

А. Л. Маклыгин

Бела Барток как художественный ориентир в отечественных финно-угорских композиторских исканиях XX века

Аннотация

В статье рассматривается воздействие художественных принципов Белы Бартока на творчество ряда композиторов, представляющих отечественные финно-угорские регионы, из которых принципиально выделяется марийская музыкальная культура. Именно в наследии этого народа Барток видел наибольшую родственность истокам венгерского песенного фольклора. Показывается роль Якова и Андрея Эшпаев в продвижении и претворении бартоковских традиций в музыке советского периода. Обозначается статус Бартока в советской музыке 60–70-х годов как альтернативной художественной фигуры, идеологически противопоставляемой вторгающейся волне «вредного» западного «додекафонного авангарда».

Ключевые слова: Барток, финно-угорская музыка, Эшпай, музыкальный авангард, советская музыка, марийская музыка.

A. L. Maklygin

Bela Bartok as an artistic landmark in domestic Finno-Ugric composers' quest of the 20th century

Summary

The article examines the impact of the artistic principles of Bela Bartok on the work of a number of composers representing the domestic Finno-Ugric regions, from which the Mari musical culture stands out in principle. It was in the heritage of this people that Bartok saw the greatest kinship with the origins of Hungarian song folklore. The first attempts of Yakov Eshpai to promote Bartok's music in regional music are revealed. Particular attention is paid to the impact of the principles of musical thinking of the Hungarian composer on the work of Andrei Eshpai.

The status of Bartok in Soviet music of the 60–70s as an alternative artistic figure, ideologically opposed to the invading wave of the Western "dodecaphone avant-garde" is indicated. Separate facts of the composer's name's apologization are presented and the specifics of the creative reception of his heritage in the musical and educational space of the 70–80s in the Middle Volga region, and, first of all, in the activities of composers of the Finno-Ugric republics are reflected.

Keywords: Bartok, Finno-Ugric music, Eshpai, musical avant-garde, Soviet music, Mari music.

Статья поступила: 19.11.2019.

Иходящий в прошлое 2019 год содержит, среди прочих знаков юбилейности, одну, возможно, не самую примечательную, но в чём-то важную дату: 90 лет назад Советскую Россию посетил с концертами Бела Барток. Интерес к нему и как к пианисту, и как к композитору именно в 20-е годы был обусловлен общей тенденцией продвижения новейших достижений современной западной музыки, осуществлявшегося деятелями Ассоциации современной музыки (АСМ).

Как показала жизнь, этот приезд в СССР оказался единственным в биографии выдающегося венгерского композитора¹. Вместе с тем, Барток в своих планах всё-таки вынашивал идею ещё одного приезда, целью которого было непосредственное знакомство с музыкой самого близкого для него в этногеографическом отношении российского региона — Среднего Поволжья. Именно здесь, по мнению композитора, проживал народ, древний фольклор которого имел прямое отношение к «праистокам» венгерской народной музыки, а шире, указывал на некоторые общие коренные принципы финно-угорского родства. Это был народ мари, марийцы или, как он назывался до революции в России и как обозначается в зарубежной литературе вплоть до настоящего времени, «черемисы»².

Интерес к марийской музыке Барток отразил в своём фольклорном сборнике венгерских народных песен, куда включил в собственной расшифровке три «черемисские» песни, записанные Юлией Викман предположительно в горномарийских Еласах. В годы Первой мировой войны Барток предпринимал попытки посещения лагерей военнопленных с целью записи народной музыки волжско-камских финно-угров, и, в первую очередь, «черемисов».

К сожалению, планы Бартока по осуществлению второго российского визита не реализовались. Но так или иначе, марийская тема не оказалась в стороне от его подвижнических

начинаний. Во-многом, благодаря его научным установкам и гипотезам, принципиально активизировал свой средне-волжский вектор интересов З. Кодай, который впоследствии, в конце 50-х годов, в свою очередь, передал эту этно-миссионерскую и научную эстафету Ласло Викару³. И надо заметить, что Викар на весьма широкой источниковой базе собственных фольклорных изысканий пришёл к ряду выводов, часть которых подтверждала бартоковские гипотезы, а часть заставила существенно их подкорректировать⁴. В частности, предположение Бартока о сходности древне-венгерской и марийской музыки на основе действия общей «квинтовой транспозиции» не получило подтверждения в результате первых экспедиций Викара: он не обнаружил её в песенном фольклоре группы «восточных мари», которые изначально трактовались им как носители наиболее древних музыкальных традиций по сравнению с горными и луговыми (или, как пишет Викар, «лесными») черемисами [11]⁵.

