

УДК 78.03+781.8/786.2

*А. Перепелица***СТИЛЕВЫЕ ПАРАМЕТРЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ФОРМЫ
В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ Б. БАРТОКА**

В статье предлагается стилевой исполнительский подход к фортепианному творчеству Б. Бартока, определяются эстетические, образно-программные и технологические параметры анализа фортепианных произведений Бартока, освещается эволюция его фортепианного стиля.

Ключевые слова: исполнительская форма, стилевые параметры, фортепианная музыка, исполнительский анализ, композиционный контекст.

Б. Барток был гениальным композитором и великолепным пианистом. С его именем связана одна из самых значительных глав развития европейской и мировой музыки. Музыка Б. Бартока, потрясающая по своей простоте и сложности, идет как бы из глубин этноса и в то же время является удивительно новаторской, обладающей своеобразным языком, метроритмом, формотворчеством.

При рассмотрении исполнительской формы как открытого стилевого измерения музыки Б. Бартока обратимся к трудам А. Малинковской. В анализе музыкального текста произведения А. Малинковская [2] видит определенную двойственность и развивает его в двух направлениях. Она предлагает, и считает это весьма важным, проводить музыковедческий и исполнительский анализа музыкального материала. А. Малинковская рассматривает теоретический музыковедческий анализ как первую часть исполнительского подхода. А. Малинковская включает в исполнительский анализ и элементы эстетического подхода, когда характеризует контекст создания произведения, включая и некоторые внемузыкальные факторы (биографические факты, эстетику направлений, личные воспоминания, источник программного замысла и т. д.). Помимо этого, большое внимание она уделяет жанровым истокам музыкального замысла, а также общей структуре музыкального произведения, даже если речь идет об одной его части.

Вместе с тем художественно содержательному исполнению необходима достаточная техническая оснащенность и уверенность. Исполнитель постоянно должен находиться в активном поиске не-

обходимых пианистических приемов, соответствующих бесконечно сменяющимся слуховым образам и теоретическим познаниям. В практической подготовке пианиста происходит глубоко взаимообусловленный в основных своих сторонах процесс: рост духовного потенциала порождает рост художественных представлений, которые, в свою очередь, интенсивно стимулируют развитие пианистической техники.

Как отмечает А. Халилова в статье «О единстве технического и художественного компонентов в фортепианном исполнительстве», «в процессе профессионального развития пианист непрерывно приобретает знания, навыки и умения и ищет новые формы технической работы. Каждое новое произведение ставит перед исполнителем не только новые художественные, но и технические задачи. Для их решения пианист не только опирается на приобретенный опыт, но и постоянно совершенствует его: либо отбирает приемы из накопленных знаний, либо формирует новые. Только в том случае, если этот процесс постоянно продолжается, пианист может надеяться на достижение в своем мастерстве единства художественного и технического» [4, с. 2].

Так, анализируя пьесу Б. Бартока «Звуки ночи» из цикла «На вольном воздухе», А. Малинковская характеризует весь цикл и отдельные пьесы как специфический композиционный контекст. Обращаясь к пьесе «Звуки ночи», она еще более глубоко исследует связь данной пьесы с жанром ноктюрна и с направлением «ночной музыки» XX века. Она находит особое значение ночной образной сфере в творчестве Б. Бартока, а также выявляет особую стилистику этой сферы.

«Звуки ночи» в характеризуемой сфере «ночи Бартока» занимают особое место, будучи, с одной стороны, концентрированным воплощением экспериментов композитора в области новой семантики и стилистики, а с другой — заметно отличаясь от всех прочих образцов этого рода. Можно говорить, что эта пьеса стала ключевой в творчестве композитора с точки зрения открытия и обработки специфических средств и приемов фортепианного письма.

А. Малинковская, изучая стилевые истоки данной фортепианной пьесы Б. Бартока, замечает, что концептуально «Звуки ночи» далеки и от экспрессионизма, и от урбанизма, оказываясь скорее на одной исторической линии с поздними сонатами Л. Бетховена, с последними фортепианными произведениями И. Брамса и с сонатами и поэмами А. Скрябина.

