

УДК 78.07:141.132(043.5)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.238951>

Ольга КОМЕНДА,
orcid.org/0000-0002-7659-690X
доктор мистецтвознавства, доцент,
старший викладач кафедри історії, теорії мистецтв
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(Луцьк, Україна) olgakomenda@gmail.com

Віталій ОХМАНЮК,
orcid.org/0000-0001-9762-4968
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри музично-практичної та виконавської підготовки,
декан факультету культури та мистецтв
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(Луцьк, Україна) fedorovuch1@ukr.net

БЕЛА БАРТОК В СВІТЛІ ТЕОРІЇ УНІВЕРСАЛЬНОЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Бела Барток – видатна особистість в музичній культурі ХХ століття. Його творчі ідеї багато в чому виявилися пророчими і поряд з ідеями Ігоря Стравінського торували шляхи розвитку модерної музики його часу.

***Мета роботи** – продемонструвати, що постать Бели Бартока є яскравим зразком універсальної творчої особистості Нового Часу та довести належність цієї особистості до типу класичний універсал.*

***Методологія** – побудована на застосуванні діяльнісно-структурного методу універсальної творчої особистості (О. Коменда).*

***Наукова новизна** полягає в осмисленні універсальної творчої особистості Бели Бартока як яскравого представника типу класичний універсал та її вписуванні у контекст формування та розвитку феномену універсальної творчої особистості в музичній культурі Нового Часу.*

***Висновки.** Структуру універсальної творчої особистості Б. Бартока як класичного універсала визначають: 1) чотири провідні види творчої діяльності: композиція, піанізм, етномузикознавство, педагогіка; 2) суперечливість мотиваційних процесів; 3) критична оцінка сучасниками всіх видів його діяльності; 4) розгалуження всіх видів діяльності, за винятком педагогіки; 5) сутнісні діяльнісно-міжвидові взаємодії, що підкреслюють яскраву вираженість типу класичний універсал.*

Порівняння структури універсальної творчої особистості Бели Бартока зі структурами інших класичних універсалів виявляє її близьку спорідненість зі структурою Сергія Танєєва і її відмінність від структур Гектора Берліоза і Ріхарда Вагнера, що є важливим аргументом на користь подібності та / або відмінності закономірностей формування універсальної творчої особистості в умовах молодих угорської і російської музичних культур та в умовах старих французької і німецької музичних культур.

***Ключові слова:** Бела Барток, універсальна творча особистість, класичний універсал, структура універсальної творчої особистості, діяльнісно-структурний метод, провідна діяльність, музична культура Нового Часу.*

Olha KOMENDA,
orcid.org/0000-0002-7659-690X
Doctor of Study of Art, Assistant Professor,
Senior Lecturer at Arts History & Theory Department
of the Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) olgakomenda@gmail.com

Vitalii OKHMANIUK,
orcid.org/0000-0001-9762-4968
PhD in Art, Professor, Honored Arts Worker of Ukraine,
Professor at Music-Practical & Performing Training Department,
Dean of Culture & Arts Faculty
of the Lesya Ukrainka Volyn National University
(Lutsk, Ukraine) fedorovuch1@ukr.net

BELA BARTOK IN THE LIGHT OF THE UNIVERSAL CREATIVE PERSONALITY THEORY

Bela Bartok is an outstanding figure in the musical culture of the twentieth century. His creative ideas became prophetic in many ways. They paved the way for the modern music development along with the Igor Stravinsky ideas.

The aim of this paper to demonstrate that Bela Bartok is a bright example of the New Age universal creative personality and to prove that his personality belongs to the type of classical universal.

Methodology of this research based on the application of the universal creative personality activity-structural method (O. Komenda).

Scientific novelty of this study lies in understanding of Bela Bartok as a bright representative of the classical universal type. It is in fitting into the context of formation and development of the universal creative personality phenomenon in the musical culture of the New Age too.

In conclusion of this paper indicated that B. Bartok's universal creative personality structure has the following features: 1) four leading activities (as a the main property of the classical universal type): composition, performance (piano), ethnomusicology, pedagogy; 2) contradiction of motivational processes; 3) critical attitude of contemporaries to all types of his activities; 4) branching of all activities, except for pedagogy; 5) essential activities interactions that emphasize the vivid expression of the classical universal type.

Comparisons of Bela Bartok universal creative personality structure with structures of other classical universals reveal its close with Sergiy Taneyev structure and its difference from Hector Berlioz and Richard Wagner structures. This is an important argument in respect of similarities or differences of the conditions of the universal creative personality formation in young Hungarian and Russian musical cultures and in old French and German musical cultures.