Надо заметить, что Бартока и марийскую культуру объединяет не только фольклорная тема. Уже в 20–30-е годы на фоне общего интереса к современной музыке и, в частности, к Бартоку, обращает внимание на музыку венгерского композитора один из основоположников марийской профессиональной культуры Яков Эшпай. Несмотря на свои всё-таки «рапмовские интересы», он видит в творчестве Бартока важные свойства музыки с точки зрения формирования музыкального композиторского мышления в Среднем Поволжье. Возможно, в появлении этой новой для Эшпая области интересов большую роль сыграл выдающийся музыкальный деятель, знаток фольклора народов СССР и при этом в 20-е годы последовательный активист АСМа, сыгравший большую роль в организации приезда Бартока в советскую страну, В. М. Беляев.

Свидетельством принципиального внимания Я. Эшпая к музыке Бартока в начале 30-х годов является тот факт, что, работая

в национальном отделе Музгиз'а, он комплектует сборник «Тэлэ толын» из музыки марийских композиторов (И. Палантая, А. Искандарова, самого Эшпая), куда также включает произведения тогда студента Московской консерватории, своего чувашского друга С. Максимова и... Бела Бартока. Всего сборник включал сорок восемь сочинений⁶.

В связи с этим периодом следует обратить внимание и на активную работу Н. Я. Мясковского по учебно-просветительскому продвижению музыки Бартока среди студентов Московской консерватории. Эту миссию крупнейший педагог-композитор продолжал выполнять и в 40-е годы, время резкого официального неприятия современной зарубежной музыки, в том числе и Бартока. Именно в это время в его классе учился Андрей Эшпай. С этого времени в творчестве Эшпая-сына появляется «венгерская тема», а Барток становится одним из ведущих художественных ориентиров его творческого пути⁷.

Почти три десятилетия — с начала 30-х и до начала 60-х годов — музыка и личность Бартока находились в вынужденном «затенении» в отечественной музыкальной культуре: известные установки, декларативно озвученные в 1948 году, принципиально задвинули в «небытие» всякую зарубежную музыку, в которой «не просматривалась», точнее, «не слышалась», тональная система мышления.

Эпоха «оттепели» значительно отогрела интерес и к личности Бартока. Инициативу здесь проявило, разумеется, поколение молодых 30-летних композиторов, увидевших в музыке главы венгерской творческой школы XX века широкие перспективы обновления своего музыкального языка. В первую очередь здесь следует назвать Э. Денисова и А. Шнитке, ставших авторами ряда работ по технике композиции Бартока и во многом способствовавших принципиальной актуализации его творчества в отечественной музыкальной жизни⁸. Назовём одну из первых публикаций — статью Денисова «Струнные квартеты Бела Бартока» в 3-м выпуске сборника «Музыка и современность»⁹.

Но в эти же 60-е годы происходят перемены по отношению к Бартоку и в своего рода «официальной позиции»: помимо допущенных до публикации статей не совсем «благонадёжных» вышеуказанных авторов-композиторов, начинается стабильный выпуск нот произведений композитора, музыковедческих исследований о его творчестве. Венцом 60-х годов стал выход развёрнутой и обстоятельной монографии И. Нестьева [3].

Конечно, подобное «внимание» представляется закономерным и объективным, учитывая вклад Бартока в мировую музыку. Но возникшая официальная «симпатия» к композитору имела свои идеологические причины. К середине 60-х годов идеологам советской музыки уже стало ясно, что несмотря на завершение «эпохи оттепели» и вынужденный «уход в политическое небытие» её инициатора, а затем и разъярённого «обрушителя» (официально оттепель была «прикончена» известной статьёй Н. Хрущёва 8 марта 1963 года в газете «Правда»), идеологически опасные западные техники композиции неизбежно «просочились» в музыкальный мир композиторской молодёжи. Этому способствовали многие факторы, связанные с ослаблением «железного занавеса». Чего только стоили фактически «проповеднические» миссионерские приезды в СССР на рубеже 50–60-х годов И. Стравинского, Л. Ноно, Г. Гульда... Додекафония всё больше овладевала сознанием молодых авторов!

