28. Медведик Ю. Гимнографічні джерела української духовної пісні // Калофонія. – Ч.1. – Львів, 2002. – С.133-139. Medwedyk J. David's psalms as a sourse of poetic texts of ukranian sacred songs of the XVII – XVIII centuries // Musica Antiqua, X. Acta musicologica. – Bydgoszcz, 1994. – С.227-238.
29. Медведик Ю. Духовні канти в честь чудотворних храмових святинь Галичини // Українське музикознавство. – К., 2001. – Вип. 30. – С.90-103.
30. Медведик Ю. Українські богородичні канти другої половини XVII – XVIII століть // Народна творчість та етнографія. – 1999. – №4. – С.71-80.
31. Медведик Ю. Українська духовна піснетворчість XVII-XVIII ст. // Укр. музикознавство. – Вип.28. – С.94-106.
32. Медведик Ю. Українські набожні пісні XVII – XVIII ст. (Різдвяний цикл) // Народна творчість та етнографія. – 1994. – №4. – С.18-23.
33. Моравецький М.Рецензія на «Співаник для шкіл народних» ч.1 і 2, Я.Ярославенка // Учитель. – 1906. – Ч.1. – С.10.
34. Пап С. Духовна пісня на Закарпатті // Записки ЧСВВ. Т.VII (XIII). – Рим, 1971. – Вип. 1-4.
35. Пасічинський Т. Історичний огляд розвою церковного співу на Руси // Католицкий Всхід. – 1906. – Вип.2. – С.131.
36. Пісні до Почаївської Богородиці. Перевидання друку 1773 року / Транскрипція, коментарі і дослідження Ю. Медведика. – Львів, 2000.
37. Рудакевич О. Українська національна ідея в духовній музиці Галичини у XIX ст. // Київська церква. – 2000. – №3 (9). – С.134.
38. Свято в честь Матери Божої // Українська музика. – 1937. – Ч.4. – С.56.
39. Семчишин В. Про появу чудотворної ікони в Чайковичах // Сакральне мистецтво Бойківщини. –Дрогобич, 1998. – С.157-158.
40. Сов'як Р. Остап Нижанківський. – Дрогобич, 1994.
41. Франко І. Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході // Зібрання творів у 50 томах. – Т.39. – С.126-143.
42. Франко І. Наші коляди // Зібрання творів у 50 томах. – Т.28. – 1980. – С.7-21.
43. Черепанин М. Музична культура Галичини. – Київ, 1997. – С.265-274.
44. Шевчук-Назар Л. Розвиток української музичної освіти та виховання в Галичині першої половини XX століття // Musica Galiciana. Rzeszow, 2000. – Т.5. – С.231-246.
45. Щеглова С. «Богогласник». Историко - литературное исследование. – Київ, 1918.
46. Ярославенко Я. Коляди на мішаний хор. – Львів: «Торбан».

Iryna Matijchyn

UKRAINIAN BASILIAN SONG CREATION OF THE END XIX – FIRST HALF OF XX CENTURIES (TO QUESTIENS OF INVESTIGATION)

This article deals with questions of investigating Ukranian Basilian singing creation of the end XIX – first half of XX centuries. Studying of a great nomber of saving printed spiritual song collections and also periodicals of that time gives possibility to reproduce the picture of development of Basilian song of the end XIX – first half of XX centuries and to discover its place in the development of Ukrainian music culture.

Наталія Швець

РИСИ ПІЗНЬОГО СТИЛЮ БЕЛИ БАРТОКА В ТВОРАХ ДЛЯ СТРУННИХ СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Сутність мистецької позиції Б.Бартока на порозі прощання з життям – активне ставлення до угорського фольклору, опора на естетичні ідеали краси і струнності, звернення до широкої аудиторії слухачів. В основі задумів пізніх творів композитора – протиставлення національної культури чужій бездуховній цивілізації.

Ще від часів Цицерона філософи і вчені намагалися осягнути феномен старості, пізнати її таємницю. Проте в царині вікової специфіки музично-еволюційного процесу, особливостей творчого потенціалу митців похилого віку, а також змін, що відбуваються в їх особистій екзистенції, дослідження ведуться спорадично. Пізній період художньої діяльності розглядається як закономірний етап біографії композитора, не акцентуючи його індивідуальних рис. У такий спосіб написано більшість монографій, зокрема Б.Ярустовського («І.Стравинський»), Д.Хитомірського («Р.Шуман»), Є.Царьової («І.Брамс») та інші.