Key words: *Bela Bartok, universal creative personality, classical universal, structure of universal creative personality, activity-structural method, leading activity, musical culture of the New Age.*

Актуальність проблеми. Бела Барток – видатна особистість в музичній культурі ХХ століття. Його творчі ідеї багато в чому виявилися пророчими і поряд з ідеями Ігоря Стравінського торували шляхи розвитку модерної музики його часу, робили вплив на сучасників і ще більше на нащадків. Без сумніву, можна сказати, що Бела Барток не належав до тих, кого можна назвати «пророками у своїй вітчизні», однак йому, як небагатьом, пощастило в тому, що з часом цінність його творчого доробку все зростала, а визнання його особистості ставало все більш значним. Сьогодні, без перебільшення, можна стверджувати, що композиції Бели Бартока становлять осердя модерного музичного репертуару, а його наукові доробки в сфері етнічної музики продовжують надихати і захоплювати все нові покоління вчених і музикантів.

Окреме питання бартокознавства пов'язане з універсалізмом творчої особистості Бели Бартока, творча діяльність якого була виразно різнобічною, і в кожній із сфер якої він проявився оригінально, цінно і дуже плідно. Композитор, піаніст, педагог і музикознавець у кожній зі вказаних сфер Бела Барток діяв углиб і реалізувався багатогранно. Так, він давав і сольні концерти, і займався концертмейстерською діяльністю, їздив у фольклорні експедиції і проводив регулярну кабінетну роботу вченого-етномузиколога, викладав музику і писав твори педагогічного спрямування, сам виконував власні композиції і створив багатющий репертуар для виконавців в різних жанрах й т. д.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Література, присвячена творчості Б. Бартока, за невеликими винятками, є іншомовною. Частина праць, що зрозуміло, написані угорською або німецькою, але переважна більшість найновіших досліджень викладені англійською, що зумовлено

в т. ч. і еміграцією композитора до США. Серед авторів монографій необхідно згадати Ласло Шомфая (1996), з працею «Бела Барток: композиція, концепти та автографи», Девіда Йоманса (2000), з його працею «Барток для фортепіано: огляд сольного репертуару», та книгу Девіда Купера (2015) «Бела Барток». Помітним феноменом бартокознавства є жанр колективної монографії. Так була укладена книга «Бартоковий супутник» (1994), упорядником якої виступив австралійський музиколог Малкольн Гілліс, колективна монографія під редакцією Петера Лакі (1995) «Барток і його світ», та книга «Грані Бартока: особистість, композитор, етномузикознавець» (2000), укладена Елліотом Антокольцем, Вікторією Фішер та Бенжаміном Суховим. Коротко розглянемо ці публікації.

Книга «Бартоковий супутник» (Gillies, 1994) представляє собою збірку статей, в якій експерти з різних галузей бартокознавства дискутують, головним чином, щодо стильових особливостей творчості митця. Книгу відкриває масштабна передмова («Барток і його музика в 1990-х»), написана Малкольмом Гіллісом, в якій окреслено постать Бели Бартока як викладача, батька, піаніста та етномузиколога. До книги входить есе самого Бели Бартока («Приватна особистість»), а також статті провідних бартокознавців: Ласло Шомфая («У лабораторії композитора»; «Фортепіанний 1926»), Шандора Ковача (Sandor Kovacs; «Етномузиколог», «Останні концерти»), Яноша Демени (Janos Demeny; «Піаніст»), Малкольна Гілліса («Педагог»; «Скрипкові дуети і пізні струнні кuartети»), «Останні камерні твори», «Дві оркестрові сюїти», «Портрети, малюнки і п'єси», «Танцювальна сюїта»), Адріанна Гомбожа (Adrienne Gombocz; «З видавцями»), Гунтера Вайсс-Айнера (Gunter Weiss-Aigner; «Юнацькі фортепіанні

твори», «Юнацькі камерні твори», «Юнацькі оркестрові твори», «“Втрачений” скрипковий концерт»), Елліота Антокольця («“Нарешті щось дійсно нове”: Багателі»; «Струнні квартети зрілого періоду», «Концерт для оркестра»), Бенджаміна Сухова («Змішування національних стилів: фортепіанна література, 1908–11»; «Синтез Сходу і Заходу: “Мікрокосмос”»), Яноша Карпати («Фортепіанні твори воєнних років», «Ранні струнні квартети», «Перші два фортепіанні концерти»), Пауля Вільсона (Paul Wilson; «Наближення до атональності: дослідження та імпровізації»; «Скрипкові сонати»; «Художні вершини (I) “Музика для струнних, ударних і челести”»), Віри Ламперт («Скрипкові рапсодії», «Твори для голосу і фортепіано», «Другий скрипковий концерт»), Роя Гауата (Roy Howat; «Художні вершини (II) “Соната для двох фортепіано і ударних”»), Дьйордя Кроо (Gyorgy Kroo; «Опера “Замок Герцога Синя Борода”», «Балет “Дерев’яний принц”», «Пантоміма “Чудесний мандарин”», «Світська кантата»), Міклоша Сабо (Miklos Szabo; «Хорові твори»).

