

Вопросы  
**ВИТМ** истории,  
теории,  
методики

А.В. МАЛИНКОВСКАЯ

Бела Барток-  
педагог

*Вопросы истории, теории, методики*

А. МАЛИНКОВСКАЯ

# Бела Барток — педагог

МОСКВА «МУЗЫКА» 1985

*Рецензент — кандидат искусствоведения*  
*Е. И. ЧИГАРЕВА*

## От автора

Все шире используются в репертуаре учащихся произведения для детей и юношества выдающегося венгерского композитора Белы Бартока, его музыкально-воспитательные принципы привлекают к себе все более пристальное внимание советских музыкантов-педагогов. Мало кто из пианистов не знаком с замечательным бартоковским сборником «Детям»<sup>1</sup>, вошедшим в сокровищницу фортепианной педагогической литературы наряду с «Альбомом для юношества» Шумана, «Лирическими песнями» Грига, «Детским альбомом» Чайковского, «Детской музыкой» Прокофьева. Утверждаются в практике фортепианного обучения отдельные пьесы из других опусов Бартока: Четырнадцати багателей, Десяти легких пьес, Румынских народных танцев, Румынских рождественских мелодий, Девяти маленьких фортепианных пьес.

Несколько иначе обстоит дело с «Микрокосмосом», до сих пор он рождает среди пианистов-педагогов споры и разногласия. Более всего эти споры касаются использования «Микрокосмоса» в работе с учениками. Одни педагоги, признавая значение цикла как «энциклопедии современной музыки», считают его малопригодным в качестве практического руководства для воспитания пианиста. Доводы, которые выдвигаются в этом случае, — специфичность бартоковского музыкального языка и пианизма, сложность многих методических решений. Другие находят художественно ценными пьесы последних, но сухими, рационалистичными, непонятными учащимся многие композиции первых тетрадей «Микрокосмоса». Третьи стремятся смелее испытывать его в повседневной работе, ища все новые возможности для развития способностей учеников, обогащения их музыкального и пианистического опыта, воспитания в них творческой самостоятельности и пытливости мышления. По наблюдениям автора последняя категория педагогов со временем становится многочисленнее. Немало способствовало этому рассмотрение «Микрокосмоса» в ряде отечественных публикаций 1960—1980 годов<sup>2</sup>, а также советское издание цикла в томе 3-А собрания сочинений композитора (М., «Музыка», 1980).

На протяжении последних десятилетий можно отметить рост внимания советской музыкальной общественности к искусству Бартока. В монографиях и статьях исследуется творчество, исполнительство, фольклористская деятельность, научное и критико-публицистическое наследие венгерского музыканта. Однако в советском бартоковедении не нашло еще отражения педагогическое искусство Бартока — в единстве и взаимосвязи всех его сторон: преподавания, редактирования фортепианной литературы, создания музыки для обучения.

А ведь Барток был еще и выдающимся педагогом, отдававшим много времени и сил проблемам музыкального воспитания. Восполнить этот пробел и призвана настоящая работа, ставящая своей задачей всестороннее изучение опыта Бартока-педагога. Автор стремится воссоздать на основе различных источников облик Бартока — человека, пианиста-исполнителя, учителя и редактора (не претендуя, разумеется, на полноту освещения этих вопросов, особенно в отношении преподавательской деятельности Бартока, ибо по-настоящему оценить и охарактеризовать «живой» педагогический опыт может лишь тот, кто лично прошел школу мастера). Рассматривая педагогические сочинения Бартока для фортепиано, автор ставил своей задачей выявить эволюцию его музыкально-воспитательных принципов, раскрыть их преемственность с прогрессивными педагогическими традициями прошлого и новаторскую сущность, наконец, подчеркнуть значение «Микрокосмоса» как итогового и вершинного опуса педагогической серии Бартока, сконцентрировавшего в себе важнейшие стилевые черты и педагогические идеи венгерского музыканта.

Освещая принципы Бартока-преподавателя, автор опирается как на опубликованные работы: книги (в основном на воспоминания Ю. Секей «Барток-учитель»), статьи, отдельные высказывания, так и на устные свидетельства, почерпнутые в беседах с венгерскими музыкантами. Пользуюсь случаем, чтобы выразить искреннюю признательность ныне покойному академику Бенце Сабольчи, директору Бартоковского архива в Будапеште, профессору Дени Дилле, музыковеду Ласло Шомфан, профессору будапештской Высшей музыкальной школы Лайошу Хернади, педагогу и методисту Каталин Инзельт, переводчице Анне Неймарк, оказавшим дружескую помощь во время моей работы в Будапеште.

Сердечно благодарю за ценные советы профессора А. Д. Алексеева.

**Педагогика Белы Бартока  
как значительная область  
его творческой деятельности.  
Барток — исполнитель,  
преподаватель и редактор**

Обособление одной из областей того целостного единства, какое представляет собой искусство большого и разностороннего художника, всегда непростая задача. В этом убеждаешься еще раз, концентрируя внимание на сочинениях Белы Бартока для детей и юношества — значительной части творческого наследия композитора. Связанные кровными узами не только со всеми другими сочинениями Бартока, но также с исполнительством, преподавательской и редакторской, научно-фольклористской и музыкально-публицистической его деятельностью, они вобрали в себя и отразили «большой мир» — «макрокосмос» бартоковского искусства. Не этот ли дар — способность отразить в малом большое, в единичном всеобщее, в конечном бесконечное — более всего роднит Бартока с выдающимися мастерами всех времен, писавшими музыку для обучения?

«Если люди будущего когда-нибудь захотят узнать, как боролся и страдал человек нашей эпохи и как наконец нашел он путь к духовному освобождению, гармонии и миру, обрел веру в себя и в жизнь, то, обратясь к примеру Бартока, они найдут идеал незыблемого постоянства и образец героического становления человеческой души»<sup>3</sup>. Эта прекрасная мысль, высказанная биографом и исследователем бартоковского творчества, известным венгерским ученым Бенце Саболичи, подтверждает одну из аксиом искусства: чем крупнее художник, тем шире и богаче его жизненный и творческий «универсум», тем полнее и многограннее отражается в нем эпоха. Барток был к тому же художником-преобразователем, движимым идеалами совершенствования мира, человечества. Он стремился быть не только человеком своей эпохи, но и сделать прочнее ту «нить времен», что связует прошлое, настоящее и грядущее.

Еще в молодые годы Барток выразил свою ответственность за судьбу родины и национальной культуры в ставших широко известными словах: «Каждый человек, достигнув зрелости, должен найти идеал, чтобы бороться за него, посвятить ему все силы и деятельность. Что касается меня, то всю мою жизнь, всюду, всегда и всеми средствами я буду служить одной цели:

благу Родины и венгерского народа» (из письма Бартока к матери от 8 сентября 1903 года) <sup>4</sup>. Демократические, патриотические и просветительские идеалы были на протяжении всей жизни стимулом композиторской, научной, исполнительской и педагогической деятельности Бартока. Расширение жизненного и творческого кругозора, изучение сокровищ культуры, народного искусства других стран сделали Бартока подлинным интернационалистом. К идеям служения родине присоединились мысли о «братстве народов, братстве наперекор и вопреки всем войнам и раздорам» (из письма композитора к румынскому музыковеду Октавиану Беу от 10 января 1931 года) <sup>5</sup>. Этот «лейтмотив» пронизывает все творчество венгерского композитора, постепенно углубляясь соответственно углублению идейно-эстетических концепций его произведений. Ярче всего прославление духовной силы и братства народов (историческая параллель шиллеровско-бетховенскому «Обнимитесь, миллионы!...») зазвучало в народно-жанровых финалах самых зрелых и совершенных творений Бартока — «Музыки для струнных, ударных и челесты» (1936), Сонаты для двух фортепиано и ударных (1937), Дивертисмента (1939), Концерта для оркестра (1943), созданных в мрачный период нагнетания в Европе фашистского милитаризма и в годы второй мировой войны. Десятилетие спустя после смерти Бартока прогрессивная мировая общественность почтила память выдающегося художника-гуманиста — Всемирный Совет Мира посмертно удостоил его Международной премии Мира (1955).

Антибуржуазная, демократическая направленность искусства Бартока отразилась и в его педагогике. Большую роль в формировании музыкально-воспитательных взглядов композитора сыграли его многолетняя дружба и творческое сотрудничество с Золтаном Кодаем. И Кодай и Барток видели в музыкальном просветительстве и воспитании необходимое условие подъема культуры и самосознания народа. Оба они ставили во главу угла претворение в музыке для обучения национальных фольклорных традиций. Конкретная же реализация этих идей в деятельности Кодая и Бартока образовала два взаимодополняющих направления: сферой Кодая стало развитие хоровой культуры, разработанная им система музыкального воспитания позволила приобщить к активным формам хорового музицирования широкие массы молодежи и любителей; сферой Бартока стали главным образом инструментальная музыка и проблемы профессионального обучения в тесной связи с принципами общего музыкального воспитания.

Систематическую преподавательскую работу Барток начал в 1907 году, сменив своего учителя Иштвана Томана <sup>6</sup> на кафедре фортепиано в Будапештской музыкальной академии имени Ф. Листа. В эти годы академия была уже крупным центром развития национальной музыкальной культуры. В новом зда-

нии на площади Ференца Листа помещался большой концертный зал — место многочисленных выступлений Бартока в Будапеште. (Здесь в октябре 1940 года был дан и последний его клавирабенд перед отъездом в США.)

Обучение в академии разделялось на два этапа: младшие — подготовительные курсы и старшие — академические. Целью первого этапа было «посредством обучения игре на инструменте подготовить воспитанников к высшим курсам»; старшие курсы давали «теоретическую и практическую подготовку к артистической карьере» (из Ежегодника Будапештской музыкальной академии)<sup>7</sup>. По окончании академических курсов и семинара по педагогике воспитанники получали государственный диплом.

Барток вел высшие, академические курсы. Приглашение двадцатилетнего музыканта на должность профессора было по тем временам редким явлением. Объяснялось это растущей год от года известностью молодого композитора-пианиста на родине и за рубежом. К началу своей работы в академии он имел уже изрядный опыт концертной деятельности, участвовал в 1905 году в парижском конкурсе композиторов и пианистов имени Антона Рубинштейна. Музыкальная общественность и прогрессивная критика прочили Бартоку великое будущее. Будапештский еженедельник «Zenevilág» («Музыкальный мир») в статье «Бела Барток» писал: «Цель этих строк — привлечь внимание любителей музыки и просвещенной венгерской публики к этому... гениально одаренному молодому человеку, чье имя сегодня известно лишь немногим, но которому, мы уверены, предстоит сыграть в истории венгерской музыки блестящую роль»<sup>8</sup>. Композиторской славе Бартока особенно способствовал успех первого исполнения в январе 1904 года его симфонической поэмы «Кошут», после чего тот же журнал поздравлял Бартока как «истинно венгерского симфониста» и «первого среди современных композиторов Венгрии».

Активная преподавательская деятельность Бартока продолжалась около тридцати лет. За это время Барток воспитал немало талантливых молодых людей, впоследствии известных музыкантов. Среди них Дитта Пастори, одаренная пианистка, ставшая в 1923 году женой Бартока и неизменной исполнительницей его фортепианной музыки; Дёрдь Коша, ныне известный венгерский композитор; Лайош Хернади, пианист, редактор, профессор будапештской Высшей школы Музыкального искусства, Дёрдь Шандор, Дёрдь Ланг, Тибор Шерли, Имре Вайсхауз и многие другие.

Для своих учеников Барток был не только образцом музыканта, но также идеалом человека. Обаяние личности учителя было огромно. Столь же сильно воздействовало на учеников его исполнение. «Известно, сколь велика была сила внушения, заключенная в исполнении Бартока, — вспоминает Л. Херна-



ди, — но в еще большей мере ее ощущали мы, его ученики, непосредственно в классе слушая игру учителя и то, что он говорил, встречаясь с его взором (и каким взором!)»<sup>9</sup>. «Говоря о Бартоке, легко впасть в превосходную степень, — пишет другой ученик Бартока, Д. Шандор, — ибо его игру, его интерпретации нельзя охарактеризовать иначе, как незабываемые и неповторимые...»<sup>10</sup>

Конечно, собственное исполнительство самым непосредственным образом питало преподавательскую работу Бартока. Посвятим поэтому несколько страниц характеристике исполнительского искусства венгерского мастера<sup>11</sup>.

Сольный и ансамблевый репертуар Бартока-пианиста был весьма обширным и охватывал многие стили. Помимо собственной музыки в него входили произведения И. С. Баха, Скарлатти, Куперена, Рамо, Бетховена, Шопена, Брамса, Листа; сделанные Бартоком концертные обработки сочинений Марчелло, Росси, Циполи, Фрескобальди, Делла Чиайи, Перселла; современная музыка была в основном представлена сочинениями Дебюсси и Стравинского, а также Кодая. В 1920—1930-е годы, когда исполнительское искусство Бартока достигло наивысшего подъема (в эти годы он особенно много концертировал на родине и за рубежом), его концертный репертуар обновился за счет включения созвездия его фортепианных опусов 1926 года: Первого концерта, сонаты, цикла «На вольном воздухе», Девяти маленьких пьес. Позднее к ним добавились Второй фортепианный концерт (1931), Соната для двух фортепиано и ударных (1937). Все эти сочинения особенно глубоко раскрыли выдающийся исполнительский талант венгерского музыканта, влив в него новые, свежие соки. В эту пору блестящего расцвета и всемирной славы композиторский стиль и пианистическое мастерство Бартока слились в согласном единстве, «зазвучали» в полную силу.

