

УДК 78.7.034

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-35>**Чжен Сюй Хао**

ORCID: 0009-0001-3004-8713

аспірант кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. Н. Нежданової

zxh51658@gmail.com

ДО ПИТАННЯ ПРО РИТМІЧНИЙ КОД Б. БАРТОКА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЙОГО ПЕРШОГО ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ

*Метою дослідження є виявлення принципів формування «ритмічного коду» Бартока в Першому фортепіанному концерті, встановивши, як стійкі ритмічні моделі, метрична варіативність та інтервальна організація взаємодіють між собою і спільно забезпечують структурну цілісність твору. **Методологічна основа дослідження:** у процесі дослідження було використано структурно-аналітичний метод вивчення висотних, ритмічних і метричних процесів у партитурі концерту; мотивно-ритмічний аналіз для виявлення стійких ритмічних моделей та способів їх трансформації; порівняльно-стилістичний підхід для співвіднесення ритмічної системи концерту з іншими творами Бартока та зразками східноєвропейського фольклору. **Наукова новизна дослідження** полягає у спробі розглянути «ритмічний код» Б. Бартока як динамічну систему, що формується у взаємодії висотної організації та метроритмічних трансформацій. На матеріалі Першого фортепіанного концерту уточняється функціональна роль стійких ритмічних моделей, які забезпечують стабільність формоутворення. Зроблено спробу реконструювати специфічну для Б. Бартока модель ритмічного розвитку, засновану на синтезі його етномузичних спостережень, принципів додаткового ритму та модерністських композиційних технік. **Висновки.** У результаті аналізу ритміко-інтервальної організації Першого фортепіанного концерту Бели Бартока виявлено, що ритм виконує провідну структуроутворюючу функцію, стабілізуючи тематичний розвиток попри інтервальні трансформації. Ритмічна модель визначена як інваріант формотворення. Охарактеризовано специфічну взаємодію ритму й мелодії, коли метричні зсуви та акцентні зміни постають прямим наслідком висотної логіки. Установлено, що ритмічний та інтервальний рівні утворюють єдину динамічну систему. Особливу увагу приділено анапесту, щодо якого з'ясовано, що він поєднує ритмічну, мелодичну й композиційну функції та виступає ключовим елементом бартоківського ритмічного коду. Також виявлено, що поєднання метричної гнучкості, хроматизму й характерних інтервалів формує специфічну модель формотворення, у якій ритм і висота звуку*

діють як взаємозалежні параметри. Узагальнено, що Перший фортепіанний концерт Бартока репрезентує одну з найоригінальніших систем музичного мислення ХХ століття, де ритм і висота функціонують як рівноправні носії форми.

Ключові слова: фортепіанна творчість Б. Бартока; ритмічний код, метрична варіативність, інтервальна організація, анапест, формотворення, тематичний розвиток, етномузичні спостереження, модерністські композиційні техніки.

Zheng Xuhao, Postgraduate Student at the Department of Piano Performance of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

On the rhythmic code of B. Bartók through the lens of his first piano concerto

Purpose of the study: to identify the principles of the formation of Béla Bartók's "rhythmic code" in his First Piano Concerto, establishing how stable rhythmic patterns, metric variability, and intervallic organization interact and collectively ensure the structural integrity of the work.

Methodological basis: the study employs a structural-analytical method for examining pitch, rhythmic, and metric processes in the concerto score; motive-rhythmic analysis to identify stable rhythmic patterns and methods of their transformation; and a comparative-stylistic approach to relate the concerto's rhythmic system to other Bartók works and examples of Eastern European folk music. **Scientific novelty:** the research attempts to consider Bartók's "rhythmic code" as a dynamic system formed through the interaction of pitch organization and metrorhythmic transformations. Using the First Piano Concerto as a case study, the functional role of stable rhythmic patterns is clarified, showing how they stabilize formal construction. The study reconstructs Bartók's specific model of rhythmic development, based on the synthesis of his ethnomusicological observations, principles of additive rhythm, and modernist compositional techniques. **Conclusions:** the analysis of the rhythmic-intervallic organization of Bartók's First Piano Concerto reveals that rhythm functions as the primary structural parameter, stabilizing thematic development despite intervallic transformations. The rhythmic model is identified as a formal invariant. The study characterizes the specific interaction between rhythm and melody, in which metric shifts and accentual changes arise as a direct consequence of pitch logic. It is established that the rhythmic and intervallic levels constitute a single dynamic system. Special attention is given to the anapest, which combines rhythmic, melodic, and compositional functions, serving as a key element of Bartók's rhythmic code. Furthermore, it is shown that the combination of metric flexibility, chromaticism, and characteristic intervals forms a distinctive model of formal construction in which rhythm and pitch act as interdependent parameters. Overall, Bartók's First Piano Concerto represents one of the most original systems of musical thought of the twentieth century, where rhythm and pitch operate as equally significant carriers of form.

