

УДК [780.614.331:78.083.5:78.071.1(439)Барток]:[781.2+78.031.4](045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-14>

Наталія ДЗІЗІНСЬКА,
orcid.org/0000-0001-6684-0801
аспірантка кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) Natzinsky@gmail.com

СКРИПКОВІ РАПСОДІЇ БЕЙЛИ БАРТОКА: ДЖЕРЕЛА ТЕМАТИЗМУ ТА ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Обґрунтовано актуальність звернення до скрипкових рапсодій Бейли Бартока, обумовлену тісним зв'язком цих творів з фольклористичною діяльністю композитора та спадкоємністю по відношенню до творчості його попередника Ф. Ліста. Висвітлено історію створення скрипкових рапсодій, розглянуто питання розбіжностей між тембровими версіями творів. Здійснено аналіз бартоківських рапсодій відповідно до двох ідей, що містяться у заголовковому комплексі – «Рапсодія. Народні танці». Простежено способи роботи композитора із фольклорними періоджерелами, наголошено на поверненні до принципу бережного цитування народних мелодій, який був властивий Бартоку переважно в ранній період творчості. Систематизовано прийоми оновлення тематичного матеріалу. Охарактеризовано композиційну будову рапсодій, що відтворює властиву рапсодіям Ліста і танцям в стилі вербункош двочастинну форму «lassù – friss», однак індивідуалізує її шляхом винахідливого поєднання принципів повтору та контрасту. Акцентовано прояви імпровізаційності та віртуозності як ознак жанру рапсодії, розглянуто конкретні прийоми, що забезпечують їх втілення в бартоківських творах. Підкреслено, що віртуозне начало, яке стає головним принципом розвитку фольклорних мелодій в рапсодіях Бартока, надає цитованим селянським награванням по-справжньому концертний характер, забезпечуючи їм гідне місце на великій сцені. Зроблено висновок про відтворення в скрипкових рапсодіях Бейли Бартока тієї моделі жанру, яка склалася у творчості Ференца Ліста. Наголошено, що це є наслідком прагнення композитора наслідувати національній традиції, однак, разом з тим, резонує з глибоким інтересом Бартока до народної музики, адже опора на фольклорні джерела, атрибутивна для фортепіанних рапсодій Ліста, є ланкою, що пов'язує творчість двох угорських митців та обумовлює органічність лістівської моделі жанру магістральної лінії художніх пошуків Бартока.

Ключові слова: творчість Бейли Бартока, скрипкова музика, жанр рапсодії, циганський фольклор, традиції Ференца Ліста.

Nataliia DZIZINSKA,
orcid.org/0000-0001-6684-0801
Postgraduate at the Department of World Music History
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) Natzinsky@gmail.com

BELA BARTOK'S VIOLIN RHAPSODIES: SOURCES OF THEME AND GENRE FEATURES

The relevance of the reference to the violin rhapsodies of Bela Bartok is substantiated, due to the close connection of these works with the composer's folkloristic activity and succession in relation to the works of his predecessor F. Liszt. The history of the creation of violin rhapsodies is highlighted, and the issue of discrepancies between timbre versions of the works is considered. An analysis of Bartok's rhapsodies was carried out in accordance with the two ideas contained in the title complex – "Rhapsody. Folk dances". The methods of the composer's work with folklore primary sources are traced, the return to the principle of carefully quoting folk melodies, which was characteristic of Bartok mainly in the early period of his work, is emphasized. Techniques for updating thematic material have been systematized. The compositional structure of the rhapsodies is characterized, which reproduces the two-part "lassù – friss" form characteristic of Liszt's rhapsodies and dances in the verbunkosh style, but individualizes it through an inventive combination of the principles of repetition and contrast. Manifestations of improvisation and virtuosity as features of the rhapsody genre are emphasized, specific techniques that ensure their embodiment in Bartok's works are considered. It is emphasized that the virtuoso beginning, which becomes the main principle of the development of folk melodies in Bartok's rhapsodies, gives the cited peasant recordings a truly concert character, providing them with a worthy place on the big stage. A conclusion is made about the reproduction in the violin rhapsodies of Bela Bartok of the model of the genre that developed in the work of Ferenc Liszt. It is emphasized that this is a consequence of the composer's desire to follow the national tradition, however, at the same time, it resonates with Bartok's deep interest in folk music, because the reliance on folklore sources, attributive to Liszt's piano rhapsodies, is a link connecting the work of the two Hungarian artists and determines the organicity of Liszt's genre model as the main line of Bartok's artistic searches.

Key words: Bela Bartok's work, violin music, rhapsody genre, gypsy folklore, traditions of Ferenc Liszt.

Постановка проблеми. Дві скрипкові рапсодії Бейли Бартока є невід'ємною складовою репертуару сучасних виконавців та часто звучать як на великих сценах, так і у навчальних класах. Попри це, музикознавча спільнота приділяє значно менше уваги вказаним творам у порівнянні із іншими скрипковими опусами видатного угорця. Можливо, причина полягає у їх зовнішній «традиційності», пов'язаній із частковим поверненням до жанрово-композиційних моделей романтичного мистецтва та з прагненням до блискучої віртуозності викладення. Тим не менш, скрипкові рапсодії Бартока видаються важливим об'єктом дослідження з декількох причин, серед яких слід вказати, насамперед, тісний зв'язок цих творів з фольклористичною діяльністю композитора. Вивчення народних джерел, що покладені в основу рапсодій, та способів поводження з ними в умовах відверто віртуозного манери письма дозволить уточнити певні нюанси роботи Бартока з фольклором. Крім того, актуальним постає і виявлення особливостей трактовки жанру рапсодії, засновником якого по праву вважається Ференц Ліст. Цей ракурс аналізу дасть змогу простежити спадкоємний зв'язок між творчістю двох найвідоміших представників угорської музики – зв'язок, який, за думкою багатьох науковців, відчутний лише на ранньому етапі художньої еволюції Бартока.

Аналіз досліджень. Скрипкові рапсодії Бартока стисло висвітлені в монографічних роботах Девіда Купера (*David Cooper*), Хелсі Стівенса (*Helsey Stevens*), Девіда Шнайдера (*David Schneider*), Ізраїля Нестьєва. Спеціальну увагу рапсодіям приділено у роботах М. Х. Кім, В. Ламперт, Д. Шнайдера, Ф. Волш. Мін Хва Кім (*Min Hwa Kim*) робить акцент на методичних аспектах вивчення творів та аналізує виконавські версії, створені З. Секеєм та Й. Сігеті. Віра Ламперт (*Vera Lampert*) висвітлює факти, пов'язані з історією виникнення творів, та розглядає композиційно-драматургічні особливості. Девід Шнайдер досліджує ставлення Бартока до селянської музики, використання фольклорних джерел та способи роботи з ними. Фіона Волш (*Fiona Walsh*) на основі архівних матеріалів простежує роботу Бартока над варіантами завершень рапсодій. Цікаві матеріали стосовно створення рапсодій та особливостей їх виконання містяться в автобіографії Йозефа Сігеті (*József Szigeti*) та роботі Клода Кеннесона (*Claude Kenneson*), в якій висвітлена історія дружби між Золтаном Секеєм та Бартоком.

