

18+

ТАТЬЯНА ПЕТРЕНКО

Сочиняй как Барток

В ЧЕМ ЦЕННОСТЬ ТВОРЧЕСКОГО
МЕТОДА КОМПОЗИТОРА?



Татьяна Петренко

**Сочиняй как Барток. В чем
ценность творческого
метода композитора?**

«Издательские решения»

Петренко Т.

Сочиняй как Барток. В чем ценность творческого метода композитора? / Т. Петренко — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-514472-0

Зачем обращаться к творческому методу венгерского гения представителям национальных композиторских школ, находящихся в условиях ускоренного типа развития культуры? Как претворить увиденное в собственном творчестве? Какими получились у автора ответы на эти весьма непростые вопросы, можно узнать, прочитав эту книгу. Предназначается для любителей музыки XX века, а также для композиторов и музыковедов — как профессионалов, так и студентов, только начинающих свой путь в искусстве и науке.

ISBN 978-5-00-514472-0

© Петренко Т.
© Издательские решения

Содержание

Благодарности	6
От автора	7
Раздел 1. Принципы творческой деятельности и композиторская техника Бартока	10
Глава 1. Творческие установки Белы Бартока	10
Глава 2. Народная музыка «глазами» Бартока	14
Глава 3. Лад и аккорды	19
Конец ознакомительного фрагмента.	22

Сочиняй как Барток В чем ценность творческого метода композитора?

Татьяна Петренко

© Татьяна Петренко, 2020

ISBN 978-5-0051-4472-0

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Благодарности

Путь к этой книге оказался достаточно долгим и совсем непростым. Были радость творческих открытий и вдохновение от прекрасной Музыки, а также – невосполнимые потери и горькие разочарования. И даже решение никогда больше не возвращаться к данному исследованию. Но видимо всему свое время...

И вот теперь, когда книга готова, мне кажется, я понимаю, что ощущают лауреаты Премии Оскар, поднимаясь на сцену за наградой. Чувства действительно переполняют и хочется, как в лучших традициях церемоний награждения, поблагодарить всех причастных к этой моей радости.

Начну, пожалуй, со своих родных и близких, которые всегда, неизменно и во что бы то ни стало верили в меня и поддерживали во всем.

Низкий поклон моим научным руководителям:

доктору искусствоведения, профессору Сабине Артуровне Закржевской – за то, что стала моим Пигмалионом в профессии музыковеда, научила мыслить критически и писать просто о сложном;

доктору искусствоведения, профессору Абдуманнону Назарову – за поддержку и доброту, веру в меня и вдохновение. Как жаль, что уже никогда не смогу выразить свою безмерную благодарность Вам лично. Жойлари Жаннатда булсин, Устоз!

Благодарю всех, кто помогал мне словом и делом. Таких людей было много, но особенно я признательна:

кандидату искусствоведения, доценту Государственной консерватории Узбекистана Юлдуз Мирхамидовне Насыровой – за невероятную поддержку в один из самых трудных периодов, за ее гипнотически действующее «Таня, ты сможешь!»;

кандидату искусствоведения, профессору Государственной консерватории Узбекистана Ирине Георгиевне Галущенко – за ее «волшебный пендель», благодаря которому я вновь вернулась к своему исследованию.

Настоящим подарком судьбы стали для меня те, кто не верил, вставлял палки в колеса и делал мою жизнь невыносимой. Во многом благодаря им я научилась верить в себя, преодолевать препятствия и добиваться поставленных целей.

И особо хочется поблагодарить наших замечательных композиторов. В свое время все они доверили мне для исследования самое дорогое, что у них есть – свои прекрасные сочинения. До сих пор с теплотой вспоминаю наши встречи с каждым из них, наши удивительные разговоры о музыке и творческом процессе.

Увы, уже нет с нами Тулкуна Умаровича Курбанова и Лейлы Муждабаевой.

К счастью, продолжают творить Феликс Маркович Янов-Яновский, Рустам Абдуллаевич Абдуллаев, Хабибулла Рахимович Рахимов, Дмитрий Янов-Яновский и Полина Медюлянова. И это самое важное. Потому что все преходяще, а Музыка вечна.

От автора

Бела Барток – величайшая фигура музыкального искусства XX столетия, один из немногих художников, указавших пути выхода из кризисной ситуации в искусстве на рубеже веков. Важнейшим источником обновления и вдохновения, давшим жизнь практически всем сторонам музыкального языка в его творчестве, стал фольклор разных народов.

В сравнении с некоторыми композиторами, для которых обращение к фольклору было явлением преходящим, Барток не прекращал научной и творческой работы над народной музыкой на протяжении всей своей жизни. Видимо, эта многолетняя привязанность Бартока к фольклору вызвала снисходительно-пренебрежительные слова И. Стравинского [141, 696] :

«Я никогда не мог бы разделить его продолжающейся всю жизнь любви к венгерскому фольклору. Это увлечение, разумеется, было искренним и трогательным, но мне оно казалось необъяснимым для столь крупного музыканта».