Длительный марафон жарких дискуссий 60-х годов, направленных на искоренение «внешнего зла», уже не приводил к тем радующим воображение памятным жёстким вердиктам сталинского времени, которые обычно заканчивались покаянными речами «композиторов-формалистов». Молодёжь 60-х уже не каялась, а смело шла в ответную атаку на блюстителей чистоты «советского интонационного строя»¹⁰.

Неудивительно, что на пути агрессивно вторгающейся волны «новой музыки» должен был быть воздвигнут особый оборонительный бастион, но данная тактика уже изначально

представлялась малоэффективной. Более верным решением по части необходимой коррекции пути продвижения опасной «эпидемии» представлялось введение альтернативы, которая бы содержала «модные» и востребованные технологические ингредиенты, но при этом не выражала радикальных и «вредных» художественных установок.

И в качестве такой альтернативной фигуры был избран Бела Барток. Примечательными словами открывается упоминавшаяся уже книга И. Нестьева (вышедшая в 1969 году): «С именем Бартока связаны особые пути обновления современной музыки, в значительной степени идущие вразрез с деструктивной тенденцией авангарда» [3. С. 7].

Здесь чётко репрезентируются две идеи: Барток — это новая музыка, но расположенная в определённой оппозиции к западноевропейскому авангарду. В то время в отечественном официальном понимании авангард в значительной степени был синонимом термина «додекафония»: уж слишком жёстко эта техника порывала с традиционными представлениями о вечном и универсальном ладотональном укладе музыки. Поэтому и авангард в первую очередь увязывался с современной немецкой музыкой, с её «идолами» (Шёнбергом, Веберном) и «миром Дармштадта».

И в этом смысле Барток трактовался как некая антитеза: умеренный (не «додекафонист»!) новатор в области музыкального языка, не обожествлённый западным (в первую очередь, германским) авангардом до «иконны» поклонения в отличие, скажем, от Веберна.

Надо заметить, что оппозиция «Барток — немецкий авангард», искусно раскрученная отдельными советскими музыковедами 60–70-х годов, вовсе не осталась творением идеологически ангажированной отечественной научной мысли. Уже в начале XXI века такого рода соображения высказываются Р. Тарускиным. С удивлением выявив достаточно слабое отражение творчества Бартока в англоязычной литературе, особенно в появившейся в 2004 году «Кембриджской истории музыки», Тарускин

объяснил этот горький факт действующим в данной области науки проявлением «германоцентризма». В свойственной ему остро метафорической форме он пишет: «Барток — главное противоядие против „германоцентристской болезни“, охватившей англоязычное музыковедение!» [10. Р. 270].

Судя по всему, задолго до Тарускина это оздоравливающее, а возможно, и лечебное свойство музыки Бартока почувствовали отечественные музыковеды во главе с И. Нестьевым.

Конечно, «внедодекафонный имидж» Бартока, его определённая кажущаяся дистанцированность от опасной немецкой «моды» представлялись в те годы не единственными привлекательными чертами венгерского композитора¹¹. Во-первых, он представлял музыкальную культуру страны, которая в 60-е годы входила в состав стран социалистического блока, хотя сам композитор в этом блоке и не жил. Во-вторых, он принципиально декларировал и во многих своих сочинениях выражал идеи национально-фольклорного детерминирования композиторского мышления, что в определённой мере перекликалось с идеями советского «фольклоризма» в рассматриваемый период. Вот здесь-то Барток был действительно полным антиподом главного «неприятеля» советской идеологической «машины» Шёнберга и его последователей именно в этом вопросе (прежде всего Штокхаузена). И, в-третьих, в геомузикальных приоритетах Бартока особое место занимала такая репрезентативная область отечественной культуры, как финно-угорская музыка, в первую очередь, конечно, её фольклорный мир и непосредственно регион Среднего Поволжья.

Именно в 60-е годы Барток становится объектом повышенного внимания не только для представителей так называемого «московского авангарда» и его единомышленников в Ленинграде и Киеве. Музыка венгерского композитора всё больше начинает «попадать» в мир музыки финно-угорских республик. И для композиторов этих национальных культур Барток становится ключевой фигурой-ориентиром

в поисках нового национально окрашенного композиторского языка¹².