Key words: Béla Bartók's piano works. rhythmic code. metric variability. intervallic organization, anapest, form-formation, thematic development, ethnomusicological observations, modernist compositional techniques.

Актуальність проблеми зумовлена тим, що ритмічна структура Б. Бартока залишається однією з ключових і водночас найменш повно описаних проблем сучасної музикознавчої науки. Незважаючи на значний корпус аналітичної літератури, механізми взаємодії ритму та інтервальної організації, їхня ієрархія та функціональні ролі у формоутворенні його творів досі не отримали вичерпного теоретичного пояснення

Перший фортепіанний концерт є особливо показовим матеріалом, оскільки саме в ньому ритм стає провідним конструктивним параметром, що визначає драматургію, тематичну генерацію та архітектоніку форми. В умовах зростаючого дослідницького інтересу до технік безперервного варіювання, кореляції метроритмічних і висотних процесів, а також до реконцептуалізації традиційного жанру концерту звернення до цього твору дозволяє уточнити природу «ритмічного коду» Б. Бартока як системного явища.

Мета дослідження: виявити принципи формування «ритмічного коду» Бели Бартока в Першому фортепіанному концерті, встановивши, як стійкі ритмічні моделі, метрична варіативність та інтервальна організація взаємодіють між собою і спільно забезпечують структурну цілісність твору.

Наукова новизна дослідження полягає у спробі розглянути «ритмічний код» Б. Бартока як динамічну систему, що формується у взаємодії висотної організації та метроритмічних трансформацій. На матеріалі Першого фортепіанного концерту уточнюється функціональна роль стійких ритмічних моделей, які забезпечують стабільність формоутворення. Зроблено спробу реконструювати специфічну для Б. Бартока модель ритмічного розвитку, засновану на синтезі його етномузичних спостережень, принципів додаткового ритму та модерністських композиційних технік.

Виклад основного матеріалу. Музична спадщина Бели Бартока протягом десятиліть перебувала у полоні стійких стереотипів. Його твори часто характеризували як надмірно важкі для сприйняття, насичені різкими контрастами, дисонансами, ударною енергією та, на думку деяких критиків, навіть навмис-

ною непривабливістю. На тлі традиційно мелодійної, тонально організованої музики або вишуканої тембрової палітри французьких імпресіоністів, твори Б. Бартока багатьом сучасникам здавалися чужорідними, неліричними і надто концентрованими за виразними засобами [9, с. 80–102]

Не дивно, що значна частина публіки початку ХХ століття зустрічала його музику насторожено, а часом і з неприязню. Показово уїдливе зауваження критика, який стверджував, що людина, «досить необережна, щоб придбати нотне видання Бартока», виявить там лише «хаотичне нагромадження звуків, ніби композитор у важких чоботях ходить клавіатурою». Далі було саркастичне твердження, що деякі сторінки «переважніше виконувати ліктями, а інші всією долонею», оскільки «ні пальці виконавця, ні слух слухача» начебто в цих творах «не мають жодного застосування». Подібного роду заяви чималою мірою формували і деформували образ композитора в суспільній свідомості [32].

Навіть у міру того, як міжнародна репутація Бели Бартока зміцнювалася, і він все частіше сприймався як велика постать європейського модернізму і першокласний дослідник народної музики Східної Європи, його твори продовжували залишатися на периферії концертного життя. Більше того, багато виконавців мимоволі посилювали міф про «дикість» та «агресивність» його стилю, обираючи манеру інтерпретації, що підкреслює зовнішню експресію на шкоду внутрішній логіці та прозорості фактури. Знаменита карикатура, опублікована в одному з нью-йоркських видань під час першого гастрольного туру композитора у США в 1928 році, виявилася своєрідною емблемою цих помилок [2, с. 95–116].

На малюнку Бела Барток зображений за роялем, що спокійно сидить, тоді як інструмент, немов механізм, що ожив, викидає з себе какофонічну бурю. Цей гротеск став візуальним відображенням того, як американська публіка, і не тільки вона, сприймала його музику в той період: як надто модерністське, «нестримно галасливе» і, звичайно, зовсім не розраховане на непідготовленого слухача [24].

Однак подібне трактування музичної мови Б. Бартока глибоко несправедливе. Б. Барток належить до найбільш неправильно зрозумілих композиторів ХХ століття. Людина стримана, аналітична за складом, вона зовсім не прагнула епатувати публіку або руйнувати традицію заради руйнування. Головна справа його життя, це систематичне вивчення, запис та збереження автентичного фольклору Угорщини, Румунії, Словаччини, Сербії та інших регіонів Карпатського басейну, які на початку століття стрімко втрачають свої культурні особливості під тиском модернізації [4].