Жизнь показала, что результаты творческой деятельности Бартока, плоды его любви к фольклору, опровергли эту точку зрения. Ведь истинно национальным может стать только тот художник, творчество которого хранит память о культуре своего народа.

Опыт Бартока оказался особенно ценным для молодых композиторских школ, в начале пути акцентировавших, как правило, момент почвенности, связи с собственной устной традицией, что в итоге и выделяет каждую школу из общего ряда, помогает ей обрести собственное национальное «лицо». По мнению выдающегося композитора современности С. Губайдулиной:

«Нет другой такой личности, которая, может быть, неосознанно, повлияла на композиторов XX века настолько сильно, сколь довелось Бартоку».

Интерес к личности и творчеству венгерского новатора наблюдается на протяжении нескольких десятилетий у разных поколений композиторов Узбекистана. И настала пора дать музыковедческую оценку данному процессу. Так появилась эта книга. Она находится как бы на «перекрестке» таких актуальных проблем музыкознания, как «композитор и фольклор», «влияние как форма межкультурных связей» и «ускоренное развитие культуры».

Не претендуя на всеохватность, был выбран, на наш взгляд, наиболее актуальный для развития композиторского искусства Узбекистана аспект: в чем ценность бартоковского опыта для творчества композиторов Узбекистана и шире – молодых национальных композиторских школ, находящихся в условиях ускоренного типа развития культуры.

В этой связи была определена цель исследования, суть которой состоит в том, чтобы изучить мотивы, характер и направленность процесса обращения композиторов Узбекистана к опыту Б. Бартока.

Реализация поставленной цели осуществлялась путем последовательного решения таких задач, как:

- выявление особенностей становления и развития композиторского искусства Узбекистана в условиях ускоренного развития;
- изучение тех аспектов в деятельности и творчестве Б. Бартока, которые оказали наибольшее влияние на узбекских композиторов;
- исследование сочинений композиторов Узбекистана на предмет бартоковских воздействий;
- поиск специфики в претворении опыта Б. Бартока.

В методологическом плане автор опирается на принципы историзма и системный подход. Они пересекаются и взаимодействуют со сравнительно-типологическим методом и методом целостного анализа, в определенном объеме задействованы также социологические и статистические методы, связанные с опросами композиторов и обработкой результатов.

Материалом исследования стали инструментальные сочинения Б. Бартока и композиторов Узбекистана.

В структурном плане книга делится на два больших раздела.

1 раздел – «Принципы творческой деятельности и композиторская техника Б. Бартока» – состоит из пяти глав, в которых рассматриваются творческие установки композитора, его отношение к фольклору и такие аспекты стиля, как лад, аккордика, фактура, форма на примере пьес из фортепианного цикла «Микрокосмос».

Выбор именно этого сочинения не случаен. Оно является одним из известнейших сочинений, пользующихся, наряду с «Концертом для оркестра», «Музыкой для струнных, ударных и челесты», Третьим скрипичным концертом, Сонатой для фортепиано, особым вниманием композиторов Узбекистана.

Не без оснований «Микрокосмос» называют «лабораторией бартоковского стиля», «катехизисом музыкальной революции XX века». Ко времени начала работы над этим произведением – 1926 год – Барток был уже признанным в Европе композитором, автором балетов «Деревянный принц» и «Чудесный мандарин», оперы «Замок герцога Синяя борода», трех оркестровых сюит, двух квартетов и других сочинений.

«Микрокосмос» создавался на протяжении одиннадцати лет – до 1937 года. Параллельно написаны Соната для фортепиано, два фортепианных концерта, струнные квартеты №3—9, «Cantata profana», «Музыка для струнных, ударных и челесты», то есть те произведения, которые относятся уже к зрелому периоду творчества композитора. Ясно, что изучение «Микрокосмоса» в определенной степени поможет постичь бартоковскую композиторскую технику в целом.

И еще одна важная особенность этого сочинения. «Микрокосмос» адресован детям, композитор преследует цель ввести их в мир современных звучаний. Поэтому он сохраняет найденные уже принципы и приемы техники, но представляет их, в сравнении с другими сочинениями, как бы в облегченном, «обнаженном» виде, безусловно удобном и для восприятия юными музыкантами, и для профессионалов, обращающихся к основам техники композитора.

2 раздел – «Отражение творческих принципов Белы Бартока в инструментальных сочинениях композиторов Узбекистана» – состоит из двух глав. Здесь раскрываются некоторые особенности становления и развития узбекского композиторского искусства в условиях ускоренного типа развития культуры и рассматриваются несколько произведений сквозь призму преломления бартоковского опыта.

Из инструментальных произведений композиторов Узбекистана отобраны сочинения последней трети XX столетия, то есть написанные на III этапе развития узбекского композиторского искусства. Они принадлежат перу композиторов разных поколений и разных творческих направлений – Т. Курбанов, Ф. Янов-Яновский, Р. Абдуллаев, Х. Рахимов, Д. Янов-Яновский, Л. Муждабаева, П. Медюлянова.

