

ОТ ЭКСПРЕССИОНИЗМА К «ГЕНИАЛЬНОЙ ПРОСТОТЕ»: ОБ ЭВОЛЮЦИИ МЕДЛЕННЫХ ЧАСТЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БАРТОКА

Андреева Е. С.

ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова». Саратов, Россия (410012, Саратов, пр. Кирова, 1), соискатель кафедры истории музыки, преподаватель факультета СПО, e-mail: andriela@mail.ru

Осуществлен анализ медленных частей инструментальных композиций Белы Бартока (трех последних струнных квартетов, Музыки для струнных, ударных и челесты, Дивертисмента, Концерта для оркестра и 3-го фортепианного концерта) в контексте общей эволюции стиля композитора. Прослеживается путь постепенной трансформации (преображения) «Музыки ночи» Бартока как стилистической эмблемы медленных частей, начиная с ранних произведений с ярко экспрессионистической окраской этой образной сферы, заканчивая последними опусами, в которых заметно просветление «Музыки ночи». В общий контекст включен анализ семантики Ночи в опере «Замок Синей бороды» как иллюстрация экспрессионистической трактовки этой образности в ранний период творчества композитора. Эволюционный путь рассмотренной лирико-субъективной сферы можно обозначить как путь слияния микрокосмоса с макрокосмом, трансформация «субъективного Я» в «Я как часть природы» или же, другими словами, от экспрессионизма к «гениальной простоте».

Ключевые слова: Барток, «Музыка ночи», инструментальное творчество, эволюция стиля, микрокосм и макрокосм, авторское Я.

FROM EXPRESSIONISM TO “GENIUS SIMPLICITY”: ON THE EVOLUTION OF THE SLOW PARTS IN BARTOK’S WORKS

Andreeva E. S.

Saratov state Conservatory (academy) named after L. V. Sobinov

The analysis of the slow parts of multi-movement instrumental compositions of Bela Bartok (three last String quartets, Music for strings, percussion and celesta, Divertimento, Concerto for Orchestra and the 3rd Piano Concerto) in the context of the General evolution of the composer’s style. Traces the way of gradual transformation (transfiguration) Bartok’s «Night music» as stylistic emblem of slow parts, beginning with early works with bright expressionist coloring this figurative sphere, finishing last opuses, which significantly enlighten «Night music». The analysis of the Night’s semantics in the Opera «Bluebeard's Castle» is included in the General context. It is an illustration of expressionist interpretation of this imagery in the early period of composer’s creative life. Evolutionary path of considered lyric-subjective sphere can be described as the way of merging the microcosm to the macrocosm, the transformation of the «subjective I» in «I, as a part of nature» or, in other words, from expressionism to «genius simplicity».

Keywords: Bartok, «Night music», instrumental creativity, the evolution of the style, the microcosm and the macrocosm.

В наблюдении за эволюцией стиля венгерского композитора Белы Бартока четко прослеживается путь, устремленный к большей простоте, мелодичности линий, мягкости диссонлирующих созвучий, а также менее яркой экзальтации чувств и страстей в его произведениях. Это подтверждают и высказывания самого Бартока. Если в ранний период творчества в его письмах встречаются такие смелые фразы, как: «*Мое царство – диссонансы!*» [1, 89], то в более поздние годы настроение мыслей меняется: «*Мы должны направить свои старания на поиски того, что можно назвать гениальной простотой*» [2, 50].

Безусловно, характер музыки композитора полностью согласуется с его мировоззрением и, проанализировав изменения музыкального стиля, можно выявить существенные эволюционные сдвиги в системе ценностей и мировоззренческих установок личности художника. Именно в трактовке медленных частей как сферы отражения авторского Я, изменяющейся от опуса к опусу, достаточно убедительно прослеживается процесс переосмысления жизненной позиции, а также эволюция творчества Бартока, которую в обобщенном виде можно назвать путем от экспрессионизма к «гениальной простоте».

Стилистическое определение медленных частей многочастных композиций Бартока, по праву получившее широкое распространение и использованное самим композитором, – это «Музыка ночи». В большинстве своем Adagio и Andante его циклических произведений развивают комплекс выразительных средств, однажды найденный композитором в его раннем сочинении из цикла «На свежем воздухе», которое так и называется – «Музыка ночи». Среди них на первый план выдвигается имитация звуков природы (ночных шорохов, голосов, звуков ночных животных): всевозможные *ostinato*, *glissandi*, репетиции, трели, вкрапления кратких мотивов народных песен.