Лише деякі дослідження обстоюють ідею принципової концептуальної і станової відмінності між раннім, зрілим і пізнім еволюційними етапами і висловлюють переконаність у тому, що старість генія викликає до життя нові риси художнього мислення, що утворюють деяку парадигму. Музикознавці М.Друскін, Ю.Хохлов, Т.Адорно майже підійшли до ділянки музичної геронтології, але так і не спробували співвіднести факти біографічного порядку з психологічними та стильовими.

Мета даної статті – осягнути ті глибинні зміни, що відбуваються на усіх рівнях індивідуального мислення Бели Бартока на схилі життя. Дана проблема актуальна і неосяжна, оскільки матеріалом може послужити композиторська практика усіх епох і національних традицій. Предметом дослідження в даній статті є мистецькі здобутки угорського майстра останнього хронологічного періоду, що істотно корегують модель вже сформованого зрілого стилю. Завдання – вперше дослідити типологію пізніх періодів композиторської творчості, довести, що це – окрема категорія музикознавства, ще одна музична універсалія (термін В.Медушевського). У цьому, очевидно, полягає наукова новизна пропонованої статті.

Бела Барток – унікальне явище в історії музичної культури XX ст. Золтан Кодаі порівнював його життя із стрілою. Це напрочуд влучний символ. Однак вільний політ бартоківського генія на порозі останнього життєвого розлому виявився несумісним з соціально-політичною ситуацією, що склалася в Угорщині наприкінці 30-х рр. Гордовито-безкомпромісний характер композитора позбавив його будь-яких ілюзій щодо власного майбутнього, яке було приречене опинитися в «мертвій петлі» нацистського режиму. Вимушена, але свідома еміграція не принесла очікуваного психологічного полегшення. Америка так і не стала для Бартока «землею обітованою». «Хвороба і безнадійність супроводжували Бартока в останні роки, як дві нещасливі зірки», – з сумом констатує Уйфалуші [9, 354]. Душевно спустошений, вражений тяжкою недугою композитор прагнув спокою, усе частіше ховаючись від зовнішнього світу в затишному родинному колі. Його пам'ять сповнена згадками про рідних і близьких, що залишилися у фашизованій Європі. Ось фрагмент одного з інтерв'ю: «Без Угорщини немає життя, а якщо і є – то це не життя!» [1]. Гостра туга за Батьківщиною стала лейтмотивом пізнього періоду творчості Бартока, який мав фази внутрішньої (1938 – 1940) і зовнішньої (1940 – 1945) еміграції. Більшість музикознавців називають цей період угорським. Духовна невіддільність від рідного краю перетворилася у філософську концепцію протистояння животворчого національного духу чужій ворожій цивілізації або у суто вагнерівський дуалізм: пекло сучасності – гармонія минулого.

Ряд чудових творів було написано Бартоком під знаком прощання з Європою (Соната для двох фортепіано і ударних, Другий концерт для скрипки з оркестром, «Контрасти» для скрипки, кларнета і фортепіано, Дивертисмент для струнних, Шостий струнний квартет). Непоборне бажання працювати пом'якшувало напади депресії, однак, не відновлювало повністю віру у власні сили. В листі до Й.Сігеті від 4 жовтня 1944 р. Барток називає американських імпресаріо надто амбіційними і пихатими: «Особисто я настроєний не надто оптимістично – якщо мої концерти нікому не були потрібними, коли я був на вершині своєї творчої і виконавської форми, то на що ж мені можна сподіватися зараз?» [6, 57]. І все ж з'являється ряд серйозних пропозицій, на які композитор охоче відгукнувся. С.Кусевицький замовляє оркестровий твір (Концерт для оркестру – 1943 р.), І.Менухін – великий циклічний твір для скрипки соло (Соло-соната – 1944 р.), альтист Уільям Примроз – концерт

(Альтовий концерт, завершений Тібором Шерлі у 1945 р., після смерті композитора), видавець В.Хаукер – Сьомий струнний квартет (замовлення не реалізовано)[1].