Саме тут, у первозданній сільській музиці, у непарних розмірах, модальних обертах, діатоніко-хроматичних сплетеннях, особливих інтонаціях та архаїчних ритмах лежать коріння багатьох авторських інновацій Бели Бартока [34]. Життєрадісна пульсація його *Allegro*, своєрідна «шорсткість» гармоній, ударна моторика та гострохарактерні інтервальні формули, все це не є результатом прагнення до шоку, а прямим продовженням досвіду багаторічних етнографічних експедицій [6; 8].

Заломлюючись через композиторську ерудицію Бели Бартока, що ввібрала в себе поліфонічне мислення Йоганна Себастьяна Баха, оркестрову майстерність Ріхарда Штрауса та іронічну гостроту ритму, характерну для Ігора Стравінського, ці фольклорні елементи перетворюються ні на кого не схожу музичну мову. Еволюція фортепіанного стилю Бели Бартока є унікальним процесом, у якому індивідуальні художні принципи поступово складаються на перетині європейської академічної спадщини, новаторських гармонійних рішень та глибокої інтеграції народної музики [3, с. 644–680].

Аналіз його творів для фортепіано дозволяє простежити, як змінювалися його уявлення про мелодику, ритм, фактуру та звукові можливості інструменту, починаючи від раннього романтичного періоду до інтелектуально збудованої зрілої системи 1920–1930-х років двадцятого століття [29].

Першим етапом у становленні стилю Бели Бартока стало освоєння та переробка європейської романтичної традиції. Ранні цикли «Чотири п'єси» (1903), «Для дітей» (1908–1909), а також окремі твори, такі як «Алегро Барбаро» (1911), «7 ескі-

зів» (1907–1908) демонструють вплив, Йоганнеса Брамса та Ференца Ліста, частково, Фридерика Шопена. У цих творах переважають щільна гармонійна вертикаль, широкі арпеджовані пасажі, активне використання октав та акордової техніки, характерної для віртуозного листа фортепіанного XIX століття. Однак уже тут помітне прагнення мотивованої концентрації: навіть у контексті романтичної надмірності Бела Барток схильний до виведення великої кількості матеріалу з невеликих інтонаційних ядер [14, с. 135–172].

Особливо значним чинником становлення його стилю стало знайомство з справжньою селянською музикою. Приблизно з 1903–1905 року Бела Барток починає систематично займатися етнографічними експедиціями, записуючи пісні угорських, словацьких і румунських співаків. Цей досвід став переломним: композитор усвідомив їхні структурні засади, тобто модальність, пентатоніку, нерівномірну ритміку, формульність інтонацій. Через війну стиль ранніх фортепіанних творів перестає вкладатися традиційну романтичну парадигму і починає тяжіти до більш ясної, структурно вивіреної організації [10, с. 9–24].

Справжній поворот у стилі Б. Бартока пов'язаний із циклом «Багателі» (1908) та комплементарною серією «Десять легких п'єс». Ці твори є свого роду маніфест нового мислення композитора. Тут зникає романтична розпливчастість та орнаментальна насиченість: музичний матеріал гранично концентрований, фактура прозора, гармонійні новації подаються у стислій формі. Головні риси цього етапу полягають у стислій, лаконічній побудові форми: кожна п'єса організована навколо одного домінантного структурного принципу або інтонаційного жесту. Модальний і пентатонічний фундамент не зводиться до стилізації, а постає як глибока переробка фольклорного матеріалу [33, 525–529]. Характерним є часте застосування паралельних голосоведінь, споріднених із народним двоголоссям. Ритм осмислюється по-новому, з'являється нерівномірність, адитивна логіка та чергування різнорозмірних тактів. Можна говорити, що саме багателі є першим стійким формулюванням мови Бели

Бартока: мелодика знаходить незграбність і чіткість, гармонія ущільнюється, а фактура позбавляється надмірної віртуозності [5, с. 155–158].

У ці роки виникає і лінія «педагогічних» циклів, найпомітніший у тому числі «Для дітей» (1908–1909). Хоча цикл створювався як навчальний матеріал, його естетична роль значно ширша: цикл демонструє, як народна мелодія може бути інтегрована у професійну композиторську техніку, залишаючись при цьому автентичною. Бела Барток ретельно зберігає форму, строфічну структуру та ладову специфіку фольклору, а супровід перетворює на тонке гармонійне тло, що розкриває внутрішню логіку народної музики [28, с. 17–45].

Наступний етап творчості Б. Бартока пов'язаний із поглибленням гармонійних експериментів та розширенням фактурних можливостей фортепіано. П'єси цього періоду («Елегії», «Бурлескі»), а також імпровізації на тему угорських селянських пісень, Ор.20) демонструють прагнення композитора до синтезу фольклорної інтонації та сучасного гармонійного мислення [21, с. 59–79].