Однако ноктюрны медленных частей Бартока не всегда являются только ночными пейзажами, иногда завораживающе таинственными импрессионистическими, а порой жестко экспрессивными. Образная сфера бартоковской Музыка ночи тесно связана с самыми сокровенными душевными переживаниями. Для ее характеристики как нельзя лучше подходят слова Ницше из Ночной песни Заратустры: «*Ночь: теперь говорят громче все бьющие ключи. И моя душа тоже бьющий ключ...*» [5, 125]. Ночь – это погружение во внутреннее Я, это сам микрокосм, стыдливо прячущийся днем и раскрывающийся лишь ночью. Вместе с тем ночь – это сон, маленькая смерть, и все музыкально-выразительные средства направлены автором на создание нереальной dream-атмосферы. Музыка рассеивается в дымке грез, и звуковая материя, словно густой туман, обволакивает слух. Не случайно в большинстве произведений Бартока «Музыка ночи» занимает срединное положение в цикле, окруженные частями скерцозного или народно-объективного плана, которые по аналогии можно определить противоположной сферой Дня, будничного мира, т. е. Макрокосма. Ревниво оберегая от прямых солнечных лучей, автор помещает микрокосм в сердцевине трех- или пятичастной композиции, столь часто использованной в бартоковских сочинениях.

Итак, в данной статье будут проанализированы наиболее значимые произведения Бартока в плане трансформации микрокосма, то есть его «Музыка ночи».

В ранний период творчества, находясь под влиянием современных тенденций, внутренний мир человека Барток описывает в мрачно экспрессивных тонах, как, например, в опере «Замок Синей Бороды» (1918). В символической форме душа Герцога представлена в виде сумрачного подземелья (замка с семью дверями), единственным лучом света в котором является его невеста Юдифь. Обращает на себя внимание широко представленная в произведении семантика Ночи: она одновременно определяет время действия, задает эмоциональный тон, символически описывает мрачную душу Синей Бороды, а также непосредственно связана с образом его последней невесты. В финале оперы, запирая Юдифь в седьмой тайной комнате воспоминаний, Герцог облачает ее в костюм Ночи наряду с предыдущими женами, имена которых: Утро, День, Вечер. Единственная надежда, искренняя любовь, которая была готова озарить дневным светом его мрачный замок, также оказывается запертой под ключ и укрытой звездным палантином Ночи. Колористическая атмосфера, связанная с семантикой Ночи, поддерживается Бартоком всеми музыкальными средствами: ярко диссонансирующие созвучия, тритоновые тональные соотношения, декламационность и сухость вокальной партии, заклинательные мотивы, круговращения в пределах небольшого интонационного зерна (характерные для жанра плача) и, конечно, характерные малосекундовые интонации, которыми пронизана вся опера, трактованные как *мотив крови*.

В дальнейшем творчестве Бартока микрокосм, то есть внутренний мир героя, будет постепенно просветляться. Однако будет пройден длительный путь через стилевые искания, обретение зрелости и, наконец, истинной мудрости. Наиболее концентрированно в плане смыслового наполнения модель человеческого микрокосма представлена в струнных квартетах Бартока. Показательно, что квартеты 20-х – 30-х годов еще довольно близки образной сфере оперы «Замок Синей бороды», решенной в экспрессионистских тонах. Настоящие шедевры в этом жанре – это три последних: Четвертый, Пятый и Шестой.

Все три квартета представляют собой некий суперцикл, объединяющий эти самостоятельные произведения в триаду. Основанием такого предположения является общность драматургической идеи, композиционной модели (наглядно представленной в структуре Четвертого и Пятого квартетов) и смысловые нити, связывающие Шестой квартет с двумя предыдущими. Так, вторая и третья части последнего квартета представляют собой конспект Четвертого и соответственно Пятого квартетов: во II части – по аналогии со строением Четвертого квартета – между крайними скерцозными разделами помещается гротесковая пародия на таинственную, проникновенную музыку средней части этого квартета (раздел *Rubato*), III часть же полностью вмещает в себя композиционно-драматургическую идею Пятого квартета с пародийно-гротесковым обыгрыванием его основного тематизма.

Итак, три квартета – части триады, в которой заложена идея постепенного приближения к некоей цели, художественной истине. На каждом новом витке этого пути, отражающего в определенной мере эволюцию композитора, реализуется единая модель: модель нашего микрокосма. **Четвертый квартет** (1928) отличается от последующих квартетов стремлением к дискретности, обособленности каждой из частей. Смысловый акцент в нем падает на скерцозную сферу (она представлена дважды во II и IV частях зеркально-симметричной формы). Скерцозность обрамляет и в некотором роде «защищает» интимную субъективную образность средней III части. В сфере игры, где соседствуют истинность и условность, сакральность и профанность, происходит своеобразный обряд посвящения в таинства ино-реальности, после чего пред нами открываются двери в неведомое бытие.