Коллективна монографія під редакцією Петера Лакі (1995) «Барток і його світ» покликана ознайомити англомовну аудиторію з новими на той час дослідженнями творчості Бели Бартока в Угорщині. Перша її частина розпочинається з есе Леона Боцштейна (Leon Botstein), яке висвітлює постать Бели Бартока у широкому історичному і культурному контексті. У подальшому цілий ряд авторів висвітлюють актуальні на той час питання бартокознавства. А саме, Ласло Шомфай (László Somfai) описує каталог творів Бели Бартока станом на середину 1990-х років. Петер Лакі (Peter Lakı) наводить приклади екстремальних випадків сприйняття творчості композитора в Угорщині, а Тібор Талліан (Tibor Tallián) описує неоднозначні відгуки про творчість митця у американський період. У статті Карла Лівштедта (Carl Leafstedt) і Віри Ламперт (Vera Lampert) йдеться про лібретистів композитора Белу Балажа і Мельхіора Ленджіела. Девід Шнайдер (David Schneider) висвітлює творчі взаємини Бели Бартока та Ігоря Стравінського. Листи та інтерв’ю другої частини колективної монографії стосуються подорожей Б. Бартока та відносяться до періоду його еміграції. Ці матеріали відображають особливості приватного життя композитора того часу та специфіку його творчої еволюції. Третя частина праці містить ранні критичні відгуки на творчість митця, а також прозові і поетичні рефлексії на його музику і його особистість.

У книзі «Бела Барток: композиція, концепти та автографи» Ласло Шомфай (1996), директор

Архіву Бартока в Будапешті та професор музикології в Академії музики імені Ф. Ліста в Будапешті, подає результати своєї близько тридцятирічної праці над творчістю Б. Бартока, зокрема, детального аналізу понад трьох тисячі сторінок рукописних етюдів, начерків, автографів, а також інших документів, які відображають розвиток бартоківського композиційного мислення, включно з записами виконання Б. Бартоком його власних творів. Як зазначено автором, Ласло Шомфай користувався матеріалами щодо творчості Бартока, головним чином, з двох локацій – від молодшого сина Бели Бартока Петера і фондів Бартокового Архіву. На основі цього вчений зробив висновок, що Б. Барток komponував без будь-якого попереднього теоретичного обдумування свої композиції і, на його думку, уникав викладання композиції власне з цієї причини. У зазначеній праці вчений обстоює також думку про те, що для Б. Бартока процес композиції починався з імпровізації на фортепіано. Таким чином, на його думку, митець не належав до композиторів-аналітиків, але був творцем, для якого інтуїція відігравала головну роль.

У книзі Девіда Йоманса (2000) «Барток для фортепіано: огляд сольного репертуару» у хронологічному порядку подано вичерпну інформацію щодо фортепіанних творів митця. Праця представляє собою детальний довідник, в якому зазначено рівень складності кожного твору, особливості його видання, записів, містить коментарі щодо оригінальної народної мелодії, якщо твір написано на запозичену тему, до кожного твору подано ладотональний аналіз композиції тощо.

У колективній монографії «Грані Бартока: особистість, композитор, етномузикознавець» (Antokoletz, Fischer, Suchoff, 2000), написаній у співдружності угорських та американських музикологів та виданій за редакцією Елліота Антокольця (Elliott Antokoletz), Вікторії Фішер (Victoria Fischer) та Бенджаміна Сухова (Benjamin Suchoff), представлено низку дослідницьких поглядів на багатогранну творчу діяльність Бели Бартока. Монографія була укладена в результаті роботи міжнародних конференції та симпозіуму, що були проведені в США, зокрема, в Радфорді (штат Вірджинія) 6–9 квітня 1995 року та в Лос-Анжелосі (штат Каліфорнія) 17–18 жовтня того ж року. Вона включає 19 глав, що разом складають цілісну картину життя і творчості митця та докладно роз’яснює його внесок у музику ХХ століття та музикознавство.

Загалом книга «Грані Бартока: особистість, композитор, етномузикознавець» (Antokoletz,

Fischer, Suchoff, 2000) представляє собою цікаву спробу якомога більш повно описати багатогранну особистість музиканта. Праця включає дослідження провідних вчених бартокознавців з різних аспектів творчості митця і містить важливі як для кінця ХХ століття оцінки його здобутків. Кожне есе може бути прочитано і осягнуто окремо. Тим не менше, разом вони складають цілісну наукову концепцію. На сторінках книги викладено міркування з проблем музичної мови і композиційної системи митця, осмислено його підходи до польової роботи, методологію транскрипцій та класифікацій пісенних зразків, а також заторкнуто питання з суміжних галузей гуманітарного знання, тією мірою наскільки вони пов'язані із творчою діяльністю майстра.