Мета статті – дослідити способи роботи з фольклорними першоджерелами в рапсодіях

Бейли Бартока та виявити риси спадкоємності із лістівською моделлю жанру.

Виклад основного матеріалу. Вивчення історії виникнення двох скрипкових рапсодій Бейли Бартока потребує спеціального обговорення щонайменше трьох питань. Перше з них – написання цих творів не за чийсь замовленням, як це зазвичай бувало у Бартока, а за власним бажанням, бодай більше, композитор нікому не повідомляв про роботу над ними, аж допоки вони не були завершені (*Walsh, 2005: 235*). На даний факт звертає увагу Віра Ламперт, зазначаючи, що певні твори Бартока 1920-х років було задумано з практичними цілями – задля популяризації своєї творчості серед широкого загалу: «протягом цього десятиліття Барток зарекомендував себе як піаніст на європейській музичній сцені, і, хоча він ненавидів концерти та брався за це переважно з фінансових причин, він усвідомлював, що його виступи дають йому можливість поширювати власні твори та зробити себе більш відомим як композитора <...> Невдовзі стало зрозуміло, що інші віртуозні п'єси Бартока, особливо коротші й легші, також будуть вітатися» (*Lampert, 1993: 278*).

Друге питання пов'язане з присвятою рапсодій Золтану Секею та Йозефу Сігеті. За спогадами З. Секея, наприкінці літа 1928 року Барток запросив його на звану вечерю та повідомив про сюрприз: «Я написав дві рапсодії. Одна для вас, одна для Сігеті <...> Ви можете вибрати, яка вам подобається, для посвяти» (*Kenneson, 1994: 113*). Тож, очевидно, що обидві рапсодії вже були завершені, принаймні скрипкові партії, і З. Секей був першим, хто побачив рукописи новоспечених творів. Скрипаль згадує, що випадково вибрав Другу рапсодію, віддавши їй перевагу, але наголошує, що «це не означає, що Перша рапсодія вже була присвячена Сігеті» (*Kenneson, 1994: 113*), тобто ці твори не були написані для конкретної людини, і якби він обрав Першу рапсодію, то присвяти були б протилежними. Йозефу Сігеті Барток написав листа на початку листопада – майже через два місяці після початку репетицій з З. Секеєм¹, висловивши бажання поговорити зі скрипалем стосовно Першої скрипкової рапсодії, яку він створив для нього². Й. Сігеті прийняв посвяту і

¹ Вже 14 вересня З. Секей і Б. Барток мали змогу репетирувати нові твори. Поки Б. Барток був у від'їзді, З. Секей завчасно відвідав дружину Бартока Дітту, щоб взяти рукописні партії рапсодій і мати змогу підготуватись до репетиції. Оскільки Дітта Барток добре знала нові твори чоловіка, адже грала їх з ним на двох фортепіано, вона допомогла З. Секею визначити метрономічні позначки, які Барток не виписав.

² Цікаво, що Д. Купер посилаючись на той самий лист, відмічає, що у ньому Барток писав про «незначну

дуже пишався нею, неодноразово згадуючи про це в автобіографії (Szigeti, 1947).

Третє питання, що потребує висвітлення, пов'язане із неоднозначним тембровим складом рапсодій. Обидві вони мають версії для скрипки і фортепіано та для скрипки у супроводі оркестру. Через це Хелсі Стівенс висловлює сумнів, до якої категорії віднести бартоківські рапсодії – до камерних творів чи до творів для сольного інструмента з оркестром. Незважаючи на те, що спочатку були написані версії для скрипки і фортепіано, музикознавець вважає, що партія фортепіано нагадує ескіз для оркестровки і припускає, що Барток із самого початку планував ці п'єси у супроводі оркестру (Stevens, 1993).

Перша рапсодія існує також у версії для віолончелі і фортепіано. У листі до матері від 26 серпня 1928 року Барток прояснює послідовність написання трьох тембрових версій Першої рапсодії: «Влітку я знову був старанним і написав наступне: одну п'єсу близько 12 хвилин для скрипки з фортепіанним супроводом, це аранжування народних танців; я також оркеструю її, тобто трансформую також для скрипки з оркестровим супроводом. Також я маю намір зробити транскрипцію всієї цієї композиції для віолончелі з фортепіанним супроводом. Сподіваюся, одну зіграє Сігеті, а іншу – Казальс» (Bartók jnr., 2021: 283). Однак, за спогадами Імре Вальдбауера, угорського скрипальця, який багато співпрацював з Бартоком, після виконання віолончельної версії³ «ми всі дійшли висновку, що твір більше підходить для скрипки» (Stevens, 1993: 237).

Виконавська доля скрипкових рапсодій Бартока склалася так, що обидві вони були вперше виконані Золтаном Секеєм: Перша – 4 березня 1929 року в Лондоні на сольному концерті Бартока, причому партію фортепіано виконав композитор, Друга – 19 листопада 1928 року в Амстердамі із Гезою Фрід (*Géza Frid*) за фортепіано. Водночас, Й. Сігеті мав змогу виконати присвячену йому рапсодію лише 22 жовтня 1929 року в Берліні із Адольфом Халлісом (*Adolphe Hallis*). Оркестрові прем'єри відбулися пізніше. Світ почув їх у виконанні скрипалів, яким вони були присвячені: Перша прозвучала 1 жовтня 1929 року у Кеніг-

сбергу у виконанні Й. Сігеті (диригент – Герман Шерхен [*Hermann Scherchen*]); Друга – 25 жовтня 1929 року у Будапешті у виконанні З. Секея (диригент – Ерно Донаньї [*Ernő Dohnányi*])⁴. Надалі обидві рапсодії виконували різні скрипалі: Ієгуді Менухін, Ісаак Стерн, Андре Гертлер, Генрик Шерінг, Барнабаш Келемен (*Barnabás Kelemen*), Денеш Ковач (*Dénes Kovács*), Дьордь Поук (*György Pauk*) та інші. І все ж, тривалий час виконавцем № 1 вважався Золтан Секей, який протягом своєї довгої кар'єри постійно включав ці твори у власні концерти. К. Кеннесон пише, що «його [З. Секея – Н. Д.] інтерпретації є автентичними в справжньому сенсі цього слова – він був свідком намірів Бартока з перших вуст і продовжував досліджувати ці шедеври протягом свого життя» (Kenneson, 1994: 113).

