

RU

Черты фовизма в фортепианной музыке Белы Бартока на примере цикла «Шесть румынских народных танцев»

Газизуллина А. Р., Шатских Ю. В.

Аннотация. Цель исследования – охарактеризовать фортепианную музыку Белы Виктора Яноша Бартока (1881-1945), выдающегося венгерского композитора, пианиста, педагога и музыковеда-этнографа. В статье обозначены предпосылки возникновения музыкального стиля «фовизм» в конце XIX – начале XX веков, охарактеризован фовизм в фортепианной музыке; обозначена роль Белы Бартока в становлении и развитии данного стиля; определена специфика фортепианного стиля композитора на основе анализа его произведений. Новизна данного исследования заключается в обосновании уникальности фортепианного почерка Белы Бартока, которая определяется ориентацией его композиторского языка на аутентичный венгерский фольклор. В результате определены характерные черты музыкального стиля Белы Бартока: минимизация фактурных пластов и использование ограниченного числа структурных элементов; отказ от чувственности звучания; особая роль акцентности; контрастное использование крайних регистров инструмента; гротесковая scherzозная моторика.

EN

Features of fauvism in Béla Bartók's piano music on the example of the cycle "Six Romanian folk dances"

Gazizullina A. R., Shatskikh I. V.

Abstract. The research objective is to characterize piano music of Béla Bartók (1881-1945), an outstanding Hungarian composer, pianist, teacher, ethnographer and musicologist. The paper describes the prerequisites for the emergence of the musical style "Fauvism" in the late 19th and early 20th centuries and Fauvism in piano music, identifying the Béla Bartók's role in the development of musical Fauvism style; defines the specifics of the composer's piano style on the basis of the analysis of his works. The research novelty lies in substantiating the uniqueness of Bela Bartok's piano handwriting defined by the focus of his composer's language on the authentic Hungarian folklore. As a result, the main features of Bela Bartok's piano style are revealed: minimization of textured layers and the use of a limited number of structural elements; rejection of sound sensuality; the special role of accentuation; contrasting use of extreme registers of an instrument; grotesque scherzo motility.

*Творение возможно только через диссонанс.
Консонанс есть нечто иное, как понятый диссонанс.
Отдельные музыканты стараются понять Бартока,
исходя из Баха. Это невозможно. <...>
Через Бартока можно понять Баха, но не наоборот.
(Из чернового наброска статьи поэта Йозефа Атиллы,
посвященной Беле Бартоку, 1936 г.)*

Введение

Бела Виктор Янош Барток (1881-1945) – выдающийся венгерский композитор, пианист, педагог и музыковед-этнограф. Во многом под влиянием деятельности Бартока были сформированы основные принципы новой венгерской композиторской школы. Творчество Бартока пришлось на сложный и неоднозначный исторический период. Его жизнь и творческий путь уникальны и представляют большой исследовательский интерес. Начиная в качестве продолжателя традиций романтической музыки Роберта Шумана (1810-1856),

Ференца Листа (1811-1886) и Иоганнеса Брамса (1833-1897), Барток стал широко известен в качестве одной из ключевых фигур музыкального авангарда XX столетия. Поэтому для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- представить предпосылки возникновения музыкального стиля «фовизм» в конце XIX – начале XX веков;
- охарактеризовать фовизм в фортепианной музыке и роль Белы Бартока в становлении и развитии данного стиля на основе анализа его композиторских произведений.

Следует отметить, что теоретическую основу исследования составили работы, посвященные изучению зарубежной музыки конца XIX – начала XX веков (Гаврилова, 2007; Нестьева, 1975) и творческой деятельности Белы Бартока (Луганская, Зайцева, 2019; Малинковская, 1985; Мартынов, 1968; Нестьев, 1969).

Обсуждение и результаты

Европейское искусство конца XIX – начала XX веков зачастую принимается учеными в качестве отправной точки всех дальнейших авангардных течений. Искусство этого периода, в том числе музыка, испытывало исчерпанность образной содержательности. Композиторы больше не могли выражать новые идеи старыми средствами выразительности. В условиях социально-мировоззренческого кризиса стал возможен стилистический взрыв, который мы наблюдаем в европейском искусстве на рубеже веков. Панорама стилей этого времени действительно впечатляет.