На початку книги «Грані Бартока: особистість, композитор, етномузикознавець» здійснено огляд досліджень творчості митця (Елліот Антоколець), далі простежено його творчий шлях і здобутки як фольклориста (Бенджамін Сухов, Стефан Ерделі / Stephen Erdely), здійснено аналітичні розвідки та запропоновано теоретичні узагальнення композиторської творчості (Малкольм Гілліс / Malcolm Gillies, Елліот Антоколець, Джон К. Новак / John K. Novak), осмислено особливості композиторського стилю і естетики (Бенджамін Сухов, Дороти Ламб Крауфорд / Dorothy Lamb Crawford, Юдіт Фрідьєсі / Judit Frigyesi, Джеймс Портер / James Porter), розглянуто впливи етнічної музики на авторську творчість (Янош Карпати / János Kárpáti, Девід Йоменс / David Yeomans, Тімоті Райс / Timothy Rice), запропоновано міркування щодо специфіки композиторського процесу (Ласло Шомфай / László Somfai, Карл С. Лівшtedт / Carl S. Leafstedt), висвітлено питання редакцій нотного тексту (Петер Барток / Peter Bartók, Нелсон Делламаджор / Nelson Dellamaggiore), проаналізовано педагогічні збірки (Вікторія Фішер), окреслено особливості сприйняття творчості Б. Бартока у історичній перспективі (Малкольм Гілліс).

Монографія професора Лідського університету Девіда Купера (2015) представляє собою глибоке дослідження біографії Б. Бартока розгорнутої в контексті модерної музики Угорщини. Девід Купер простежує міжнародну діяльність Бартока як видатного етномузиколога, композитора, викладача і піаніста, а також пропонує розгорнуту дискусію щодо найвидатніших його музичних творів. Він також осмислює те, як політична і культурна ситуація впливала на роботу митця, його подорожі, його рішення емігрувати в США з метою безпеки тощо. Описуючи приватне життя і приватні стосунки Б. Бартока, автор розкриває

вплив композитора на творчість інших музикантів – Ріхарда Штрауса, Золтана Кодая, Іегуди Менухіна та інших. У додаток до цього Девід Купер також розглядає деякі вчинки і особливості поведінки митця як прояв синдрому Аспергера (однієї з форм аутизму).

За словами Девіда Купера, однією з головних його настанов в роботі над книгою було переконання про те, що партитури Б. Бартока є «позачасовими аісторичними артефактами, але такими, що стали можливим лише завдяки часу і місцю їхньої появи» (Cooper, 2015: 12). Саме це послужило причиною його рішення увести у монографію фрагменти або розділи з описами тогочасних подій, що стало важливою частиною відтворення контексту створення тих чи інших композицій. Одночасно традиційний підхід до опису «зовнішнього» життя композитора було змінено із метою розширення читацької аудиторії.

Дванадцять глав монографії Д. Купера (2015) простежують творчий шлях Б. Бартока хронологічно, описуючи його діяльність як композитора, етномузиколога, педагога і піаніста, з дотриманням, за словами автора, трьох основних принципів. «По-перше, принципово важливим було врахування політичних і культурних подій в Угорщині і Європі в період з 1881 до 1945, і реакції Б. Бартока на них; по-друге, його етномузикознавчих експедицій та збірань (опублікованих і неопублікованих); і по-третє, особистих і професійних стосунків, які мали величезний вплив на нього (багато з них задокументовані в листах, хоча лише незначна частина їх на цей час перекладена англійською)» (Cooper, 2015: 14).

Серед великої кількості музикантів, які потрапили у орбіту Б. Бартока тим чи іншим шляхом і взяли участь у формуванні його драматичної особистості, таким чином, ставши важливим елементом культурного контексту, Девід Купер відзначає Джеллі Д'араньї (Jelly Arányi), Ерне Балоба (Ernő Balogh), Фредеріка Діліуса (Frederick Delius), Ерньо Донаньї (Ernő Dohnányi), Стефі Гейер (Stefi Geyer), Філіпа Гезельтіна (Philip Heseltine), Золтана Кодая (Zoltán Kodály), Ганса фон Кесслера (Hans Koessler), Сергія Кусевицького (Serge Koussevitzky), Іегуди Менухіна (Yehudi Menuhin), Фріца Райнера (Fritz Reiner), Дьйордя Шандора (György Sándor), Тібора Серлі (Tibor Serly), Золтана Секея (Zoltán Székely), Джозефа Сіреті (József Szigeti), Іштвана Томана (István Thomán) та інших.

Погляди Д. Бартока на Природу як одну з естетичних домінант музиканта дослідив Деніель Бруджемен (2013), порівнявши його обробки народних мелодій для фортепіано з записами цих

мелодій у оригінальному селянському виконанні. Рухаючись таким чином, науковець прийшов до висновку про важливість у творах композитора нерегулярного часокількісного ритму (парландорубато), а також залежність динамічної драматургії мелодії від її тембро-висотного складу: високі звуки є інтенсивнішими і гучнішими, тоді як низькі звуки виконуються тихіше і м'якше. За словами Деніеля Бруджемена (2013), ці якості почерпнуті композитором із досвіду народної музики.