«Лише в зрілі роки ми осягаємо справжнє почуття міри, ту золоту середину, яка дозволяє найбільш повно втілити нашу індивідуальність» [6, 62]. Ця думка Бартока по суті є формулою його пізнього стилю. Звільнення свідомості Бартока в завершальний творчий період від нав'язливої ідеї про нестійкість і дисгармонійність людського буття призводить до очевидного домінування народно-національної сфери образів. Ідеали краси і стрункості допомогли композитору зберегти свій дар в останні, найтяжчі роки, здійснити грандіозний синтез усього набутого, знайти шлях до широкої аудиторії слухачів. Саме тепер Барток знову повірив у себе, він «ніколи не писав так мелодійно і доступно», узагальнює свої спостереження Б.Сабольчі [6, 70]. Переосмислюється основний мотив його творчої юності – мотив оновлення світу, співзвучний «скіфським» образам С.Прокоф'єва та «весняним» І.Стравинського. Звідси могутні хвилі наростання, несамовиті темброві палахкотіння, оази грубо «матеріальної» звучності[2].

Експресивні властивості хроматики розкриваються в повільних, лірико-психологічних «нічних» монологах (друга частина Другого скрипкового концерту, «Мелодія» з Соло-сонати). В пізній період творчості композитор самобутньо втілює романтику самотності, страждання, безвиході, холодності крижаного жорстокого світу.

Так само, як і у Шенберга, Кафки, Шагала, філософський мотив відчуження у Бартока забарвлюється глибоко особистісним змістом: «Вигнана душа підноситься над прірвою, що поглинає усе живе» [7, 260]. Композитор і диригент А.Хінастера в мемуарах про Бартока підкреслював, що, слухаючи його пізні твори, мимоволі відчував трепет: «Тут немає жодного зайвого, незначного такту, все побудовано з такою логікою, такою досконалістю структури, що наближуватися до цієї музики лячно» [10, 100].

Окрім стремління поглибити та урізноманітнити ліричну сферу, композитор, як завжди, особливу увагу приділяє бурлескному та інфернальному типам скерцозності. Їх стилістика має романтичний «родовід» – Берліоз, Шуман, Ліст, Малер, що створили неперевершені взірці гротескно-трагічної скерцозності у своїх симфоніях.

Ще в ранній період Барток інтуїтивно намагається динамізувати усталені закони європейської інструментальної логіки, збагатити її первісною енергетикою давнього угорського фольклору. Це призвело до експансії стихії «чистого» ритму, активізації інструментів ударної групи. Натомість «пізній» Барток ніби знову відкриває для себе струнні смичкові інструменти, передусім скрипку і альт, для яких було створено три шедеври. Розглянемо детальніше кожен з них.

Другий скрипковий концерт Б.Бартока (1938) можна назвати симфонією з солюючою скрипкою. Масштабний та концептуально складний задум твору втілено концертними засобами. Подібний синтез симфонізму і концертності, або симфонізму, концертності і камерності – одна із суттєвих рис індивідуального композиторського мислення Бартока[3]. У цій яскравій інструментальній фресці вражає інтенсивність розвитку, раптовість контрастних зіставлень, неповторна оригінальність інтонаційно-ладового малюнку тем. Звертає на себе увагу рельєфна національна забарвленість музичної мови композитора, хоча, як і в своїх інших великих творах, він не використовує цитатного матеріалу. Стримано-зосереджені самозаглиблені теми чергуються із вибухами несамовитої енергії, пристрасно-романтичні відозви – з моментами любування імпресіоністичними пейзажами. За зовнішньою свободою та імпровізаційною спонтанністю розвитку думки відчутно цілеспрямований процес неухильного руху вперед – аж до типово бартоківської святкової феєрії фіналу.

Три частини – це три «сюжетно» довершені новели. Першу (Allegro non troppo) можна назвати автопортретом композитора «в національному інтер'єрі». Голос автора уособлює скрипка, що ін-

[1] Крім того, в 1945 р. був написаний Третій фортепіанний концерт.

[2] Пізній стиль Бартока Б.Сабольчі називає «гармонічним» – прозорішою стає вертикаль, складноладові утворення підкоряються функційним тяжінням, оркестровка з графічної перетворюється у живописну, поліфонія використовується менше і обережніше.

[3] Подібний жанровий феномен Б.Сігітов називає камерно-концертним симфонізмом.