Таким образом получается, что 1 раздел отвечает на вопрос: *что, какие стороны бартоковского наследия значимы для творчества композиторов Узбекистана?* А во 2 разделе монографии предпринята попытка найти ответ на вопрос: *как претворяется и как используется увиденное на практике?*

Какими получились ответы на эти весьма непростые вопросы можно узнать, прочитав эту книгу. Единственное, что можно сказать сразу, так это то, что влияние Б. Бартока не было

тотальным, но детальное изучение сочинений композиторов Узбекистана позволяет говорить о его «многовекторности», что сказывается и на уровне идей, и на уровне жанров, и на уровне конкретных приемов.



Бела Барток (1881 – 1945)

Раздел 1. Принципы творческой деятельности и композиторская техника Бартока

Глава 1. Творческие установки Белы Бартока

XX столетие ознаменовано событиями, оказавшими решающее воздействие на судьбы музыкального искусства: это величайшие социальные потрясения и трагические коллизии – войны и революции; это кризис мировоззренческой системы и стремление обрести новую гармонию в сложном окружающем мире; это научно-техническая революция и последовавший за нею информационный «взрыв». Указанные события обусловили значительное расширение культурного кругозора эпохи – географического и исторического, поскольку в европейскую реальность в различном виде включились художественные ценности собственного прошлого (фольклор и композиторское искусство) и практически ранее неизвестные неевропейские культуры. Также происходили напряженные поиски путей и способов обогащения европейской музыкальной традиции.

Именно на этой событийной основе сложился характерный для XX века и судеб искусства тип художника-новатора – интеллектуал и одновременно высоко эмоциональная творческая личность. Такой художник, отстаивая свое право на индивидуальное видение мира, вырабатывает собственные подходы, собственную систему средств выразительности (в качестве примера можно вспомнить эстетическую декларацию И. Стравинского, детально изложенные системы А. Шёнберга или П. Хиндемита и т.п.).

В этой связи примечательными являются личность и творчество гениального венгерского композитора, крупнейшего ученого-фольклориста и музыкально-общественного деятеля первой половины XX века Белы Бартока.

В отличие от большинства своих современников-новаторов, он был крайне сдержан в изложении своих творческих принципов. Однако изучение научно-фольклористических работ, эпистолярного наследия и сочинений великого венгра позволило, собрав воедино разрозненные, порой весьма сжатые высказывания, выявить основные творческие установки композитора.

В чем суть бартоковской позиции?

Барток уже на раннем этапе творческого пути осознал себя национальным художником. В подтверждение приведу отрывок из письма 20-летнего композитора [40, с.54] :

«Нужно, чтобы каждый человек по достижении зрелого возраста определил, ради какой идеальной цели он хочет бороться, чтобы согласовать с нею всю свою деятельность, подчинять ей каждый свой поступок. Я, со своей стороны, всю свою жизнь, во всех областях, всегда и всеми способами буду служить одной цели – благу венгерской нации и венгерского отечества».

Бесспорно, эта позиция молодого музыканта во многом объясняется настроениями венгерской общественности, с новой силой заговорившей на рубеже XIX – XX веков о национальной независимости. Об этом пишет в «Автобиографии» и сам Барток [41, с.95]:

«...одно обстоятельство оказало решающее воздействие на мое развитие. Около этого времени возникло общественно-политическое течение, которое охватило и область искусства. Речь шла о том,

что в музыке также необходимо создать нечто специфически венгерское».

Очевидно, что свое предназначение Барток видел в обновлении венгерской музыки и, в каком-то смысле, находившегося к началу XX века в кризисном состоянии европейского музыкального искусства в целом. Заметим, что идея обновления «вита в воздухе» и во многом определила общую атмосферу в искусстве первой половины прошлого столетия. Возникновение ее, по мнению исследователей, связано с ситуацией кризиса, сложившейся в постромантическую эпоху в музыке.

Барток – художник XX столетия и сын своего народа. И потому идеи обновления и создания «специфически венгерского» составили тот эстетический «фундамент», на котором сложилась бартоковская «установка» на новации.

Идея обновления ведет к поискам источников обновления. По ознакомлении с различными музыковедческими материалами и работами самого Бартока можно говорить о том, что важнейшим источником обновления музыкального языка для композитора стал крестьянский фольклор – прежде всего, венгерский, а также других народов.

Можно предположить, что для Бартока основанием для обращения и использования фольклора разных народов, несомненно, была его активная этнографическая деятельность, а также факт взаимовлияния, проявление которого он наблюдал, исследуя устное творчество народов, населявших Австро-Венгрию, эту, так называемую «лоскутную империю». У Бартока читаем [40, с.181]:

«Самым отрадным было бы, если бы каждая страна, каждая область, каждая деревня сумели бы создавать нечто первозданное... Но ведь это невозможно, ибо люди – говорят они на одном языке или на разных – соприкасаются друг с другом, влияют друг на друга».