Какие же особенности отличали исполнительское искусство Бартока?

Прежде всего, Барток принадлежал к категории композиторов-пианистов. Одним из самых бесспорных качеств его игры было властное доминирование активно созидающей творческой воли, и это выступало на первый план не только в исполнении им собственных сочинений, но также музыки других авторов. При этом Барток не относился к числу тех концертирующих композиторов, которые считали возможным, играя чьи-либо произведения, свободно распоряжаться текстом, что-то добавлять, сокращать или изменять. Напротив, «неумолимая правда», «аскетически строгая дисциплина» бартоковских интерпретаций, величайшее уважение к авторским намерениям безоговорочно признавались всеми современниками, слышавшими игру Бартока. Композиторское начало в искусстве Бартока-интерпретатора, «очарование колоссальной личности художника,

перерастающее рамки исполнительского мастерства» (как писал известный венгерский критик А. Тот)<sup>12</sup>, находили свое выражение отнюдь не в переиначивании чужого текста. Но они безошибочно узнавались в особой интенсивности претворения музыки, слышимой и понимаемой Бартоком по-композиторски «изнутри». Бартоковские интерпретации были отмечены той редкостной печатью посвященности, которая отличает игру выдающихся композиторов-пианистов.

В искусстве Бартока-интерпретатора, как и в концепциях его сочинений, с течением времени все явственнее проступало господство зодческих тенденций, тяга к стройной соразмерности целого и частей, обобщающей завершенности композиции, скрепленной словно единой стальной конструкцией концентрического или арочного типа. А. Тот отмечал умение Бартока-пианиста создать форму, «словно... железной хваткой завладевшую всем внутренним поэтическим содержанием»<sup>13</sup>. При этом стремление пианиста к единому охвату, архитектурный тип мышления не исключали заботы о каждом кирпичике этого здания, о каждой фразе, интонации. Ибо каждая музыкальная мысль, частица, приводимая в стройное соответствие с целым, заключенная в поле слуха одновременно с крупным планом, нуждалась в отчетливом, кристально ясном и завершенном выражении. Отсюда — чеканный звук, гравюрная врезанность интонаций, скульптурная лепка фраз, рождаемое игрой Бартока впечатление, что мелодия возникает из «упругого, как металл, сопротивляющегося звукового материала» (слова Л. Хернади, сказанные им в беседе с автором книги).

Но если и правомерно явное или скрытое присутствие металла в характеристиках пианистического стиля венгерского мастера, то заметим, продолжая сравнение, что это было искусство не холодной штамповки, а горячей отливки. Игра Бартока захватывала слушателей прежде всего необычайной интенсивностью и живой одухотворенностью самого процесса исполнительского творчества, казалось — сочинение рождается под пальцами пианиста. Напряженный динамизм временного, процессуального формообразования вносил в игру Бартока внутреннее страстное горение, которое временами вырывалось наружу «снопами огня» (Сабольчи), а чаще — таилось в глубине подспудным пламенем, заставляя особым образом вибрировать под его пальцами мелодию, гармонию, музыкальные краски, всю ткань сочинения. Не будь этого динамизма, пронизывавшего мышление Бартока, его «воля к форме»<sup>14</sup> могла бы привести к застывшей стройности, мраморной холодности, созерцательному любованию совершенством пропорций (особенно в музыке старых мастеров). А вместо этого — каким остродинамичным, поистине современным духом проникнуто, например, бартоковское исполнение сонат Скарлатти, не говоря уже о бетховенской музыке!

Ритмическую сторону бартоковской игры определяли две характерные особенности: в подвижной динамичной музыке — упругая ритмическая пульсация, рождавшая впечатление огромного волевого напора; в музыке спокойной и лиричной — своеобразное *rubato* сродни свободно текущей поэтической речи. Обе названные особенности запечатлели в себе черты длительно впитывавшейся музыкантом национальной фольклорной традиции с ее типичным темпоритмическим контрастом четкой упругой танцевальности *tempo giusto* и песенно-речитативной манеры *parlando rubato* (классификация, принятая Бартоком в его исследованиях народных песен).

Все усиливавшийся с годами в музыке Бартока «диктат» ритма приводил к постепенному обострению импульсивно-волевого ритмического тонуса и в его игре. На первый план здесь выступала постоянная борьба устойчиво-волевых и взрывчато-импульсивных сил. Этот ритмический стиль сформировал столь характерный для Бартока напряженно-«атакующий» пианизм, которому были чужды плавные, гибкие движения, широкие и пластичные связующие дуги. Его главная двигательная установка — стремительность коротких и точных бросков по прямой при пружинистой собранности игрового аппарата, когда кисть и предплечье образуют одно характерно напряженное целое. (Самый облик Бартока-пианиста за роялем напоминал, по словам Саболичи, «повадки пантеры — в его бросках, атаках было что-то хищное и жуткое».)

Тот же во всех обличиях узнаваемый динамизм, главный законодатель бартоковского пианистического стиля, обосновывал еще одно качество его игры. Речь идет о тяготении исполнителя к специфической тембровой красочности — острой и терпкой — и ударным приемам звукоизвлечения. Все это соответствовало процессу обострения и динамизации музыкального языка Бартока, напряженному жизненному тону его музыки. Об «ударности» бартоковского пианизма в свое время много писали, видя в этом чуть ли не главный его отличительный признак: «...Фортепиано в трактовке Бартока было в буквальном смысле слова *Hammerklavier*», — отмечал, к примеру, Гарольд Шонберг, автор книги «Великие пианисты от Моцарта до наших дней»<sup>15</sup>. Однако ударность была лишь одной из примет бартоковского пианизма и притом — далеко не первостепенной; главное для Бартока заключалось в раскрытии тембровых свойств инструмента (недаром композитора так увлекали всевозможные сочетания фортепиано с ударными, поиски новых тембровых комбинаций, например в Первом и Втором фортепианных концертах, Сонате для двух фортепиано и ударных, «Музыке для струнных, ударных и челесты»). В его игре резкость, подчас жесткость звучания никогда не переходили в примитивную стукотню, ту пресловутую «ударность», которую столь же часто, сколь и несправедливо, приписывали Бартоку-

исполнителю. Там, где у иных пианистов слышишь лишь подчеркнуто обнаженное вдалбливание метра, авторское исполнение увлекает прежде всего богатством тембровой шкалы и градаций туше.

Б. Сабольчи (в беседе с автором этих строк) упомянул о присущей Бартоку-пианисту особой манере арпеджировать, точнее, слегка разбивать аккорды, добиваясь специфической, вибрирующей терпкости гармонической краски. Этот прием можно услышать в некоторых грамзаписях его игры, например в «Крейцеровой сонате» Бетховена (запись концерта Бартока и Сигети в Вашингтоне 13 апреля 1940 года), «Тамбурине» из цикла Девять маленьких фортепианных пьес, *Sostenuto* (IV часть) из Сюиты ор. 14.

Ученик Бартока Андор Фёльдеш вспоминает, как Барток, послушав в исполнении одного молодого «энтузиаста» свою Сонату для фортепиано, сказал, добродушно потрепав его по плечу: «Пожалуйста, не играйте это так „по-бартоковски“!» Это было в начале 1930-х годов. «Тогда имя Бартока было синонимом дикого варварства», — добавляет автор<sup>16</sup>.

По свидетельству учеников, на уроках Барток очень много играл. Он делал это не только потому, что обычно находился в наилучшей пианистической форме. Блестящая память и превосходное знание фортепианной литературы позволяли ему свободно исполнять все, что изучалось в классе и при этом наизусть, не прибегая к помощи нот (по нотам он играл только собственные сочинения). Барток много играл потому, что показ на фортепиано был его излюбленным методом работы с учениками.

Учитель был немногословен — за него «говорил» рояль. Многое из того, что надо было донести до ученика, будь то содержание и настроение произведения в целом, или отдельные исполнительские подробности, мастер раскрывал, играя на втором рояле. «Показывать на фортепиано он мог без устали, — вспоминает уроки Бартока Л. Хернади. — При необходимости он был способен по 10 раз проигрывать одну и ту же фразу. Порой он посвящал 10 минут одному или двум тактам»<sup>17</sup>. Одной из главных целей таких занятий было воспитание в учениках умения сосредоточенно слушать. От урока к уроку происходила постоянная тренировка способности вживаться слухом в сочинение, все более глубоко и чутко вникать в тончайшие градации динамики, изгибы ритмики, оттенки тембра. Длительно занимаясь таким образом, учитель достигал желаемого — ученики начинали слышать точнее, яснее, детализированнее. Они привыкали различать те бесконечно малые детали и подробности музыкальной ткани, коим принадлежала столь важная роль в исполнительском искусстве самого мастера.

Слух Бартока был феноменально тонким. Достаточно сказать, что одни лишь расшифровки фольклорных записей, где столь большое значение имели, по словам композитора, «мельчайшие нюансы, подробности, еле уловимые нотки, глиссандо, детали метрических соотношений»<sup>18</sup>, приучили его слух к такой изощренной точности, о какой далеко не все пианисты даже имеют представление.

Разумеется, Барток не только играл, он также и говорил, объяснял. Замечания педагога были кратки, нередко афористичны и чаще всего содержали обобщения стилистического характера или меткие образные сравнения.

Барток учил вдумчивому, бережному отношению к авторскому замыслу. В каждом изучаемом произведении важнее всего было найти, понять и выразить главную авторскую мысль, сущность всей концепции. Барток требовал изучать нотный текст с величайшей точностью вплоть до малейших подробностей, нюансов и штрихов. Стремление к предельной ясности в передаче самых, казалось бы, «микроскопических» частиц и деталей музыкальной ткани никогда не было для мастера самоцелью. Оно было так же органически присуще музыкальному мышлению Бартока, как и постоянное искание целостности формы. Только сквозь призму целого вполне раскрывался закономерный смысл такого пристального вслушивания в сочинение. Внутри крупных архитектурных единств, подчиняясь их строгой соразмерности, протекало живое и изменчивое, как сама жизнь, развитие сочинения во времени. Характерно, что сам Барток любил сравнивать музыкальное произведение и происходящие в нем изменения с такими жизненными явлениями, в которых наиболее явственно ощущалась переменчивость, движение, процесс. Барток стремился никогда не допускать, «чтобы одна и та же музыкальная идея появлялась дважды в том же виде» (слова Бартока из беседы с Дени Дилле, опубликованной в бельгийском журнале «Sirene» в марте 1937 года<sup>19</sup>). За этим стоял диалектический закон непрерывного обновления, изменения, раскрывшийся ему впервые с такой наглядностью и полнотой в общении с народной музыкой. «Народная мелодия подобна живому существу, — писал музыкант, — она меняется поминутно, каждое мгновение. <...> (Отметим между прочим, что подобный способ интерпретации, свойственный народным исполнителям, очень напоминает способ интерпретации великих артистов, для которых характерно не заученное однообразие, а творческое разнообразие.)»<sup>20</sup>.

Ученики Бартока знали, что в музыке, как и в жизни, «никогда не скажешь одну и ту же мысль одинаково, теми же словами, с той же интонацией»<sup>21</sup>. Изменения же не могут быть произвольными, ничем не обусловленными, они должны выражать неуклонное стремление музыки вперед, логику развития. В результате кропотливой работы над деталями, в итоге «исполнительского варьирования» фразировки, динамики, агогики (важным для Бартока было ритмо-акцентное варьирование — «ритм и акцент были двумя краеугольными камнями в его работе», — свидетельствует Ю. Секей) — все элементы сочинения должны прийти к органичной взаимосвязи во времени. «В умении создать форму, — говорил мастер своим ученикам, — проявляется подлинное исполнительское дарование»<sup>22</sup>.

Развивая музыкальное мышление учеников, Барток придавал особенно большое значение пониманию стиля композитора, эпохи. Раскрыть свое понимание стиля, авторской индивидуальности Барток умел в немногих словах, но зато они всегда затрагивали самую глубокую сущность исполняемого. Игра учителя и его скупые высказывания часто словно освещали произведение новым светом: «Бартоковское проникновение в различные стили... было оригинальным и углубленным; все, к чему бы он ни обращался — как педагог, или как пианист, — становилось откровением, — вспоминает Д. Шандор. <...> Несколько деликатных замечаний после исполнения бетховенской или шубертовской сонаты — и сочинение вдруг представляло в совершенно преобразованной, новой трактовке»<sup>23</sup>. Работу над сочинением можно было считать законченной только тогда, когда ученик ясно представлял себе индивидуальные особенности стиля автора, понимал, как они преломились в данном произведении и мог верно отразить это в своем исполнении.

Работа над музыкальным произведением занимала в преподавании Бартока господствующее место. «Его уроки были преимущественно посвящены музыкальному содержанию; технические подробности, аппликатура, способы упражнения интересовали его меньше, хотя он и не пренебрегал ими» (Л. Хернади)<sup>24</sup>. «Речь на уроках почти никогда не заходила о технике, о технической отделке того или иного места в сочинении» (Ю. Секей)<sup>25</sup>. «В случаях технических затруднений учитель обычно просто рекомендовал упражняться» (Д. Шандор)<sup>26</sup>. Барток не занимался с учениками игрой гамм, октав, прочих упражнений и технических формул, придерживаясь на этот счет того мнения, что студенты академических курсов должны быть достаточно подготовлены для самостоятельной работы над техникой и преодоления разного рода виртуозных трудностей (Л. Хернади).