К тому времени, без сомнения, наиболее развитой с точки зрения европейской академической традиции была эстонская композиторская музыка. Дух относительной свободы, инициированный кратковременной эпохой оттепели, в прибалтийской Эстонии вовсе не улетучился под воздействием определённых жёстко-циркулярных сигналов «из центра». Некоторая автономность в национально-культурной политике позволила добиться поразительных результатов, выразившихся в достаточно широкой амплитуде технических пристрастий эстонских композиторов от фольклорно-тонального В. Тормиса до двенадцатитонового в те времена А. Пярта. Проводником музыкальных идей Бартока был профессор Таллинской консерватории Хейно Эллер, который, как вспоминал Пярт, «показывал нам, как Кодай, Барток или Сибелиус перерабатывали народный материал. Венгерская и финская школы были очень близки ему по музыкальной манере, но я сам был не готов разделить его энтузиазм в этой области, меня намного больше привлекала двенадцатитоновая музыка, и я усердно штудировал работы Герберта Аймерта и Эрнста Кренека» [1. С. 29]. Идеи Бартока быстрее подошли к творческим убеждениям Я. Ряэтса — другого ученика Эллера, а также в особенности ученику В. Шебалина В. Тормису. Поиски новых музыкальных средств на основе широкого богатства финно-угорского фольклора стали характерной чертой творчества этого композитора.

Безусловно, в проблеме «Барток и финно-угорский композиторский мир» особое место занимает Андрей Эшпай. Несмотря на свой статус «московского композитора», он почти во всех своих академических сочинениях отражает дух марийской интонационности и, без сомнения, является ключевой фигурой финно-угорской профессиональной музыки. Неудивительно его устойчивое тяготение к музыке родственного народа: «... я продолжаю любить венгерскую музыку, почти родную мне

по пентатонике» [6. С. 79]¹³. И, без сомнения, главным объектом его поклонения был Барток, воздействие которого, по мнению Эшпая, носило широко фронтальный характер: «Вообще ведь нет композитора, на творчество которого так или иначе не повлияла бы музыка Б. Бартока» [6. С. 79]. Роль этого воздействия в своей музыке Эшпай отразил даже в названии одного из своих сочинений — Третий скрипичный концерт нередко называется как «Барток-концерт» (1990–1992).

Влияние Бартока на творческий стиль Эшпая оказалось многоаспектным. Предпосылкой было не только сходство личностей по финно-угорскому параметру. Оба представляют тип музыканта XX века, в котором гармонично взаимодействует исполнительская, а конкретно, пианистическая, и композиторская форма творческого самовыражения. Этим объясняется не только любовь к фортепианным жанрам, но и особые манеры высказывания обоих композиторов: яркость и виртуозность музыкального языка, сочная насыщенность фактурного мышления, изысканность слышания гармонической вертикали. Большой сценический опыт фортепианного исполнительства в немалой степени вызвал склонность к концертности как типу музыкального мышления и концерту как жанру.

Соответственно, в многочисленных инструментальных концертах Бартока и Эшпая рельефно просматриваются общие черты как в близости художественных темпераментов композиторов, так и в родстве ряда приёмов и способов организации музыкального материала. К примеру, бартоковские черты мышления, отражённые в финале Второго фортепианного концерта, отчётливо заметны в Концерте для оркестра Эшпая: фортепианная партия явно выражает здесь не только сильную «прамадьярскую» энергетику, но и показывает реминисценции конкретных фактурно-гармонических «инициев» бартоковской музыки...

Музыка Бартока оказалась особенно востребованной как ориентир в период образовательной подготовки новых поколений марий-

ских, удмуртских и мордовских композиторов в 70-е годы в Казанской консерватории. По воспоминанию студента тех лет А. Корепанова, здесь «кто только не увлекался Бартоком» (сказано в беседе с автором данной статьи). Сочетание «модерности» и «фольклорности» в музыке Бартока представлялось чрезвычайно привлекательным фактором для художественных поисков в области именно «современного» языка. Гравитационная сила притяжения бартоковского умеренного радикализма распространялась на весь многонациональный состав студентов-композиторов. К примеру, без сомнения, хоровые открытия татарского композитора Ш. Шарифуллина 70-х годов вряд ли должны рассматриваться вне хоровых сюит Бартока («Деревенских сцен», «Трансильванских песен»), его же первый опыт работы с двенадцатитоновым материалом в Скрипичной сонате имеет определённую «предтечность» в Первой сонате для скрипки венгерского композитора. Разумеется, изысканные по своей фактурно-гармонической отделке «Древние болгарские мелодии» вызывают параллели с отдельными пьесами «Микрокосмоса»¹⁴.