Рубежным в поисках композитора стал 1905 год, когда он стал записывать и изучать венгерскую крестьянскую музыку. Вплоть до 1918 года, то есть даже в годы Первой мировой войны, он был организатором многочисленных фольклорных экспедиций. Диапазон записанного в этот период фольклорного материала необычайно широк – венгерская, словацкая, румынская, болгарская, украинская, сербская, арабская крестьянская музыка. В 1921 году Барток напишет [41, с.95]:

«...я 15 лет собирал песни венгерских, словацких и румынских крестьян (даже арабских в области Бискра) и этими исследованиями занимался не только с музыкальной, но и со строго научной точки зрения. Это было моей второй жизненной целью».

Как известно, деятельность ученого-этнографа многогранна. И после 1918 года, когда организация фольклорных экспедиций по ряду причин стала невозможной, Барток не прекращает работу в этой области: расшифровка фонографических валиков, текстологические работы, чтение лекций и создание статей о народной музыке. А в период работы в Колумбийском университете (США, 1941—1943 гг.) композитор занимался изучением записей фольклора народов Югославии.

«Но что мне действительно необходимо, как другим свежий воздух, – пишет Барток в одном из писем в 1921 году, – это продолжать мои занятия народной музыкой в деревне, чего я безнадежно лишен». [40, с.142] Подобные замечания встречаются неоднократно в его письмах к друзьям [40, с.143]:

«И даже если бы меня сделали папой римским от музыки, это не помогло бы мне, если я и дальше буду оторван от крестьянской музыки».

Или [40, с.143]:

«Сколько прекрасного я мог бы совершить еще – я имею в виду собрание народных песен – но безумие мира помешало этому».

Венгерский композитор оставил немало работ о фольклоре разных народов. В них он предстает художником, для которого «главным и сознательно исповедуемым принципом мышления и процесса сочинения» [167, с.2] является народная песня.

Мысль Бартока направлена на постижение основ народного музыкального мышления и возможностей использования открытого в композиторском творчестве. Важным представляется то, что в наследии самого композитора это воздействие было тотальным и весьма глубоким.

Композитор также полагал, что обращение к древним пластам народной музыки – выход из создавшегося к началу XX века кризиса в искусстве не только для венгерской, но и для всей современной музыки [41, с.95]:

«... наша эпоха предъявляет одни и те же требования на самых отдаленных друг от друга территориях: обновление профессионального творчества элементами нетронутой за последние столетия народной музыки».

Подчеркнем, что Барток особо акцентировал значение устного творчества неевропейских народов для процессов обновления средств выразительности [40, с.98]:

«Наше счастье, что мы живем на границе с Азией: здесь еще в изобилии имеется народная музыка, способная влить свежую кровь в одряхлевшую европейскую музыку».

Другим важным источником обновления собственного творчества Барток считал традиции европейской композиторской школы. Из сокровищницы композиторского искусства он почерпнул все то, что могло быть органично соединено с особенностями народной музыки.

Так же, как и многие его современники (И. Стравинский, А. Шёнберг и другие), в поисках новых способов работы с тематическим материалом Барток обращается к творчеству композиторов-полифонистов эпохи строгого и свободного стилей. Поиски в полифоническом «направлении» предвидел в начале XX века русский композитор-мыслитель С.И.Танеев, который указывал, что «для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценной связующая сила контрапунктических форм», и что «современная музыка есть преимущественно контрапунктическая». [164, с.10]

Подтверждая эту мысль С. Танеева, много позже И. Стравинский скажет: «Контрапункт – архитектурная основа всей музыки, регулирующая и komponующая всю композицию. Без контрапункта мелодия теряет свою логику и ритм». [163, с.410]

Барток был критически настроен по отношению к некоторым художественным явлениям предшествующего времени [42, с.258]:

«Преувеличения позднего романтизма становились невыносимыми и не было другого выхода, кроме полного разрыва с XIX веком».

Видимо, в этом высказывании можно найти объяснение сложности «отношений» Бартока с его великим соотечественником Ф. Листом, с которым он, по словам Б. Саболич, «то борется, то защищает его». [155, с.18]

В ранних произведениях («Кошут-симфония», Рапсодия ор.1, оркестровые сюиты №1, 2) Барток выступил как продолжатель традиций композитора-романтика, но далее пошел по другому пути. Познакомившись с венгерской крестьянской музыкой, Барток счел, что Лист оши-

бался, называя используемый в сочинениях стиль «вербункош» народной музыкой, ибо «в действительности это более или менее тривиальные профессиональные песни в народном духе, которые дают мало поучительного». [41, с.94]

В этом с Бартоком трудно согласиться, поскольку опыты Листа стали той «платформой», оттолкнувшись от которой можно было двигаться дальше, направить свои поиски в другое русло. Кстати, в этом позиция Бартока пересекается с позицией ряда представителей различных национальных школ, снисходительно-пренебрежительно относившихся к городскому фольклору.

Барток знал и выразил свое отношение к творчеству многих современников. Прежде всего обратимся к традициям «новой французской школы», значение которой для Бартока отмечают практически все исследователи. По словам самого композитора [44, с.96]:

«Двойной корень моего искусства вырастает из венгерской крестьянской музыки и из новой французской школы».