III часть квартета – типичный образец бартоковской «Музыки ночи», глубоко субъективной, с характерной «таинственной» звукописью. Мы попадаем в тайники человеческой души. Сквозь узкий коридор (линейный тип фактуры создает ощущение тесного пространства), наполненный стонами, таинственными шорохами, автор приближает нас к образу «прекрасного», «вечного света», заложенного в нашей генетической памяти (тт 34–40). Сначала несмело звучит голос первой скрипки на фоне vibrato на рpp остальных инструментов, легкое покачивание на большой секунде создает эффект мерцания. Постепенное усиление звучности и приостановка, повисание на самой интимной бартоковской интонации малой терции в 40-м такте... Но чуть коснувшись некой тайны, ставится большой знак вопроса (41-й такт), разрушающий хрупкую иллюзию, и в этот самый миг музыкальное время «разворачивается вспять», и начинается репризная половина формы. Идеальное представлено кратко, лишь намеком, боязливо укутанным в несколько слоев концентрической формы.

В **Пятом квартете** (1934) прежняя модель микрокосма «собирается» с некоторыми изменениями: большая рельефность тематизма, усиление векторности, преобладание свободных, крещендирующих форм. Авторская зрелость и «посвященность» не вызывает необходимости в переходной скерцозной фазе, и уже на уровне II ч. устанавливается контакт с внутренним миром: в медленном темпе написаны II и IV части квартета. Сфера субъективного разрастается и даже «углубляется»: в самой сердцевине квартета, в трио III скерцозной части, сфера таинственного, сакраментального приближается в ослепительном образе прекрасного.

В **Шестом квартете** (1939) как продолжении своеобразной трилогии возобновляется прежняя модель микрокосма, однако главное его отличие состоит в том, что он не выстраивается в зеркально-симметрической форме, по аналогии с предыдущими. Репризная

пятичастность сменяется четырехчастностью с открытым финалом. Что произошло? Логика построения циклической формы целиком вытекает из особенностей тематического развития, продиктованного особой авторской идеей. В I части квартета сложная полифоническая техника вскрывает все потенциальные возможности темы, буквально исчерпывая их. Сфера скерцозного охватывает уже две части из четырех: II ч. и III ч., представленные в подчеркнуто гротесковых жанровых образах Марша и Бурлетты. Медленная часть, следовательно, тоже смещается ближе к концу и становится финальной и достаточно развернутой. Однако финал квартета, как собственно завершение, не вызывает ощущения законченности, подведения итогов. Почему автор завершает квартет многоточием? Присмотримся внимательнее к лирико-субъективной образности.

Предваряет цикл тема-эпиграф, пронизывающая все произведение и появляясь на гранях частей, как бы «сшивая красной нитью» всю композицию. Этот авторский монолог, порученный рыдающему тембру альты, является музыкальным воплощением лирико-субъективной сферы. С каждым новым появлением, все разрастаясь, она подводит нас к финалу квартета, который представляет уже более масштабное развитие этого образа. IV часть квартета соответствует гиперболизированному изображению авторского Я, и даже скорее, уровню бессознательного. Наш проводник – лейт-тема автора – растворяется в нем, назад пути нет. Часть становится последней, поскольку автор достигает той заветной цели, к которой была устремлена вся трилогия: после постижения тайн человеческой души, погружения в нашу общечеловеческую генетическую память в финале Шестого квартета мы обретаем единение с миром, ощущаем слияние с Первоединым.

Однако страшные вопиющие диссонансы в завершающих тактах «заколачивают» выход: никакого просветления, обретения истины бытия, бессознательное предстало настоящим чудовищем. Барток не учел той «величайшей опасности», которую избегали древние греки и о которой предупреждал Ницше, знаток греческой культуры: *«В осознании раз явившейся взорам истины человек видит теперь везде ужас и нелепость бытия»* [4, 90]. По-видимому, существует та непозволительная близость, овладев которой, в ужасе отступаешь, ибо прикосновение к таинствам бессознательного равносильно преступлению.

Показательно, что после Шестого квартета Барток больше никогда не обращается к этому жанру (Струнный квартет №6 останется последним!), и ни одно последующее произведение не будет столь откровенным, эмоционально открытым. В дальнейшем своем творчестве композитор укроется под масками барочного театра и снизит свою откровенность. Видимо, это уже не будет совпадать с его творческими устремлениями и жизненными идеалами. Эти идеалы, наполняющие особой позитивной идеей дальнейшее творчество Бартока, ярко просматриваются уже в его **«Музыке для струнных, ударных и**

челесты» (1936). Здесь автор находит в себе силы преодолеть замкнутость любимой зеркально-симметричной композиции несколько иным драматургическим способом.