Через музыку Бартока в 70-е годы перед молодыми композиторами из Марийской республики (С. Маков, А. Незнакин, С. Васильев, В. Захаров, А. Яшмолкин), из Удмуртии (А. Корепанов, С. Корепанов), Мордовии (Н. Кочелева) открывались «новые музыкальные ресурсы»: особый по своей гибкости и вариативности жанр под названием «Музыка» («Музыка для струнных, ударных и челесты»), нестандартная трактовка ударных инструментов (Соната для двух фортепиано и ударных), двенадцатитоновый фактурно-гармонический язык с «тональным обликом»¹⁵.

Именно этот, бартоковский, «ветер с Запада» оказался наиболее приемлемым и естественным для создания новой музыкально-языковой реальности, где гармонично соединялись средневожские фольклорные традиции с востребованными современностью новыми формами художественной выразительности.

Примечания

- 1 Данная статья написана на основе доклада, прочитанного в Казанской консерватории на международной конференции (12 ноября 2019 года), посвящённой другому 90-летию в истории современной венгерской музыки — юбилею крупнейшего этномузыколога Ласло Викара (1929–1917), внесшему огромный вклад в собирание и исследование музыки устной традиции народов Среднего Поволжья.
- 2 Пребывание Бартока в 1929 году в СССР подробно отражено в монографии И. Нестьева [3].
- 3 Этноним «черемисы» был заменён на этноним «мари» на так называемых «марийских съездах» 1918 года, проходивших на волне национального общественно-политического обновления, вызванного революциями 1917 года.
- 4 Идею преемственности Кодай отразил уже в предисловии своего капитального труда «Венгерская народная музыка» (Будапешт, 1961), где книгу Бартока под таким же названием (!) обозначил как «первый подлинно научный труд». И согласно установленной Бартоком традиции наряду с родным фольклором он показал марийскую, а также чувашскую песенную традицию.
- 5 На позициях близкого сходства древних слоёв венгерской и марийской народной музыки как некоей обособленной группы фольклора во всём финно-угорском мире находится американский музыковед Марк Каманн [7].
- 6 Вопрос о роли «квинтовой транспозиции» особенно актуализировался в конце 50-х годов в связи публикацией проблемной статьи Бруно Неттла, специально посвящённой данной, как её описывает автор, «композиционной технике» [9]. Особое внимание Неттл обращает на марийскую народную музыку.
- 7 См.: Архив гос. нац. музея музыки. Ф. 432, ед. хр. 46, л. 42.
- 8 Важно отметить, что одним из первых произведений А. Эшпая в год окончания Московской консерватории (1953) были «Венгерские напевы» для скрипки с оркестром.

- ⁹ Проблеме многоплановой интерпретации наследия Бартока в московской композиторской «авангардной среде» посвящена статья авторитетного учёного в области исследования музыки венгерского композитора Е. Чигаревой [5].
- ¹⁰ Проблеме восприятия и исследования музыки Бартока со стороны Денисова посвящена отдельная статья Г. Григорьевой [2].
- ¹¹ Яркий пример — смелое противодействие секретарей СК СССР (!) К. Караева и Р. Щедрина в ответ на резкий шквал критики на памятном «додекафонном» Пленуме творческого союза 1966 года.
- ¹² Разумеется, современная ему немецкая композиторская эстетика вовсе не была для него оппозиционной. Немало черт его творчества можно рассмотреть в контексте указанных тенденций. Не стоит забывать и генеалогическую составляющую: мать Бартока была немкой по национальности.
- ¹³ В этом можно усмотреть определённую параллель с теми приоритетами, которые устанавливались в это время в столичном (московском) авангарде. В своих высказываниях по поводу композиторов-ориентиров, существовавших в ценностных представлениях московских «авангардистов» 60-х годов, Э. Денисов на ведущее место принципиально ставил И. Стравинского, имея в виду и национальный параметр. Именно он, по мнению Денисова, больше всего повлиял на него и его коллег: «Я лично очень многим обязан ему. Особенно плодотворным я считаю то новое, что Стравинский внёс в ритмику и в отношение к народной музыке» [4. С. 38]. Для финно-угорских композиторов этого времени такой эталонной фигурой стал Барток. Впрочем, по мнению Денисова, установки Бартока оказались актуальными для композиторов разных советских регионов. В частности, он считал, что многие композиторы национальных республик (Караев, Бальсис, Мамисашвили) свой путь к серийной технике удачно «совместили с модальностью, используя некоторые бартоковские завоевания» [4. С. 34]. Надо заметить, что восточный вектор продвижения идей Бартока вовсе не ограничивается советскими республиками. Либерализация общественно-политического климата в Китае в 70-е годы приводит к принципиальному повышению интереса к западной музыке, в том числе и в подготовке композиторов. Музыковед Хой-янь Вонг показывает разные формы рецепции музыки Бартока в период после культурной революции и политики «открытых дверей», приводит примеры проявления конкретных бартоковских приёмов в музыке отдельных китайских композиторов (особенно Тан Дуна), излагает мнение Фрэнка Коувенховена о том, что влияние Бартока на китайскую профессиональную музыку оказалось самым значительным по сравнению с другими крупными композиторами Запада [8].
- ¹⁴ Эта особая любовь к венгерской музыке в той или иной степени нашла отражение в эмоциональном духе ряда его сочинений. Неслучайно венгерский флейтист Иштван Матуш писал следующее: «О музыке Эшпая невозможно говорить словами. Она очень похожа на музыку моей страны. Особенно прекрасна и красива марийская мелодия, положенная в основу Концерта для флейты с оркестром» [6. С. 93].
- ¹⁵ В связи с «Микрокосмосом» следует подчеркнуть, что многие пьесы данного фортепианного цикла Бартока трактовались как постоянный «клавирный материал» в классах всех педагогов кафедры композиции Казанской консерватории, ведущих курс инструментовки.
- ¹⁶ Не могу не привести пример из собственного небольшого опыта занятий по композиции в Йошкарлинском музыкальном училище имени Палантая, где педагог — известный марийский композитор В. Куприянов (ученик А. С. Лемана) — принципиально выдвигал фигуру Бартока как образец для творческого подражания именно по причине финно-угорского родства и естественной концепции его языка как синтеза фольклора и «модерности».