Одним из первых появился стиль, получивший название «фовизм». Сам термин «фовизм» происходит от французского слова «les fauves» в переводе означающего «дикие» или «хищники». Первоначально стиль фовизм получил свое отражение в живописи. Лидерами его французского направления стали художники Анри Матисс (1869-1954) и Андре Дерен (1880-1954). Среди представителей русской школы фовистов – Леон Бакст (1866-1924), Николай Рерих (1874-1947), Кузьма Петров-Водкин (1878-1939). В качестве первоосновы своего творчества фовисты нередко обращались к мифологическим сюжетам и атрибутам первобытной культуры. Древние пласты истории казались им привлекательными вследствие крайней раскрепощенности человека в тот период, его свободы от условностей современного нам общества. Для художников-фовистов характерны асимметрия и кажущаяся «непрорисованность» тел и предметов, отсутствие правильной линейной перспективы. Из-за этого, глядя на картины фовистов, нередко создается впечатление, что эти художники не в полной мере владеют искусством рисования. Следует также отметить характерную палитру фовистов, которые предпочитают яркие цвета и используют контрастные сочетания красного и синего, зеленого и оранжевого и т.д. Их мироощущение базируется на безыскусной, непосредственной и по-детски наивной радости бытия. Картины фовистов всегда производят незабываемое впечатление на публику, надолго оставляя после себя ощущение силы и энергии.

Черты фовизма проявляются и в других видах искусств, например, в литературе, в частности в таком ее поэтическом направлении как акмеизм. Литературный акмеизм имеет в своей основе греческое слово, обозначающее «высшую степень чего-либо, вершину, расцвет». Наиболее ярко это направление проявило себя в творчестве «Цеха поэтов» – поэтической организации под руководством *Сергея Городецкого (1884-1967), куда входили Осип Мандельштам (1891-1938), Анна Ахматова (1889-1966) и Николай Гумилев (1886-1921)*. Акмеисты проявляли интерес ко множеству национальных культур, творчески подпитываясь их лучшими достижениями. За сюжетами для написания своих произведений акмеисты также совершали путешествия во времени, по различным историческим эпохам. Акмеистов особо привлекали варварские, дикие сюжеты. В их поэзии мы так часто можем встретить повторение одних и тех же слов, которые рождают ассоциации с древними шаманскими заклинаниями. Для стихов акмеистов характерно обилие цвета: багряного, пурпурного, красного, желтого, которые изображены настолько достоверно, что воспринимаются нами реалистично, будто на холсте.

В музыке мотивы фовизма нашли отражение позднее, нежели в живописи и литературе. Принято считать, что фовизм наиболее ярко проявил себя в оркестровой музыке. Его эстетика прослеживается в балете «Дафнис и Хлоя» Мориса Равеля (1875-1937), сценической кантате «Carmina Burana» Карла Орфа (1895-1982) и балетах Игоря Стравинского (1882-1971). Композиторы умело проникают в сознание слушателей, используя метод суггестии, строя мелодику на обрывочных попевках, используя полиметрию и разнообразные повторяющиеся ритмоформулы. Излюбленным приемом музыкального фовизма правильно было бы назвать крайность: эта музыка акустически бывает очень непростой для восприятия или, наоборот, нарочито примитивной; темпы сочинений предельно быстрые или же встречается, так называемый, «темп раскачивания земли»; гармонические сочетания искусственно усложненные, вплоть до кластеров или, напротив, мы слышим «пустой» гармонический остов без заполнения.

Совершенно особенным образом фовизм проявился в произведениях для фортепиано. В этой связи следует отметить, что в начале XX столетия фортепианная музыка проходит значимую точку своего эволюционного пути. Можно выделить две существенные тенденции в ее развитии. Так, с одной стороны, мы наблюдаем весомое влияние позднеромантических идей на звуковой образ фортепиано, когда обогащение его колористических возможностей исходит, прежде всего, из новой тембрально-педальной манеры. В рамках же другой, прямо противоположной концепции, композиторы пробуют отойти от довлеющей традиционной романтической трактовки фортепиано, активно распространяя культ беспедального письма, в реальности отражающего удар как основу фортепианного звукотворчества.