Основні особливості зрілого етапу творчості Бели Бартока, це є посилення хроматики, що часом доходять до атональних сфер; активне використання розширених акордів та нерегулярного співзвуччя; контрастність фактури, де різкі акцентні формули є сусідами з розрідженими, майже камерними епізодами, експресіоністський характер мелодики, побудованої на рваних інтонаціях та гострих інтервалах [27, с. 115–129].

Одним із ключових принципів стає ритмічна свобода. Барток починає будувати фрази відповідно до внутрішньої логіки мелодійних акцентів, а чи не формальним метричним схемам. Це призводить до появи змінних розмірів, асиметричних тактів, ритмічної адитивності та синкопованих структур. Музика стає більш пластичною, але одночасно, більш напруженою, оскільки ритм перестає бути рамкою і перетворюється на рушійну силу форми [1, с. 29–36].

1920-ті роки відкривають найзріліший і найвідоміший період фортепіанної творчості Бели Бартока. Центральні твори є

«Соната для фортепіано» (1926), цикл «На відкритому повітрі» з п'яти фортепіанних п'єс для соло, написаний Белою Бартоком у 1926 році, «Дев'ять маленьких п'єс» та «Концерт для фортепіано №1» [19].

На цей час оформляються ключові ознаки зрілого стилю Бели Бартока. Він звертається не до прямого наслідування барокового контрапункту, а до створення власної системи імітаційних технік, звернень та двоголосних структур, в яких кожна лінія має ритмічну та інтонаційну самостійність. Фортепіано у його трактуванні стає передусім лінійним інструментом, здатним вести кілька незалежних голосів. Одночасно стверджується характерна манера *martellato*, що є ударна, різка, акордова техніка, яка потребує участі всієї руки і навіть плеча. Ця манера стає одним із стилістичних «підписів» Бели Бартока і тісно пов'язана з його сприйняттям фортепіано як інструменту перкусійної природи. Акордові остинато і щільні фактурні блоки доповнюють цей образ, формуючи відомий звуковий почерк композитора [11, с. 354–392].

Цикл «На відкритому повітрі» запроваджує нову типологію звукових образів: шарудіння, трелі, мерехтливі мотиви, імітацію природних звукових ландшафтів. Так звана «нічна музика», це одне з найоригінальніших відкритій композитора: поєднання тонких, майже точкових мотивів із нерухомими фоновими шарами.

Бела Барток вибудовує форму «зсередини», виходячи з логіки мелодійних та ритмічних трансформацій. Він не ставить форму заздалегідь, вона народжується внаслідок взаємодії ліній, ритмів та фактурних рівнів [15, с. 18–29].

Від ранніх п'єс, ще позначених впливом пізнього романтизму, через лаконічні багателі та експресіоністські експерименти, і аж до зрілих творів 1920–1930-х років техніка, фактура та звуковий образ фортепіано у Б. Бартока зазнають постійної еволюції, проте зберігають спільну домінуючу, це прагнення до максимальної структурної ясності [30, с. 4–9].

Еволюція фортепіанного стилю Бели Бартока, це шлях від романтичних впливів та пошуків нового матеріалу до самотвірної, цілісної системи, в якій поєднуються фольклор, модерністські гармонійні принципи та оригінальна ритмічна концепція.

У кожному періоді його творчості фортепіано є засобом перевірки та уточнення художніх ідей [7, с. 320-330].

Перший фортепіанний концерт Бели Бартока постає одним із найбільш концептуально напружених та ритмічно енергійних творів композитора, у якому надзвичайно складна фортепіанна фактура співвідноситься з густою, майже перкусійною організацією оркестрового звучання. У цьому творі ритм і звуковисотна структура взаємодіють як взаємопроникні елементи єдиної музичної логіки, де метрична мінливість, мотивне дроблення та асиметричні формули утворюють складну систему взаємовідносин.

Початковий розділ першої частини (такти 1–37) функціонує як своєрідний акустичний пролог, де окреслюється первинна модель звуковисотної організації. У низькому реєстрі фортепіано, литавр, тромбон і валторн повторюються та витримуються окремі звуки (В, А, а також В \flat і D \sharp), які подаються в комбінаціях тривалостей. Саме ці тривалі, ударно повторювані опорні тони формують первинний імпульс, що стане структурною опорою подальшого руху та одночасно прогнозує вертикальні комплекси наступних епізодів [17].