Основная идея, пронизывающая весь опус, – это преобразование главной темы произведения в процессе монотематического развития в духе бетховенского восхождения «от мрака к свету». Тема I части, хроматизированная, страдающая в духе народных плачей, в процессе опуса постепенно «выпрямляется», просветляется и, наконец, звучит в финале во всем блеске солнечного света, изливая всю радость свободы и собственной цельности (IV часть, 203 такт *Molto moderato*). Только в финале музыкальная тема, олицетворяющая дух, участвующий в алхимическом опусе, который древние называли *filius macrocosmi*, – обрела себя, вернулась к своей сущности. По существу, в Музыка для струнных единственный раз в творчестве Бартока (известного последователя Ницше) исполняется заветное желание стать совершенным, стать сверхчеловеком, обладающим «великим здоровьем», стоящим "по ту сторону добра и зла". Родство макро- и микромиров представлено на уровне тематизма, так как тема финала представляет собой диатоническую копию хроматизированной темы первой части¹.

Созданный почти одновременно с Шестым, последним квартетом **Дивертисмент для струнного оркестра** (1939) совершенно отличается от квартета по замыслу, задачи его – не не изливать бурю страстных эмоций, а лишь увеселять, развлекать слушателя, позволяя ему любоваться игрой персонажей музыкального театра. В Дивертисменте обращает на себя внимание не совсем обычная трактовка средней медленной части. Бартоковские «Музыки ночи» в большинстве своем – глубоко субъективны. В этом же произведении монологичность сменяется общинностью, массовыми излияниями горестных чувств, перерастающими в траурное шествие среднего раздела. Характерная пространственная звукопись «Музык ночи», завораживающих причудливостью ночных образов, в Дивертисменте уступает место рельефным образам и риторическим фигурам: фигура круга в начальных интонациях плача, бесконечное круговращение (мясорубка), сопровождающее поступь траурного шествия. Авторское «Я» укрылось за фантасмагорическими образами, которые рождались в сознании композитора, заглянувшего «в темное будущее Европы»². Помимо того, оно ограждается комедийной реальностью крайних частей с искрометными музыкальными шутками, неожиданными драматическими поворотами, а также самим названием Дивертисмент («увеселение», «развлечение»).

¹ Излюбленный способ тематического преобразования Бартока – переход из хроматики к диатонике с сохранением всех ступеней (с заменой m2 на b2).

² Известно, что сам Б. Барток предпослал II части Дивертисмента такой эпиграф, впоследствии, все же, не вписанный в партитуру.

Произведение, созданное после трехлетнего перерыва в тяжелые годы Второй мировой войны, по замыслу автора, также – эффектная блестящая пьеса. Это крупнейшее симфоническое полотно Бартока, – **Концерт для оркестра** (1943), где все стройно, соразмерено, красиво. Темпераментность музыкального языка, сюрпризность композиционных решений, «прояснение» фактурных, ладогармонических, формообразующих элементов – вот внешние атрибуты этой оркестровой пьесы. В Концерте композитор вновь обращается к излюбленной симметричной форме из пяти частей, сердцевиной которой становится лирический центр произведения – Элегия.

Третья часть по авторской концепции является одной из ступеней в «постепенном переходе от мрака к жизнеутверждению». Но какой ценой! Как велика была жажда жизни и насколько ничтожны шансы на спасение, если лирической кульминацией блистательного небарочного концерта Барток избирает поминальный плач! Музыка третьей части настолько мощно врывается в сознание слушателя душераздирающей болью вселенских масштабов, что трудно поверить в её искренность. Этот плач менее всего принадлежит искренне страдающему, он более походит на искусно воссозданный вопль профессиональными «плакальщицами», истинными мастерами своего искусства. Фактически композитором воспроизводится прием, инстинктивно найденный в народной обрядовости – подменой страдающего. Мудрый народ оградил себя от угрожающе серьезного психического потрясения игровым элементом, имеющим целый ряд ритуальных предназначений. Автор, укрывшись под маской паяца, перенимает боль на себя, по сути, жертвуя собой.