Однако из всего сказанного не следует, что фортепианная техника, а шире — проблемы пианизма вообще не занимали в педагогике Бартока заметного места. Изучение его фортепианно-педагогических сочинений и редакций убеждает как раз в обратном: мастер уделял чрезвычайно большое внимание пианистической стороне, каждый раз глубоко анализируя и обобщая возникающие задачи и находя им индивидуальные, нередко новаторские решения. В исполнительстве и педагогике Бартока музыкальные проблемы не заслоняли собой технические, а вбирали и поглощали их. Дать возможность музыкальной мысли выразиться в наиболее совершенной пианистической форме, найти органически неразрывную спаянность музыкальных идей и их специфически фортепианного воплощения — вот что в первую очередь понимал Барток под техникой.

По такому же пути он шел и в своем преподавании. Концентрируя всю работу на музыкальном содержании, раскры-

вая законы, по которым живет и развивается произведение, помогая ученикам вникать в сокровенные тайны его организации, учитель занимался не чем иным, как техникой (в широком понимании), вплотную подводя ученика и к необходимости овладения достаточно высокой степенью пианистического мастерства. «У него необходимо было уметь, — вспоминал о занятиях с Бартоком Дёрдь Ланг в книге «Жизнь и творчество Бартока». — Но добиваться этого умения нельзя было, зубря дома целый день без толку и без смысла»<sup>27</sup>.

Одновременно с началом преподавательской работы Барток приступил к редактированию фортепианной литературы. Редактирование стало той сферой деятельности Бартока, где скрестились пути его исполнительства и педагогики. В редакциях отчетливо отразились многие черты исполнительского мышления мастера, а также его педагогические взгляды. Поэтому наш рассказ о редакторской деятельности Бартока будет продолжением и углублением рассмотрения его педагогических принципов.

Вот перечень основных редакций фортепианной литературы, созданных Бартоком начиная с 1907 года:

Бах И. С. «Хорошо темперированный клавир», I и II том; «13 легких клавирных пьес из нотной тетради Анны Магдалены»

Гайдн. Избранные сонаты

Моцарт. Сонаты. Фантазия

Бетховен. Избранные сонаты. Багатели ор. 33, ор. 119. Экосезы. Варнации ор. 35 (15 вариаций с фугой Es-dur)

Шуберт. Скерцо

Шопен. Вальсы

Скарлатти. Избранные сонаты, I и II тетради

Куперен. Избранные пьесы, I и II тетради

Бартоком сделаны также фортепианные транскрипции органных и клавирных сочинений Делла Чиайи, Фрескобальди, Марчелло, Росси, Циполи, Пёрселла.

Уже сам по себе объем отредактированной и обработанной Бартоком литературы говорит о том, что это занятие не было для музыканта побочным (какой капитальный редакторский труд представляет собой один лишь «Хорошо темперированный клавир»!).

Чем же было вызвано обращение Бартока к редактированию? Одной из главных причин, побудивших Бартока предпринять этот труд, было остро ошутимое в то время стилистическое обеднение педагогического репертуара. Сужение круга авторов и стилей, в частности забвение композиторов XVII—XVIII веков, вытеснение подлинно художественной фортепианной литературы ремесленной продукцией второстепенных и третьестепенных композиторов салонного или академического направления не могли не вызвать тревоги у такого музыканта, как Барток. Обилие в различных «альбомах для юношества» и других педагогических изданиях сочинений, внешне воспроизводящих черты классического или романтического стилей, а по

существо бессодержательных, не только преграждало путь в педагогический репертуар настоящей, ценной музыки; эти сочинения насаждали глубоко въедающиеся шаблоны, пагубно действуя на слух, на музыкальный вкус обучающихся. Помимо стремления к обогащению и «очищению» педагогического репертуара, Бартока побуждал заниматься редактированием также и исполнительский интерес. Так, редакции избранных пьес Ф. Куперена и избранных сонат Скарлатти явились результатом его увлечения в 1920-е годы клавирным наследием французских и итальянских мастеров.

Все это не могло не наложить своего отпечатка на редакторский стиль Бартока. Его редакции имеют прежде всего отчетливо выраженную педагогическую направленность. В то же время он выступает в них и как пианист, оставивший «запись» своих трактовок; в этом отношении очень характерный редакторский почерк музыканта и грамзаписи его игры существенно друг друга дополняют.

Предназначение бартоковских редакций главным образом для учащейся молодежи обусловили ряд особенностей его редакторской манеры, на них следует остановиться подробнее.

Примечателен положенный редактором в основу большинства выпусков принцип распределения материала по возрастающей трудности. Путь от простого к сложному, как известно, один из коренных принципов всякого обучения и сам по себе вряд ли нуждается в комментариях. Однако эта система, более правомерная в отношении изданий избранных сочинений, оказывается в определенном противоречии с внутренней логикой последовательности материала, когда дело касается некоторых полных изданий, например всех сонат Моцарта или 48 прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира». Спорной представляется также целесообразность текстовых сокращений в бартоковской редакции избранных пьес Куперена (в ряде пьес опущены отдельные части, куплеты), — вероятно, наряду со стремлением сделать форму пьес более цельной и компактной (как объясняется в предисловии к изданию) редактор также руководствовался соображениями доступности этой музыки на сравнительно ранних ступенях обучения.

Главная особенность большинства редакций Бартока, также объясняемая инструктивными целями, это чрезвычайная обстоятельность, детализированность исполнительских обозначений. С какой поистине всеобъемлющей тщательностью и скрупулезностью обозначены редактором все детали исполнения, как подробно комментируется каждый поворот музыкальной мысли, каждый гармонический сдвиг! Малейший изгиб мелодической линии неизменно сопровождается вилочками, а более значительные подъемы и спады — соответственно *crescendo* и *diminuendo*. Что же касается агогических и артикуляционных



обозначений — акцентов, различных штрихов и т. п., то ими буквально испещрен нотный текст.

У читателя, не знакомого с особенностями исполнительского стиля Бартока и его педагогического метода, могло бы сложиться впечатление, что редактору свойствен излишний педантизм, академически буквалистская манера обращения с текстом произведения. Но вспомним описанные выше уроки мастера, ювелирную выделку сочинения, столь типичную для его исполнительского стиля, наконец, его огромный опыт исследователя-фольклориста, привыкшего на лету схватывать и фиксировать при помощи до тонкости разработанной системы обозначений каждое мгновение живого звучания, и отмеченные черты редакторской манеры Бартока предстанут в ином свете.

Изобилие редакторских ремарок у Бартока порождено теми же стремлениями, что и многократное проигрывание на уроках коротких отрывков музыки — передать, донести с максимальной степенью точности свое представление о звучании, не утратив ни крупницы. Входя в неизбежное противоречие со своей же собственной мыслью о невозможности повторить дважды одно и то же, Барток пытается в своих редакциях остановить изменчивое мгновение и закрепить его для последующих воспроизведений.

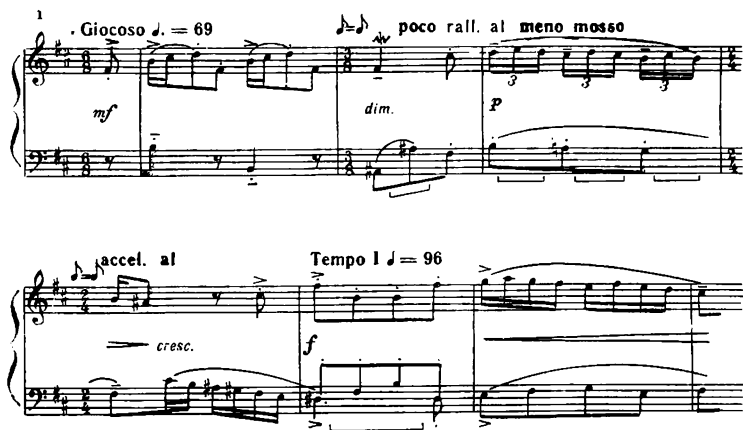
Самым характерным выражением этих особенностей может, пожалуй, служить вторжение редактора в такую трудно поддающуюся фиксации область исполнительского творчества, как агогика. Предельная детализация агогического плана — типичная примета редакторской манеры Бартока. Стремясь раскрыть исполнителю структурную, формообразующую роль темпоритмических изменений, как значительных, так и минимальных, редактор не только предписывает метрономические обозначения в начале произведения, но отмечает таким же образом и моменты внутреннего членения, темповые отклонения местного значения (даже если разница составляет всего два-три метрономических деления). Эти промежуточные метрономические обозначения, сопровождаемые столь же подробными агогическими ремарками с указанием фермат и долгих пауз (величина их также иногда регламентирована специальными примечаниями), чрезвычайно затруднили бы задачу овладения пьесой тем из исполнителей, которые попытались бы буквально осуществить все эти редакторские предписания. Нетрудно себе представить, что важнейший цементирующий фактор, каким был для Бартока гибкий темповый стержень, в руках неопытного исполнителя превращается в этом случае в нечто противоположное, и сочинение, вместо того чтобы оказаться спаянным, рассыпается на мелкие части. Несомненно, что обозначенные отклонения, несмотря на их строгую регламентированность, следует понимать как гибкие отступления от основной темповой оси, без существенной ломки единого темпа, а главное — руководствоваться

при этом прежде всего внутренним ощущением движения и логикой развития.

Очень важная роль в редакциях Бартока принадлежит динамике. Тщательная разработка динамического плана, детализированность шкалы оттенков объясняется многогранностью функций, выполняемых динамическими обозначениями и их внутренней связью с другими компонентами музыки. В сложной и кажущейся поначалу пестрой картине бартоковской динамики выявляется несколько групп динамических оттенков, служащих разным, хотя и тесно связанным между собой целям.

К первому, более крупному плану динамики относится группа оттенков, которые можно назвать архитектурными; они обычно указывают на преобладание одной общей силы звучности на протяжении целого построения. Вторую группу составляют процессуально-динамические оттенки — *crescendo*, *diminuendo* и их разновидности типа *rosso a rosso più f* и т. п. Такого рода динамика часто смыкается у Бартока с агогикой. Динамические нарастания и спады и агогические отклонения в точности соответствуют друг другу, такая связь способствует более пластичному, как бы скульптурно-объемному выявлению формы.





Обратим внимание на то, как в приведенном фрагменте из купереновской пьесы «La Coquette» (I тетрадь)<sup>28</sup> характерный темподинамический изгиб подготавливает и высветляет доминанту к субдоминанте h-moll, одновременно делая более плавным переход от трехдольного такта к двудольному. Так умело направленное освещение поверхности скульптуры подчеркивает и выявляет пластику формы:






Наконец, к третьей группе оттенков можно отнести внутриинтонационную динамику, мелодические нюансы, обозначаемые редактором небольшими вилочками, весьма многочисленными в его изданиях. Указывая на короткие нарастания и спады звуч-

ности, они чаще всего относятся к одному голосу и имеют целью помочь учащемуся услышать и осознать интонационное содержание мелодического рисунка, следуя за малейшими его изгибами.

В полном соответствии с чрезвычайно важной ролью артикуляционных средств в искусстве Бартока-интерпретатора находится его система акцентуации и другие обозначения характера туше и приемов звукоизвлечения в редакциях. Множество разновидностей акцента, своеобразие некоторых артикуляционных обозначений, до тонкости уточняющих намерения редактора, — самая характерная примета бартоковского почерка. Еще больше, чем какие-либо другие ремарки и указания, она свидетельствует о самобытности музыкально-пианистического мышления Бартока. В ряде своих педагогических изданий («13 легких клавирных пьесах из нотной тетради Анны Магдалены», «Хорошо темперированном клавире», в авторских комментариях к «Микрокосмосу») Барток со свойственной ему точностью расшифровывает значение каждого из артикуляционных указаний. (В своих собственных сочинениях Барток пользовался такими же указаниями, поэтому точное прочтение, понимание особенностей каждого обозначения и умение их исполнительски воплотить исключительно важны для верной передачи замысла композитора.)

Бартоковские акценты различаются по интенсивности от *marcato* (  ) и легкого акцента (  ) до сильного акцента (  = *marcatissimo*), а также — *sF* и *sFF*. Указывая штрихи и приемы звукоизвлечения, Барток дифференцирует обозначения *tenuto* (  ), *tenuto* с выдерживанием половинной длительности

звуков (  ), *portamento* (  , более легкое звукоиз-

влечение), *staccato* (  , мягкое, округленное), *staccatis-*

*simo* или острое *staccato* (  ). Важную роль у Бартока играют различные варианты сочетаний приведенных обозначений, например  и т. п.

Какими же художественными соображениями была продиктована столь тонко градуированная шкала акцентуаций? От-

метим прежде всего метроритмическую роль акцентов, выделяющих и подчеркивающих важные опорные моменты ритмического рисунка, особенно часто — синкопы. Придавая исключительно важное значение рельефному, полифонически-объемному слышанию музыкальной ткани, Барток часто выявляет с помощью акцентов скрытые полифонические линии, имитации мотивов, полифонические наложения, ритмическую самостоятельность скрытых голосов (с этой же целью редактор часто выписывает добавочные штили в линии какого-либо голоса). Примеры всех упомянутых функций акцента читатель может в изобилии найти как в собственных произведениях композитора, так и в его инструктивных изданиях. Мелодические акценты, соответствующие общей силе звучности данного построения (Барток предостерегал учеников от резких, не увязанных с динамикой акцентов), сообщали бартоковской фразировке характерную для его собственного исполнения декламационность, речитативную манеру произнесения мелодии. Благодаря выразительным опорным точкам мелодический рисунок обретал твердую определенность, полную досказанность. При самой тонкой нюансировке и гибкой агогике фраза никогда не выходила расплывчатой, а контуры ее затушеванными. Не случайно игру Бартока часто сравнивали с рисунком, запечатленным резцом в граните или вычеканенным по металлу — в его манере фразировки есть нечто общее с искусством гравера или чеканщика, тонко варьируемая глубина погружения «резца»-штриха создает выразительную пластику линии.