Предшествующие «Звукам ночи» пьесы этой сюиты Б. Бартока (№ 1 «С флейтами и барабаном», № 3 «Волынки») живо напоминают названные образцы английской жанрово-характерной и звукоподражательной музыки, а также и многое у Ф. Куперена (например, некоторые пьесы из «Orde» № 11 «Анналы Великой и Древней Менестрандизы»), у Ж.-Ф. Рамо, но только «в переводе» на интонационный строй венгерской фольклорной традиции.

«Звуки ночи» — одно из преломлений жанра ноктюрна в музыке XX в. «Ночные пьесы» сформировали в ней весьма примечательную и богатую в образном отношении область — от многочисленных «лунных» и «вечерних миниатюр К. Дебюсси («Лунный свет», «Вечер в Гранаде», «На развалины храма нисходит луна», «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», «Терраса свиданий в свете луны», «Ноктюрны» для оркестра), развивающих в импрессионистско-символическом ключе линию романтического ноктюрна (среди них «Вечерние гармонии» Ф. Листа); от равелевских «Noctuelles», от пантеистической Поэмы-ноктюрна А. Скрябина до «ночных пьес», где жанровая поэтика и стилистика оказываются радикально переосмысленными.

Здесь и «Лунный Пьеро» А. Шенберга, разрушительно вторгшийся со своими экспрессионистскими кошмарами в «Ночь просветленную» того же автора; здесь и «Виселица», «Скарбо» («Гаспар в ночи») М. Равеля, точно так же омрачившие и взорвавшие ночную поэтику его же упомянутой выше пьесы (началось же такое омрачение еще в «Ночных пьесах» Р. Шумана, нарочито не названных им в общеевропейской традиции ноктюрнами и словно пропитанных гофмановским «эликсиром дьявола»). Что касается ноктюрнов Ф. Пуленка, «Ноктюрна» из Концерта для двух фортепиано И. Стравинского, то они уводят в сторону от просматриваемой тенденции трактовки жанра мастерами XX в.

А тенденция видится так. Ночь во многих образцах нового ноктюрна перестает быть временем суток, пейзажным фоном к настроению лирического героя, атмосферой и колоритом (в частности, национальным, как в симфонических картинах «Ночи в садах Испании» М. де Фальи), даже символистским образом тайной сущности мира. Ночь перемещается внутрь человеческого «Я», становится двойником его подсознания, средоточием неосознанных и опасных влечений, рвущихся наружу темных инстинктов или тихих, застойно-глубинных и тем более разрушительных комплексов.

Это и экзистенциальная Ночь как образ разобщенности человека и мира, холода, одиночества, затерянности, особенно в городе, когда на время стихает «неустанный рев машины // кующей гибель день и ночь» (А. Блок).

Некоторые исследователи творчества Б. Бартока [3] отмечают в нем особое место ночной образной сферы с характерными для нее поэтикой, комплексом художественных средств. Таких пьес, частей циклов у Б. Бартока немало; они берут начало из одноактной оперы «Замок герцога Синяя Борода» (хотя первые «сумерки» сгущаются уже в некоторых Багателях ор. 6, «Nenie» — «Траурных песнях» для фортепиано), мистерии.

В характере, следовательно, в стилистике «Звуков ночи» можно найти, вслед за А. Малинковской, слияние предельно абстрактного, сенсорно-постигаемого и медитативно-созерцаемого.

Сумрачный звуковой колорит создается разнообразными средствами, например темброво засурдиненными струнными, заглушенными литаврами и т. п. Нередко композитор использует в таких сочинениях элементы народных венгерских плачей, хоральность. Одним из главных «знаков» ночной сферы является особая статика, когда музыкальный процесс осуществляется за счет динамики микроуровня, например вибрации «внутри» длительно выдерживаемых аккордовых вертикалей. В условиях такой динамики в статике, конечно, велико значение сонорных средств и приемов, способствующих передаче своеобразной пространственно-временной «текучести» (такое восприятие времени, как «субстанции в себе», вне привычной структурированности, подобно впечатлению от мягких циферблатов часов на картине С. Дали).