Фигурально принося себя в жертву, изливая вселенскую боль, музыка освобождает сердца слушателей от подавленных, нереализованных аффектов. Преодоление этой глубочайшей боли, что и есть катарсис, рождает чувство триумфа, чувство необычайной легкости, которое возносит героя над Венгрией. Эффект широты, свободы, «парящего над землей» наблюдателя создает особую атмосферу в следующей IV части Концерта. Авторское «Я» не столько страдает само, сколько избавляет от страданий слушателя (аналогичен принцип отождествления бога с жертвой, ключевой во всех ритуальных действиях, связанных со страдающим божеством). Следовательно, в сердцевине цикла помещается не индивидуальный, субъективный микрокосм, а «Я Вселенское», страдающее болью каждого, скорбящее об утрате всякого, терзающееся всеобщими бедами и горестями.

Третий фортепианный концерт (1945), фактически последнее произведение Бартока¹, в рукописи партитуры имеет совсем не свойственную для Бартока приписку: «Конец». Достойное завершение творческого пути, это произведение сколь восхитительно, столь же нехарактерно для темпераментного бартоковского стиля: мудрость, пришедшая на

¹ Созданный вслед за ним Концерт для альты не был завершен автором и сохранился в эскизах.

склоне лет, укротила безудержную экспрессию, на смену ей пришло успокоение, просветление. Впервые, в последнем произведении, медленная часть не отягощена смутными тревогами, терзаниями, а порой и навязчивыми кошмарами бартоковских «Музык ночи». Автор окончательно избавляется от эгоистических блужданий в темных лабиринтах микрокосма и даёт насладиться природной красотой в импрессионистически трактованной II части концерта. На этот раз медленная часть – *Adagio religioso* (и это также не традиционно для Бартока). Общее настроение покоя с оттенком легкой грусти создает и аскетичный хорал струнных с фортепиано, и музыка загадочных шорохов леса, птичьих трелей среднего раздела (*Poco più mosso*). И когда в этих звуках возникает волнение, возрастает тревога (кульминационный момент – тт. 80-85) – всего лишь улыбка полусонного Пана промелькнула из-за ветвей. Растревоженные птицы утихают, вслед за чем возвращается основная тема крайних разделов. Однако в репризной части формы Барток, не сдерживаясь, позволяет прорваться сквозь безмятежность сонной природы горестной человеческой жалобе (тт. 122) – характерный авторский росчерк: *«Любви к жизни нет без вызываемого жизнью отчаяния»* [3, 182] (подобное происходит и в безоблачном финале «Музыки для струнных»). Наполнив легкие упоительным чистым воздухом, вдохнув частицу «прекрасного», человек издает полный тоски и отчаяния стон. В какой-то момент и вся природа глубоко вздохнула с ним.

Таким образом, в третьем фортепианном концерте центральную часть представляет «Я – природное отражение», точнее «Я как часть природы». Подобная трактовка медленной части уже встречалась в «Музыке для струнных» (в III части, на пути к окончательному преобразению). В своем последнем произведении Барток попытался максимально приблизиться к своим жизненным идеалам: обрести гармонию с природой и в ней «найти свое место как один из братьев».

Подытожив предыдущий анализ наиболее ключевых произведений Бартока, можно отметить, что натурфилософия композитора, лежащая в основе его музыкальной эстетики, полностью отражена в его собственных сочинениях, которые несут в себе глубокую авторскую идею и выражают ее настолько красноречиво, что не нужно искать каких-либо дополнительных подтверждений. *«Пусть не спрашивают меня, почему я написал то или это, так или иначе у меня только одно объяснение – так я чувствую, так я написал. Пусть сама музыка говорит о себе, она достаточно ясна и сильна, чтобы суметь себя отстоять»* [2, 38], – читаем мы у Бартока. Идея эта проста, как все гениальное – быть более естественным, а значит ближе к природе, быть более простым, а значит, жить в мире со всеми и быть верным самому себе, и не сворачивать с истинного пути. Если говорить о музыкальном искусстве Белы Бартока в целом, то оно, в обобщенном плане, представляет

собой символический путь от одиночества к «братству», от затерянности, «бездомности» современного человека к гармонии с природным бытием.

Список литературы

1. Барток Б. Избранные письма. – М.: Музыка, 1988. – 288с.
2. Барток Б. Статьи и исследования. – М.: Музыка, 1977. – 262с.
3. Камю А. Изнанка и лицо. Эссе. – М.: Изд-во АСТ, 2002. – 192 с.
4. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – СПб.: Азбука, 2000. – 232 с.
5. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – М.: Мартин, 2007. – 416 с.
6. Нестьев И. Барток. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1969. – 798 с.
7. Уйфалуши Й. Бела Барток. – Будапешт, 1971. – 392 с.

Рецензенты:

Волкова П.С., доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор кафедры социологии и культурологии Кубанского государственного аграрного университета, член Союза композиторов РФ, г.Краснодар.

Коробова А.Г., доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, г. Екатеринбург.