Цікаво, що, незважаючи на популярність скрипкових рапсодій Бартока серед виконавців та публіки, композитор не один раз переглядав їх, а Другу рапсодію – навіть після публікації. За спогадами З. Секея, для Бартока особливе значення мали закінчення рапсодій: «Закінчення! Для Двох рапсодій їх так багато складено. Чомусь Барток був не зовсім задоволений і продовжував робити ці зміни» (Kenneson, 1994: 115). Дійсно, Барток написав два різних закінчення для Першої рапсодії та чотири або п'ять – для Другої. З. Секей згадував: «Коли я вперше грав Другу рапсодію в Будапешті, я використав першу друковану версію кінцівки. Пізніше її змінили, і я роками грав її – і з Бартоком також – у другій версії, а потім він зробив нову кінцівку, яку включив до оркестрової та фортепіанної версій» (Kenneson, 1994: 116). Також існує практика виконання окремих частин рапсодій. Девід Купер підкреслює, що ця практика започаткована самим композитором, який дозволяв розглядати частини рапсодій як самостійні п'єси і грати їх незалежно одна від одної. Зокрема, при виконанні *Friss* з Першої рапсодії Барток пропонував завершувати п'єсу повторенням початкової теми само цього розділу, а не вступної теми всієї рапсодії, як це передбачено для виконання повного твору⁵.

Скрипкові рапсодії Бартока доцільно розглянути крізь призму двох ідей, що позначені у заго-

(12-хвилинну) композицію <...> (на основі народних танців)» (Купер, 2015: 233]. Музикознавець знаходить це дивним, адже 12 хвилин триває Друга рапсодія, що присвячена З. Секею, а Перша рапсодія, присвячена Й. Сігеті, має менший хронометраж – 9,5 хвилин.

³ Попри бажання Бартока залучити до виконання віолончельної версії Першої рапсодії Пабло Казальса, вона вперше прозвучала у виконанні Ене Керпея (*Jenő Kerpely*) та самого Бартока. Це сталося 20 березня 1929 року у Будапешті.

⁴ Вкажемо вихідні дані перших публікацій рапсодій. Усі версії рапсодій були надруковані видавництвом *Universal Edition*. Перша рапсодія для скрипки і фортепіано побачила в світ у 1931 році, для скрипки і оркестру – у 1929-му, для віолончелі – також у 1929 році. Друга рапсодія вийшла друком у версії для скрипки і фортепіано у 1929 році, для скрипки і оркестру – у 1929-му.

⁵ На практиці скрипаль сам обирає, яке закінчення виконувати. Зокрема, Й. Сігеті при виконанні всієї рапсодії грав друге закінчення – із повторенням теми *friss*.

ловковому комплексі: «Рапсодія. Народні танці». Ці два компоненти, з яких складаються заголовки обох творів, не суперечать один одному, адже жанр рапсодії, починаючи з Ф. Ліста, переважно являв собою вільну фантазію на народні теми.

Як відомо, угорський (і не тільки) фольклор є фундаментом музики Бартока, починаючи із середини 1900-х років, коли він цікавився народною музикою, став їздити в експедиції, слухати пісні селян, записувати унікальні мелодії, які ніхто раніше не записував. В. Ламперт відмічає, що протягом одного тільки 1928 року Барток використав у своїх композиціях понад 200 народних мелодій. Однак на відміну від попередніх творів, в яких Барток намагався якомога точніше вказувати джерела мелодій (друкував народні пісні на початку партитури, прикладав ноти, зазначав джерела у назві або підзаголовку), в рапсодіях композитор не зробив цього, а лише дав підзаголовки «Народні танці». В листі до Октавіана Беу від 10 січня 1931 року він написав: «В обох рапсодіях є народні мелодії з різних джерел. Я свідомо не вказав джерела, тому і Вам говорю лише, що у № 1 використані румунські та угорські мелодії, у № 2 – румунські, угорські та українські» (Барток, 1988: 163–164). На думку Л. Шомфая, Барток «не був цілком впевнений у національності тем» (Lampert, 1993: 280), оскільки деякі танці, з яких ці теми запозичені, у виконанні румунських циганських музикантів зберегли стару угорську інструментальну форму вербункош. Тож, можливо, саме тому композитор вирішив обмежити доступ слухачеві до першоджерел. В. Ламперт наводить ще один приклад такого замовчування – «Три рондо на народні мелодії», які митець закінчив роком раніше і опублікував через рік після рапсодій. Вони містять виключно словацькі мелодії, однак Барток обмежився узагальненою назвою «народні мелодії». На думку дослідниці, композитор «вважав, що результати приховування точних подробиць його джерел принесуть більшу користь, ніж їх надання» (Lampert, 1993: 280).

Наразі, музикознавці вже ідентифікували усі джерела, використані в рапсодіях, за допомогою збірників народної музики Бартока. Загалом композитор використав шістнадцять народних мелодій, тринадцять з яких можна побачити в першому томі «Румунської народної музики» (Bartok, 1967). Цей збірник містить понад вісім сотень інструментальних мелодій, які Барток збирав переважно між 1910 і 1914 роками в Трансильванії (тоді частина Угорщини), інші ж три містяться у *DocB Heft.6* (Somfai, 1981). В. Ламперт відмічає, що всі використані в рапсо-

діях танцювальні мелодії були зібрані від селян-скрипалів. Дослідниця вважає, що Барток не просто використовував народні теми, а прагнув «пересадити селянське виконання і зберегти для нащадків мистецтво тих народних музикантів, які вразили його своєю майстерністю та репертуаром» (Lampert, 1993: 281). Зокрема, захоплюючись грою селянських скрипалів, він відтворював деякі прийоми, властиві їхній грі, поєднуючи їх з більш складними прийомами – рідкісними у виступах народних виконавців.