Данные стилевые свойства мы можем относить ко всем сочинениям Б. Бартока. Для исполнительской формы фортепианных произведений Б. Бартока показательным становится то, что высшая степень планомерности музыкального процесса оборачивается эффектом самодвижения музыкальной материи. По этому поводу А. Малинковская пишет, что автор-творец незаметно устраняется, предоставляя музыке спонтанно течь в пространстве и времени, вплоть до последних, растворяющихся в звучащей тишине трепетаний.

Анализ образов в пьесе Б. Бартока позволяет определить все ее тематические планы, а также смысловую структуру. При этом особое внимание следует уделять и ладогармоническому началу, в частности, контрасту диатоники и хроматики, принципу дополнительности

в использовании 12-тонового хроматического звукоряда, выделению микрочастицы, малой секунды в роли доминантовой горизонтальной оси и особого значения одного звука. Эти и некоторые другие особенности интонационной тематической системы Б. Бартока А. Малинковская считает претворимыми в исполнении, но не прямо, а с помощью создания эмоционально-волевого исполнительского мышления. Здесь существенна связь между содержанием и эмоционально-волевым тоном переживания этой включенности. «Активно переживать переживание, мыслить мысль — значит... эмоционально — волевым образом утверждать его» — эта мысль М. Бахтина [1] проясняет суть понятия соответствия.

Не об интонировании ли здесь речь: ведь «переживать переживание, мыслить мысль» значит пребывать в некоем процессе со-бытия с объектом. С этой позиции А. Малинковская проводит анализ партитуры исполнительских средств в «Звуках ночи». Из чего же состоит данная партитура?

Один из принципов — это высшая степень организации музыкального процесса, которая трансцендируется в его восприятии как самодвижение, саморазвитие музыкальной материи. Так и в исполнении пьесы — высшая степень точности обернется истинной свободой (сам Барток очень хорошо это понимал, о чем свидетельствуют подробнейшие исполнительские указания в его сочинениях или его привычка брать с собой на репетиции метроном и сверять с ним даже собственную игру).

Другой принцип — диалектика статики (чистого созерцания) и динамики, воплощаемая в верно найденном соотношении темпоритмики и звуковой жизни ткани, непрерывно поддерживаемой энерговибрации во всех координатах пространства. «Здравый смысл» исполнителя подскажет: ощущение пульса четвертей поможет избежать статики и аморфности.

Примечательная особенность этой пьесы, как и вообще музыки Бартока, — времяизмерительная роль мотивно-метрической организации: метрическая переменность, частое расширение — усечение масштабов мотивных форм при равномерности долевого пульсация берут на себя функцию агогики высшего порядка.

Можно соотнести охарактеризованные особенности темпоритмики с основной артикуляционной «тональностью» пьесы. При детальнейшей разработанности артикуляционной шкалы господствующим артикуляционным приемом остается своеобразная смягченная удар-

ность произношения, отчетливо артикулируемая расчлененность, сохраняемая даже в залигованных фразах темы.

Бартоковская техника звукописи в фортепианных пьесах, подобных «Звукам ночи», сродни живописному методу пуантилистов (П. Синьяка, Ж. Сера, А. Э. Кросса), использовавших эффект зрительного восприятия цветовой среды, сотканной из микромазков, точек чистых тонов. Оптическая вибрация света и цвета на полотнах постимпрессионистов и акустическая вибрация сонорного объема в музыке Бартока представляются близкими техниками. «Звуки ночи» — это царство *piano* и *pianissimo*.

Особой проблемой исполнения «Звуков ночи» является использование, а вернее сказать, неиспользование педали. Принципиальная беспедальность звучания этой пьесы не раз подчеркивалась авторами, анализировавшими фортепианное письмо Б. Бартока, подчеркивавшими, что «беспедальные» приемы игры — качественно новое завоевание постромантического пианизма.