Не останавливаясь подробно на других функциях акцентных обозначений, как, например, подчеркивании гармоний, диссонансов и задержаний и т. п., отметим еще большую роль акцентов (часто в сочетании с динамическими и педальными указаниями) в красочной фортепианной инструментовке. Такие ремарки помогают услышать чередование «solo» и «tutti» или сопоставление разных групп «оркестра», символизируют включение как бы других регистров клавирина или вступление нового инструмента.

Педаль Барток обычно указывает в «наиболее важных моментах», подразумевая ее употребление «всюду, где того требует звучание. Задача учителя, — говорит редактор, — выявить эти моменты»<sup>29</sup>. Такими важнейшими моментами оказываются в редакциях Бартока чаще всего упомянутые выше приемы «оркестровки»; тесно смыкаются с ними приемы регистровой или тембро-гармонической, окрашивающей целое построение педали. Встречаются сплошные гармонические педали, собирающие звучность в красочные комплексы и следующие за ними (или предшествующие им) контрастные беспедальные звучности. Такие контрасты способствуют яркости партитурного представления звучания.

## Альбом «Детям». На пути к «Микрокосмосу»

С наибольшей полнотой и многогранностью творческая и новаторская сущность педагогики Бартока раскрывается в его сочинениях для детей и юношества. Барток явился продолжателем линии развития инструктивной фортепианной литературы, берущей свое начало в творчестве И. С. Баха. Баховские «Маленькие прелюдии и фуги», инвенции, симфонии и некоторые другие сочинения, созданные им для своих сыновей и учеников, были не только музыкой для обучения. Они были одновременно и композиторскими опытами. Дав одному из этих опусов название «Инвенции» (15 пьес двухголосного склада), Бах подчеркнул этим поисковый (как мы бы сейчас сказали) характер сочинений.

Идея *inventio* (это латинское слово означает «изобретение», «новация», «выдумка») получила свое развитие и в сонатах Скарлатти, которые, как известно, были озаглавлены автором «*Essercizi per Clavicembalo*» («Упражнения для клавесина»), позднее — в этюдах и отчасти прелюдиях Шопена, Этюдах по каприсам Паганини ор. 3 Шумана, в некоторых сочинениях Брамса, Бузони, Скрябина, Дебюсси, Хиндемита. Во всех опусах, подобных названным, внутренне, генетически взаимосвязанными оказывались творческий эксперимент и задачи обучения (в широком смысле слова): исследование новых закономерностей организации звукового материала одновременно открывало новые проблемы для педагогики. Трансформируя прежние и изобретая новые пианистические формулы, шлифуя их, типизируя, композиторы завоевывали и новые рубежи фортепианной техники, указывали пути совершенствования мастерства. Эта линия в фортепианной литературе всегда была передовой позицией педагогики. Инструктивная ценность музыки такого рода в значительной мере обусловлена аналитической направленностью мышления композиторов, углублением их в основы, элементы звуковой материи и пианистической техники.

По природе своего творческого мышления Барток был ярким представителем охарактеризованного типа художника-исследователя, экспериментатора. Многие современники справедливо отмечали как бы двойственную сущность его дарования: в нем слились воедино творческое вдохновение и научный склад ума. «Барток подходил к музыке с научных позиций, — писал друг композитора, скрипач Андрэ (Эндре) Гертлер, — в то же время в науке им руководила интуиция художника»<sup>30</sup>. В особенности это относится ко многим фортепианным сочинениям венгерского музыканта, для которого рояль был «опытным» инструментом, его творческой мастерской. Этим обусловлена та постоянная и глубокая взаимосвязь, которая существовала между его насущным композиторским трудом и созданием музыки для обучения. Не случайно у истоков формирующегося индивидуального стиля мастера находятся экспериментальные фортепианные циклы: Багатели ор. 6, Десять легких фортепианных пьес (1908), «Детям» (1908—1909), ставшие в то же самое время и началом пути Бартока-педагога. Такое же единство творче-

ского поиска и идей музыкального воспитания присуще всем важнейшим сочинениям фортепианно-педагогической серии мастера.

Опусом, послужившим отправной точкой педагогической серии Бартока, был сборник фортепианных обработок венгерских и словацких народных песен («Детям»).

Полное название сборника: «Маленькие фортепианные пьесы для начинающих (без октавного растяжения) на темы венгерских и словацких детских и народных песен». В первоначальном варианте сборник включал 85 пьес в четырех тетрадах (I и II — венгерские, III и IV — словацкие). В 1945 году, подготавливая сборник для переиздания, Барток внес ряд изменений в текст, оставил 79 пьес из 85. Вторая редакция вышла в двух тетрадах. (В настоящей книге сборник рассматривается по первой редакции, получившей большее распространение в нашей стране.)

Как родился замысел сборника? Что вообще побудило композитора обратиться к созданию музыки для детей? Ответить на эти вопросы — значит определить: какие музыкально-воспитательные идеи и принципы легли в основу формирования педагогической концепции Бартока. Чтобы разобраться в этом, необходимо вкратце остановиться на событиях, происходивших в жизни и творчестве композитора во второй половине 1900-х годов.

Главным содержанием этого периода было интенсивное изучение фольклора, собиранием которого Барток стал заниматься с 1905 г. Заинтересовавшись музыкально-этнографическими трудами З. Кодая, Барток приступил к собственным систематическим изысканиям песен в различных районах Венгрии и соседних с ней восточноевропейских странах. Количество фольклорного материала стремительно росло год от года; к венгерским песням добавились словацкие, затем румынские, накапливались богатые впечатления, приходил опыт фольклориста-исследователя. Появилась возможность сопоставлять черты народной музыки Венгрии и соседних стран, выявлять связи между различными народно-песенными культурами. Сбирание и исследование фольклора было в эти годы фактором, в короткий срок буквально революционизировавшим музыкальное мышление молодого композитора. Несомненно, правы те биографы Бартока, которые придают этому этапу жизни музыканта значение переворота, который «молниеносно и коренным образом определяет весь его стиль»<sup>31</sup> и все его художественное мировоззрение.

Пласты забытой древней народной музыки, всплывшие из глубины столетий, в первые же годы дали в руки композитору материал огромной ценности. Впечатления от старинной крестьянской песни, от всей атмосферы народного быта и искусства были так сильны и свежи, что очень скоро вызвали у Бартока стремление композиторски осваивать новооткрытое. Многие из фортепианных сочинений, созданных в этот период, представляют собой обработки подлинных фольклорных образцов или

написаны в духе и стиле крестьянских песенных и танцевальных мелодий, как, например, получившие особенную популярность миниатюры из цикла Десять легких пьес (написанного в те же годы, что и сборник «Детям») — «Вечер у секейев» и «Медвежий танец». Многосторонне испытывая возможности фольклорного материала, Барток разрабатывает различные методы его использования в своем творчестве. Одним из них — методом простой аранжировки — Барток пользовался, создавая сборник «Детям». В статье «Влияние крестьянской музыки на современную профессиональную музыку» (1931) Барток дает этому методу следующее определение: «...Народная мелодия повторяется без каких-либо изменений, или — лишь с незначительными изменениями, и сопровождается аккомпанементом, а также иногда обрамляется вступлением и заключением. <...> Вступление, заключение или связующее построение имеют второстепенное значение (главное содержание — крестьянская мелодия, как драгоценный камень в оправе)» <sup>32</sup>.

Подобный тип обработки был вызван стремлением композитора прежде всего постичь фольклор как целостный, живой музыкальный организм. Это был путь наиболее непосредственного продолжения в композиторском творчестве работы фольклориста. Кроме того, метод простой аранжировки открывал наибольшие возможности для музыкально-просветительской деятельности Бартока, позволял приобщать к сокровищам фольклора широкую публику и прежде всего — юное поколение нации.

В педагогическом отношении первый опус бартоковской серии для детей и юношества был задуман наиболее свободно. В основе его замысла — не стесненная какими-либо дидактическими рамками, широко развернутая, многозвучная и многокрасочная народно-песенная панорама, словно воссоздающая саму стихию народного творчества. Музыкально-поэтический мир народной жизни предстает здесь восприятию ребенка целостно, непосредственно — так, как раскрывается чувствам и сознанию маленького человека сама жизнь, как постигается им родной язык. Этому способствует вольное, импровизационно свободное чередование в альбоме картинок быта, лирических фрагментов-настроений, индивидуальных «портретов», массовых сценок, колоритных жанровых зарисовок, поэтических пейзажей, преломленных сквозь призму песенного и танцевального жанров.

Если детские мелодии Барток чередует в основном по контрасту движения и настроения, то далее — в соответствии с большей сложностью, мелодическим богатством и разнообразием фольклорного материала — приобретает значение другой тип сочетания мелодий. Появляются небольшие, в два-три звена, цепочки напевов, связанные общностью ладотонального колорита. (Автор соединяет мелодии в маленькие сюиты обозначением: *attacca* или *attacca ad libitum* в конце пьес.) Часто в этих

маленьких сюитах можно заметить и такой принцип объединения, как интонационные переключки между песнями, иногда выступающие явственно, иногда — более глубоко скрытые в мелодике напевов. Вплетаясь в мелодические рисунки, протягиваясь от песни к песне, такие внутренние интонационные нити осуществляют в сюитах как бы сквозное вариантное развертывание мелодического материала. Подбирая и сочетая между собой мелодии, близкие в ладоинтонационном отношении, но различающиеся по характеру движения, настроению, метроритмике, Барток создает циклы, богатые тонкими внутренними эмоционально-смысловыми оттенками.

Творческое освоение фольклора в сборнике «Детям» послужило основой для формирования и последующей кристаллизации важнейших принципов педагогической системы венгерского мастера. Многие основополагающие музыкально-воспитательные идеи, позднее оформившиеся в глубоко продуманную и завершенную концепцию, дают в раннем педагогическом опусе Бартока первые ростки. Эти идеи рождаются из наблюдений над стилем венгерского и словацкого фольклора, над его ладоинтонационными, метроритмическими особенностями, исходят из глубокого постижения художественных закономерностей народного музыкального мышления.

В сборнике «Детям» широко представлены почти все виды народных диатонических ладов, а также различные варианты их сочетаний. Венгерские крестьянские песни так называемого нового стиля<sup>33</sup> (именно их Барток использовал в альбоме «Детям») сохранили старинную пентатонную основу, на которую впоследствии наслоились черты натурального мажора и минора, других диатонических ладов — дорийского, миксолидийского, фригийского. Для этих песен, как и для старинных мадьярских, характерна квинтовая структура (вторая половина напева повторяет первую на квинту ниже, иногда — выше), с чем связана ладотональная переменность многих мелодий (см., например, № 4, 14, 15, 20 и др. из I тетради).

Ладоинтонационные особенности во многом определяют эмоциональную окраску венгерских напевов. В лирических мелодиях особенно ясно отражены мирозерцание венгерского крестьянина, его манера выражать свои чувства. «Удивительно, — писал Барток, — какая в этих мелодиях экспрессивная сила и при этом ни малейшей сентиментальности, никаких лишних украшений»<sup>34</sup>. Эмоционально сдержанные, они сильно отличаются, к примеру, от мелодий стиля «вербункош», с их остротой и напряженностью экспрессии.

Словацкие тетради еще больше расширяют ладовую сферу альбома. К названным семиступенным диатоническим ладам добавляется лидийский, а также — нередко встречающийся в словацком фольклоре минор с повышенной IV ступенью. Интервал увеличенной секунды (III—IV повышенная) придает некоторым



лирическим мелодиям словаков оттенок щемящей печали, не свойственной венгерской крестьянской лирике (см., например, № 30 из IV тетради). Своеобразие многих словацких мелодий заключается также в смене ладового наклонения вследствие колебания ступеней, звучащих в одной и той же мелодии то выше, то ниже (№ 5 из III, № 42 из IV тетрадей).

Выход за пределы классической мажоро-минорной системы, обогащение ладового мышления народной диатоникой Барток считал одной из насущных задач музыкального воспитания. В ладовой ограниченности традиционной школьной методики слухового развития композитор усматривал существенное препятствие на пути к пониманию народной музыки, так же как и современной профессиональной, в которой все настойчивее стала заявлять о себе тенденция к «освобождению от гегемонии мажоро-минорной системы»<sup>35</sup>. С течением времени проблема широкого ладового воспитания, развитие у юных музыкантов способности свободно ориентироваться в различных ладах и звукорядах станет занимать в педагогике Бартока все более значительное место.

Исследование ритмической природы народной музыки дало Бартоку не менее богатый материал для последующего формирования другой магистральной линии его педагогики — линии ритмического воспитания. В альбоме «Детям» много подвижных танцевальных напевов типа *tempo giusto* с преобладанием равных долей. Их ритмика, как правило, проста, рисунок незатейлив, но часто бывает задорно оттенен притоптывающими акцентами в четных (легких) тактах (как, например, в № 31 из II тетради — «Мама, погляди-ка на мои ботинки»). Наряду с ними есть мелодии, где равномерная пульсация обострена пунктированным ритмическим рисунком, синкопами, характерной игрой акцентов. Эти пьесы, вобравшие и остроту, упругость народных танцев, и некоторые интонационные особенности венгерской речи (например, акцент на первом слоге и некоторая растянутость последующего) ставят перед исполнителем разнообразные, часто весьма сложные ритмические задачи. Самая же главная задача состоит в том, чтобы исполнитель ощущал особую ритмическую наэлектризованность музыки, был бы сам внутренне заряжен энергией движения. Без этой ритмической активности даже безупречное выполнение сложных рисунков не сможет передать кипучей, бьющей через край жизненной силы музыки.