Доповнюють уявлення про Б. Бартока в бартокознавчій літературі окремі статті та матеріали різної тематики. Серед них – докладний аналіз, здійснений австралійським музикологом Малкольмом Гіллісом (1987), інтерв'ю Б. Бартока, яке він дав Мішелю-Дімітрі Кальвокорессі у 1929 році, головним чином стосовно його балету «Чудесний мандарин», стаття, в якій, описуються та аналізуються недуги композитора (Bartok, 1981), автобіографія музиканта (Bartók, Dille, 1949) тощо.

Таким чином, виходячи з вищесказаного, необхідно констатувати, що, незважаючи на досить серйозний обсяг бартокознавчого доробку, питання універсальності його творчої особистості жодного разу не вивчалось ґрунтовно, не аналізувалося, не піддавалося осмисленню, натомість лише побіжно згадувалося як незаперечний факт у численних біографічних есе, нарисах та монографіях.

Враховуючи сказане, **метою цієї статті** є продемонструвати, що постать Бели Бартока є яскравим зразком універсальної творчої особистості Нового Часу, побудувати і прокоментувати особливості структури універсальної творчої особистості митця та довести належність цієї особистості до типу класичний універсал.

Виклад основного матеріалу. Теорію універсальної творчої особистості викладено у дисертації Ольги Коменди (2020). За словами музикознавиці, структурно-типологічне дослідження універсальної творчої особистості передбачає вивчення мотивації, творчих прагнень, потреб та інтересів особистості, результатів її творчої діяльності, провідних та допоміжних видів діяльності особистості в динаміці всього творчого шляху особистості. Інструментом такого дослідження на широкому історичному матеріалі постає діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості, що передбачає розрізнення провідних і допоміжних видів діяльності, їхньої кореляції між собою, врахування поворотних подій творчого шляху, пов'язаних зі зміною ієрархії в мотиваційній системі особистості, і створення

якої спирається на інформацію з епістолярних джерел, мемуарів, спогадів сучасників, різноманітну біографістику, монографічні дослідження, але при цьому дослідник не ставить перед собою ціль викласти повну біографію музиканта чи розкрити її невідомі досі сторінки. Дуже важливою при проведенні такого структурно-типологічного дослідження виявляється інформація про сприйняття універсальної творчої особистості (її образу) соціальними спільнотами різного гатунку – сучасниками, нащадками, співвітчизниками, представниками інших країн чи національностей, аудиторією різного демографічного, освітнього, професійного складу. У цьому відношенні особливу цінність для дослідника представляє та інформація про творчу особистість, в якій суттєво позбавлено деталей, а типове превалює над нетиповим, і яка, таким чином, виявляється актуальною одразу для усіх зазначених груп.

Ольга Коменда зазначає: «Універсальна творча особистість – це творча особистість, для якої характерне поєднання не менше трьох видів діяльності, серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип» (Коменда, 2020, 94–95). Науковицею зазначено, що провідна діяльність в рамках концепції діяльнісного універсальності творчої особистості – це «діяльність, відзначена масштабністю, тривалістю, цінністю для митця, його сучасників та нащадків, всередині якої зароджуються нові види діяльності, перебудовуються творчі процеси» (Коменда, 2020, 95), а в результаті проведеної типології універсальної творчої особистості Нового Часу спостережено наявність шести типів універсалів, «п'ять з яких – універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог – утворені шляхом домінування однієї провідної діяльності в загальному профілі митця, а один – класичний універсал – утворений рівновагою всіх видів діяльності» (Коменда, 2020, 95).

Звернемося у цьому контексті до основних фактів творчої біографії Бели Бартока. *Перший публічний виступ Бели Бартока піаніста відбувся у 1892 р. у віці 11 років* (в м. Надьсьольош, тепер м. Виноградів на Закарпатті), останній – у 1943 році у віці 62 роки в США. Таким чином, діяльність Б. Бартока як концертуючого піаніста тривала понад півстоліття з перервою у 1912–1919 роках, зумовленою крахом «Нового угорського музичного товариства». 1920–1930-ті роки стали розквітом піанізму митця. Він систематично виступав в найкрупніших музичних центрах Європи

і США – Лондоні, Парижі, Неаполі, Палермо, Празі, Зальцбурзі, Філадельфії, Лос-Анжелосі, Москві, Ленінграді, Харкові¹, Одесі, Франкфурті, Амстердамі, Відні, Стокгольмі, Цюріху, Сен-Луї, Денвері, Сан-Франциско, Сієтлі, Канзас-сіті, Детройті, Балтіморі, Чикаго. Окрім сольних виступів, нерідко концертував зі скрипачами Джозефом Сігеті, Імре Вальдбауером, Еде Затурецьким, Андре Гелтлером, Єллі Араньї, Золтаном Секеєм, віолончелістами Григорієм П'ятигорським, Емануїлом Фейерманом та іншими.