спірує розвиток, владно панує над оркестром. Зовнішні обриси сонатності майже традиційні, однак експансія поліфонічних принципів розвитку, несподівані колажні «врізки» свідчать про досить умовне використання засад класичного формотворення.

Головна партія – імперативна, впевнена хода скрипки на тлі остинатних акордів струнних pizzicato. Широкоінтервальна синкопована тема ще в експозиційній зоні розпадається на окремі сегменти, демонструючи блискучу фантазію автора в сенсі різного роду інтонаційних комбінацій: зв'язуюча та побічна партії постають як варіанти головної.

Побічна партія – «голос серця» – сповнена мрійливості і поетичного роздуму. Водночас цю тему можна назвати «птахом-Феніксом», що буквально на очах розпадається на уламки. Подивляє новий тип кантилени, яку випромінює дванадцятизвучна серія.

Проте розробку потрактовано драматично: кожен з тематичних «персонажів» експозиції набуває щоразу більшої експресії. Примхлива орнаментика, ритмічні зміщення, колоритні імпресіоністичні світлотіні, винахідливість штрихової палітри посилюють індивідуальний профіль партії кожного з учасників концертного змагання.

Друга частина (Andante tranquillo) – тема з варіаціями – відіграє в циклі роль своєрідного інтермецо між драматично-подієвою першою частиною і святково-бурлескним фіналом. Образ спустошеного холодного пейзажу згодом емоційно насичується, передає стан збентеженої людської душі, відчуженої від чистої недоторканої природи. Початкова тема, будучи інтонаційно спорідненою до головної партії Allegro (синкопа на низхідній кварті), приваблює своїм безпосереднім фольклорним єством.

У зовні вмиротвореній течії музики поступово накопичуються і зріють сили, які знаходять вихід в яскраво жанрових, майже програмних третій, четвертій і п'ятій варіаціях. Розмаїті прийоми ритмічної, поліфонічної (зокрема, канонічна імітація) та колористичної трансформації теми призводять до драматичного кульмінаційного спалаху, який цілком поглинає простодушну пісенність вихідного образу.

Тихе, скорботне звучання теми вкінці повертає все «на круги своя», відновлюючи в пам'яті романтичну концепцію замкненого кола.

У Фіналі (Allegro molto) переосмислена тема головної партії першої частини дає сильний поштовх розвитку сонатної форми – характерна, по-бартоківськи синкопована ритміка пронизує всі теми, об'єднуючи їх енергією вакхічного танцю.

Загалом перебіг подій фіналу послідовно відтворює композиційний план першої частини циклу, причому зберігається не лише будова окремих розділів, але і загальний тональний план, і навіть специфічні ладово-гармонічні деталі (домінантовий передікт на початку репризи). На вершині грандіозної кульмінаційної хвилі з'являється скрипкова каденція, де майже в автентичному вигляді оживає змагання народних музикантів-віртуозів.

Отже, на особливу увагу виконавців Другого скрипкового концерту Б.Бартока заслуговує передусім його композиційна ідея. Форма всіх трьох частин відповідає найбільш природним і логічним законам розвитку музичної думки, водночас вступає в силу стремління угорського Майстра до різного роду ігрових комбінацій і, зрештою, до любування як елементами симетрії, так і неправильними красотами.

Оригінальність конструктивної логіки стає очевидною хоча б на прикладі першої частини: центри ваги тут зміщено в бік головної партії і каденції. Динаміка розробковості тут настільки значна, що справжня реприза сприймається як кода. За подібним розташуванням акцентів стоїть ідея Durchkomponierten Forme пізнього Бетовена, відроджена в XX ст. не лише Шенбергом та його школою, але й Бартоком.

Соло-соната.