Список литературы

References

1. Арво Пярт. Беседы, исследования, размышления. — Киев.: Дух і Літера. — 2014. — 218 с. [Arvo Pärt. Besedy, issledovaniya, razmyshleniya. — Kiev.: Duh i Litera. — 2014. — 218 s.].
2. Григорьева Г. В. Бела Барток и Эдисон Денисов // Бела Барток сегодня. — М.: Моск. гос. консерватория», 2012. — С. 123–130 [Grigor'eva G. V. Bela Bartok i Edison Denisov // Bela Bartok segodnya. — M.: Mosk. gos. konservatoriya, 2012. — S. 123–130].
3. Нестьев И. В. Бела Барток. — М.: Музыка. — 1969. — 800 с. [Nest'ev I. V. Bela Bartok. — M.: Muzyka. — 1969. — 800 s.].
4. Свет — Добро — Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. — М.: Моск. гос. консерватория, 1999. — 488 с. [Svet — Dobro — Vechnost'. Pamyati Edisona Denisova. Stat'i. Vospominaniya. Materialy. — M.: Mosk. gos. konservatoriya, 1999. — 488 s.].
5. Чигарёва Е. И. Восприятие Белы Бартока в России // Музыкальная академия. — 2008. — № 2. — С. 182–189 [Chigaryova E. I. Vospriyatie Bely Bartoka v Rossii // Muzykal'naya akademiya. — 2008. — № 2. — S. 182–189].
6. Эшнай А. Я. Непрошедшее время. Беседы разных лет. — М.: Композитор. — 2005. — 112 с. [Eshpaj A. Ya. Neproshedshee vremya. Besedy raznyh let. — M.: Kompozitor. — 2005. — 112 s.].
7. Samann M. The Cheremis Songs in Bartók's "Hungarian Folk Music" // International Journal of Musicology. — Vol. 9 (2000). — P. 43–54.
8. Hoi-Yan Wong. Bartók's Influence on Chinese New Music in the Post-Cultural Revolution Era // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. — Vol. 48, No. 1/2 (Mar., 2007). — P. 237–243.
9. Nettl B. Transposition as a Composition Technique in Folk and Primitive Music // Ethnomusicology. — Vol. 2, No. 2 (May, 1958). — P. 56–65.
10. Taruskin R. Why You Cannot Leave Bartók Out // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. — T. 47, Fasc. 3/4, Bartók's Orbit. The Context and Sphere of Influence of His Work. Proceedings of the International Conference Held by the Bartók Archives. — Budapest (22-24 March 2006). Part I. (Sep., 2006). — P. 265–277.
11. Vikár L. On the Issue of Cheremis Hungarian Folk Music Relationship: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. — T. 19, Fasc. 1/4 (1977). — P. 3–9.