Говоря о фовизме в фортепианной музыке невозможно обойти стороной фигуру Белы Бартока. Он был превосходным пианистом и педагогом, много лет посвятившим воспитанию плеяды новых венгерских

исполнителей, трудясь в Будапештской музыкальной академии. К тому же, фортепиано было его излюбленным полем для композиторских экспериментов. Фортепианный стиль Белы Бартока можно охарактеризовать как неоднородный или гибридный, умело балансирующий между двух вышеупомянутых тенденций. Известный музыковед Леонид Евгеньевич Гаккель полагает, что «бартоковское фортепиано» творчеством синтезирует многие духовные и стилиевые начала современной музыки для фортепиано» (Гаккель, 1990, с. 5).

Уникальность фортепианного почерка Белы Бартока во многом определяется ориентацией его композиторского языка на фольклорную составляющую. Известно, что Барток, а также его друг и соратник – Золтан Кодай (1882-1967) открыли широкой общественности аутентичный венгерский фольклор. Александр Дмитриевич Алексеев по этому поводу пишет: «Венгерский крестьянский фольклор был до Бартока и Кодая неизвестен профессионалам-музыкантам даже на родине. Он очень отличен от венгеро-цыганской музыки стиля вербункош, который до тех пор собственно и считался в Венгрии народным стилем» (Алексеев, 1982, с. 185-186).

Пожалуй, самым популярным сочинением Бартока для фортепиано и поныне остается его пьеса «Варварское аллегро» или «*Allegro barbaro*», которая увидела свет в 1911 году. «Варварское аллегро» – сочинение токкатного плана, для которого характерны остинатность и средства функционального, ударно-мартеллатного пианизма. Очевидно, что Барток, как и многие его современники, склонен здесь трактовать фортепиано как ударный инструмент. Леонид Евгеньевич Гаккель называет «*Allegro barbaro*» «важнейшим опытом ассимиляции музыкального фольклора» (Гаккель, 1990, с. 8).

Помимо венгерского фольклора, Барток интересовался наследием соседних стран, в частности подлинным румынским народным творчеством. «Румыния стала для композитора его «второй музыкальной родиной» – как Испания для Равеля или Грузия для Балакирева» (Нестьев, 1969, с. 223).

Цикл «Шесть румынских народных танцев» написан Бартоком в 1915 году и посвящен известному собирателю румынского фольклора Иону Бушиция. Изначально цикл был написан для фортепиано, существует также его авторская версия для камерного ансамбля (оркестра), датированная 1917 годом. Примечательно, что первоначальноopus именовался «Румынские народные танцы из Венгрии» и не был включен композитором в основной перечень его оригинальных сочинений, что указывает на его прикладной характер, вероятно педагогической направленности. Однако исследователи музыки XX века, в частности Израиль Владимирович Нестьев, относит его к «числу непревзойденных шедевров бартоковского наследия» (Нестьев, 1969, с. 226).

Фортепианные сочинения этого периода творчества, такие как Сонатина, 15 венгерских крестьянских песен и Шесть румынских народных танцев, подытоживают накопленный к тому моменту Бартоком опыт фольклорных исследований. Их отличает относительная доступность музыкального языка и удобство фортепианного изложения.

Тематический материал, который лег в основу мелодики цикла «Шесть румынских народных танцев» был обнаружен Бартоком в малых деревнях Трансильвании – региона Румынии, где композитор появился на свет. Мелодии, записанные в деревнях Бихора, Марош-Торда и Торонтала, были умело гармонизованы Бартоком, при том сохранив свои достоверные мелодики и ритмический рисунок. Как мы знаем, румынском фольклоре преобладают одноголосные композиции. Они разноплановы в ладовом отношении, в них активно используются пентатоника, натуральные и диатонические лады. Для румынских песен характерны смещение метрических акцентов, а также асимметричность сильных долей и нерегулярность ритмики.

Первый номер цикла – *Bot tánc / Jocul cu bâta* – «Танец с посохами» или как его еще иногда называют, «Танец с палками». Он представляет собой зарисовку грубоватого мужского танца по типу шествия и выполняет интрадную функцию. Существуют сведения, что в основу этого номера вошла оригинальная мелодия, которую Барток записал во время одной из своих фольклорных экспедиций в исполнении цыганского дуэта скрипача и альтиста.