По признанию Бартока, во многом именно К. Дебюсси был «пионером музыкального Ренессанса XX века», именно он «вновь раскрыл всем музыкантам сущность аккорда». Бартоку импонировало ладовое своеобразие его произведений, а также обращение к восточным мотивам.

Нередко в высказываниях Б. Бартока находим ссылки на сочинения И. Стравинского «русского периода». Очевидно, во многом поиски двух художников шли параллельно. Обращаясь к творчеству современника-новатора, Барток не столько использовал «находки» Стравинского, сколько, думается, видел в них подтверждение своим собственным открытиям.

Великий венгерский композитор отдал дань самым различным влияниям. Но он говорил, что его идеал – хорошо уравновешенный сплав всех элементов. И потому один из первых исследователей творчества композитора Эдвин фон дерр Нюль считал [33, с.16]:

«Барток относится к числу тех немногих творцов, которые как Бах, Моцарт, Вагнер (что не означает уравнивания ценностей) в состоянии воспринимать самые различные влияния, не теряя при этом своеобразие. Неповторимость этих композиторов заключается в гениальной способности к такому сплаву всех элементов, при котором каждый звук их произведений воспринимается исключительно по-новому».

Глава 2. Народная музыка «глазами» Бартока

В своей статье «О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени» Барток выделяет три формы подобного процесса. Так, суть первой формы заключается в том, что «композитор использует крестьянскую мелодию без изменений или слегка варьирует ее, снабжая аккомпанементом, иногда обрамляя вступлением и заключением». [46, с.249]

Вторая форма определяется тем, что «вместо использования подлинной крестьянской мелодии композитор создает ее имитацию». [46, с.249] Образец такого влияния фольклора на профессиональную музыку Барток видит в творчестве Игоря Стравинского «русского» периода.

Третья форма: «В произведениях нет ни крестьянских мелодий, ни их имитаций, но они наполнены атмосферой крестьянской музыки». [46, с.249] По мнению Бартока, эта форма наиболее ярко представлена в сочинениях Золтана Кодая.

Очевидно, что нет принципиального различия между второй и третьей формами: обе они могут быть реализованы, если «композитор отлично изучил музыкальный язык крестьян и владеет им с совершенством, как поэт – родным языком». [46, с.249]

Таким образом, подход Бартока к фольклору можно определить как «конструктивный», «рациональный»: он направлен на глубочайшее постижение различных музыкально-языковых сторон народной музыки, которые в итоге проецируются на область тематизма, ритма, многоголосной организации, композиции в собственных сочинениях.

Что же увидел Барток в народной музыке? Что подсказало увиденное?

«Ознакомление с крестьянской музыкой имело для меня исключительно важное значение, ибо оно помогло освободиться из-под единовластия мажоро-минорной системы, – читаем у Бартока в „Автобиографии“. – Оказалось, что древние лады, давно уже не применяемые в нашей художественной практике, отнюдь не утратили своей жизнеспособности. Применение их сделало возможным новые гармонические комбинации». [41, с.95]

Данное наблюдение кажется нам весьма важным. Как известно, определяющим в раскрытии национальных особенностей музыкального языка композитора является ладовая система. Лад также выступает в роли своеобразного музыкально-стилистического «индикатора» стиля и даже эпохи.

Исследователи-фольклористы и, в частности, соратник Б. Бартока Золтан Кодай отмечали определенную связь между некоторыми особенностями венгерского языка и ладовыми структурами венгерского фольклора. Так, ведущая роль гласных в языках финно-угорской группы приводит к распространению так называемого «силлабического пения». Это, в свою очередь, предопределяет потенциальное равноправие каждой ступени лада, что, в конечном итоге, подводит к политоникальности. Господство узкообъемных попевок-трихордов без крупноинтервального и обостренно-полутонного интонирования связывается с «нисходящей волной» в венгерском речевом интонировании.

Ладозвукорядные структуры венгерской крестьянской музыки Барток делит на две группы, относящиеся к разным историческим пластам. К первой относятся «определенный, завезенный нами из Азии старинный пятиступенный звукоряд пентатоника». [45, с.34] Кстати, согласно сведениям, содержащимся в труде З. Кодая «Венгерская крестьянская музыка», древнейшим ладовым образованием венгерской музыки и «первоначальной инстинктивной формой выражения венгерской национальной самобытности» [108, с.34] является **пентатоника**.

Как отмечал Барток [43, с.13]:

«Определенная система пентатоники и так называемая „нисходящая“ мелодическая структура представляет собой основные характерные черты старейших венгерских народных мелодий».

Думается, что в каком-то смысле семантика пентатоники также связана с национально-лингвистическими особенностями, в частности, со спокойно-сдержанной манерой венгерского речевого интонирования.