Безусловно, партитурность организации фактуры в «Звуках ночи» исключает погружение ее всемерно дифференцированных «партий» в общую педальную атмосферу, подобную атмосфере романтических ноктюрнов.

Обращаясь с позиции «партитурного» анализа к Сонате для фортепиано, отметим, что в художественно-смысловом отношении данный цикл отвечает ведущим установкам бартоковского творчества: это энергия движения, всесокрушающее усилие, оптимизм народного и статика, рефлексия. Первое из этих начал воплощают крайние части Сонаты. «Народный характер» произведения, начало рефлексии воплощено в средней части.

Первая часть (*Allegro molto*) написана в «сужающейся» сонатной форме: экспозиция занимает здесь столько же места, сколько разработка, реприза и кода, вместе взятые. Широко развернута главная партия. Первый ее раздел имеет резко выраженный ударный характер, во втором разделе Б. Барток демонстрирует технику горизонтальных сдвигов малотерцово-попевки. Изложение здесь гомофонно-гармонического склада, даны фигуры пальцевой техники, и — по контрасту — моменты иллюзорно-педальной фактуры. В побочной партии меняется интервальный склад звучания, тритоновой сфере заметнее противопоставляется квартовая, примечательно широкое использование ленточной аккордики, рождающее аналогии с ранними опытами самого Бартока, например, во второй Бурлеске, с сопутству-

ющими явлениями бартоковского творчества, такими как аккордика первой части Первого фортепианного концерта, а также с музыкой современных авторов («Свадебкой» И. Стравинского, например).

Вторая часть Сонаты (*Sostenuto pesante*) написана в 3-частной форме и воплощает начало рефлексии, статики; с немалым правом можно толковать ее как сумеречный музыкальный пейзаж.

Начальная тема в первом своем проведении ударна: сомкнутая аккордика в низком регистре, репетирующий тон в мелодии. Благодаря динамике «эха» создается иллюзия пространственной глубины.

Далее Барток полифонизирует звуковую ткань: средством развертывания становится каноническая имитация. По краям раздела расположена фактура красочно-колористического характера — представлена вертикаль в объеме до двух октав; в одном случае примечательна динамика *forte* (импрессионисты для подобной фактуры, как правило, избирали более мягкие динамические краски).

Начинается большой средний эпизод. Его фактура целиком вписывается в рамки колористической, иллюзорно-педальной манеры. Мы находим здесь мануально невыполнимые решения: голоса в октавном удвоении, игру регистров; фрагмент на органном басу дает картину регистрово-рассредоточенной «полифонии пластов». От т. 47 ширится регистровый диапазон звучания, интервальные шаги баса достигают двух октав — это подлинная регистровая кульминация части.

Финал Сонаты (*Allegro molto*) написан в форме рондо, эпизоды которого являются вариациями рефрена. Рефрен носит энергичный, танцевальный характер. Метод варьирования хорошо известен по бартоковским фольклорным транскрипциям: неизменная тема сопрягается с разными по фактуре видами аккомпанемента и получает различную гармонизацию. Достаточно необычна здесь лишь темповая драматургия: в рефренах происходят темповые сдвиги, тогда как эпизоды возвращают начальный темп (скорее, форма рондо предполагает обратное).

Основная тема представляет собой восьмитакт с далеко не традиционной разбивкой долей (восьмых) по предложениям: 7+6, 7+7.

Фактура здесь октавно-аккордовая, концертного характера; укажем на шумовой оттенок аккомпанемента (сомкнутые созвучия в низком регистре). Первую вариацию Барток начинает в скромной гомофонно-гармонической фактуре, затем возвращается к концертному типу изложения. Нечто ошеломляющее завершает вариацию.

цию: цепь десяти-двенадцатизвучных кластеров. Можно сказать, что здесь высшей точки достигла бартоковская тенденция «ударности-красочности», не раз проявлявшая себя в сочинениях 10–20-х годов.