Перша рапсодія включає шість народних мелодій: дві в першій частині та чотири в фіналі⁶. Першу мелодію “*De ciuit*” (1 ч., т. 1) та останню “*Cuieşdeanca (fecioresc)*” (2. ч., ц. 14) Барток почув від 22-річного скрипаля Йона Поповіча (*Ion Popovici*) з Рапа-де-Сус (*Râpa-de-Sus, Mureş*) у квітні 1914 року⁷. Другу мелодію “*Arvátfalvi kesergő*” (1 ч., ц. 5) композитор записав від циганського скрипаля Яноша Балого (*János Balog*) з Медішору (*Medesér, Udvarhely*), третю “*Judecata*” (2 ч., ц. 1) та четверту “*Crucea*” (2 ч., ц. 6) – від 60-річного Петру Моша (*Pătru Moş*) з Гіладу (*Ghilad, Timiç*) в грудні 1912 року. І, нарешті, п’яту мелодію “*Pre loc*” (2 ч., ц. 10) Бартоку продемонстрували анонімний 40-літній циган-скрипаль та його син з Алібунару (*Alibunar, Torontal*) у грудні 1912 року.

У Другій рапсодії Барток використав аж десять народних мелодій: три в першій частині та сім у другій. Одна з них – третя мелодія з першої частини “*De-a sărită*” (1 ч., ц. 7) – була виконана тим самим Йоном Поповічем, від якого записані були і дві мелодії з Першої рапсодії. Також варто зазначити, що перші чотири мелодії з другої частини (т. 1, ц. 8, ц. 11, ц. 14) не мають назв та були презентовані Бартоку невідомими циганами з різних районів Сату-Маре (*Satu-Mare*) у січні – квітні 1912 року⁸.

⁶ В. Ламперт пише, що в рукописній чернетці Першої рапсодії є сьома мелодія, яку Барток пропустив «виключно задля більшої зв’язності» (Lampert, 1993: 283).

⁷ Барток у фольклористичних збірках завжди власноруч фіксує усю інформацію, пов’язану з обставинами запису мелодій, безпосередньо під нотним текстом.

⁸ Наведемо інформацію про інші народні мелодії Другої рапсодії: перша мелодія з першої частини “*România*” (1 ч., т. 3) була виконана 42-річним циганом Юоном Лупом (*Iuon Lup*) та 22-річною циганкою Ілюю Какула (*Ilia Casula*) з Ідичеля (*Idicel, Mureş*), в квітні 1914 р; друга мелодія “*Tigăreasca*” (1. ч., ц. 2.6) – Томою Тофолян (*Toma Tofolean*) з Урісіу-де-Сус (*Urisiul-de-Sus, Mureş*), квітень 1914 року. П’яту мелодію “*Uvevani*”, (2 ч., ц. 18) виконав Янош Богач Сабадош (*János Bohács Szabados*), з Сокирничі (*Szeklence, Maramaros*). Шосту “*Hora cu perina*” (2 ч., ц. 34) – циган з Жаданів (*Jadani, Timis*), лютий 1913 року. І останню, сьому – “*Oşâneşte*” (2 ч., ц. 39) – циган Петру Драгуш (*Pătru Drăguş*) з Ончешти (*Onceşti, Maramureş*) у березні 1913 року.

Уводячи народні мелодії в свої рапсодії, Барток прагне зберегти властивий їм мелодичний та ритмічний малюнок, а також загальний настрій. Досить часто композитор зберігає і оригінальну висоту звучання. В окремих випадках обидва варіанти – той, що міститься у фольклорній збірці, і той, що звучить в рапсодії, – майже ідентичні, як от, наприклад, “*De ciuit*” та заснована на ній початкова тема Першої рапсодії. Девід Шнайдер, прослідкувавши незначні розбіжності між цими двома темами, зазначив, що найпомітнішими є уповільнення темпу (першоджерело \downarrow – 80, в рапсодії \downarrow – 108) та зміна розміру 2/4 на 4/8, що прискорює ритмічну пульсацію. Дослідник вважає, що «ці зміни разом із доданими позначками тенуто над шістнадцятками з пунктиром додають ваги пунктирному ритму і посилюють жорсткий, героїчний характер мелодії. Іншими словами, ці зміни підкреслюють мілітарні, вербункові характеристики мелодії» (Schneider, 2000: 147).

Інколи рапсодійні теми більш суттєво відрізняються від фольклорного першоджерела. Так, початкова тема другої частини Першої рапсодії “*Judecata*” в оригіналі була написана в *Pe majori*, Барток транспонував її у *Mi major* та переніс у більш низький регістр. На противагу оригіналу, що був викладений у розмірі 2/4, композитор використав характерний для фольклору прийом – часті зміни метру (4/4, 5/4, 4/4, 2/4, 3/4 і т. д.). З ц. 3 Барток збагачує фольклорну мелодію подвійними нотами та додає форшлаги, тим самим ускладнюючи її в технічному плані. Аналогічні зміни спостерігаємо і у наступній темі “*Arvátfalvi kesergő*”, проведення якої до того ж готується вступом. Зазначимо, що композитор загострив ритмічний малюнок теми у порівнянні із першоджерелом («шістнадцятка – вісімка з крапкою» замість рівних вісімок). Цікаво, що аналогічно він вчинив і з першою темою “*De ciuit*” (ц. 1), тож можна припустити, що метою цієї видозміни було підкреслити спорідненість двох тем *lassù*.

Загалом, розбіжності між народними темами та їх звучанням у бартоківських рапсодіях спостерігаються, насамперед, в оформленні мелодичної лінії. Якщо у розглянутих вище прикладах йдеться лише про епізодичну орнаментацию мелодії, то в інших випадках (наприклад, в двох початкових темах другої частини Другої рапсодії) кількість і різноманітність орнаментальних прикрас настільки значна, що за ними, навіть, складно впізнати фольклорне першоджерело. Інколи Барток розподіляє запозичену мелодію між двома інструментами, як в останньому розділі Другої рапсодії, де мелодична лінія передається від фортепіано (оркестру)

до скрипки. Оновленню сприяє, безперечно, додавання супроводу. Як правило, Барток виводить гармонічну вертикаль із ладової природи мелодії, але не менш важливим є і наслідування стилю вербункош з набором типових для нього акордів та ладогармонічних зворотів.

Головною метою оновлення фольклорного першоджерела в скрипкових рапсодіях є прагнення надати їм яскравого концертного звучання. Д. Шнайдер, посилаючись на Ференца Ласло, зазначає, що Барток посилює при перевикладенні народних мелодій характерні «угорські» елементи, зокрема, ті, що пов’язані зі стилем вербункош. Дослідник висловлює дуже важливу думку, згідно якої внесені композитором зміни слід розглядати «як чутливі, мистецькі рішення проблем, властивих перенесенню сільської практики на міську концертну сцену. Одне за визначенням чуже іншому, бо сцена – це місце, де автентичне й “природне” часто може здаватися нудним і млявим» (Schneider, 2000: 148). Однак, попри наявні «корективи», зв’язок між музичним матеріалом рапсодій та фольклорними першоджерелами доволі прозорий і останні легко упізнаються за характерними мелодичними зворотами.