У вступі з'являється і характерний мотив валторні, це комбінація двох чвертей, восьмої, четвертої та восьмої, своєрідний ритмічний «код», який Бела Барток піддає багаторазовому варіюванню на рівні як ритмічного контурування, так і мелодійного профілю. Надалі цей мотив починає служити важливою структурною точкою, зокрема в розробкових розділах, де перші чотири ноти утворюють чітку ритмічну опору тематичного розгортання.

Перша тема, що входить до 38-го такту, вибудовується навколо повторюваного звуку А у подвійних октавах фортепіано. Упродовж чотирнадцяти восьмих, на тлі постійної зміни метра ($2/4 \rightarrow 3/4 \rightarrow 5/8$), розгортається тематичний жест, який утверджує стильову установку частини: поєднання регулярного пульсу з непередбачуваними метричними зміщеннями. Особливо показовим є такт 41, де низхідний рух у розмірі $5/8$ раптово переривається висхідною хроматичною формулою в шістнадцятих, що створює ритмічну амбівалентність. Саме ця

амбівалентність пізніше стане базовою для ширших ритмічних структур частини [12, с. 279–287].

Подальша еволюція першої теми (такти 53–64) демонструє зростаючу кореляцію близьких інтервалів із короткими тривалостями. У 55-му такті (3/4) мотиви анапеста і дактиля, що рухаються по сусідніх звуках, розділені повторюваними восьмими, висотні коливання в шістнадцятих охоплюють інтервали малої терції щодо опорного D. Цей мотив трансформується у подальших тактах, набуваючи властивостей стрето, коли голоси духових накладаються один на одного, посилюючи ефект прискорення або, навпаки, ритмічного «спотикання». Поступове зменшення метричних одиниць (3/4 → 5/8 → 2/4) синхронізується зі скороченням мотиву, звуженням його інтервального діапазону та залишковим зникненням опорного тону D.

Такт 66 позначає входження у перехідний розділ, де Бела Барток послуговується фрагментами гами у паралельних терціях, посиленням повторюваним тоном у фортепіано. Сталість восьмого пульсу в поєднанні з метричною нестабільністю (часті відхилення від 2/4 у тактах 66–77) формує ефект розширення фрази, коли мелодичні додатки породжують додаткові частки у такті. Ці вставки змінюють напрямок руху та висотний контекст, а кожне розширення супроводжується підвищенням загальної тональної напруги, що дозволяє трактувати ритм і мелодію як єдиний механізм зростання драматичної енергії [18, с. 237–255].

Анапестичний мотив, який переходить від фортепіано до дерев'яних духових, стає стрижневим елементом кульмінаційних процесів. Він посилює імпульс, підводячи до фортисимо-ударів мартеллато у тактах 159–162, де ритмічне ущільнення поєднується з висхідним мелодійним рухом та зростанням динамічної маси. Ритмічна прогресія (включно з використанням тріолей восьмих) створює відчуття прискорення, яке готується переходом через такт 5/8 та реалізується в наступних метричних трансформаціях.

Важливо також підкреслити тематичну інтеграцію, яку забезпечує ритмічний мотив із вступної валторнової теми. Його можна простежити у першій темі, у перехідних ділянках, а також у роз-

гортанні іншої теми, що містить чотиризвуковий мотив, ритмічно споріднений із вступним матеріалом. Таким чином, Барток формує складну мережу перетинів, де мелодичні варіанти та ритмічні архетипи утворюють єдиний семантичний простір [22].

Дослідження метричних структур показує, що зміни розміру у першій частині в більшості випадків не визначені наперед, а є наслідком внутрішніх мелодичних або мотивних імпульсів. Бела Барток часто застосовує додаткові долі, які виникають внаслідок мелодійного розширення або ритмічних вставок, що створює ефект природного дихання фрази, а не механічного зміщення метра. Саме такі явища забезпечують гнучкість ритмічної архітектури та роблять стрето однією з провідних форм організації руху.

Мотив анапеста, який Бела Барток застосовує і в інших творах (зокрема у «Двох румунських танцях» та «Маленькій сюїті»), виявляється універсальним засобом створення динамічного імпульсу. Його інтервальна структура, прив'язана до сусідніх щаблів, природно поєднується з короткими тривалостями та часто функціонує у контексті канонічних накладень чи поліритмії [13, с. 497–505].

Завершуючи аналіз експозиції, підкреслюємо, що комплекс ритмічних і висотних взаємодій визначає загальну драматургію руху. Ритмічна щільність, постійно присутня незграбність мелодійних ліній та чергування хроматичних та діатонічних структур створюють напругу, яка поступово призводить до кульмінації. При цьому ритм залишається фактором, який організовує та спрямовує розвиток, тоді як висотні процеси забезпечують енергетичну експресію. Таким чином, Бела Барток досягає унікального балансу між імпульсивністю ритму та складністю інтервалізму, формуючи одну із ключових концептуальних моделей свого стилю.