Прем'єра цього унікального твору відбулася в лютому 1944 р., і першим виконавцем став американський скрипаль Ієгуді Менухін, якому і була присвячена соната. «Якщо мова йде про дуже талановитого виконавця, йому не потрібна допомога композитора та його поради, він сам зможе знайти єдино правильне рішення, внести необхідні корективи», – писав Б.Барток видатному скрипа-

лю сучасності (цит. за [4, 72]). І справді, І.Менухін вписав у авторський текст аплікатуру, план розподілу смичка, динаміку, штрихи. Ідея виконання третьої частини («Мелодія») під сурдину належить саме йому. За два місяці до кончини композитор пише музиканту лист: «Чуюся цілком здоровим – ... ніби знову повернулися сили юності» [5, 349]. Відтак він звертається з проханням створити остаточний варіант тексту Сонати для видавництва[1]. В результаті спільної роботи оптимальне рішення було знайдено. Відтак Соло-соната стала останнім завершеним твором угорського композитора. Окрім того, «Соната підноситься як гора над рештою інструментальних опусів, це – одна з самих абстрактних композицій, вона приголомшує граничною сконцентрованістю і складністю концепції. Тут було знайдено новий стильовий вимір, який мав би з'явитися після Альтового концерту, а з'явився раніше...», – зазначає Д.Кроо [4, 71].

Ключ до розкриття задуму Соло-сонати слід шукати у «зустрічі» Бартока і Баха. Ще в 1926 р. вперше відчуваються ледь помітні ознаки зацікавлення угорського Майстра епохою бароко, однак, то був ще досить поверхневий інтерес, який не йшов далі захоплення контрапунктом. На початку 40-х рр. прагнення вступити в діалог з минулим мало дещо інший сенс. Першоімпульсом стали концерти І.Менухіна, які незмінно розпочиналися бахівською Сонатою C-dur для скрипки соло. Цей монументальний цикл побудовано на симетричному співвідношенні парних і непарних метрів: 3/4 – I і IV частини, 4/4 – II і III. За аналогічним принципом чергуються метри і в Сонаті Б.Бартока.

Навряд чи може виникнути сумнів у їх подібності. Крім того, перша частина Сонати Чакона писалася з моделі геніальної бахівської Чакони з Партіти d-moll, а «Tempo di presto» (Фінал) викликає алюзії з Presto з Сонати g-moll. За цими очевидними аналогіями стоїть стремління Бартока на схилі років виявити свою причетність до німецької барокової традиції. Саме про цю особливість стилю композитора 40-х рр. пише Б.Сабольчі: «Яке дивне враження в пізніх творах Бартока залишають посланці із світу Баха...» [6, 76].

Фінал несподівано чітко дає відчути ритмоформулу стилю вербункош, причому як у лістівському естетизованому варіанті, так і у більш модернізованому, по-бартоківськи гротескному.

Коротко охарактеризуємо кожну з чотирьох частин циклу.

I – Tempo di ciaconna – демонструє вкрай неординарне рішення барокової ідеї Basso ostinato. Крізь неухильний рух циклу варіацій щоразу чіткіше окреслюються композиційно-драматургічні контури сонатної конструкції. Саме від цієї форми «другого плану» – ідея сходження, подолання, максимальне насичення розробковими прийомами. І все ж в репризі замість оптимістичної мажорності запановує романтичний настрій внутрішнього спустошення. Відтак форма Чакони набуває рис non finito.

II – Фуга наслідує бахівський тип поліфонічного розгортання, але з точки зору музичної мови – це найжорсткіша, «епатажна» частина Соло-сонати. Гостродисонантні нашарування контрапунктичних ліній змальовують образ шабашу злих сил, стан хворобливого збудження – унікальний випадок для найраціональнішої з інструментальних форм.

III і **IV** частини – «Мелодія» і «Prestissimo». Це своєрідний диптих, в якому можна впізнати індивідуальне переосмислення жанрів угорської народної інструментальної музики, для якої вельми характерним є контрастне зіставлення повільного і швидкого типів руху.

В «Мелодії» Барток спирається на дуже вузький діапазон скрипкової партії, адже угорські плачі і ладкання не виходять за межі терції, в них багатократно повторюється один і той же ладовий устій. Тут багато колористики: тембр скрипки часом уподібнюється до хрипкого голосу літньої знесиленої людини. «Так співає лише той, хто пізнав життя в темних і світлих проявах і знайшов, нарешті, душевний спокій. З точки зору стильової генези – це інкарнація мелодії, що народилася між Сходом і Заходом», – констатує Ф.Кроо [4, 75].

IV частина – фовістичне, стрімке Perpetuum mobile, що не має нічого спільного з чіткою періодичністю рондоподібних жанрово-танцювальних фіналів. Замість картини народного свята – демонічне скерцо, чардаш смерті танцюють персонажі «Капрічос» Гойї. Віртуозні прийоми засновано

[1] До Бартока вельми підходить відомий афоризм Расіна: «Твір вже готовий, треба його лише написати».