Наступний крок у висвітленні інтонаційно-тематичного контенту рапсодій – аналіз способів роботи композитора із запозиченим музичним матеріалом. Слід зазначити, що Барток у вибудовуванні форми рапсодій надає перевагу не стільки розвитку як такому, тобто оновленню матеріалу, який вже прозвучав, скільки введенню нового тематичного матеріалу, зазвичай не дуже контрастного. Тим не менш, повтори трапляються – і не тільки у фазі експонування, але й на відстані, що обумовлено, як правило, тим чи іншим формотворчим принципом. Так, в Першій рапсодії основна тема *lassù* повертається у *friss* задля утворення тематичної арки між початком та завершенням рапсодії. В альтернативній кінцівці, яку використовують при самостійному виконанні другої частини, замість початкової теми *lassù* звучить основна тема *friss*, виконуючи ту саму замикаючу функцію. Інший випадок спостерігаємо в перших частинах обох рапсодій, де початкова тема повторюється в рамках тричастинної репрізної форми (рапсодія № 1) або рондоподібної композиції (рапсодія № 2). Щодо перевикладення тем в рамках експозиції, то, як правило, Барток додає до них нові прикраси, підіймає у вищий регістр, іноді розвиваючи їх секвенційно.

Проаналізувавши усі випадки повторення тематичного матеріалу, можемо зробити висновок, що його оновлення відбувається декількома спосо-

бами. Найпростіші зміни пов'язані із перенесенням теми в інший регістр, на нову висоту або в інше темброве середовище – частіше від скрипки до фортепіано (оркестру). Більш сутнісні зміни пов'язані із фактурним оновленням. Простежимо цей процес на прикладі трьох проведень умовного рефрену (“*Romănie*”) в *lassù* Другої рапсодії⁹. Експонування теми дається у *quasi*-імітаційному викладенні: мотиви скрипки віддзеркалюються в партії кларнетів при збереженні їхніх ритмічних обрисів та вільному варіюванні мелодичних. При другому проведенні (1 ч., ц. 5) «відповіді» (тепер вже гобоїв) трохи змінюються у мелодико-ритмічному відношенні, але головне, що до них приєднуються нові фактурні елементи – як підголоскового, так і гармонічно-фонового типу (флейти, челеста, трикутник, струнні). При третьому проведенні (1 ч., ц. 9.7) імітаційні відповіді спочатку поступаються місцем контрапунктичній лінії гобоїв та кларнетів, яка є продовженням теми попереднього епізоду. Виникає цікавий ефект розбіжності між скрипковою та оркестровою партіями – ніби скрипка випереджає оркестр, який ще не встиг «договорити». Але з часом оркестр «згадує» про свою роль і в його партію повертаються короткі висхідні мотиви дерев'яних духових, знайомі нам за попередніми проведеннями.

І все ж головне, що надає звучанню музичних тем новизни, це прикрашання мелодичної лінії численними форшлагами, мордентами, трелями. Ускладнюється викладення і за допомогою подвійних нот та акордів, що можна побачити в кожній з рапсодій: при повторенні початкової теми *lassù* та першої теми *friss* в Першій рапсодії (1 ч., ц. 13; 2 ч., ц. 3), в *lassù* Другої рапсодії (1 ч., ц. 4.5). Ефект віртуозності, що виникає при цьому, посилюється нерідко подрібненням ритмічного малюнку, особливо у фоновому шарі фактури.

Розглянувши «народно-танцювальний» компонент заголовкового комплексу бартоківських творів, перейдемо до виявлення в них рис «рапсодичності».

Як відомо, жанр рапсодії формується в європейському музичному мистецтві на початку XIX століття. Сам термін апелює до традиції епічних сказань та походить від грецького *Ραψοδία* – епічна пісня (*ῥάπτω* – шити, *ῥοδή* – пісня, ода). Зокрема, рапсодіями у Давній Греції іменували розділи гомерівських поем – «Одісеї» та «Іліади», тож, в першу чергу це слово пов'язане більше з літературою, аніж з музикою. Тим не менш, музичне

почало проявляло себе у тому, що нерідко оповіді рапсодів промовлялись нарозспів та з інструментальним супроводом.

Романтична доба з притаманним їй інтересом до давнини сприяла відродженню традиції епічних сказань та спробам відтворити їх у мистецтві. Існують відомості, що першим назву «рапсодія» своїм творам дав німецький композитор, поет, письменник, органіст та журналіст Фрідріх Шубарт (*Christian Friedrich Daniel Schubart*). Його збірка вокальних та клавірних п'єс під назвою «Музичні рапсодії» (“*Musicalische Rhapsodien*”) побачила світ у 1786 році. У 1802 році з'явилася перша фортепіанна рапсодія, що належить перу австрійця Венцеля фон Галленберга (*Wenzel Robert von Gallenberg*). Значний внесок у становлення жанру рапсодії зробили чеські композитори Ян Вацлав Томашек (*Václav Jan Křtitel Tomášek*) та його учень Вацлав Воржишек (*Jan Václav Hugo Voříšek*): у 1813–1814 роках Я. В. Томашек написав два зошити по 6 п'єс (ор. 40 і ор. 41), які назвав рапсодіями, а у 1814 році Я. В. Воржишек випустив збірку, що включала 12 рапсодій. Однак вказані п'єси чеських композиторів ще не набули специфічних ознак, які надалі пов'язуватимуться з жанром рапсодії. Вони представляють собою невеликі твори, найчастіше – у тричастинній формі з контрастною серединою та з фактурою, що нагадує клавірні опуси В. А. Моцарта чи раннього Л. ван Бетховена. Мабуть, тому засновником музичного жанру рапсодії вважається Ференц Ліст, чий «Угорські рапсодії», створені в середині XIX століття, визначили характерні композиційні та стилістичні риси цього жанру: «розгорнута структура, побудована на поєднанні двох образних планів – епічного і танцювального, зв'язок із фольклорними джерелами, концертно-віртуозний тип викладу, імпровізаційний спосіб розгортання художнього вислову» (Лігус, 2017: 243).

Саме на лістівське трактування жанру орієнтується Барток, створюючи власні рапсодії¹⁰. Оскільки вище вже йшлося про фольклорні джерела тематизму скрипкових рапсодій, зосередимося на переломленні в них інших ознак жанру.