Б. Барток володів величезним репертуаром, до якого, крім його власних творів, входили композиції З. Кодая, К. Дебюссі, І. Стравінського, Ф. Ліста, Л. ван Бетховена, а також старовинних композиторів – Дж. Фрескобальді, Л. Куперена, Д. Скарлатті, Й. С. Баха та багатьох інших. У цьому сенсі він також був універсальним. Преса переважно із захопленням писала про його виступи, як про «сильний талант, на який чекає блискуче майбутнє» (Нестьев, 1969: 54), «великого піаніста свого часу» (Пискунова, 1977: 215). Разом з тим, траплялися і погані рецензії, як наприклад, про один з концертів 1941 року в Чикаго, про який Б. Барток писав в листі до своєї учениці Вільгельміни Кріль: «Ми грали досить вдало (про себе і свою дружину Дітту – О. К., В. О.), але отримали дуже погану оцінку преси. Це означає – одна хороша рецензія, одна „теплувата” і одна настільки погана, яку я не отримував ще жодного разу в житті. Немов ми останні з останніх піаністів» (Нестьев, 1969: 563). Б. Барток не дбав про примноження слави віртуоза, іноді концертування його обтяжувало, але відмовитися від нього він не міг.

Бела Барток увійшов в історію музики ХХ століття як один з найоригінальніших композиторів, чи творчі досягнення пов'язані з неофольклоризмом і конструктивізмом. У перших своїх творах він відштовхувався від пізнього романтизму, зокрема значний вплив на нього мала творчість Р. Штрауса. У 1939–1945 роках – створив найзначніші композиції: «Музику для струнних, ударних і челести», сонату для двох фортепіано і ударних, Дивертисмент для струнного оркестру, фортепіанний цикл «Мікрокосмос», Концерт для оркестру, третій фортепіанний концерт та інші.

Творча робота Б. Бартока, що тривала близько півстоліття, як і його виконавство, не була рівномірною. Так, 1905–1906 роки відзначені спадом інтенсивності роботи композитора – у зв'язку з

невдалою участю у конкурсі піаністів і композиторів імені А. Рубінштейна (1905), 1912–1915 роки – у зв'язку з провалом проекту «Нового угорського музичного товариства», 1920-ті роки – через велику завантаженість концертними виступами, педагогікою і наукою, 1940-ві роки – у зв'язку з науковою роботою та за станом здоров'я (Нестьев, 1969: 101, 172, 339). Сучасники тривалий час були не в змозі належно оцінити композиторські досягнення Б. Бартока. Так, при його відвідуванні Парижа у 1909 році ніхто з авторитетних парижан не виявив до нього інтересу, незважаючи на те, що в нього були з собою рекомендації Ф. Бузоні, адресовані В. д'Енді та професору консерваторії Ісидору Філіппу. Авторський вечір Б. Бартока в Будапешті за участю струнного квартету Імре Вальдбауера, що відбувся у 1910 році, був зустрінутий консервативними колами вороже. Часткове визнання заслуг Б. Бартока як композитора відбулося лише після постановки Будапештським національним театром його балету «Дерев'яний принц» (1917) та опери «Замок Герцога Синя Борода» (1918).

Важливу роль у формуванні творчої особистості Бели Бартока відіграла його діяльність етномузикознавця. Лише один перелік активності Б. Бартока-науковця справляє враження: 1906 – видання збірки обробок «20 угорських народних пісень» (разом з З. Кодаяем); 1907 – фольклорна експедиція в Трансильванію²; 1908 – публікація перших досліджень; 1913 – експедиція в Алжир та публікація праці «Румунські пісні з комітата Біхар»; 1915 – експедиція в область Зойом і т. д. Протягом життя Б. Барток записав близько 11 тисяч народних пісень та інструментальних мелодій. З них: 3700 – угорських, 3500 – румунських, 3023 – словацьких, 89 – турецьких, 65 – арабських, понад 200 українських, югославських і болгарських. Його рівень професійності – рідкісний (був поліглотом, працював з фонографом), а характер наукових відкриттів – світового значення, як наприклад, доведення існування старовинно-угорської пентатоніки.

Розквіт етномузикознавчої діяльності Б. Бартока відноситься до 1920–1930-х років³, коли він поєднував цю діяльність з виконавською, композиторською та педагогічною, залишив викладання в академії музики (1934), щоб перейти

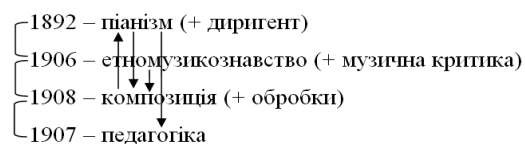
² Із 1909 по 1918 рік Б. Бартоком було проведено близько 30 поїздок в Трансильванію, під час яких записано понад три з половиною тисячі румунських пісень та інструментальних награвань.

³ У цей час з'явилися такі капітальні дослідження Б. Бартока як «Трансильванські народні пісні» (зі 150-ма нотними зразками), «Народна музика румун з Марамуреша» (зі 339-ма мелодіями), «Угорські народні пісні» (з 320-ма мелодіями).

