005. 17с.
11. Вейс П. Ф, Грищенко С. М. Кодай // Музыкальная энциклопедия в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1981. Т. 2. Стб. 855.
12. Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практично-методичний аспекти(на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 200. 22с.
13. Гаккель Л. Е. Ансамбль // Музыкальная энциклопедия в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1973. Т. 1. Стб. 170 – 171.
14. Гинсбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. В 3 вып. Вып.1 : учебник. Москва : Музыка, 1990. 285 с.
15. Гребнева И. В. Скрипичный стиль как инструментальная доминанта жанра concerto grosso // Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв : зб. наук. пр. Харків, 2012. №10. С. 92 – 97.
16. Гребнева І.В. Формування скрипкового стилю в concerti grossi А. Кореллі : автор. дис. канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Музичне мистецтво. Харків, 2014. 16 с.
17. Григорьев В. Ю. Хубай // Музыкальная энциклопедия в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 94 – 95.
18. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки // Laudamus : к 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. Москва, 1992. С. 99 – 106.
19. Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вып. 4. Вторая половина XIX века. Москва : Музыка, 1967. 528 с.
20. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : сец. 17.00.01 «Теорія та історія

- культури» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Котляревського. Київ, 2006. 19 с
21. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 18 с.
22. Зав'ялова О. К. Віолончельні сонати Л. ван Бетховена (ансамблеві закономірності жану) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 19 с.
23. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 25 с.
24. Ігнатченко Г. І. Творчий процес художника. Українське музикознавство : республ. міжвід. наук.-метод. зб. / М.-во культури УРСР. Київ, 1990. Вип. 25. С. 108 – 115.
25. Каленеченко А. Барток. // Українська музична енциклопедія. / гол. ред. Г Скрипник. Київ. 2006. Том 1. 693 с.
26. Кияновская Л. Функции программности в восприятии программного произведения : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1985. 23 с.
27. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
28. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 176 с.
29. Кодай З. Венгерская народная музыка / пер. Э. Т. Владимировой. Будапешт : Корвина, 1961. 186 с.
30. Кузнецов К., Ямпольский И. Арканжело Корелли (1653 – 1953). Москва : Гос. муз. изд-во, 1953. 69 с.
31. Купріяненко Е. Б. Альт в концертуючому стилі бароко на прикладі Концерта G-dur для альту з оркестром Г. Ф. Телелемана // Наук. вісн. нац. муз.

акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 82. С. 184 – 196.

32. Купріяненко Е. Б. Альт у політеμβровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізніє Бароко – Й. Брамс) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво». Харків, 2010. 18 с.

33. Либерман М., Берлянчик М. Культура звука скрипача : пути формирования и развития. Москва : Музыка, 1985. 160 с.

34. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. Советская музыка. 1979. №3. С. 30 – 39.

35. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедрина). Українське музикознавство Київ, 1987. Вип. 22. С. 77 – 83.

36. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / ред. М. Головащенко. Київ, 1987. Вип. 28. С. 48 – 53.

37. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (К проблеме анализа): Исследование. – К.: Госконсерватория, 1994. 157 с.

38. Мужчиль В. С. Нетрадиційні прийоми гри в акустичній структурі інструментального звуковидобування (струнно-смичкова група) : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв III – IV рівнів акредитації спец. 6.02.02.04 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Print House, 2015. 140 с.

39. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 256 с.

40. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. История в музыке : избр. исследования / Е. В. Назайкинский ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2009. С. 371 – 391.

41. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : Владос, 2003. 248 с.

42. Польская И. И. Камерный ансамбль : История, теория, эстетика : Монографія. Харків : ХГАК, 2001. 392 с.
43. Пославская Н. П. Скрипичные концерты И. Стравинского и А. Берга. К проблеме скрипичного инструментализма как фактора стиля. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ленинград. 1988.
44. Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблема энциклопедического анализа музыки) : монография. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.
45. Рощенко О. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблема энциклопедического анализа музыки) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 20 с.
46. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун.-т мистецтв ім. І. П. отляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 71 – 84.
47. Сабольч Б. История венгерской музыки, пер. с венг., Будапешт. 1964.
48. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. Н.Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. 220 с.
49. Стендаль. Письма о прославленном композиторе Гайдне // Собр. Соч. : в 15 т. / общ. ред. Б. Г. Реизова; пер. А. А. Энгельке. Москва, 1959. Т. 8. С. 7 – 159.
50. Сухленко І. Ю. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / І. Ю. Сухленко. Харків. 2011. 16 с
51. Тукова І. «Жанротворчество» и творчество в «жанре». Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 21. С. 31 – 38.
52. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. :

автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 19 с.

53. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.

54. Хасаншин А. Вопросы стиля в музыке : суждения, феномен // Музык. академия, 2000. №4. С. 135 – 144.

55. Холопов Ю. Н. Принцип классификации музыкальных форм. Теоретические проблемы проблемы музыкальных форм жанров : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппорт. Москва, 1971. С. 65 – 94.

56. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. Пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.

57. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.

58. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція / упоряд., підгот. тексту, покажч. О. О. Савчук ; післямови І. В. Мацієвського, В. Ю. Мішалова, М. Й. Хая. Харків : Вид. Савчук О. О., 2012. 512 с. ; 202 іл. (Серія «Слобожанський світ» ; вип. 4).

59. Цуккерман В. А. Тембр и фактура // Совет. музыка, 1969. №3. С. 45 – 52; №5. С. 97 – 103.

60. Чистякова Н. В. Аматорські скрипкові ансамблі в Україні 1990 – 2010-х років : генезис, стилістика, форми репрезентації. Монографія – Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, «Мітра», 2020. 190 с.

61. Чистякова Н. В. Ансамблі за участі скрипки в Україні 1990 – 2010-х років : генезис, стилістика, форми репрезентацій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми, 2018. 20 с.

62. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.

63. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в

исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1987. 23 с.

64. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

65. Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. Київ : Муз. Україна, 1979. 115 с.

66. Bachmann A. An Encyclopedia of the violin. New York, 1966. 225 p.

67. Bartók B. A magyar népdal. Budapest. 1926

68. Bessler H. Grundfragen des musikalischen Horens and Grundfragen der Musikästhetik. Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig, 1978. S. 15 – 29.

69. Carse A. The orchestra in the XVIIth century. Cambridge ; W. Heffer, 1940, 1950. 176 p.

70. Dahlhaus C. Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Bern ; München, 1973. S. 840 – 895.

71. Dunhill T. F. Chamber Music. London : Macmillan, 1938. 311 p.

72. Kroó G. A Magyar zeneszerrés, 25 éve. Budapest. 1971.

73. Lissa Z. Hegel und das Problem der Formintegration in der Musik // Festschrift Walter Wiora. Kassel, 1967. P. 112 – 119.

74. Maróthy J. Az európai népdal születése. Budapest. 1960.

75. Maróthy J. Zene és polgár, zene és proletár. Budapest. 1966.

76. Mattheson J. Der vollkommene Capalmeister. Hamburg : Nachdruck. Hrsg. Von Margarete Reimann, Kassel Barenreiter, 1991. 485 p.

77. Molnar A. Az új magyar zene. Budapest. 1926.

78. Mozart L. A treatise on the fundamental principles of violin playing. Translated by Editha Knocker. Oxford University press, 1951. 265 p.

79. Pincherle M. L`orchestra de chamber. Paris : Librairie Larousse, 1948. 74 p.
80. Szabolcsi B. A XIX század magyar romantikus zenéje Hangjegyfüggelékkel. Budapest. 1951.
81. Z. Kodaly. A Magyar nepzene. Budapest. 1961.