Перш за все, слід сказати про композиційну будову, що чітко позначена в нотному тексті бар-

¹⁰ Слід нагадати, що в творчості Бартока розглянуті скрипкові рапсодії – не перше звернення до цього жанру, адже у 1904 році він вже написав фортепіанну рапсодію, яку згодом переробив для фортепіано з оркестром. А. Геді вказує, що перекладення Рапсодії для фортепіано з оркестром Барток зробив для конкурсу імені Антона Рубінштейна в Парижі, де представив цей твір в серпні 1905 року у виконанні з оркестром Шарля Ламуре під орудою Камілла Швеййяра (Геді, 2020: 50).

⁹ Задля наочності змін скористаємося оркестровою партитурою.

токівських творів за допомогою ремарок “*lassù*” та “*friss*”. Така двочастинність із темповим контрастом розділів, що йде від угорських танців в стилі вербункош, властива більшості фортепіанних рапсодій Ф. Ліста та вже була апробована Бартоком в Рапсодії ор. 1 для фортепіано з оркестром. В скрипкових рапсодіях зовнішній контраст повільного, розспівного *lassù* та енергійного, танцювального *friss* корегується індивідуалізацією їх внутрішньої будови в кожній з рапсодій.

Lassù в Першій рапсодії має тричастинну форму, яку Д. Купер характеризує як АВА¹ із невеличкою кодою. Крайні розділи будуються на темі “*De ciuit*” (т. 3, ц. 12), а центральний – на “*Arvátfalvi kesergő*” (ц. 5). Основна тема звучить у скрипки – це енергійна мелодія, якій додають гордовитого характеру форшлаги, акорди та пружний ритм. В експозиції вона проводиться двічі, другий раз октавою нижче (ц. 2). Цікаво порівняти початок цього проведення в камерній та оркестровій версіях. В камерній перша фраза представлена у вигляді діалогу між скрипковою мелодією та фортепіанними акордами, а в оркестровій зіставлення тембрів та фактурних складів перетворюється на спільне імітаційне викладення. Середній розділ В (ц. 5), незважаючи на те, що підготовлений затиханням динаміки та уповільненням темпу, звучить контрастно відносно попереднього. Він написаний у однойменному мінорі (*Соль мажор – соль мінор*), пунктирний ритм менш гострий, композитор «грається» з комбінування короткої-довгої ноти і навпаки, що є характерним для імпровізаційної гри. Фортепіано не просто підтримує скрипкову партію акордами, як це було в експозиції, а містить підголоски та ехо-мотиви. З ц. 7 композитор додає ремарку *pìu dolce*, підкреслюючи витончений характер даної теми. В репризі (ц. 12) основна тема звучить квінтою нижче від початкового проведення. Фактура набуває діалогічності тепер вже і у камерній версії. З ц. 14 тема повертається до початкової висоти, однак її характер зовсім інший: динаміка змінюється на *p*, з’являється ремарка *dolce*, «натякаючи» на ліричний характер музики середнього розділу. Через це реприза виступає узагальненням усього *lassù*.

Lassù Другої рапсодії, за спостереженням Х. Стівенса, складається з п’яти розділів, що нагадують форму рондо: три рефрени та два епізоди – відповідно АВАСА. Основна тема (фольклорна мелодія “*Romănie*”), що виконує функцію рефрену, має декламаційний характер. Короткі мотиви, замкнені у вузькому діапазоні, що чергуються із широкими октавними ходами, загострений пунк-

тирами ритмічний малюнок, емоційні наголоси на сильних долях, спричинені форшлагами, – все це, разом із ознаками двічі гармонічного мінору та приглушеною динамікою (*mp*), створює типовий для стилю вербункош піднесено-патетичний образ. Перший епізод В, заснований на мелодії “*Tigăreasca*” (ц. 3), зберігає образну спадкоємність з рефреном, але є більш ліричним за звучанням та відзначений посиленням танцювального начала. Другий епізод С (ц. 7) спирається на мелодію “*De-a sărită*” та має, навпаки, більш героїчний відтінок: динаміка *forte*, ремарки *ben marcato*, *sonoro*, насиченість мелодичної лінії синкопами та зворотними пунктирами. Завершується *lassù* невеличкою кодою, протягом якої рух поступово сповільнюється, а скрипкові пасажі, сконцентровані спочатку у найвищому регістрі, спускаються вниз, підтримані відлуннями в партії фортепіано. Висунення скрипки на перший план та нівелювання тематичного начала дає змогу говорити про риси сольної каденції у даному розділі форми.

Другі частини обох рапсодій схожі за будовою і написані у вільній формі, яку Ф. Волш називає «ланцюговою» (Walsh, 2005: 237). Однак кількість «ланок» у композиційних «ланцюгах» кожної з рапсодій та ступінь їхньої контрастності різняться. Так, *friss* Першої рапсодії складається з чотирьох розділів¹¹, в яких представлені чотири фольклорні мелодії: “*Judecata*” (ц. 1), “*Crucea*” (ц. 6), “*Pre loc*” (ц. 10) та “*Cuieşdeanca (fecioresc)*” (ц. 14). Усі мелодії мають танцювальний, дещо скерцозний характер, а їх розвиток всередині відповідних розділів відбувається шляхом варіювання та фактурно-мелодичного ускладнення. Загальний вектор драматургічного розвитку пов’язаний із поступовим пришвидшенням темпу від початкового \downarrow – 92 до передфінального \downarrow – 200¹². Однак «прямолінійність» цього прискорення епізодично порушується, що, як правило, обумовлено переходом від одного розділу форми до іншого, як от наприклад, своєрідні зачини до другої та третьої теми, позначені ремарками *molto allargando* та *pesante* (ц. 6, ц. 10). Вкажемо також на наявність невеличких каденційних завершень у першому (ц. 5) та другому (ц. 9) розділах і більш розгорнутого у четвертому (ц. 24): для них характерною є тенденція до посилення віртуозності та розчинення тематичних елементів в загальних формах руху.

Friss Другої рапсодії містить аж сім народних мелодій, які експонуються та розвиваються у семи

¹¹ Заключний, п’ятий, розділ, як вже було вказано вище, містить повернення початкової теми *lassù* або *friss*.

¹² При виконанні другого завершення темп досягає лише \downarrow – 168.

композиційних розділах. На відміну від Першої рапсодії, тут немає послідовного темпового наростання, проте наявний образний контраст між розділами. Перші дві теми (т. 4 та ц. 8) мають схожий, дещо грубуватий характер, з широкими мелодичними контурами та акцентованими ритмами, підкресленими ремарками *marcato*, *pesante*. Третя тема (ц. 11) звучить набагато легше двох попередніх (ремарка *leggero*). Фортепіано підтримує грайливу, сповнену прикрас мелодію скрипки рівними вісімками *staccato* із епізодичними лунами скрипкових мотивів. Значний контраст вносить четвертий розділ (ц. 14). Його тема вибивається із загального танцювального полотна. Кластерні тремоло фортепіано створюються фон для стрімких фігурацій скрипки, які за своїми обрисами також нагадують тремоло. В оркестровій версії це створює вражаючий, майже сонорний ефект.