На підтвердження цього перша частина Першого фортепіанного концерту демонструє виняткову інтеграцію ритму й висоту звуку: мелодичний розвиток безпосередньо впливає на метричну організацію, а ритмічні моделі виступають не зовнішнім оформленням, а внутрішнім результатом мелодичних процесів. Саме ця гнучкість, рухомість та органічність підкреслюють,

що для Б. Бартока ритм є не просто годинниковою рамкою, а справжнім інструментом драматургічного формотворення [16].

Друга частина концерту, *Andante*, є одним з найбільш оригінальних прикладів бартоківської «нічної музики», де композитор досягає ефектів граничної прозорості та таємничості за рахунок надзвичайно рідкісного, майже аскетичного інструментального складу. Більшість розділу фактично будується як дует фортепіано та ударних, лише епізодично підтримуваний окремими дерев'яними духовими інструментами. У цьому контексті особливо значуще спостереження дослідників про те, що *Andante* наочно демонструє нову спорідненість інструментів, оскільки фортепіано спочатку супроводжують тільки литаври, барабани і тарілки, створюючи атмосферу тихого нічного сигналу. Таке поєднання підкреслює монохромне забарвлення тембру, в якому кожен звуковий жест набуває майже графічної чіткості.

Відмова від традиційної симфонічної щільності на користь камерній редукції проявляється також у тому, що, як зазначається у дослідженнях, «цілком відсутні в повільній частині, струнні використовуються в інших частинах переважно як акордова маса, а мелодійні лінії в основному виконуються духовими [20, с. 143–176]. Це спостереження розкриває одну з центральних ідей бартоківського задуму: композитор послідовно перерозподіляє функції оркестру, вибудовуючи темброві шари в такий спосіб, що струнна група втрачає звичну мелодійну домінанту, поступаючись її дерев'яним духовим, ударним і, передусім, фортепіано [31].

Саме така темброва редукція та перерозподіл ролей забезпечує другій частині її незвичайну концентрацію, створюючи умови для інтимної, майже ритуальної взаємодії фортепіано з ударними. В результаті *Andante* перетворюється на звуковий простір, де мінімалізм звучання поєднується з високою структурною напруженістю, а рідкісні інтонації духових лише підкреслюють значення кожного ритмічного та висотного жесту. Оркестр тут майже відступає, стаючи своєрідним акустичним тлом. Лише рідкісні вступи дерев'яних духових інструментів, кларнета, флейти, фагота, додають тонкі штрихи до загальної

фактури, посилюючи ефект раптових спалахів, що створюють відчуття крихкості та нестійкості простору. Таке поєднання перетворює другу частину на інтонаційно та фактурно новаторський епізод, де симфонічний розмах поступається місцем точкової, майже камерної виразності [23, с. 5–68].

Фінальна частина концерту *Allegro molto*, навпаки, розгортається у яскраво контрастній манері. Це типовий для зрілого Бели Бартока «народний» фінал, заснований на бурхливій, стрімкій моториці, синкопах та різкій зміні акцентуації. Музика тут звучить весело, буйно, майже неприборканою, поєднуючи елементи угорського та балканського фольклору з характерною бартоківською незграбністю та енергією [25, с. 360–380]. Оркестр залучається до загального вихрового руху, створюючи враження святкового танцю, в якому дикий, первозданий ритм і віртуозна фортепіанна фактура утворюють потужну, живу єдність [27, с. 44–49].

Таким чином, Перший фортепіанний концерт Бели Бартока постає як твір, у якому органічно поєднуються драматургічна глибина, контрастна динаміка та унікальна ритмічна мова композитора. Від експозиції, де ритм та висота звуку утворюють тісно взаємопов'язану систему, до фіналу, насиченого бурхливою народною енергією, кожна частина демонструє безперервний розвиток тематичного матеріалу через складну гру метричних та інтервальних трансформацій. Концерт є яскравим прикладом того, як Бела Барток створює власний музичний код, в якому ритм є одночасно опора, формотворчий фактор і виразний засіб, а взаємодія фортепіано та оркестру втілює синтез інтелектуальної строгості та живої емоційної експресії, характерний для зрілого стилю композитора.

Висновки. Аналіз ритміко-інтервальної організації Першого фортепіанного концерту Бели Бартока дає змогу зробити кілька ключових висновків. По-перше, ритм у цьому творі виступає фундаментальним структуроутворюючим параметром, який зберігає стійкість музичної думки навіть за радикальних трансформацій висоти, хроматичної компресії, інверсії чи інтервальної перебудови мотивів. Ритмічна модель функціонує як «інваріант», забезпечуючи безперервність тематичного розвитку за умов високої інтервальної рухливості.