Несомненно, самый яркий образец такого рода — «Фуруйя», № 42 из II тетради. Затейливая, остро импульсивная игра штриховых и акцентных синкоп в мелодии накладывается здесь на синкопированное остинато волебно-сочного сопровождения. И все это — в стремительном движении, заставляющем слух быть постоянно начеку, приковывающем его к скрытому пульсу восточных.

Развитию других, столь же необходимых исполнителю ритмических качеств, способствуют медленные мелодии типа *rag-lando*. Барток считал эти песни «поражительными в отношении ритмической свободы». Они также активизируют, хотя и в ином плане, чем быстрые, чувство ритма, требуя особой чуткости к выразительности музыкальной речи, интонационным оттенкам, смысловым акцентам, ибо здесь характерность ритмики всецело определяется речитативной природой подобных мелодий. Рубато выступает в них как выразитель единого, неразделимого комплекса: слово — интонация — ритм; свобода ритмического дыхания идет от речитативно несомых голосом слогов песни, от характерных придыханий перед началом каждой фразы, от протяжных, долго вибрирующих фермат (см. № 26, 28 из II тетради).

Наконец, определенную метроритмическую трудность заключают в себе мелодии с меняющимся тактовым размером. В медленные песни смена тактового размера вносит широту и гибкость дыхания (см. № 30 — из II, № 12 — из III, 23, 43 — из IV тетрадей). Что касается подвижных песен, то в сборнике всего один, но характерный пример быстрой мелодии с чередованием трехдольных и двудольных тактов; возникающее метрическое торможение нарушает инерцию структурной симметрии и придает резвому движению особую упругость (см. № 32 из II тетради).

Исследование природы народного мелоса, его ладовых особенностей, ритмики оказало огромное воздействие на мышление Бартока — композитора и педагога. Глубоко присущие народному искусству вариантность, мобильность элементов внутри откристаллизовавшихся типических форм и видов, многообразие в едином — также органично вошли в творческий метод Бартока, став одновременно и важнейшим принципом его педагогической системы, выступающим в самых различных преломлениях. Для его педагогических опусов, например, становится весьма характерным наряду с расположением материала по нарастающей трудности многовариантный подход к важнейшим музыкально-воспитательным проблемам, обогащение их по ходу дела все новыми аспектами. В сборнике «Детям» это еще не выглядит специальной задачей, а вытекает из вариантного богатства самого фольклорного материала. В «Микрокосмосе», завершающем педагогическую серию Бартока, сквозное вариантное развитие многих линий воспитания музыканта станет одной из специальных, программных задач, определяющих структуру цикла.

Разумеется, отмеченное качество мышления Бартока наиболее полно и индивидуально выразилось в самих принципах обращения с использованным в сборнике материалом. Говоря о второстепенной роли сопровождения и другого авторского комментария, Барток отнюдь не имел в виду его «нейтральности»

по отношению к мелодии. Напротив, мелодия всецело определяла собой этот комментарий, ибо, как говорит композитор в цитировавшейся статье, «важно, чтобы музыкальный наряд, в который мы облакаем мелодию, гармонировал с ее характером, с особенностями, открыто или скрыто в ней проявляющимися, иными словами, чтобы мелодия и все добавления к ней производили впечатление нерасторжимого единства»<sup>36</sup>. Ясно, что обработка, основанная на таких принципах, есть творческое воссоздание первоисточника, ибо ее цель — не только сохранение явных, лежащих на поверхности свойств, но и постижение тайны материала, его глубинной сущности, самого типического в его природе. Продолжая и углубляя в обработках исследование фольклора, Барток непрестанно ищет, экспериментирует, обогащает и совершенствует средства и приемы<sup>37</sup>.

Уже в приемах обрамления и сопровождения отчетливо проявляется бартоковский принцип единства мелодии и ее наряда. Композитор неизменно пользуется для «отделки» мелодии материалом самой песни, но лишь изредка повторяет его буквально. Излюбленные Бартоком средства обрамления — это различные вариантные преобразования и комбинации вычлененных из мелодии-темы интонаций, мотивов, иногда — только ритмических фигур. Обычно они сочетаются со всевозможными приемами структурно-временного оттенения мелодии: темповыми сдвигами, ритмическими расширениями, включением тактовых пауз, цезур, фермат. Предельно экономно дополняющий мелодию материал, ограничивая себя в средствах авторского «комментария», Барток достигает отточенного мастерства в их применении. В особенности это относится к структурно-временным приемам. Почти ничего не меняя в самой мелодии, автор в то же время косвенно воздействует на ее восприятие, активизирует его, превращает композиционные средства в скрытые пружины действия.

Типична в отношении многих названных приемов детская песня № 12 из I тетради — быстрый хоровод. Моторное четырехтактовое вступление, непосредственно переходящее в аккомпанемент (обычный прием вписывания мелодии в рамку), сразу же сообщает музыке непрерывность движения, словно запускает ее по кругу, наподобие волчка. Возникает инерция равномерного кружащегося бега, столь отвечающая резвому характеру пьесы. В связующем построении эта инерция нарушается характерным структурно-темповым торможением в сочетании с динамическим спадом (см. т. 22—27). Возвращение мелодии в прежнем движении воспринимается после этого как еще более стремительное и радостное. В заключении пьесы (т. 46 и до конца) вариантное развитие мотивов, вычлененных из мелодии, снова сочетается со структурно-темповым расширением. Характерное для Бартока совокупное действие агогических и динамических нюансов (*p* poco rit., *mp* a tempo crescendo и т. п.)

придает контуру мелодии особую рельефность. Так, слегка нарушая структурную симметрию в рамке, гибко и пластично оперируя агогико-динамическими средствами оттенения темы, композитор как бы незаметно затушевывает и квадратность самой мелодии, словно изменяет ракурс ее восприятия. С такими приемами динамизации пьесы мы встречаемся во многих миниатюрах сборника.

Подобные средства обрамления и «комментирования» мелодии едва ли не самые простые из всех, которыми оперирует композитор в обработках сборника, — это лишь прикосновение мастера к «драгоценному камню». Но сколько уже в них типично бартоковской чуткости к выразительным оттенкам интонирования, какое в этой простоте средств мудрое и изящное чутье художника!

В принципах полифонического развития ткани и гармонизации напевов творческая сущность метода простой аранжировки выявляется с особенной силой, ибо здесь мастер создает единство еще более высокого художественного порядка, выявляя потенциальные возможности мелоса.

Венгерская и словацкая народно-песенные культуры по природе своей одноголосны. Однако свойства, скрытые в интонационной структуре мелоса, закономерно повели композитора во многих пьесах по пути полифонизации ткани; в одноголосной мелодике Барток обнаружил богатые полифонические ресурсы. Бартоковское ощущение потенциальной полифоничности мелоса настолько глубоко и естественно, что жизнь голосов во всех слоях музыкальной ткани воспринимается как спонтанное прорастание вглубь интонационных побегов мелодии-темы. Полифонизируя фактуру обработок, Барток ничего не привносит в музыкальную ткань извне. Он лишь помогает развиться самым жизнеспособным и характерным росткам мелодии, давая выход заключенным в ней внутренним жизненным силам. Из самых типичных приемов полифонизации отметим следующие: движение подголоска вначале параллельно мелодии (обычно — в октаву, терцию, сексту, дециму) и затем придание ему большей самостоятельности; внедрение в гомофонную фактуру скрытых голосов, контрапунктирующих мелодии-теме, имитирующих ее; сочетание мелодии с органным пунктом или остинатной фигурой сопровождения; развитие ритмически дополняющего мелодию подголоска в противоположном направлении, что поддерживает не только непрерывность движения, но также интонационную симметрию; важная роль принадлежит различным приемам имитационно-подголосочного письма с использованием прямых, обращенных, различным образом варьированных имитаций мотивов мелодии-темы. Главное же значение приобретает гибкое-взаимопроникновение указанных приемов, своеобразная текучесть, живая изменчивость полифонической ткани, чутко реагирующей на характерные особенности мелодии. Богат-

ство этих возможностей оказывается практически неисчерпаемым. Композитор ищет и экспериментирует почти в каждой пьесе, создавая множество типов и вариантов полифонического обогащения темы.

Уже самая первая пьеса сборника — пример изящно-лаконичного подголосочного дополнения мелодии:

2 Allegro

Аkkомпанемент, сопровождающий песенку в первом восьмистакте, — не что иное, как полифонически преобразованная альбертиева фигурация: скрытый голос на фоне органного пункта то вторит мелодии в дециму, то гибко варьирует мотив (т. 3—4). Далее (с т. 10) активность сопровождающего голоса возрастает. Спускаясь цепочками секундовых интонаций, подголосок не только поддерживает спокойную непрерывность ритмической жизни, противодвижением он создает также симметрию интонационного дыхания ткани (авторские вилочки отмечают характерное несовпадение «вдоха» и «выдоха» в мелодии и подголоске); наконец, секундовая цепочка, вливаясь в терцовую линию мелодии, мягко заполняет, допевает ее. Интересно наблюдать, как в этом точно и тонко прочерченном подголоске реализуются скрытые в мелодии интонации-ростки, как искусно вариантно обыгрывается скромная терцово-секундовая интервалика песни. И все это звучит свежо, детски-светло и непринужденно.

Те же приемы вариантно-подголосочного обогащения мелодии находят в других пьесах сборника множество интересных, индивидуально-выразительных решений.

В некоторых пьесах приемы полифонизации принимают более конструктивное выражение. Примечательный пример такого рода — № 4 из I тетради. Структура сопровождающего голо-

са здесь основана на свободном имитировании мелодии, при этом возникает характерная мотивная симметрия внутри ладовой ячейки *c — g* (см. такты 7—8 и аналогичные).

При повторении мелодии на квинту выше образуется новая ячейка *g — d*, дополняющая звукоряд переменного лада. Эту пьесу можно рассматривать, как оригинальный полифонический этюд на белых клавишах. От спиралеобразных кружений его пентахордов уже тянутся нити к некоторым конструкциям «Микрокосмоса».

Гармонический стиль обработок сборника — область, быть может, самых чудесных композиторских находок, открытий и озарений. Столь же подвижный и гибкий, как и все другие средства авторского комментария, гармонический язык обработок отличается еще большей тонкостью, трепетной изменчивостью, чуткостью к малейшим выразительным оттенкам мелодии. Психологическая точность, с какой Барток слышит в каждом индивидуальном случае требуемый гармонический нюанс, не перестает восхищать. Гармонизуя мелодии, Барток проникает в самые сокровенные глубины народной песни. Примечательна еще одна черта, касающаяся гармоний бартоковского альбома. Вобравшие в себя свежесть крестьянского мелоса и терпкость звучания народных инструментов, они словно напоены воздухом деревень, лугов и цветущих степей. Гармонии «вольного воздуха», может быть, впервые с такой яркостью расцвели именно в детской музыке Бартока.

Стиль обработок всецело обусловлен мелодической горизонталью, вытекает из ладоинтонационных свойств мелоса. Барток понимал, что традиционная, основанная на классической функциональности гармонизация нивелирует своеобразие ладового строя народных диатонических мелодий. (Он неоднократно писал об этом в своих работах, в частности в статьях «О влиянии народной музыки на современную профессиональную музыку», «Венгерская народная музыка и новая венгерская музыка».) Поэтому с самых первых шагов творческого освоения фольклора композитор ищет пути создания такого гармонического языка, который отвечал бы природе народного мелоса. Одной из первых находок, эмбрионом, из которого вглубь и вширь начал развиваться самобытный гармонический стиль Бартока, стал септаккорд, объединяющий терцовые ступени пентатонного минорного лада (*fis — a — cis — e*)<sup>38</sup>. Септаккорд в качестве тонического устоя был в творчестве Бартока ранним и относительно простым примером единства горизонтально-вертикали, концентрации в гармонии ладоинтонационных свойств мелоса. Барток находит в септаккордовых созвучиях богатые колористические и выразительные возможности. Даже в самых простых — с точки зрения техники гармонизации — миниатюрах неизменно сказывается искусство Бартока слышать гармонию, «излучаемую» самой мелодической линией.

Единый, но изобилующий внутренними красочными нюансами, ладогармонический колорит может сохраняться на протяжении всей пьесы или даже нескольких миниатюр (в маленьких сюитах альбома).

Очень интересное развитие получает в сборнике бартоковский принцип единства горизонтали-вертикали в связи с различными видами ладовой переменности, свойственной венгерскому и словацкому песенному фольклору. Так, расширение звукоряда за счет объединения двух пентатоник квинтового соотношения позволяет развернуть терцовую цепочку вниз и вверх от исходного тонического устоя за счет ниже- и выше-квинтовых надстроек (в нововенгерских песнях вторая половина напева чаще переносится на квинту вверх). Отсюда берет начало такой весьма характерный прием гармонизации повторяющейся неизменной мелодии, как последовательное перемещение тонического устоя на квинту или терцию вверх и вниз от центра переменного лада. В этом случае в образовавшемся расширенном звукоряде роль тонического устоя поочередно могут выполнять разные ячейки. Заметим, что в самой мелодии ладовой переменности может и не быть, расширение звукоряда осуществляется чаще всего в партии сопровождения.