Вторую группу составили лады «новой венгерской музыки»: «часто встречается натуральный мажор, так называемые дорийский и эолийский, реже миксолидийский, еще реже – фригийский». [45, с.12] Следует указать, что типичным для венгерской народной музыки, наряду с пентатоникой, считается лидийско-миксолидийский лад. Он получил столь широкое распространение в творчестве Бартока, что Ю. Холопов назвал его «бартоковским». [171, с.254]

Ко второй группе композитор относил также и многозвучные полиладовые структуры. По его наблюдению: «Это свойство /полиладовость – Т.П./ заложено в самой народной музыке». [45, с.91] Необходимо подчеркнуть, что по мнению Ю. Холопова [171, с.254]:

«Полиладовость следует считать характерным признаком бартоковского ладового мышления».

Какие же особенности вышеназванных ладов «сделали возможным новые гармонические комбинации»?

Наиважнейшее наблюдение, послужившее одним из оснований для переориентации в области ладотональной и многоголосной организации, касалось роли **квинты** [39, с.253]:

«В большинстве этих ладов квинта не играет господствующей роли, как в мажоре или в миноре. Этот факт оказал большое влияние на наш метод гармонизации. Последовательность тоники и доминанты, столь знакомая нам по классической музыке, здесь во многом теряет свою самостоятельность».

Указанная Бартоком роль квинты, на наш взгляд, наряду с другими обстоятельствами, обусловила появление нетерцовой вертикали.

Квинте Барток как бы противопоставляет **кварту**, разносторонне представленную в народной венгерской мелодике – песенной и инструментальной. Подчеркнем, однако, что Барток выделяет кварту не просто как интервал, способный, в совокупности с другими факторами, определить характерный «венгерский» колорит тематизма. Он видит в кварте основу для построения вертикали. По словам композитора, «накопление кварт явилось толчком к образованию квартаккордов». [46, с.248] Появление такой вертикали следует рассматривать в русле типичных для XX века поисков единства горизонтали и вертикали. Единство мыслилось на основе интеграции [46, с.248]:

«Нет ничего естественнее того, чтобы равноценное в последовательности попытается воспринять как равноценное в одновременности».

Другой заслуживающий внимания интервал – **септима** (большая и малая). Она выступает как интервал, равный по значению терции и квинте, а также суммарный (ч.4+ч.4) или очерчивающий контуры той или иной попевок. Барток свободно использует септиму, возводит ее в ранг консонанса [39, с.253]:

«Малая септима звукоряда, особенно в пентатонических мелодиях, имеет консонантный характер».

Приметная черта в звуковысотной сфере связана с **тритоном**, который, по мнению исследователей, стал одним из важнейших выразительных и конструктивных элементов стиля композитора. Генетические корни бартоковской тритоновости следует искать в фольклоре, в частности, в румынском и словацком. При изучении его Барток столкнулся со свободным применением названного интервала, что подтолкнуло его к разнообразному использованию увеличенной кварты и уменьшенной квинты в собственной практике. Барток пишет:

«В румынских и словацких народных песнях мы наблюдаем очень интересную трактовку тритона: во-первых, миксолидийский с малой септимой, а во-вторых, – лидийский. Эти формулы породили свободное использование увеличенной кварты, уменьшенной квинты и соответствующих гармоний».

Для интонационного облика крестьянской музыки и, соответственно, бартоковской мелодики, показательны **трихордовые структуры в кварте и квинте**. Имеют место **трихорды в тритоне**.

Очевидно, постижение особенностей ладовой основы народной музыки и использование открытого в собственном творчестве – «верный» путь к «освобождению от единовластия мажоро-минора». Однако для Бартока данное освобождение вовсе не означало отказа от тональной организации, которую в известной степени символизировала мажоро-минорная система. Композитор отмечал [39, с.257]:

«Наша народная музыка исключительно тональна, хотя и не в духе чистой мажоро-минорной тональности. Атональная народная музыка, по-моему, немыслима.

Поскольку наше творчество опирается на такую тональную основу, наши произведения, естественно, также носят ярко выраженный тональный характер».

Это утверждение представляется весьма важным, поскольку в период кризиса тональности и расцвета атональности народная музыка укрепила Бартока в том, что музыка может быть тонально организована.

Наблюдения Бартока касаются и некоторых **конструктивных принципов венгерского мелодического творчества**. Один из них, если характеризовать его с привычных позиций – обращение. Заметим, однако, что в народном «исполнении» он выглядит несколько иначе, нежели у композитора: нет строгого соответствия между тем, что можно назвать обращаемым и обращенным; есть только подобие, которое обнаруживается в рисунке отдельных фраз. [см. 69]

Прием обращения используется Бартоком последовательно и разносторонне. Но было бы неправомерно связывать его происхождение только с фольклором: безусловно и влияние полифонической техники, которой великолепно владел композитор. Обращение – явление симметрии в ее зеркальном выражении. Как известно, в музыке XX века симметрия стала наиважнейшим способом музыкальной организации – построение ладов, тем-мелодий, вертикальных комплексов, многоголосия, формы. Может быть, ни один из новаторов прошлого столетия не прибегал к симметрии, как к порождающему и организующему началу столь охотно, как Барток. [см. об этом 27, 28, 29]

Именно поэтому следует указать на различные фольклорные предпосылки композиторского приема. Очевидно, что столь вдумчивый художник увидел в народной мелодике не только зеркальную симметрию, но и другое проявление симметрической техники – повторение узкообъемного, чаще в диапазоне кварты, мелодического построения на новой высоте. К примеру, в «Микрокосмосе» названные виды симметрии проявляются также в использова-

нии «искусственных» ладов, в построении вертикальных комплексов (№№122, 131, 143 и др.), в создании многоголосной фактуры.