По-друге, Бела Барток демонструє органічну інтеграцію ритму та мелодійної лінії, за якої метричні зміни виникають не як зовнішні ефекти, а як прямий наслідок висотної логіки. Адитивні розміри, усунення акцентних точок, перерозподіл тактових кордонів, усе це зумовлено внутрішнім рухом мелодії і стає елементом її формотворчої природи.

По-третє, особливу роль грає мотив ритмічного анапеста, що має універсальну функціональність. Він одночасно виконує мелодійне, ритмічне та композиційне завдання: стабілізує фразу, підкреслює інтервальні жести, організує динаміку тематичного розвитку. Завдяки цьому анапест можна розглядати як прояву характерного «ритмічного коду» Бели Бартока.

По-четверте, сукупність метричної гнучкості, активного хроматизму, інтервалів малої секунди та малої терції, а також імпульсивності тематичного процесу формує специфічну модель бартоківського формоутворення, в якій ритм та висота звуку перебувають у стані постійної взаємозалежності. Чи не ритм обслуговує мелодію і не мелодія диктує ритм, обидва ці параметри існують як єдина, взаємопов'язана система.

Отже, Перший концерт Бели Бартока підтверджує, що з його стилю характерна глибоко інтегрована ритміко-інтервальна структура, визначальна як локальна організація мотивів та логіка великих форм. Це дозволяє розглядати бартоківський підхід як одну з найбільш оригінальних моделей музичного мислення ХХ століття, в якій ритм та висота звуку стають рівноправними носіями формотворчого процесу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Adorno Th. *Philosophy of New Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. 102 p.
2. Adorno Th. *The Aging of the New Music*. Berkeley: University of California Press, 1988. P. 95–116.
3. Adorno Theodor. *Difficulties. Essays on Music*. Berkeley : University of California Press, 2002. P. 644–680.
4. Badiou A. *The Century*. Cambridge : Polity Press, 2007. 232 p.
5. Bartók, Béla. *Comparative Music Folklore*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1993. P. 155–158.
6. Bartók Béla. *The Hungarian Folk Song*. Budapest : Zeneműkiadó Vállalat, 1966. 350 p.

7. Bartók Béla. *The Relation of Folk Song to the Development of the Art Music of Our Time*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. P. 320–330.

8. Bartók Béla. *What is Folk Music?* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966. 672 p.

9. Bartók Béla. *Hungarian Peasant Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. P. 80–102.

10. Bartók Béla. *Why and How Do We Collect Folk Music?* Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. P. 9–24.

11. Bartók Béla. *Harvard Lectures*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. P. 354–392.

12. Bartók Béla. *Introduction to Béla Bartók Masterpieces for the Piano*.

13. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. 432 p.

14. Bartók Béla. *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York: Columbia University Press, 1951. 631 p.

15. Bartók Béla. *Béla Bartók Letters*. New York : St Martin's Press, 1971. 466 p.

16. Bartók Béla. *The Private Man*. Portland : Amadeus Press, 1994. P. 18–29.

17. Bennett J. N. *Explosions of Diversity: Béla Bartók's Evolutionary Model of Folk Music*. PhD diss., University of Wisconsin–Madison, 2015. 405 p.

18. Bücher K. *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig : S. Hirzel, 1896. 143 p.

19. Cone E. T. *On Derivation: Syntax and Rhetoric*. *Music Analysis*, 1987. Vol. 6/3. P. 237–255.

20. Fassett A. *Béla Bartók's American Years*. Cambridge : Riverside Press, 1958. 367 p.

21. Gollin E. *Multi-Aggregate Cycles and Multi-Aggregate Serial Techniques in the Music of Béla Bartók*. *Music Theory Spectrum*, 2007. Vol. 29/2. P. 143–176.

22. Gollin E. *On Bartók's Comparative Musicology as a Resource for Bartókian Analysis*. *The Journal of Applied Musical Thought: Integral*, 2008. Vol. 3. P. 59–79.

23. Gould S. J. *The Structure of Evolutionary Theory*. Cambridge : Harvard University Press, 2002. 576 p.

24. Hanninen D. *Species Concepts in Biology and Perspectives on Association in Music Analysis*. *Perspectives of New Music*, 2009. Vol. 47/1. P. 5–68.

25. Hauptmann M. *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1853. 394 p.

26. Kárpáti J. *Perfect and Mistuned Structures in Bartók's Music*. *Studia Musicologica*, 1995. Vol. 36/3. P. 365–380.

27. Kovács S. *The Bartók System of Hungarian Folk Music*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1993. 93 p.