в Угорську академію наук і повністю присвятити себе фольклористиці⁴. Ще раніше (1913) зізнався: «Я обмежую свої публікації лише дослідженнями музичного фольклору <...> іншим шляхом неможливо нічого досягнути – композицією не завоювати ні визнання, ні публічного виконання» (Нестьєв, 1969: 175–176). Праці Б. Бартока і З. Кодаї привели до наукових відкриттів величезного історичного значення. Порівнюючи десятки і сотні пісень, зібраних в різних областях Угорщини, вони прийшли до висновку про те, що в основі давніх угорських пісень лежить той самий пентатонний лад, що зустрічається в музиці багатьох народів угро-фінського і тюрксько-монгольського походження⁵.

Близько сорока років Б. Барток присвятив педагогічній діяльності. *Протягом 1907–1934 років він працював професором класу фортепіано Академії музики імені Ф. Ліста*, але приватні заняття вів як до того, так і після того часу. Фортепіанна педагогіка зовсім не захоплювала музиканта, однак «йому прийшлося взяти себе в руки і прийняти запрошення, яке забезпечувало постійний заробіток» (Нестьєв, 1969: 102). Б. Барток відмовився вести клас композиції, який йому пропонували, обмеживши себе викладанням фортепіано. Музикант вважав, що заняття з майбутніми композиторами можуть нашкодити його власній творчій активності. Разом з тим, численні його учні з фортепіано відгукувалися про нього як про чуйного та ерудованого педагога. Незважаючи на неоднозначне ставлення Б. Бартока до педагогіки, він здійснив сильний, хоча і непрямий, вплив на формування багатьох композиторів ХХ століття, в т. ч. українських – М. Скорика, Лесі Дичко, В. Губаренка, Є. Станковича та інших.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Виходячи зі сказаного, діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості особистості Б. Бартока набуває такого вигляду:



⁴ У 1936 році Б. Барток відвідав Львів, був у гостях у Ф. Колесси, слухав фонограми дум, попросив зробити копії кількох українських мелодій зі збірника А. Конощенка. Після того листувався з Ф. Колесою, Д. Задором, вивчав записи К. Квітки, С. Людкевича, Ф. Колесси, звертався до Ф. Колесси з проханням прислати йому збірники українських пісень (Калениченко: 2006, 150–151).

⁵ Б. Барток зрідка пробував свої сили і в сфері критики (хоча це заняття було в нього нелюбимим). Протягом 1908–1914 років в будапештських журналах з'явилося більше десятка його музикознавчих статей – головним чином з питань фольклору.

Структуру універсальної творчої особистості Б. Бартока визначають наступні риси: 1) чотири провідні види творчої діяльності (**на основі цього відносимо особистість Бели Бартока до типу класичного універсала**): композиція, піанізм, етномузикознавство, педагогіка; приблизно рівнотривалі і рівнозначні, хоч і реалізувалися нерівномірно, за принципом заміщення; 2) суперечливість мотиваційних процесів: прагнув займатися композицією, але вважав, що не здобуде визнання, тому переключався на наукову діяльність; як педагог працював немов би з потреби заробітку, але, за свідченнями учнів, із зацікавленням; 3) критичне ставлення сучасників до всіх видів діяльності Б. Бартока; 4) розгалуження всіх видів діяльності, за винятком педагогіки: музикознавство (+ музична критика); виконавство (піаніст-соліст, ансамбліст, диригент); композиція (+ обробки народних пісень); 5) сутнісні діялісно-міжвидові взаємодії: композиція / виконавство (писав твори для фортепіано, сам виконував); (етно) музикознавство / композиція (авторський стиль увібрав риси фольклору; раціональне ставлення до творчого процесу; відсутність віртуозності); педагогіка / виконавство (викладав фортепіано, але не композицію, ілюстрував на заняттях), що підкреслюють яскраву вираженість ознак типу класичний універсал.

Порівнюючи структуру універсальної творчої особистості Бели Бартока зі структурами інших класичних універсалів, спостерігаємо наступне. Зокрема, чотиридіялісна структура універсальної творчої особистості Б. Бартока дуже схожа на структуру універсальної творчої особистості класичного універсала Сергія Танєєва, як така, що сформована шляхом поєднання чотирьох, при цьому тих самих, що у С. Танєєва, провідних видів діяльності – композиції, виконавства (піанізм), музикознавства та педагогіки. Схоже, як і у структурі універсальної особистості С. Танєєва, три діяльності Б. Бартока (композиція, музикознавство, педагогіка) формуються майже одночасно (1900-ті), накладаючись на здобутки Б. Бартока піаніста (у С. Танєєва – дзеркальна ситуація: найпізніше формується музикознавство).

Натомість, порівнюючи структуру універсальної творчої особистості Б. Бартока зі структурами таких яскраво виражених класичних універсалів як Гектор Берліоз та Ріхард Вагнер, спостерігаємо більше відмінностей, ніж подібностей. А саме, на відміну від статичного (сталого) співвідношення провідних діяльностей у структурах особистості Г. Берліоза та Р. Вагнера, співвідношення трьох із чотирьох провідних діяльностей Б. Бартока

(композиція, музикознавство, педагогіка) має ознаки динамічного (коливального) співвідношення, що діє за принципом заміщення однієї діяльності іншою.