на максимальному використанні дрібної пасажної техніки, на раптових регістрових та динамічних перепадах звучності тощо. Це дозволило відкрити абсолютно нові виразові резерви солюючої скрипки.

Альтовий концерт.

Видатний американський альтист Уільям Примроз 27 січня 1945 р. написав Бартоку лист, де є таке побажання: «Нехай Вас в жодній мірі не обмежує удавана технічна недосконаліть альта... Його виразова обмеженість відносилася лише до того періоду, коли альт кваліфікувався лише як малофункційний оркестровий інструмент. Тепер це вже неактуально: можете доходити до вищого звука третьої октави, якщо мова йде про пасажну техніку, якщо ж про кантиленно-мелодичне фразування, то терцією нижче» (цит. за [3, 256]).

Відтак Барток починає більш інтенсивно працювати над текстом Альтового концерту, позичає у свого редактора партитуру симфонії «Гарольд в Італії» Берліоза, щоб досконало вивчити специфіку інструмента. Згідно з початковим задумом, твір повинен був бути чотиричастинним, максимально насиченим сольними каденціями альта. З мемуарів Тібора Шерлі можна дізнатися, що композитор писав стрімко, імпульсивно, створюючи ескізи на усіх папірцях, які попадали йому під руки. Сторінки не позначалися окремими номерами, і тому після смерті Бартока багато матеріалу не підлягало розшифровці. Однак те, що концепцію вже було створено в свідомості, абсолютно очевидно. За 18 днів до кончини видавець ще не мав впевненості, що отримає партитуру у заздалегідь визначений термін.

Багато коротких реплік Бартока свідчать про його неабиякий інтерес до майбутнього твору. Ось деякі з них: «Оркестровка має бути прозорішою, гнучкішою, ніж в Другому скрипковому концерті»; «В альта більш грудний «чоловічий» характер, ніж у скрипки, і це впливає на загальний колорит твору. Часто і з задоволенням використовую глибокі регістри, а текст намагаюся зробити по-справжньому віртуозним. Деякі епізоди, очевидно, будуть вважатися непридатними для виконання»; «Як завжди, для мене найболючішою проблемою є проблема фіналу» (цит. за [3, 258-259]).

Примирення суперечностей світу, досягнення внутрішньої гармонії – так можна сформулювати основну ідею концерту. Тричастинний цикл, по суті, наближається до контрастно-складової форми з двома інтермедіями. Так само, як Дебюссі («Пелеас і Мелізанда») або Берг («Воццек»), перехідні зони є вступами до наступних частин, їх інтонаційними «зав'язками».

Доволі органічно в контексті цілого сприймається прийом ремінісценцій. Речитативна головна партія першої частини вертається в репризі повільної частини та в середньому розділі фіналу, але вже в новому жанрово-танцювальному «вбранні».

Таким чином вибудовується драматургічний план, подібний до багатьох романтичних симфоній: від меланхолійного самозаглиблення до радості злиття з народом, природою, Творцем (Четверта симфонія Чайковського, Перша – Брамса, Перша – Малера).

В першій частині – Moderato – в образах світлих романтичних картин природи повертається яскраво національний колорит «Дивертисменту» для струнних. Конфлікт втілено аскетичними засобами, без експресивних перебільшень. Збентеженість, неспокій поступилися місцем пасторальності. Вільно трактована сонатна форма постає не так відображенням драматичної дії, як ліричним оповіданням про пережите. Монологічність тут спирається на виразність солюючого альта, здатного передати найделікатніші нюанси розвитку думки.

Внутрішня програма прощання з життям дає про себе знати у другій повільній частині – «Adagio religioso». Звучить хорал струнних інструментів. Дослідник творчості Бартока Уйфалуші переконливо доводить наявність алюзій з третьої частини a-moll'ного квартету Бетовена (op. 132) – «Пісня подяки». Це одна зі сторінок бартоківської «божественної» лірики, про яку так піднесено пише Томас Манн у романі «Чудова гора» . Середній контрастний розділ «Adagio religioso» багато в чому нагадує конкретні епізоди з «Гарольда в Італії» – «Серенаду горця в Абруццах», альтові імпровізації з «Ходи пілігрімів». «Автор задовільняється тут ясністю, прозорістю оркестровки, графікою інструментальних голосів. Чи не виникало в нього бажання зробити цю музику більш драматичною? Навряд! Адже хоральні варіації мають на меті відродити духовні заповіти Баха і Бетовена», – так розмірковував Тібор Шерлі, працюючи над ескізами геніального композитора [3, 263].