28. Lendvai E. *Bartók's Style*. Budapest : Akkord, 1999. 230 p.

29. Lendvai E. *The Workshop of Bartók and Kodály*. Budapest : Editio Musica, 1983. 282 p.

29. Lewin D. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven : Yale University Press, 1987. 231 p.
30. Roeder J. *Constructing Transformational Signification: Gesture and Agency in Bartók's Scherzo, Op. 14, No. 2*. *Music Theory Online*, 2009. Vol. 15/1, measures 1–32. P.19.
31. Sipos J. *In the Wake of Bartók in Anatolia*. Budapest : European Folklore Institute, 2000. 231 p.
32. Stevens H. *The Life and Music of Béla Bartók*. Oxford : Clarendon Press, 1993. 382 p.
33. Szabolcsi Bence. *Mensch und Natur in Bartóks Geisteswelt*. *Studia Musicologica Academiae: Scientiarum Hungaricae*, 1963. Vol. 5. P. 525–539.
34. Vargyas L. *Folk Music of the Hungarians*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2005. 842 p.

REFERENCES

1. Adorno Th. (2006). *Philosophy of New Music*. Minneapolis [in English].
2. Adorno Th. (1988). *The Aging of the New Music*. Berkeley [in English].
3. Adorno Theodor. (2002). *Difficulties. Essays on Music*. Berkeley: [in English].
4. Badiou A. (2007). *The Century*. Cambridge [in English].
5. Bartók Béla. (1993). *Comparative Music Folklore*. Lincoln [in English].
6. Bartók Béla. (1966). *The Hungarian Folk Song*. Budapest Bartók Béla. *The Hungarian Folk Song*. Budapest [in English].
7. Bartók Béla. (1993). *The Relation of Folk Song to the Development of the Art Music of Our Time*. Lincoln [in English].
8. Bartók Béla. (1966). *What is Folk Music?* Budapest [in English].
9. Bartók Béla. (1993). *Hungarian Peasant Music*. Lincoln [in English].
10. Bartók Béla. (1993). *Why and How Do We Collect Folk Music?* Lincoln [in English].
11. Bartók Béla. (1993). *Harvard Lectures*. Lincoln [in English].
12. Bartók Béla. (1993). *Introduction to Béla Bartók Masterpieces for the Piano*. Lincoln [in English].
13. Bartók Béla. (1951). *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York : [in English].
14. Bartók Béla. (1971). *Béla Bartók Letters*. New York [in English].
15. Bartók Béla. (1994). *The Private Man*. Portland [in English].
16. Bennett J. N. (2015). *Explosions of Diversity: Béla Bartók's Evolutionary Model of Folk Music*. PhD diss., University of Wisconsin–Madison [in English].
17. Bücher K. (1896). *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig [in German].
18. Cone E. T. (1987). *On Derivation: Syntax and Rhetoric*. *Music Analysis*. Vol. 6/3. (pp. 237–255) [in English].

19. Fassett A. (1958). Béla Bartók's American Years. Cambridge [in English].
20. Gollin E. (2007). Multi-Aggregate Cycles and Multi-Aggregate Serial Techniques in the Music of Béla Bartók. *Music Theory Spectrum*. Vol. 29/2. P. 143–176. [in English].
21. Gollin E. (2008). On Bartók's Comparative Musicology as a Resource for Bartókian Analysis. *The Journal of Applied Musical Thought: Integral*. Vol. 3. P. 59–79. [in English].
22. Gould S. J. (2002). *The Structure of Evolutionary Theory*. Cambridge [in English].
23. Hanninen D. (2009). Species Concepts in Biology and Perspectives on Association in Music Analysis. *Perspectives of New Music*. Vol. 47/1. P. 5–68. [in English].
24. Hauptmann M. (1853). *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Leipzig [in German].
25. Kárpáti J. (1995). Perfect and Mistuned Structures in Bartók's Music. *Studia Musicologica*. Vol. 36/3. P. 365–380. [in English].
26. Kovács S. (1993). *The Bartók System of Hungarian Folk Music*. Budapest [in English].
27. Lendvai E. (1999). *Bartók's Style*. Budapest [in English].
28. Lendvai E. (1983). *The Workshop of Bartók and Kodály*. Budapest [in English].
29. Lewin D. (1987). *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven [in English].
30. Roeder J. (2009). Constructing Transformational Signification: Gesture and Agency in Bartók's Scherzo, Op. 14, No. 2. *Music Theory Online*. Vol. 15/1. measures 1–32. P.1. [in English].
31. Sipos J. (2000). *In the Wake of Bartók in Anatolia*. Budapest [in English].
32. Stevens H. (1993). *The Life and Music of Béla Bartók*. Oxford [in English].
33. Szabolcsi Bence. (1963). Mensch und Natur in Bartóks Geisteswelt. *Studia Musicologica Academiae: Scientiarum Hungaricae*. Vol. 5. P. 525–539. [in Latin].
34. Vargyas L. (2005). *Folk Music of the Hungarians*. Budapest [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 19.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025