Обратимся к пьесе № 27 из II тетради. Первые два раза мелодия гармонизована тоническим трезвучием D-dur (см. пример 3а). При третьем проведении (т. 33) тонический устой смещается на малую терцию вниз, дополняя первоначальную тонику трезвучием параллельного минора (см. пример 3б):



В более теплых гармонических тонах решен колорит пьесы № 26 из той же тетради — лирической любовной песни «Роза, любовь моя». Общим для всей пьесы гармоническим комплексом здесь является нонаккорд *es — g — b — d — f*, где центральной ячейке — трезвучию *g-moll* мягко «резонирует» сначала *Es-dur* (такты 10—14), затем *B-dur* (с такта 18). Две мажорные медианты, светло обрамляющие минорный центр, тонко гармонируют с ясным, предвечерним настроением песни.

Нетрудно заметить, что, меняя таким образом ладогармоническое освещение неизменной мелодии, Барток и в этом отношении осуществляет варьирование, имеющее в сборнике зна-

чение ведущего принципа обработки. Стремясь, как и в исполнении, не повторять «одну и ту же мысль одинаково, теми же словами, с той же интонацией», Барток находит множество красочно-выразительных оттенков в пределах единого колорита и настроения.

Рассматривая проблемы, касающиеся метода и средств обработки народных мелодий, мы вплотную подошли, а в ряде случаев уже коснулись особенностей фортепианного письма сборника «Детям». Остановимся подробнее на фортепианном стиле обработок, отразившем немало существенных черт пианистического мышления Бартока.

Излишне говорить, что новизна, оригинальность пианизма сборника, обилие интересных, остроумных, часто на удивление простых, но при этом всегда мастерски точных фактурных решений обусловлено отнюдь не только стремлением автора избегать шаблонных путей и стандартных приемов. Выбирая те или иные типы письма, мастер следует все той же красной нити своего метода обработки, коей подчинены и остальные средства авторского «комментария». Песня, ее поэтическое содержание, характерность мелодии и ритмического рисунка, все — вплоть до жанрово-изобразительных, пластических и «мимических» элементов, проглядывающих в тексте некоторых напевов, так или иначе отражается в фортепианной инструментовке пьес, явно или скрыто резонирует мелодии. Вот почему при закономерной типизации фактурных принципов мы почти не встретим буквальных повторений каких-либо приемов и формул. Изумительное чувство материала, богатейшая фантазия, изобретательность в выборе средств позволяют композитору находить в каждом случае индивидуальное пианистическое решение.

При всем многообразии типов письма полифоничность музыкальной ткани — один из главных факторов, придающих своеобразие фортепианному стилю сборника. Развитое полифоническое мышление Бартока сказывается не только в насыщении фактуры тематическими элементами. Оно проявляется и в такой характерной особенности, как четкая дифференциация разных пластов ткани, придание им ритмической, тембровой, артикуляционной самостоятельности. Простейший вид регистрово-тембровой дифференциации — изложение мелодии в октаву (или — на расстоянии нескольких октав). В сборнике немало и более развитых образцов расслоения фортепианной ткани на контрастные, не сливающиеся по тембру регистровые пласты. (См., например, пьесы № 12 из I, № 32 и 41 из II, № 31, 33 из IV тетрадей.)

Исключительно важная роль в красочной фортепианной инструментовке обработок принадлежит всевозможным типам оstinatных сопровождений. Барток, не любивший «многословия» ни в гармонизации, ни в фактуре, недаром питал особое пристрастие к оstinато: этот прием дает возможность объеди-



нить гармонию и контрапункт в единый полифонно-тембро-гармонический комплекс.

Типичен для Бартока, с его сильно развитым чувством тембра, прием переноса мелодии в разные октавы и регистры, часто связанный с передачей ее из руки в руку. Этот прием композитор использует в сборнике прежде всего как тембровый, инструментальный. Но важно и другое — то, что левая рука не привывает к постоянной роли аккомпаниатора, а оказывается и солистом. В этих случаях от нее требуется не только ловкость и свобода (особенно в быстрых пьесах), но — что не менее трудно — интонационная пластичность, выразительность. Характерно, что с тем или иным инструментальным тембром Барток связывает и определенный тип артикуляции, туше. Обратим внимание на то, как в пьесе № 41 из II тетради меняется характер интонирования в разных проведениях темы: вначале — у «контрабаса» танцевальная мелодия звучит комически тяжело, грузно оседая на сильных долях, в последующих повторениях она приобретает то гобойную нежность, то скрипичную интенсивную распевность.

Весьма существенный вопрос, возникающий в процессе рассмотрения пианистического стиля сборника, это вопрос о специфике фортепианного письма для детей и о том, как Барток подходит к этим проблемам. В чем заключается то новое, что отличает пианизм сборника «Детям» от основной массы инструктивной литературы того времени?

Создавая свой первый детский сборник, Барток еще не ставил перед собой каких-либо специальных фактурно-пианистических задач, как это будет в последующих фортепианно-педагогических опусах композитора (за исключением, пожалуй, задачи приспособить изложение к маленьким рукам исполнителей: автор избегает октав, о чем специально говорится в подзаголовке). Тем не менее Барток существенно развивает уже сложившиеся традиции фортепианного письма для детей и создает образцы совершенно нового изложения, необычного для детской литературы начала века. Сюда относится и тембровая красочность, и смелое расширение игровой территории путем одновременного контраста далеких регистров или переклички их в последовательности. Другие технические задачи связаны с полифоничностью языка бартоковского альбома, видоизменением некоторых традиционных пианистических формул, частым использованием квинтовых и аккордовых репетиций, имитирующих звучание народных инструментов.

За обманчивой простотой, порой даже элементарностью фактуры, часто скрываются задачи немалой трудности. Хотя, сообразуясь с возможностями маленьких исполнителей, Барток разрабатывает в миниатюрах сборника фортепианное изложение камерного типа (и в этом смысле письмо этого опуса можно рассматривать как относительно несложное), музыкально-

пианистическая сложность многих пьес входит в противоречие с их фактурной простотой. Как мы уже убедились, фактуру сборника «Детям» нельзя рассматривать как некую «одежду» для мелодии (можно одеть так, а можно и иначе). Здесь нет аккомпанемента в традиционном смысле слова, весь характер обработки таков, что музыкальная ткань рождается из поисков наиболее полного и совершенного выражения музыкального содержания, заключенного в мелодии. Так уже в раннем опусе начинается формироваться одно из существеннейших качеств стиля композитора — мастерство тематически-концентрированного изложения, вытекающего из предельной согласованности, взаимообусловленности всех элементов музыки, и их кристаллизации в фокусе главной музыкальной мысли. У народной песни Барток, по его словам, учился — наряду с другим — и «несравненной сжатости выражения музыкальной мысли без каких бы то ни было лишних подробностей»<sup>39</sup>. Сборник «Детям» был в этом отношении для композитора настоящей лабораторией. Через руки мастера прошло 85 мелодий, и в каждой из обработок сжатость выражения была резюмирующим его труд результатом стремления к тематически содержательному и выразительно-концентрированному письму.

Педагогическая ценность такого письма огромна. Читатель уже знает, какое значение Барток придавал развитию у исполнителя чувства целого — и как единства архитектурной и процессуальной сторон формы, и как проявления внутреннего единства всех элементов музыки, их спаянности между собой. Любая пьеса сборника «Детям» может послужить примером того, как музыкальная мысль-тема формирует и одухотворяет всю ткань, подчиняет этому развитию все компоненты музыкального языка и где даже самые элементарные средства дают в совокупности художественно-выразительный эффект, работают на образ. Именно на таких сочинениях превосходно воспитываются музыкальное мышление и вкус юных исполнителей.

Вместе с тем они предъявляют к ним и высокие требования, заключая в себе трудности особого рода.

Здесь-то и находится корень того противоречия, о котором говорилось выше. Простота бартоковского письма для детей качественно отличается от того, что понималось под простотой очень многими педагогами-практиками и композиторами-ремесленниками, наводнявшими в ту пору своей продукцией детский фортепианный репертуар. Как правило, он изобилует ходовыми фактурными приемами и готовыми наборами трафаретных, упрощенных формул, которые, едва коснувшись слуха и сознания маленького пианиста, игрались уже чисто механически. В различных альбомах и школах того времени можно обнаружить и немало народных мелодий, абсолютно обезличенных подобными приемами изложения. Понятно, что такая музыка бла-

гоприятствовала развитию пагубной пассивности слуха и мышления.

Нечто совершенно обратное наблюдается в бартоковских пьесах. Все задачи исполнения, в том числе и преодоление двигательных трудностей, связаны здесь с максимальной слухо-ритмической активностью, полной сосредоточенностью внимания в каждый момент исполнения. Полифоничность музыкального языка, ритмическое богатство и разнообразие материала, постоянное вариационное обновление, новизна многих средств изложения и оригинальное преобразование некоторых типовых пианистических формул, наконец, отмеченная концентрированность письма — все это требует постоянной активной работы слуха и сознания.

Под этим же углом зрения следует подойти и к исполнительским ремаркам Бартока в миниатюрах сборника. Чрезвычайно подробные, требующие от юных исполнителей внимания, умения понять их выразительный смысл, они никогда не воспринимаются как нечто «приложенное» к музыкальному тексту; их педагогическая ценность заключается в том, что они помогают глубже понять и прочувствовать сущность музыкального образа.

Пьесы сборника «Детям» отредактированы автором с величайшей тщательностью, таким же пристальным и любовным вниманием к «мелочам», тонким оттенкам исполнения, какое отличало его собственное исполнение и работу с учениками. Как всегда, исполнительские ремарки Бартока тесно взаимосвязаны. Только во взаимодействии артикуляционных, динамических, агогических нюансов раскрывается все богатство жизненного подтекста этих миниатюр. Словно в руках скульптора, музыкальная ткань приобретает рельефность, объемность, а живая пластика мелодической линии вызывает в воображении не только слуховые, но и зрительные ассоциации, «почти диктует и слуху и глазу бытовую картинность, портретность...»<sup>40</sup>

Особенно большое внимание автор, конечно, уделяет интонированию самой мелодии. Используя свою тонко градуированную шкалу артикуляционных оттенков, Барток стремится передать живую изменчивость, импровизационную творимость песни в народном исполнении. Композитора интересует не только сама мелодия напева, но и в не меньшей степени особенности ее интонирования с текстом. Артикуляция запечатлевает и логические акценты поэтической фразы, и ритмические нюансы речевой интонации, и характерные оттенки произнесения слова. Увлекательно наблюдать, как в этих обработках слово отдает мелодии свою выразительность, а мелодия, вбирая интонационно-смысловые оттенки текста, многократно усиливает его воздействие (в примере приведено начало пьесы № 9 из I тетради):



Прыгни в Тиссу ландыш,  
Прыгни в Тиссу ландыш,

Венчик умой в Дунае.  
Венчик умой в Дунае

В этом секрет удивительного обаяния, излучаемого этой музыкой: за интонационным контуром мелодии, неразрывно слитым с поэтическим словом, раскрывается душа крестьянской песни, встает сама жизнь народа. Может ли быть более благодарный материал для пробуждения в маленьком пианисте чуткости к музыкальной интонации?! Миниатюры сборника «Детям» — это не «песни без слов», но и не музыка для пения с аккомпанементом. Это — песни для пения на фортепиано.

Таков первый опус педагогической серии Бартока, сочетающий большую пытливую работу композиторской мысли с удивительной простотой и непосредственностью музыкального высказывания, с колоритной жизненной силой музыки. То обстоятельство, что сборник «Детям» возник в точке пересечения трех важнейших направлений музыкальной деятельности Бартока: научно-фольклористского, композиторского и музыкально-просветительского — определило не только характер и особенности самого этого альбома, но во многих отношениях и весь дальнейший путь развития педагогической концепции венгерского музыканта. Ее оплодотворяющим началом всегда оставалась народная музыка, а главными движущими стимулами — широкие музыкально-воспитательные проблемы.

По какому же пути шло дальнейшее развитие педагогических принципов Бартока и серии его инструктивных опусов?

«Фортепианная школа» (1913), над составлением которой Барток работал в сотрудничестве с пианистом и педагогом Шандором Решовски, была следующим звеном педагогической серии композитора и качественно важной ступенью эволюции его педагогической системы.

В пьесах «Школы» проблемы начального воспитания пианиста предстают под иным углом зрения, чем это было в сборнике «Детям». В каждой миниатюре «Школы» исходной предпосылкой становится какая-либо специальная инструктивно-пианистическая задача. Систематизация материала предполагает строгую последовательность в решении методических проблем начального обучения<sup>41</sup>. С названными и некоторыми другими особенностями создания музыки инструктивного назначения Бартоку пришлось столкнуться впервые. Опыт работы над «Фортепианной школой» оказался весьма ценным для Бартока. «Школа» явилась важным этапом на пути к «Микрокосмосу».

Важным руслом педагогики венгерского мастера со времен альбома «Детям» продолжали оставаться циклы обработок народных мелодий. О значении этих обработок для воспитания юношества прекрасно сказал сам композитор (по поводу 44 дуэтов для скрипок): «Пусть учащиеся с первых лет обучения играют пьесы, в которых безыскусственная простота народной музыки сочетается с ее мелодическим и ритмическим своеобразием»<sup>42</sup>. Творческий гений народа и наивная чистота детской души — то, что воплощало для Бартока вечные силы обновления жизни, истинные ее сокровища, — в этих циклах вновь и вновь встречаются друг с другом.