Надалі танцювальний рух відновлюється, і три заключні розділи повною мірою демонструють майстерність Бартока у блискуче віртуозній подачі народних мелодій. Найбільш масштабним є п'ятий розділ *friss*, заснований на русинській (українській) мелодії “*Uvevany*” (ц. 18). Він складається з низки тематичних побудов, що містять варіанти народної мелодії. В шостому розділі (ц. 34) мелодія “*Hora cu perina*” постає у вигляді діалогу між оркестром та скрипкою¹³, але вже з ц. 35 на перший план висувається скрипка. Діалогічне викладення має місце і у сьомому, заключному розділі *friss* (ц. 39), але, так само як і раніше, ініціатива знов швидко повертається до скрипки. Завершується увесь другий розділ рапсодії остаточний утвердженням лідерства скрипки.

Розглянемо тепер інші ознаки рапсодійних творів, властиві бартоківським опусам. Одна з них – імпровізаційність. Взірцем, на який орієнтуються і Ф. Ліст, і Барток, виступає манера гри циганських скрипалів з характерними для них методами імпровізування. Серед таких методів слід виокремити: рясні прикрашення мелодії мелізматичними фігурами, перехід з ноти на ноту за допомогою гліссандо, використання подвійних нот з однією відкритою струною, варіювання ритмічного малюнку, зокрема, пунктирних фігур («коротка – довга нота» і навпаки). Також імпровізаційність гри циганських скрипалів дуже відчутна через вільне поводження із темпом, який міг уповільнюватись і знову пришвидшуватись, крім того, музиканти могли робити епічні паузи на власний розсуд.

¹³ У версії для скрипки та фортепіано діалогічність відсутня, однак у підсторінковій виносці підкреслено виконання початкових двутактів кожної фрази лише оркестром.

Майже всі перелічені особливості гри циганських скрипалів можна побачити вже у фольклористичних збірках Бартока (у тому числі і у вищезгаданій «Румунській народній музиці»), де ретельно зафіксовано нюанси виконання. Однак такі ж риси притаманні і тим розділам всередині рапсодій, які не містять цитат, а саме, описаним вище *quasi*-каденційним переходам між темами у «дусі вільного, імпровізаційного характеру джерел» (Lampert, 1993: 283). На особливу згадку заслуговує один з таких розділів, що знаходиться наприкінці другої частини Першої рапсодії (ц. 32.6). Він – єдиний, позначений композитором ремаркою “*Rubato, quasi cadenza*”. Тут беззастережно царює скрипка, мрійливі, вільні пасажи якої викликають відчуття, ніби виконавець «в реальному часі» створює музику. На відміну від класичних сольних каденцій, скрипка залишається не сама: в партії фортепіано містяться протягнуті на декілька тактів акорди, що підтримують гармонічно скрипку. У ц. 33.3 таючі кругові мотиви 64-х несподівано перериваються гучною треллю на звуці *si-бемоль*, яка вибухає стрімкими пасажами, що злітають на три октави, миттєво досягаючи регістрової та динамічної вершини. Тут до скрипки знов приєднується фортепіано, та вони разом ставлять заключну крапку у блискучій феєрії народних танців.

Окрім власне імпровізаційності (*rubato*), подвійна ремарка апелює до практики сольних каденцій, властивих концертним жанрам. Невеличка за масштабами (усього 8 тактів), ця *quasi cadenza* знаходиться у доволі типовому для концертної форми місці та переводить звучання у пасажно-фігуративний тип викладення, показовий для таких розділів форми. З проблемою концертності корелює і питання співвідношення партій скрипки та фортепіано (або оркестру). В. Ламперт справедливо вказує на другорядну роль фортепіано, яке лише зрідка бере участь у викладенні та розвитку тематичного матеріалу. Переважання акордової фактури, хоча і збагаченої епізодично лінійно-поліфонічними деталями, дійсно, свідчить про допоміжну в цілому функцію фортепіано, але відмітимо більшу сміливість, різноманітність, а часом і блискучість фортепіанної партії у Другій рапсодії, особливо в оркестровій версії. Тож, якщо і порівнювати скрипкові рапсодії Бартока з жанром концерту, то, безсумнівно, вони ближче до так званого домінують-сольного, або «віртуозного» типу концерту, вельми поширеного у романтичну добу. Тим більш, що віртуозність грає в них не останню роль.

Віртуозне начало набуває наочності у роботі Бартока з народними мелодіями. Часто першоджерела цих мелодій вже мають прикраси та інші технічні труднощі, але композитор ще більше ускладнює їх. Йому замало оригінальних мелізмів, і він додає ще більше форшлагів, мордентів, трелей, подвійних нот та акордів, які часом дуже складно виконати, адже митець не нехтує такими інтервалами як нона, децима та ундецима, що потребує неабияких навичок від виконавця. Барток використовує різні прийоми гри на скрипці, включаючи піцикато, в тому числі і лівою рукою, гру на одній струні у високих позиціях, флажолети. Вкажемо ще на неоднорідні за інтервальною будовою пасажі, широкі стрибки, складні ритмічні малюнки – все це, разом із переліченими вище технічними елементами, дає виконавцю можливість продемонструвати віртуозне володіння інструментом.

Висновки. Вивчення скрипкових рапсодій Бейли Бартока демонструє прагнення композитора відродити ту модель жанру, яка склалася у творчості Ференца Ліста. Це свідчить, безумовно, про прагнення наслідувати національній традиції, однак не тільки. Опора на фольклорні джерела, атрибутивна для фортепіанних рапсодій Ліста, резонує з глибоким інтересом Бартока до народної музики, а отже, є тією ланкою, що пов'язує творчість двох угорських митців та обумовлює органічність лістівської моделі жанру магістральній лінії художніх пошуків Бартока.

Із усіх способів роботи з фольклором, апробованих Бартоком в різні періоди життя, в рапсодіях використане точне та бережне цитування. Практично весь тематичний матеріал заснований

на інструментальних мелодіях, записаних самим композитором від циганських скрипалів і опублікованих у збірці «Румунська народна музика» самого Бартока та у “*Documenta Bartókiana*” Л. Шомфая. Важливим є той факт, що Барток не тільки переносить в рапсодію повні, доволі розгорнуті награвання, що від початку містять імпровізаційні елементи, але і додає нецитовані епізоди віртуозно-імпровізаційного плану, де тематичний рельєф поступається місцем загальним формам руху. Зазвичай вони розташовані між розділами форми, виконуючи перехідну функцію. Деякі з них є суто скрипковими, через що сприймаються як сольні каденції-вставки.