Заключительный эпизод *Vivacissimo* — чисто ударный: устанавливается мерное двудольное остинато; кластеры образуют верхний уровень фактуры, в то время как их место в нижнем регистре занимает квинтовая аккордика.

Финал, написанный в виде народно-жанровой сценки, знаменует преодоление душевной депрессии. В нем происходит интенсивное развитие токкатных образов. Токкатность здесь лишена зловещего оттенка, в отличие от первой части, и воспринимается как носитель светлого начала жизни.

Интересным воплощением бартоковского стилизованного синтеза стали в 20–30-е годы концерты для фортепиано с оркестром.

Значение Первого концерта определяется действием двух факторов композиторского стиля: «ритма» и «контрапункта». Совершенная контрапунктическая техника, насыщенность полифонической фактуры ведут исследователей обычно к характеристикам «неоклассический», «необахаианский» применительно к Концерту.

Следует отметить важную роль Концерта в разработке тембрального принципа «фортепиано — ударные». Этому принципу многим обязаны позднейшие бартоковские сочинения, в их числе гениальные Музыка для струнных, ударных и челесты, Соната для двух фортепиано и ударных.

Фортепиано играет вместе с ударными на протяжении большей части Концерта (619 из 1117 тактов фортепианной партии). Это дуэт фортепиано и литавр в первой части Концерта, совместные выступления фортепиано и тамтама во второй и третьей частях, фортепиано и тарелок, фортепиано и малого барабана во второй части.

Фортепианная партия сочетается с партиями духовых также почти на всем своем протяжении (872 такта из 1117), в силу чего делаются особенно настойчивыми аналогии с инструментальным концертом барокко. Тембральное решение Концерта не есть стилизация, это — явление творческой эволюции композитора в сторону линейно-полифонического письма.

Самым ярким моментом в ряду тембровых ситуаций «фортепиано — духовые» оказывается средний эпизод второй части: фугато деревянных духовых в сопровождении фортепиано и ударных. Это противопоставление ударно-мартеллатного начала (фортепиано) на-

чалу лінійно-поліфонічному (духові), фактури вертикального складання (фортепіано) — фактурі лінійної, протиставлення «ритма» (фортепіано, ударні) і контрапункта (духові).

Поліфонічна фактура в основному представлена в другій і третій частинах твору. Всюди використовується техніка «ручної педалі»: імітація йде на фоні протягнутих голосів, утримуваних руками. Найцікавіше явище бартоковського піанізму в Концерті — це фортепіанна партія в третій частині: імітаційне двоголосся вписане в межі великої терції, створюється декоративний ефект вібрації, «жужжання».

Не варто забувати і про любов Бартока до скрипки, струнним зокрема, про вплив інструментального фольклору Балкан на бартоковську музику; сказати можна, що вплив композиторів бароко, в особливості переносивших прийоми скрипичної техніки в свої твори для клавіра.

Так чи інакше, «скрипичність» присутня в сольній партії Концерту, і про це особливо чітко говорять широко розкинута мелодична фігурація, консонантні удвоєння мелодичного голосу, вібраційна техніка і, в частині, техніка репетицій, нарешті, техніка горизонтальних переміщень чітко артикульованого мотиву.

Висока художня цінність Концерту знаходиться в спокійній чистоті поліфонічної тканини і будоражачих остинато ритма і фактури, в бахіанській прозорості і — поряд — фантастичності звукового колориту, в непоколебимій цілості звукової форми, народженої «із єдиного», в контрасті первозданного динамізму крайніх її розділів з глибокою рефлексією середнього. Цей контраст дає поняття про багатістоту Бартока-художника.

Другий фортепіанний концерт був задуманий і виконаний Б. Бартоком як твір технічно більш простий і більш доступний за матеріалом, ніж Перший концерт. В той же час нове творіння на рівні композиційної схеми використовує початок Першого концерту: трьохчастинний цикл тематично єдиний, фінал знову утворює подібність репризи відносно першої частини (матеріал першої частини широко використовується в епізодах фінального рондо, кода першої частини виробляється в фіналі майже без змін).