Описанные феномены симметрии в венгерской мелодике можно рассматривать как специфическое проявление вариационности. Иногда она служит отправной точкой для продвижения, связанного с обновлением. Указание на связь симметрии и продвижения с вариационностью призвано подчеркнуть, сколь широк диапазон, в котором «работает» принцип вариационности в венгерской крестьянской музыке. Не углубляясь далее в область вариационных отношений, заметим, что они очень активны на основных масштабных уровнях – от попевок до целого. Активность и разнообразие вариационных отношений в фольклоре, безусловно, послужили импульсом к развитию бартоковской вариационной техники.

Фольклор, продемонстрировав поразительную ритмическую свободу и богатство ритмических комбинаций, повлиял на метроритмическую сторону музыки композитора. «Я мог бы еще упомянуть прямо-таки беспримерное многообразие ритмов в этих народных песнях, – писал Б. Барток. – В мелодиях */parlando rubato/* обращает на себя внимание поразительная ритмическая свобода. Даже в мелодиях с четким танцевальным ритмом мы встречаем своеобразные ритмические комбинации. Само собой разумеется, эти обстоятельства раскрыли нам новые ритмические возможности». [41, с.95]

Композитор констатировал нерегулярность метроритмической организации как одну из специфических черт народной музыки [41, с.95]:

«Часть собранных мною мелодий изобилует разнообразными ритмическими фигурами и переменными размерами».

Так что с полным правом нерегулярность ритмики Бартока можно рассматривать как отражение одного из свойств народной музыки. В «Микрокосмосе» это выражено смешанными размерами (№№82, 113, 115, 120, 130, 148, 149, 150, 152, 153), переменными метрами (№№100, 126, 140, 141, 144), неквадратными структурами (№№3, 5, 15, 87, 104 и др.), синкопированием (№№9, 27, 32, 34, 84, 95, 102, 116, 122, 135, 138).

В заключение отметим, что композитор неоднократно указывал на «двойной корень», двуединую основу своего творчества. В этой связи возникает вопрос: что же было первоисточником – фольклор или профессиональная традиция? Ответ находим у Бартока [39, с.256]:

«Мы творили, следуя природе. Ведь крестьянская музыка – явление природы».

Таким образом, народная музыка, являясь совершенным художественным организмом, излучала импульсы, которые послужили фундаментом столь же совершенной системы, созданной уже композитором.



Глава 3. Лады и аккорды

Весь многообразный ладовый мир «Микрокосмоса» можно разделить на две основные группы:

- *Лады народной музыки*
- *Ладовые образования, сложившиеся в композиторской практике.*

В «Микрокосмосе» встречаются различные диатонические лады:

- **Пентатоника** – №№44, 51, 77, 78, 84, 105, 127
- **Лидийский лад** — №№24, 37, 55, 61
- **Ионийский лад** – №№16, 19
- **Миксолидийский лад** — №№26, 40, 48, 69
- **Дорийский лад** — №№14, 22, 31, 32, 45, 53, 65, 77
- **Фригийский лад** — №№7, 28, 34, 46
- **Локрийский лад** — №63
- **Лидийской-миксолидийский** – №№41, 104б и 150 (в отдельных построениях), 152.

В группу диатонических ладов входят также многозвучные полиладовые структуры, возникшие на основе смещения, объединения ладов (№№17, 26, 29, 70, 86, 103 и др.).

Необходимо напомнить, что по мнению Ю. Холопова, «полиладовость следует считать характерным признаком бартоковского ладового мышления». [171, с.253] а по наблюдениям самого Бартока: «Это свойство заложено в самой народной музыке». [45, с.91]

Группу ладовых образований, сложившихся в композиторской практике, составляют:

1. **Мажоро-минорные системы** – №№59, 79, 119, 143, 149 и др.
2. **«Искусственные лады»:**
 - лад «тон-полутон» (гамма Римского-Корсакова) – №№99, 109 и др.
 - целотонная гамма – №136
 - другие ладомелодические образования – №№91, 92, 145а, 145б.

Теперь поговорим об аккордике в цикле «Микрокосмос».

Как известно, в современной музыке устанавливаются новые принципы в организации вертикали: отказ от терции как безусловной и единственной структурной единицы вертикали, а также свободное применение диссонанса, необязательность его разрешения. Причины появления этих принципов имеют место как в профессиональной традиции, так и в народной музыке.