Линию альбома «Детям» продолжают созданные в 1915 году циклы обработок румынских песен и танцев: Румынские народные танцы, Румынские рождественские мелодии («Колинды»). К названным циклам примыкает и фортепианная Сонатина в трех частях (1915), темы которой представляют собой румынские народные мелодии. К этой же серии можно отнести Три рондо на народные темы — обработки словацких народных песен (первое из них было написано в 1916 году, два остальных закончены в 1927 году). Фортепианное письмо этих трех пьес, как и предшествующих опусов, рассчитано на возможность юных исполнителей. Помимо фортепианных циклов, параллельно с «Микрокосмосом» создавались 44 дуэта для скрипок (1931), а также хоры а сарпелла для детских и женских голосов (1935).

Румынские танцы и «Колинды» приносят с собой изумительное ритмическое богатство: прихотливую смену размеров, свободные, «неквадратные» ритмические рисунки и группировки ( $\frac{5}{8}$ ;  $\frac{2}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$ ;  $\frac{4}{8} + \frac{3}{8}$ ). Столь же увлекательно свежа в румынских циклах мелодика и ладовая сфера. Об этих мелодиях Барток позднее писал: «В 1912 году я нашел у румын Марамураша редкие мелодии, с ярко выраженной восточной окраской, множеством украшений, которые исполнялись в импровизационной манере»<sup>43</sup>.

С еще более богатым собранием обработок мелодий разных народов мы встречаемся в 44 дуэтах для скрипок, написанных

по заказу Э. Дофлейна за год до начала систематической работы над «Микрокосмосом». Так продолжается освоение Бартоком все новых национальных пластов фольклора и в широкое русло «Микрокосмоса» стекаются фольклорные притоки из предшествующих опусов для детей и юношества.

Продолжает развиваться и другая линия педагогики Бартока — фортепианно-инструктивная. Чем дальше, тем теснее она взаимодействует с линией фольклорных обработок, также вовлекаясь в процесс стилевого синтеза. В «Фортепианной школе» Барток не только стремился использовать народно-песенный материал, но и искал пути сближения инструктивных проблем со спецификой фольклорного стиля. В румынских циклах и Трех рондо на народные темы происходит дальнейшее развитие камерного фортепианного письма для детей. Хотя в этих опусах композитор не ставил перед собой специальных методических задач, здесь всюду чувствуется опытная рука пианиста и педагога, пишущего для детей доступно и пианистично.

В 44 дуэтах для скрипок особенности изложения уже в гораздо большей степени направлены на воспитание специальных инструментально-исполнительских навыков. Использование в этих обработках полифонических приемов, стремление согласовать музыкальное решение с методическими требованиями соответствуют новым исканиям композитора-педагога на этом этапе. По свидетельству Уйфалуши, скрипичные дуэты «создавались в процессе длительной работы, сопровождавшейся переделками и дополнительным выяснением технических требований...» Не игравший сам на скрипке, Барток тем не менее нашел в этом цикле «то идеальное равновесие, при котором слушатель может спросить, композиция определила задачу или задача — композицию» (слова Э. Дофлейна<sup>44</sup>). Расположенные в сборнике по принципу постепенного усложнения, эти пьесы представляют собой еще одну важную ступень к «Микрокосмосу».

Девять маленьких пьес для фортепиано, явившиеся «предъемом» к «Микрокосмосу», оказались настолько характерными для новых стилевых тенденций Бартока, что композитор специально упоминает о них в известном высказывании, адресованном Эдвину фон дер Нюллю: «...Последнее время я серьезно занимался добаховской музыкой и думал, что это заметно, например, в фортепианном концерте (имеется в виду Первый фортепианный концерт, 1926 года. — А. М.) и в Девяти маленьких пьесах»<sup>45</sup>.

В этот период, то есть в середине 1920-х годов, творчество Бартока развивалось в большой мере под влиянием возросшего интереса к искусству старых мастров — И. С. Баха и особенно французских и итальянских клавиристов XVII—XVIII веков.

Композиторы XX века, обращавшиеся в своем творчестве к музыке далеких эпох, преломляли это искусство по-разному; каждый искал в нем нечто «свое», родственное собственным эстетическим идеалам. Однако многое и сближало композиторов нашего времени в их поисках творческих стимулов, способных противостоять резким кренам, многостилию современного искусства. Такими стимулами, в частности, явились уравновешенность эмоций, интеллектуализм, строгая внутренняя организованность старинной музыки.

Творческой переработке подверглись в XX веке и жанровые, и композиционные модели искусства барокко и классицизма, и техника письма. Для многих композиторов они оказались той почвой, на которой произрастали новые средства выразительности.

Бартока закономерно вело по этому пути развитие его собственного творческого мировоззрения. Барочные влияния пришли в искусство уже сложившегося мастера и вызвали не резкий сдвиг, не стилиевой переворот, а органично вошли в сферу стиля. Тщательно изучая композиторскую технику мастеров барокко, он критически отбирал те стилиевые принципы и элементы, которые были наиболее близки тенденциям развития его собственного творческого метода.

«Начиная примерно с 1926 года ... мои произведения стали более полифоничными и одновременно более простыми», — говорил позднее композитор (в интервью, опубликованном в обзоре «Этюд» в 1941 году) <sup>46</sup>. Не изменяя своему тяготению к непрерывной изменчивости, варьированию, мастер достигает в то же время особой концентрированности материала, строго сосредоточивая его на основных музыкальных идеях композиции.

В Девяти маленьких пьесах (I тетрадь: Четыре диалога. II тетрадь: Менуэт, Песня, Марш зверей, Тамбурин. III тетрадь: *Preludio — All'Ungherese*) отчетливо отразился процесс ассимиляции барочных традиций. Четыре двухголосных диалога I тетради — это лаборатория «полифонизации» стиля, освоения методов баховского и добаховского имитационного письма на основе ладовых и интонационных закономерностей народной музыки. Как это часто бывало у Бартока и прежде, миниатюрные фортепианные пьесы становятся средоточием напряженного экспериментирования, в ходе которого рождаются и оттачиваются новые принципы письма.

Четыре пьесы II тетради представляют собой свободное преломление старинной сюиты, причем жанровые истоки бартоковского цикла — не в сюитной драматургии И. С. Баха, но в сюите-дивертисменте французских мастеров. Пестрая вереница образов, непринужденно шествующих то в менуэтном, то в маршеобразном движении, то грациозно пританцовывающих в Песне, то пляшущих под звуки Тамбурина, — не возрождает ли это дух некоторых купереновских «*Ordres*», например, его цикла «*Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise*» («Летописи Великой и Древней Менестрандизы»)? Известно, что Бела Барток исполнял эту сюиту в своих клавирабендах, а также включил несколько пьес из этой сюиты в свою редакцию избранных сочинений Куперена. Ярко театральный, или скорее ярмарочно-балаганный, характер названного дивертисмента Куперена (даже части здесь именуются «*Actes*») с комическиторжественным шествием знатных членов Менестрандизы, пением старцев и нищих под звуки волынки, выступлением жонглеров, скоморохов с медведями и обезьянками, сочный юмор и живая изобразительность действия, своеобразная пленэрность звучания некоторых сцен — все это не могло не увлечь Бартока. В то же время в бартоковских жанровых пьесах нет и намека на стилизацию. Такой подход к старинной музыке вообще был чужд композитору, его никогда не увлекали задачи музей-

но-реставраторского плана. Зато сколь свежим и плодотворным оказался синтез старинных жанров с венгерскими песенно-танцевальными мелодиями и ритмами!

Самая масштабная композиция в Девяти пьесах — это двухчастный цикл III тетради: *Preludio — All'Ungherese*. Его можно рассматривать как оригинальный синтез народно-рапсодического диптиха — «медленно — быстро» с принципами развития импровизационно-полифонической прелюдии. В первой части тема подвергается вариационно-полифоническому развертыванию наподобие инвенционных «Диалогов» I тетради. Во второй части та же мелодия развивается по типу *soprano ostinato* с типично рапсодической непрерывной динамизацией к концу, к бурному токкатно-танцевальному финалу.

Таков в общих чертах этот опус, имеющий одни стилевые корни с «Микрокосмосом», но оставшийся в пределах свободно задуманной композиции, скорее концертного, нежели инструктивного плана. Девять маленьких пьес сравнительно мало известны исполнителям и педагогам. Возможно, что причиной тому — близкое соседство «Микрокосмоса», заслонившего в какой-то мере своего предшественника. Но каковы бы ни были причины недостаточной популярности цикла — она не заслужена. Многие миниатюры этого опуса — по оригинальности содержания, свежести колорита, мастерству фортепианного письма — не уступают лучшим номерам последних тетрадей «Микрокосмоса».

**«Микрокосмос».**  
**История создания**  
**и панорама цикла.**  
**Принципы воспитания**  
**музыкального**  
**и пианистического мышления**

Создание Девяти маленьких пьес для фортепиано явилось толчком к возникновению замысла «Микрокосмоса». Именно 1926 год принято считать годом его рождения, хотя фактически работа над циклом началась в 1930-е годы.

Вот как рассказывает об этом композитор в интервью, опубликованном в газете «*Magyar Nemzet*» 3 октября 1940 года: «Одна из пьес „Микрокосмоса“ была написана одновременно с Девятью маленькими пьесами для фортепиано <...> В сущности, она должна была стать десятой в этом цикле, но не вошла в него. В то время меня уже занимала мысль написать совсем простую музыку для начального обучения. Однако понастоящему я взялся за работу лишь летом 1932 года; тогда



было создано около 40 пьес, в 1933—1934 еще 40 и в последующие годы — снова около 20. К 1938 году их число достигло сотни. Однако пробелы еще чувствовались. Поэтому в прошлом году я решил их заполнить; так, наряду с другими пьесами к этому времени относится первая половина I тетради. Отличная возможность испытать материал на практике мне представилась дома. В 1933 году мой маленький сын Петер стал просить, чтобы мы учили его играть на фортепиано. Я принял смелое решение и сам взялся за это дело — в сущности, непривычное для меня. Если не считать песенок и технических упражнений, ребенок учился исключительно на материале „Микрокосмоса“. Надеюсь, что это пошло ему на пользу, должен признаться также, что и сам я многому научился на этом эксперименте» (цит. по аннотации Д. Кроо к грамзаписи «Микрокосмоса» в исполнении Дитты Пастори)<sup>47</sup>. Так возник и в течение более чем десятилетия (1926—1939) осуществлялся замысел «Микрокосмоса» — последнего опуса педагогической серии Бартока, итогового и вершинного достижения мастера в сфере музыкальной педагогики.

Одно обстоятельство в приведенном интервью представляется весьма примечательным. С середины 1920-х годов Барток вынашивал мысль о создании «простой музыки для начального обучения». Именно это побудило композитора изменить первоначальный замысел «Микрокосмоса» как сборника пьес для концертного исполнения и повернуть его в русло фундаментальной школы, охватившей в своих шести тетрадях многие проблемы музыкального и пианистического воспитания. Почему композитора, достигшего в ту пору полного расцвета творчества, создававшего одно за другим все новые масштабные полотна, влекут к себе элементы, начала начал и основы основ музыки и музыкального обучения? Что нового задумал внести Барток в свою концепцию музыкального воспитания? Ключ к «Микрокосмосу» скорее всего следует искать в ответе на эти вопросы.

В очерке «Жизнь Белы Бартока» Саболичи вспоминает, как в одной из бесед с ним Барток сказал, что «путь его развития как художника подобен спирали: он решает одни и те же существенные проблемы все более совершенно, всегда на более высоком уровне. В этом была главная суть его развития», — заключает Саболичи<sup>48</sup>. Не потому ли на новом перевале творческого пути, во второй половине 1920—1930-х годах, Барток подвергает пересмотру и свои композиторские принципы, и музыкально-воспитательные идеи? Здесь мы снова встречаемся с характерной закономерностью развития бартоковской педагогической серии и его музыкально-воспитательных принципов: важнейшие, «ключевые» опусы возникают в стилистически переломные периоды; композиторские и педагогические искания идут в едином русле; творческое исследование, эксперимент становятся основой формирования воспитательных идей. На-

помним, что так было в начале века, когда процесс прорастания новых стилевых качеств вызвал к жизни — среди других экспериментальных опусов — сборник «Детям». Этот альбом, положивший начало педагогической серии Бартока, был одновременно и лабораторией композиторского метода и исследованием основ музыкального воспитания.

Создание «Микрокосмоса» приходится на период, когда во всем, написанном композитором, ощущается стремление к очищению и прояснению стиля. В масштабных циклических опусах 1930-х годов господствует тенденция к конструктивно-архитектонической стройности; мастеру все ближе становятся идеалы такого искусства, в котором объективные, общезначимые закономерности управляют индивидуально-выразительным, субъективным началом, не подавляя его, но подчиняя строгой обусловленности целого. Повинуясь этому тяготению к концептуальности, мелодика, ритм, полифония, гармония объединяются в бартоковском стиле в органичный, нерасторжимый комплекс, замечательный внутренней взаимообусловленностью входящих в него элементов.

Значительное обновление языка на этом творческом этапе, тенденция к стилизовому синтезу потребовали и в сфере педагогики нового труда, резюмирующего прежние принципы и поднимающего их на следующий виток спирали. Думая о «простой музыке для начального обучения», Барток решил возводить дом с фундамента и складывать его по кирпичикам.

Итак, в «Микрокосмосе» сходятся пути многолетних исканий Бартока-педагога. Что же представляет собой этот цикл, ставший, по словам современников, «посланцем макрокосмоса бартоковского творчества», «катехизисом музыкальной революции XX века» и скромно названный автором в подзаголовке «Фортепианная музыка от начала начал»?