Далее следует самый короткий номер цикла – *Brâuul*. Этот круговой танец – самый изящный в цикле и при том не лишен доли иронии. Здесь, как и во всем цикле артикуляция мелодической линии близка по своей природе к штрихам струнных инструментов. В этой связи заметим, что одно из наиболее удачных переложений цикла сделано для скрипки и фортепиано. К тому же скрипка традиционно считается национальным инструментом Румынии.

Третий номер имеет необычное название – *Topogó / Pe loc* «Танец на месте» или «Топтание на месте». В этой пьесе Барток по-своему претворил нечто первозданное. Для нее характерна некоторая отстраненность и в некотором роде медитативность.

Далее следует четвертый номер цикла – *Bucsumí tánc / Buciumeana* «Танец из Бучума». В его основе – самобытный, напряженный в ладовом отношении мотив. Здесь в полной мере проявили себя модальные эксперименты Бартока.

Пятый танец – Румынская полька *Román polka / Poarga Românească* и шестой – Быстрый танец *Aprózó / Mărunțel*. В двух последних танцах очевидным становится преобладание ритма в качестве главного средства музыкальной выразительности. В известной мере механистическая остинатность сопровождения является здесь своего рода формообразующим элементом. Это придает циклу логичность построения и законченность.

Барток видел в музыке как явлении свой особый порядок. Поэтому в «Шести румынских народных танцах» мы можем наблюдать множество отсылок к конструктивизму – стилю, характерному в основном для архитектуры. В какой-то момент Барток переносит наше внимание не на цель, а на средство достижения этой самой цели. Пьесы в цикле выстроены по принципу смешения, они не развернуты в привычном нам понимании – это зарисовки, в которых развивается одна фактурная модель или прием. Схожее строение имеет еще один приметный цикл Бартока – «Микрокосмос».

Проведя совокупный анализ фортепианной музыки Бела Бартока, мы можем выделить несколько характерных для нее черт. Это:

- минимизация фактурных пластов и использование ограниченного числа структурных элементов;
- отказ от чувственности звучания, породивший трактовку фортепиано как ударного инструмента;
- особая роль акцентности, а также культивирование «стеклянного» звучания и «жесткой» игры;
- контрастное использование крайних регистров инструмента в колористических целях;
- преобладающая гротесковая скерцозная моторика.

Фортепианная музыка Бела Бартока самобытна и разнопланова. Она требует от пианиста решения трудно совместимых задач: предельной рациональности мышления и максимальной эмоциональной отдачи. Несмотря на свою сложность во всех отношениях, фортепианная музыка Бартока, и в частности, цикл «Шесть румынских танцев» по праву заняли достойное место в репертуаре выдающихся исполнителей.

Источники | References

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: в 3-х ч. М.: Музыка, 1982. Ч. 3.
2. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. 2-е изд., доп. Л.: Сов. композитор, 1990.
3. История зарубежной музыки. XX век / отв. ред. Н. А. Гаврилова. М.: Музыка, 2007.
4. Луганская Э. А., Зайцева Е. А. Бела Барток. Наследие фольклориста // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 35.
5. Малинковская А. В. Бела Барток – педагог. М.: Музыка, 1985.
6. Мартынов И. И. Бела Барток. М.: Сов. композитор, 1968.
7. Нестьев И. В. Бела Барток: монография. М.: Музыка, 1969.
8. Нестьев И. В. Зарубежная музыка XX века: материалы и документы / сост. и коммент. И. В. Нестьева. М.: Музыка, 1975.

Информация об авторах | Author information



Газизуллина Арина Рустамовна¹

Шатских Юлия Владимировна²

^{1,2} Колледж-интернат «Центр искусств для одаренных детей Севера», г. Ханты-Мансийск



Gazizullina Arina Rustamovna¹

Shatskikh Iuliia Vladimirovna²

^{1,2} Boarding college "Arts Center for Gifted Children of the North", Khanty-Mansiysk

¹ arina.gazizullina@gmail.com, ² art_89@inbox.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 16.01.2024; опубликовано online (published online): 27.02.2024.

Ключевые слова (keywords): фовизм в фортепианной музыке; Бела Барток; Шесть румынских народных танцев; венгерский композитор; аутентичный венгерский фольклор; fauvism in piano music; Béla Bartók; Six Romanian folk dances; Hungarian composer; authentic Hungarian folklore.