Вертикальные комплексы представлены в «Микрокосмосе» в широком диапазоне: от интервалов до многозвучных созвучий. Думается, наиболее убедительной является классификация аккордовых структур пьес по происхождению, поскольку она непосредственно отражает ориентацию Бартока на ведущую роль мелодического начала.

Заметим, что самостоятельная или автономная вертикаль представлена в цикле весьма и весьма скупо. Практически все аккордовые структуры – результативные.

Первую, многочисленную, группу результативных созвучий составляют мелодико-полифонические структуры (термин Н. Гуляницкой). Во вторую, малочисленную, входят интегративные комплексы.

Мелодико-полифонические созвучия – следствие согласования ритмически организованных голосов мелодического вида фактуры. Среди мелодико-полифонических созвучий наиболее показательны комплексы симметричного строения, возникающие вследствие соединения линии и ее обращения.

Интегративные комплексы – порождение по преимуществу косвенной интеграции, которая, в отличие от прямой, предполагает не столько полное и точное совпадение звукового состава горизонтали и вертикали на данном ограниченном участке, сколько принцип построения созвучий из интервалов, лежащих в основе мелодических структур. Чаще всего в роли типичных интегрируемых интервалов и попевок выступают кварты и триорды.

С точки зрения интеграции показательны, например, заключительные аккорды пьесы **«На острове Бали»**. Специфическая ладо-интонационная структура свертывается в вертикаль таким образом, что в первом аккорде «собираются» тоны, прилегающие сверху и снизу к расположенным в центре квартам, а во втором аккорде наслаиваются друг на друга сами кварты.

Во внешнем облике аккордов результативных и интегративных различий нет. По типу и особенностям функционирования они идентичны, подчиняются одним и тем же нормам-принципам, установившимся в современной композиторской практике. Отметим, что утверждение данных принципов на практике приводит к тому, что на смену конструктивной гармонической модели (аккорд терцового строения) приходит «фоническая модель, включающая разнообразные диссонансы». [110, с.112]

Все бартоковские комплексы в «Микрокосмосе» (и мелодикополифонические и интегративные) – **фонические модели**, отличающиеся друг от друга по строению и, соответственно, по уровню фонизма. Трудно привести их к «общему знаменателю», но можно установить некоторые общие тенденции и показать отдельные характерные черты.

Барток, может быть, сделал больше других композиторов для утверждения интервала в роли аккорда. В «Микрокосмосе» есть специальные пьесы, «посвященные» интервалам – секундам, терциям, квартам, септима, децима – и демонстрирующие их возможности (№11, 16, 67, 131, 132, 144).

Особо следует выделить аккорды, в образовании которых участвуют кварты (ч.4 и ув.4), используемые самостоятельно, а также в свободной комбинации с квинтами и секундами (некоторые из них можно представить как «свернутые» пентатонику, триорды) (№№11, 122, 131).

Применяет композитор терцовые аккорды из трех и более звуков, напластования трезвучий. В числе характерных созвучий – бартоковский двутерцовый миноро-мажорный аккорд (см. №№108, 125 и др.).

Фонические модели Бартока несут ту или иную выразительную и формообразующую нагрузку. Они пронизывают всю пьесу, действуют на определенных участках, вступают в те или иные связи. Вертикаль в «Микрокосмосе» весома, почти всегда подчеркивает метрические доли, и поэтому восприятие склонно оценить музыкальную фактуру с тремя и более реально звучащими голосами как гармоническую или гармонико-полифоническую.

Синхронизация голосов по вертикали создает оптимальные условия для активного действия акцентного начала и образования синкоп во внутридолевом метре. Аккорд фиксирует сильные доли, используется для создания синкоп и акцентного варьирования. В бартоковскую нерегулярную метроритмическую организацию (находится в состоянии взаимообусловленности с диатонической ладовой основой) акцентирование сильных долей привносит силу и энергию, а синкопы и акцентное варьирование, по наблюдению В. Холоповой, «живое, внутренне движение, остроту, нервозность, напряжение». [173, с.287]

Безусловно, в подходе к вертикали Барток находится в русле тенденций современной музыки, суть которой в преобладании красочно-фонических свойств созвучия над его ладо-функциональным свойством.

Как известно, основы сонорного мышления были заложены Дебюсси, который раскрыл эстетическую самоценность отдельного аккорда, отдельного звука. Барток во многом продолжает традиции Дебюсси, творческое развитие которых, в конечном итоге приводит к раскрытию фонической стороны не только вертикали, но и всей фактуры в целом.

Подчеркнем, что в творческом процессе современного композитора возрастает роль слухового контроля в поисках оптимальных, органичных для мелодического материала способов построения вертикали и многоголосной организации. В эпоху ниспровержения классических норм и утверждении единственной – *«нет общего принципа, возможно всё»* – каждый композитор вынужден вырабатывать собственные подходы, собственную систему музыкально-языковых средств. Думается, бартоковский опыт ценен тем, что предлагает молодым композиторам определенные ориентиры, прежде всего, в многоголосном оформлении мелодического материала – народного или оригинального «в народном духе».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.