Результати зазначеного порівняння є важливим аргументом на користь подібності та / або відмінності закономірностей формування універсальної творчої особистості в умовах молодих угорської і російської музичних культур та в умовах старих французької і німецької музичних культур.

Перспективи подальшого осмислення проблематики універсальної творчої особистості можуть бути пов'язані з виходом за межі музичної культури й застосуванням розробленої методики дослідження в інших сферах творчої реалізації універсальної особистості – літературі, образотворчому мистецтві, театрі, хореографії, інших видах соціокультурних практик – релігійних, етнічних, політичних, громадських та інших.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Калениченко А. Барток Бела. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1 / ред. Г. Скрипник та ін. 2006. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. С. 150–151.
2. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ. 2020. 519 с.
3. Нестьев И. В. Бела Барток (1881–1945). Жизнь и творчество. Москва: Музыка. 1969. 800 с.
4. Пискунова Н. Барток-интерпретатор в зеркале венгерской музыкальной критики. *Бела Барток / ред. Е. И. Чigareва*. Москва: Музыка, 1977. С. 215–225.
5. Bartok B. Bela Bartok's Diseases. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1981. 23(1/4), 427. doi:10.2307/902121
6. Bartók B., Dille D. The Life of Béla Bartók. *Tempo*. 1949. Issue 13: Bartók Number, pp. 3–7.
7. Bartok Perspectives : Man, Composer, and Ethnomusicologist / Ed. Antokoletz E., Fischer V., Suchoff B. Oxford : Oxford University Press, 2000. 336 p.
8. Bruggeman D. Béla Bartók and the Natural Interpretation of Music: diss. ... for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Kansas. 2013. 28 p.
9. Cooper D. Béla Bartók. New Haven: Yale University Press. 2015. 456 p.
10. Gillies M., Bartók B. A Conversation with Bartók: 1929. *The Musical Times*, 1987. Vol. 128, No. 1736, pp. 555–559. DOI: <https://doi.org/10.2307/965387>
11. Laki P. Bartók and his world. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1995. 250 p.
12. Stevens H. The Life and Music of Béla Bartók. New York : Oxford University Press, 1953. 354 p.
13. The Bartok Companion / Ed. Gillies M. 1994. Portland. 586 p.
14. Yeomans D. Bartók for Piano: A Survey of His Solo Literature. Bloomington : Indiana University Press, 2000. 176 p.

REFERENCES

1. Kalenychenko, A. (2006). Bartok Bela [Bartok Bela]. In: *Ukrainska muzychna entsyklopediia – Ukrainian Music Encyclopedia* / Ed. Skrypnyk, H. and others. Kyiv : Instytut mystetstvovnavstva, folklorystyky ta etnologii imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 1, 150–151 [In Ukrainian].
2. Komenda, O. I. (2020). *Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi [Universal creative personality in Ukrainian musical culture]*: dis. ... for the Degree of Doctor of Study of Art : 17.00.03 – Music Art. Kyiv [In Ukrainian].
3. Nesterov, I. V. (1969). *Bela Bartok (1881–1945) [Bela Bartok (1881–1945). Life and Creativity]*. Moskva : Muzyka [In Russian].
4. Piskunova, N. (1977). Bartok-interpretator v zerkale vengerskoi muzykalnoi kritiki [Bartok the Interpreter in the Mirror of Hungarian Music Criticism]. In: *Bela Bartok – Bela Bartok / Ed. E. I. Chigareva*. Moskva: Muzyka, 215–225 [In Russian].
5. Bartok B. Bela Bartok's Diseases. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1981. 23(1/4), 427. doi:10.2307/902121 [In English].
6. Bartók B., Dille D. The Life of Béla Bartók. *Tempo*. 1949. Issue 13: Bartók Number, pp. 3–7 [In English].
7. Bartok Perspectives : Man, Composer, and Ethnomusicologist / Ed. Antokoletz E., Fischer V., Suchoff B. Oxford : Oxford University Press, 2000. 336 p. [In English].
8. Bruggeman D. Béla Bartók and the Natural Interpretation of Music: diss. ... for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Kansas. 2013. 28 p. [In English].
9. Cooper D. Béla Bartók. New Haven : Yale University Press. 2015. 456 p. [In English].
10. Gillies M., Bartók B. A Conversation with Bartók : 1929. *The Musical Times*, 1987. Vol. 128, No. 1736, pp. 555–559. DOI: <https://doi.org/10.2307/965387> [In English].
11. Laki P. Bartók and his world. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1995. 250 p. [In English].
12. Stevens H. The Life and Music of Béla Bartók. New York : Oxford University Press, 1953. 354 p. [In English].
13. The Bartok Companion / Ed. Gillies M. 1994. Portland. 586 p. [In English].
14. Yeomans D. Bartók for Piano: A Survey of His Solo Literature. Bloomington : Indiana University Press, 2000. 176 p. [In English].