Характер контрасту також нагадує про Перший концерт: протиставляються динамізм крайніх частин і рефлектуюча стати-

ка Adagio — «дневное» и «ночное», Mensch und Natur. Бросающееся в глаза различие состоит в появлении быстрой музыки в центре Adagio; природа открывается художнику не в одном лишь сумрачном покое, но и в «шуме и кипении».

Эпилог фортепианного творчества Б. Бартока — это Третий концерт для фортепиано с оркестром. В нем представлены два начала: лирико-созерцательное и жанрово-танцевальное, с фольклорным оттенком. В произведении царит мир, гармония человека и природы. В плане стилистическом Концерт представляет два начала: это вербункош с традиционными для него состояниями и классицистский камерно-полифонический стиль.

В целом, ценность бартоковского фортепианного стиля состоит в его дуалистическом характере и вместе с тем в сильно выраженном качестве синтетизма. Все это присуще бартоковскому музыкальному сознанию вообще. Дуалистичность стиля заметна на различных его уровнях, особенно ясно сказывается на уровнях жанра и формы (сопоставление «песенного» и «танцевального»). Двуединство «ритма» и «контрапункта» как важных факторов бартоковского стиля 20–30-х годов также отражает своеобразие творческого сознания.

Все вышесказанное ставит перед исполнителем сложные задачи. Теперь с точки зрения исторической перспективы видно, что Б. Барток являлся одним из столпов новаторства и авангарда. Для его творчества характерны напряженные поиски, связанные с обновлением музыкального языка, которые привели сначала к конструктивистской усложненности, напряженности и жесткости музыкального языка, затем — к гармоничности мироощущения, лаконичности и ясности.

Искусство Б. Бартока поражает сочетанием резко контрастных начал: первозданной силы, раскованности чувств и строгого интеллекта; динамизма, острой экспрессивности и сосредоточенной откровенности; пылкой фантазии, импульсивности и конструктивной ясности, дисциплинированности в организации музыкального материала. Отдавая предпочтение конфликтному драматизму, Б. Барток углублялся в материю лирических откровений, то преломляя безыскусственную простоту народной музыки, то тяготел к утонченной созерцательности, философской углубленности. Особо следует сказать о ритмо-формулах музыки Бартока. Изошренность, изысканность полиритмии сочетается со сложными ритмо-комплексами, со сложными переменными размерами. Приступая к работе над форте-

пианным замыслами Б. Бартока, исполнителю необходимо учитывать все эти параметры, составляющие суть образно-эмоционального содержания произведения.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. — [2-е изд. / Сост. С. Бочаров; Прим. С. Бочарова и С. Аверинцева]. — М. : Искусство, 1986. — 445 с.
2. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования : учеб. пособие для студентов вузов / А. В. Малинковская. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. — 381 с.
3. Уйфалуши И. Бела Барток. Жизнь и творчество / И. Уйфалуши. — Будапешт : Корвина, 1971. — 392 с.
4. Халилова А. О единстве технического и художественного компонентов в фортепианном исполнительстве / А. Халилова // Израиль XXI. Музыкальный журнал : [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.21israel-music.com/Ispolnitelstvo.htm>.

Перепелиця О. Сильові параметри виконавської форми у фортепіанній музиці Б. Бартока. У статті пропонується стильовий виконавський підхід до фортепіанної творчості Б. Бартока, визначаються естетичні, образно-програмні та технологічні параметри аналізу фортепіанних творів Бартока, висвітлюється еволюція його фортепіанного стилю.

Ключові слова: виконавська форма, стильові параметри, фортепіанна музика, виконавський аналіз, композиційний контекст.

Perepelytsia A. Style parameters of performing shape in B. Bartok's piano music. The article suggests style performing approach to B. Bartok's piano creativity, aesthetic, imaginative-program and technological parameters of analysis of B. Bartok's piano works are defined, the evolution of his piano style is highlighted.

Key words: performing shape, style parameters, piano music, performing analysis, compositional context.