У Фіналі виникає типово бартоківська картина несамовитої танцювальної феєрії – своєрідне відлуння «Allegro barbaro», однак вихор не несе з собою ідеї механічної, мертвої моторики. Це торжество життєдайного, невичерпного духу народу, який допомагає Митцю подолати сум і страх перед відходом у Вічність.

«Пом'якшення» та спрощення стилю Бартока в завершальний хронологічний період було наслідком суттєвої зміни його естетичних уподобань. В одному з листів до Й.Сігеті Майстер говорить про те, що раніше вище оцінював Бетовена, ніж Баха і Моцарта, тепер ця ситуація змінилася [8]. Бах стає джерелом найбільшого впливу. Саме від нього в розглянутих партитурах – акустична органоподібність звукопростору від темного, глибокого profundis до сріблястих флейтових вершин регістрової шкали. Натомість з пізнім Бетовеном Бартока зближує камерність, стриманість у передачі власних емоцій, «вміння піднести свої почуття до рівня універсального художнього документа, який явив світові взірець людяності і краси» [10, 113]. Суперечності примирилися, поступилися місцем зрілій і благородній мудрості.

І, нарешті, творчу і особисту вдачу угорського композитора часом порівнюють з моцартівською. Обидва писали свої пізні, на рідкість гармонійні, величні твори наприкінці свого життя в нужденних умовах, у принизливій залежності від волі замовників.

Концепції вищерозглянутих творів Бартока для солюючих скрипки і альта сформулювалися під знаком прощання з Європою, в період вигнання. Вони випромінюють піднесені почуття, віру в чистоту і безкорисливість людських взаємин. Всеосяжність і органічність синтезу в останніх опусах Бартока просто вражаючі. Сам композитор порівнював еволюцію власного стилю із спіраллю – вирішення одних і тих самих проблем щоразу на більш високому рівні.

Завершуючи, варто згадати, яким потрясінням для сучасників стала звістка про передчасну смерть Б.Бартока на чужині. «Сьогодні сумно усвідомлювати, що один з найвидатніших композиторів XX ст. не пережив щастя бути свідком своєї слави» (Д.Мійо); «Його смерть завжди видавалася мені однією з трагедій нашого суспільного порядку» (І.Стравинський). А ось останні слова самого Бартока: «Я шкодую, що мушу йти з життя з повним багажем». Завжди, навіть на піках творчої кар'єри усвідомлювати, як багато ще не зроблено – саме в цій думці полягає духовний заповіт Майстра.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барток Б. Автобнография // Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. – М.: Сов. композитор, 1975.
2. Денисов Э. Предисловие // Б.Барток. Второй концерт для скрипки с оркестром. – М.: Сов. композитор, 1973.
3. Karpati Janos. Bartók. – Budapest, 1976.
4. Kroo György. Bartók Kalanz. – Budapest, 1975.
5. Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1969.
6. Сабольчи Б., Бониш Ф. Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях. – Будапешт: Корвина, 1963.
7. Сигитов С. Принципы формообразования в музыке Бартока позднего периода творчества // Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. композитор. – 1972. – Вып. 1. – С. 252 – 288.
8. Szigeti on the Violin. – Cassell. London, 1969.
9. Уйфалуши И. Бела Барток. Жизнь и творчество. – Будапешт: Корвина, 1971.
10. Хинастера А. Слово о Бела Бартоке // Советская музыка. – 1981. – № 22. – С. 111 – 114.

Natalia Shvets

FEATURES OF BELLA BARTOK'S LATE STYLE IN THE PIECES FOR STRING INSTRUMENTS

The essence of artistic position of B.Bartok on the threshold of his parting with life is his active attitude towards the Hungarian folklore, leaning on aesthetic ideals of beauty and elegance, appeal to the wide audience of listeners. At the foundation of the plans of later works of the composer – contraposing national culture to foreign spiritualless civilization.