В скрипкових рапсодіях Бартока відтворений тип композиційної будови, властивий рапсодіям Ліста, а ще раніше – угорським танцям в стилі вербункош, та заснований на образному та темповому контрасті *lassù* та *friss*. В *lassù* Барток використовує форми репризного типу, у *friss* – ланцюгові, однак індивідуалізує і ті, і інші шляхом винахідливого поєднання принципів повтору та контрасту.

З традицією лістівського трактування жанру пов'язане і віртуозне начало, яке стає головним принципом розвитку фольклорних мелодій в рапсодіях Бартока. Композитор доповнює оригінальні награвання численними форшлагами, трелями, мордентами, ускладнює мелодичну лінію подвійними нотами та акордами, насичує скрипкову партію різноманітними пасажами із широкими стрибками та складними ритмічними малюнками. Все це надає аматорським селянським награванням по-справжньому концертний характер та забезпечує скрипковим рапсодіям Бейли Бартока гідне місце на великій сцені.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барток Б. Избранные письма / сост. и вступ. статья Е. Григорьевой; пер. с венг. и примеч. Н. Пискуновой; с нем. В. Пеппер, с англ. С. Маскуреновой. Москва : Советский композитор, 1988. 288 с.
2. Геді А. І. Еволюція фортепіанного стилю Б. Бартока. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ, 2020. Вип. № 57. С. 45–60.
3. Лігус О. М. Еволюція жанру фортепіанної рапсодії в українській музиці епохи романтизму. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва: Серія «Мистецтвознавство»*. Київ : КНУКіМ, 2017. Вип. 37. С. 241–249.
4. Нестьев И. В. Бела Барток : монография. Москва : Музыка, 1969. 800 с.
5. Bartók B. jnr. *Chronicles of Béla Bartók's Life*, Trans. by Márta Rubin. Budapest : Magyarságkutató Intézet, 2021. 521 p.
6. Bartok B. *Rumanian Folk Music: Instrumental Melodies*, ed. B. Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff, 1967. 704 p.
7. Cooper D. *Bela Bartok*. Yale : Yale University Press, 2015. 456 p.
8. Kenneson C. *Szekely and Bartok: The Story of a Friendship*. Portland : Amadeus Press, 1994. 491 p.
9. Kim M. H. *Performance Guide to Selected Violin Works of Béla Bartók*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Musical Art. University of Cincinnati, 2011. 115 p.
10. Lampert V. *Violin Rhapsodies in The Bartók Companion*, ed. Malcolm Gillies. London: Faber and Faber, 1993. P. 178–284.
11. Schneider D. E. “Gypsies”, Verbunkos, and Bartók's Debt to the Nineteenth Century. *International Journal of Musicology*. Peter Lang AG, 2000. Vol. 9. P. 137–163.

12. Schneider D. E. *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality. California Studies in 20th-Century Music*. California : University Press, 2006. 219 p.
13. Somfai L. *Documenta Bartókiana, Neue Folge*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981. Heft 6, 275 s.
14. Stevens H. *The life and music of Bela Bartok*. Oxford : Clarendon press, 1993. 358 p.
15. Szigeti J. *With Strings Attached: Reminiscences and Reflections*. New York : Alfred A. Knopf, 1947. 341 p.
16. Walsh F. *Variant Endings for Bartók's Two Violin Rhapsodies (1928–1929). Music & Letters*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Vol. 86, No. 2, May. P. 234–256.

REFERENCES

1. Bartok, B. (1988). *Izbrannyye pisma* [Selected letters]. E. Grigorieva (Ed.). (N. Piskunova, V. Pepper, S. Maskurenkova, Trans). Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
2. Gedi, A. I. (2020). *Evolutsiia fortepiannoho stylu B. Bartoka* [Evolution of piano style B. Bartok]. *Problems of interaction of arts, pedagogy and theory and practice of education*. Kharkiv: Kharkiv National University of Arts, p. 45–60 [in Ukrainian].
3. Lihus, O. M. (2017). *Evolutsiia zhanru fortepiannoi rapsodii v ukrainskii muzytsi epokhy romantyzmu*. [The Evolution of the Genre of Piano Rhapsody in the Ukrainian Music of Romanticism]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv: Seriia "Mystetstvoznavstvo"*. Kyiv : Kyiv National University of Culture and Arts, vyp. 37, p. 241–249 [in Ukrainian].
4. Nestiev, I. V. (1969). *Bela Bartok* : [Bela Bartok] Monograph. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Bartók, B. jnr. (2021). *Chronicles of Béla Bartók's Life*. (Márta Rubin, Trans.). Budapest : Magyarorsággkutató Intézet
6. Bartok, B. (1967). *Rumanian Folk Music: Instrumental Melodies*, ed. B. Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff
7. Cooper, D. (2015). *Bela Bartok*. Yale : Yale university press.
8. Kenneson, C. (1994). *Szekely and Bartok: The Story of a Friendship*. Portland : Amadeus Press.
9. Kim, M. H. (2011). *Performance Guide to Selected Violin Works of Béla Bartók*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Musical Art. University of Cincinnati, 2011.
10. Lampert, V. (1993). *Violin Rhapsodies in The Bartók Companion*, ed. Malcolm Gillies. London: Faber and Faber, p. 178–284.
11. Schneider, D. E. (2000). "Gypsies", *Verbunkos*, and Bartók's Debt to the Nineteenth Century. *International Journal of Musicology*, Peter Lang AG, vol. 9, p. 137–163.
12. Schneider, D. E. (2006). *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality. California Studies in 20th-Century Music*. California : University Press.
13. Somfai, L. (1981). *Documenta Bartókiana, Neue Folge*. [Bartókian Document, Neue Folge.] Budapest: Akadémiai Kiadó, Heft 6 [in German].
14. Stevens, H. (1993). *The life and music of Bela Bartok*. Oxford : Clarendon press.
15. Szigeti, J. (1947). *With Strings Attached: Reminiscences and Reflections*. New York : Alfred A. Knopf.
16. Walsh, F. (2005). *Variant Endings for Bartók's Two Violin Rhapsodies (1928–1929). Music & Letters*. Oxford: Oxford University Press, vol. 86, No. 2, p. 234–256.