У больших художников нередко бывает так, что в ходе осуществления какого-либо замысла первоначальная идея перерастает самое себя. Создаваемое начинает облекаться множеством ассоциаций, вбирает и перерабатывает опыт достигнутого ранее, попутно обнаруживая в себе самом все новые резервы. Простой, порою даже утилитарный повод становится стимулом крупнейших художественных свершений тогда, когда зерно замысла попадает в заранее подготовленную почву. Произведение начинается все более властно диктовать автору собственные требования, развиваясь по своим внутренним законам.

Нечто подобное получилось с «Микрокосмосом». В цикле постепенно стали вырисовываться перспективы целостного замысла, пролегли магистральные линии-проблемы, превращая «Фортепианную музыку от начала начал» в масштабную, широко развернутую концепцию музыкального воспитания.

Помимо тех нитей, которые тянутся к циклу от предшествующих опусов композитора, можно увидеть и более далекую

историческую перспективу. В замысле «Микрокосмоса» явственно просвечивают традиции баховских сочинений «для любителей клавира и жаждущих обучаться» — его «Notenbüchlein», «Klavierbüchlein», легких прелюдий для начинающих, инвенций. Принципы Баха-педагога нашли свое отражение не только в специальных полифонических композициях цикла (среди них есть и посвящение великому учителю всех музыкантов — «Посвящается И. С. Б.» № 79), но и в том, что язык контрапункта стал в цикле доминирующим средством выражения. «Микрокосмос» возрождает и самый дух универсализма, пронизывающий всю педагогику клавирной эпохи, когда разграничения между исполнительством и композиторским ремеслом были неведомы и когда понятие музыкант означало посвященность во все или, во всяком случае, во многие сферы музыкального искусства.

«Посвящается Р. Ш.» № 80 тоже воспринимается шире, как дань уважения другой великой творческой эпохе — романтизму. Свой след в «Микрокосмосе» оставили не только «Альбом для юношества» и «Детские сцены» Шумана, но и некоторые другие циклы и альбомы XIX века. Конечно, «Микрокосмосу» — детищу новой эпохи — оказалось несозвучным многое в романтических циклах о детях и для детей. И прежде всего — лирико-психологическая подоплека мироощущения, служившая основой всему: и строю чувствования, и типу образного мышления. Оставив прошлому черты порой идеализированного бытописания, уют романтических интервью, столь располагающий к созерцательной мечтательности, грезам у каминя, Барток на новый лад претворил в «Микрокосмосе» большую, нестареющую традицию романтических циклов для детей. Традиция эта — любовь к воссозданию в музыке народной жизни и искусства, тяга к песне, танцу, картинам быта, жанровым сценам, сказкам и персонажам, созданным народной фантазией; и еще — интерес к «чужим странам и людям», красной нитью проходящий через всю детскую музыкальную литературу XIX — начала XX века, в том числе и бартоковские ранние опусы для детей и юношества.

Пьесам, знакомящим ребенка с фольклором разных народов, принадлежит в цикле важное место. На «географической карте» «Микрокосмоса» мы видим главным образом страны Восточной Европы, мелодии которых Барток записывал сам или изучал по сборникам коллег-фольклористов. Продолжая традицию романтических музыкальных путешествий, эти пьесы содержат и черты современного мышления. Некоторые миниатюры, такие, как «Южнославянское» № 40, «Мелодия Семигорья» № 53, «Обертоны» № 102, «Звучание флейты» № 88 и т. п., — это не просто лирические картинки-впечатления, а достоверное воссоздание и типизация музыкальных «наречий» и «диалектов», их интонационно-ладовых, метроритмических, instrumen-

тально-колористических особенностей. Но сама эта достоверность — в духе Бартока, умевшего и любившего сочетать в искусстве точность научного исследования с артистизмом, творческой свободой художественного воплощения.

В качестве примера, иллюстрирующего эту мысль, приведем комментарии композитора к одной из чудесных миниатюр «Микрокосмоса» — «Вольтке» № 138: «В пьесе имитируются три вольтночные трубки — мелодическая, тонико-доминантовая и басовая. Характерно разделение трубок. Эффект скрипа, писка весьма типичен. Звучание никогда не кончается нормально (то есть на тонике. — А. М.), потому что воздух успевает выйти из трубок». (Здесь и далее комментарии Бартока к пьесам «Микрокосмоса» приводятся по книге Б. Сухова «Путеводитель по „Микрокосмосу“ Бартока», где они были впервые опубликованы <sup>49</sup>.)

В аспекте фортепианно-методических проблем «Микрокосмос» — это новая, несравненно более полная и последовательная, чем в «Фортепианной школе» 1913 года, система воспитания пианиста. В двух первых тетрадах мы словно видим Бартока-учителя рядом с сыном у рояля. Внимательно наблюдая, он шаг за шагом ведет мальчика от пятипальцевых унисонных мелодий к игре «Обеими руками, попеременно», «Смене позиций», «Противоположному движению», «Стаккато и легато» и т. п. Может быть, именно непосредственный контакт с учеником, атмосфера живого «эксперимента» побудили автора отказаться от традиционных методических и теоретических предписаний, предоставив все это «устным объяснениям учителя».

Структура «Микрокосмоса» с точки зрения расположения материала в шести тетрадах подчинена двум взаимосвязанным принципам. Первый из них — распределение пьес по нарастающей трудности — уже знаком нам по предыдущим опусам педагогической серии Бартока. Второй — принцип спирали — обнаруживает стремление автора «Микрокосмоса» следовать и в обучении музыканта той диалектике жизненных процессов, о которой он говорил Б. Сабольчи (в приведенной выдержке из интервью). Появление одних и тех же или сходных задач на новом, более сложном уровне помогает и закреплению ранее достигнутого, и постоянному движению вперед.

Вопрос о том, какой материал в «Микрокосмосе» относится к собственно «Фортепианной школе», то есть представляет собой пособие для начинающих, вряд ли может и должен решаться однозначно. Издателям цикла Барток писал, что «Фортепианной школой» являются лишь первые 60 пьес «Микрокосмоса», которые, по его замыслу, должны были быть объединены в одном томе<sup>50</sup>. В то же время из Предисловия Бартока к «Микрокосмосу» явствует, что материал, затрагивающий «все простейшие технические проблемы», сконцентрирован им в первых четырех тетрадах. Из них первые три автор рекомендует использовать в течение одного или двух лет в качестве единственного учебного материала. Это служит определенным ука-

занием на то, что именно данные тетради являются начальной ступенью.

Нам представляется, что, не входя в противоречие с замыслом Бартока, можно сгруппировать тетради «Микрокосмоса» следующим образом: три+одна+две. В IV тетради осуществляется постепенный переход от элементарных технических проблем к более свободному художественному синтезу элементов музыкального языка и фортепианной техники. Что касается последних двух тетрадей, то они лишь по лаконизму форм, афористичности высказывания остаются в пределах микрокосмоса; во всем остальном — это уже «большой стиль», выход в макрокосмос бартоковского творчества.

«Нельзя быть пианистом, не будучи музыкантом». Эти слова Бартока (их приводит в своей книжке Б. Сухов) могли бы стать девизом «Микрокосмоса». Главная музыкально-воспитательная идея цикла — это глубокая взаимосвязь между специфической инструментальной обучением и формированием музыкального мышления. Уже в «Фортепианной школе» 1913 года Барток стремился согласовать эти две сферы. Следующей ступенью были скрипичные дуэты. Но только в «Микрокосмосе» композитор смог широко и последовательно осуществить этот важнейший принцип своей педагогики и создать законченную систему воспитания пианиста.

Инструктивно-пианистические задания не просто сосуществуют в цикле с «азбукой» и «грамматикой» музыкальной речи (хотя в названиях пьес они обычно разграничены). «Имитация и контрапункт», «Канон в октаву», «Имитация в зеркальном обращении», «Лидийский лад», с одной стороны, — и «Мелодия с сопровождением», «Репетиции», «Стаккато и легато», «Подкладывание первого пальца» и т. д. — это не переход из «класса композиции» в «класс фортепиано». В большинстве пьес «Микрокосмоса» элементы музыкального языка и фортепианной техники образуют единый комплекс, взаимно обуславливают друг друга. Хорошо сказал об этом Э. Дофлейн: «Из пианистических проблем рождаются у Бартока структурные идеи композиций, из структурно-композиционных образцов — специальные задания для обучения фортепианной игре»<sup>51</sup>.

В «Микрокосмосе» выделяется также группа пьес, обнаруживающих стремление автора дать материал для детского и любительского музицирования, привить охоту и вкус к более широкому и свободному общению с музыкой. Подобно тому, как в «Нотных тетрадях Анны Магдалены [Бах]» среди клавирных композиций Бах поместил арии и хоралы с текстом, Барток вводит в «Микрокосмос» песни с аккомпанементом («Диалог» № 65; «Венгерская песня» № 74; «Песня о лисице» № 95 и «Ново-венгерская народная песня» № 127). Композиции № 43, 44, 55, 145 имеют варианты для исполнения на двух фортепиано («...важно, чтобы ученик как можно раньше при-

общался к ансамблевой игре», — пишет автор). Пение, аккомпанемент, игра в ансамбле, чтение с листа, а также более творческие формы музицирования: транспозиция, транскрипция — всему этому Барток придает большое воспитательное значение (половина предисловия посвящена именно этим вопросам).

Так, в многообразии задач и смене впечатлений раскрывается ребенку мир музыки и мир фортепиано. В серьезную атмосферу музыкального класса неожиданно врывается задорная детская мелодия или народная песня и веет прежним пленэром альбома «Детям»; чинные упражнения в двойных нотах прерываются появлением фантастических «Драконов»; после строгого четырехголосного хорала звучит пляска «В русском стиле». Часто техническая проблема облекается в форму занимательной игры с элементами музыкального языка. Музыка цикла нередко обнаруживает тяготение к таким серьезным задачам, как балансированию на грани музыкально-выразительного и изобразительной звуковой символики («Прибой», «Ухаби-стая дорога», «Мелодия в тумане», «Схватка», «Сказка о маленькой мухе», «Линия и точка»).

Таким предстает «Микрокосмос» при взгляде на него в панорамном аспекте. Приступим теперь к более детальному рассмотрению цикла, следуя уже его сквозным проблемам-магистральям.

Музыкальный язык Бартока, движущие силы его стиля получают в цикле специфическое выражение. С одной стороны, «Микрокосмос» не исчерпывает всего стилистического богатства бартоковской музыки — здесь действуют различного рода методические ограничения. Зато под влиянием замысла, в котором очень важную роль играет принцип типизации, — многие существенные особенности мышления композитора получают особенно концентрированное, «очищенное» и наглядное воплощение. Проходя через аналитическую призму цикла, стиль Бартока дает яркий и четкий спектр. Главные лучи этого спектра: мелодика, метроритм, полифония, ладотональность, гармония. На них мы и сконцентрируем внимание.

### **Мелодическая сфера цикла. Интонационно-мелодическое воспитание на новом этапе**

Мелодическое начало было главным содержанием всех предшествовавших «Микрокосмосу» педагогических опусов Бартока. Выразительное, живое и пластичное интонирование и в «Микрокосмосе» продолжало оставаться в центре внимания композитора, написавшего в Предисловии к циклу, что «всякое инструментальное обучение, в сущности, должно исходить из пения». Правда, унисонные мелодии на-

чальных номеров цикла, строго и мерно шествующие по ступеням пентакорды, мало похожи на первые пьесы альбома «Детям» с их интонационной свежестью и непосредственностью. Верно и то, что в последующих композициях цикла стремление автора к «пластической простоте мелоса» (Саболичи) иногда оказывается в противоречии с тенденцией к конструктивным решениям, и живые мелодические побегі вьнут в слишком жестких каркасах «геометрических» схем. Однако не эти пьесы определяют мелодическую сферу «Микрокосмоса». Только поверхностный или предубежденный слух не обнаружит здесь все тех же вечно свежих и чистых народно-песенных истоков, какие уже в первом педагогическом опусе композитора заложили основу интонационного воспитания — одной из магистральных проблем бартоковской педагогики.

Мелодику «Микрокосмоса» нелегко характеризовать в целом. Бесспорно, что в мелосе цикла запечатлелись существенные особенности интонационного мышления Бартока, характер его тематизма и приемы мелодического развития. Всюду ощущается кровная связь с «макрокосмосом» бартоковского творчества, особенно периода 1920—1930-х годов. Однако своеобразие замысла этого единственного в своем роде экспериментального опуса наложило отпечаток на мелодический его строй. При всей органичности стилевых проявлений мелодика цикла, сочетающего в себе «энциклопедию музыки XX века» и «прогрессивную школу пианизма», отличается крайней многоликостью. Каждая миниатюра представляет собой определенный композиционно-инструктивный образец, что диктует ту или иную интонационно-ладовую, ритмическую структуру, особенности рисунка, характер пианистического оформления.

В «Микрокосмосе» немало характеристических миниатюр, этнографических картинок, пьес-стилизаций, музыкальных портретов. В них проявляется одно из приметнейших качеств дарования Бартока: умение создать рельефный, динамичный мелодический рисунок, в котором неразделимо переплетены выразительные и изобразительные элементы. В «Танце драконов» № 72 — тема причудливого интервального рисунка движется рывками и зигзагами. «Портрет» Шумана № 80 очерчен более сложным и психологически емким контуром: здесь и плавность, и внутренняя прерывистость, шумановский пунктирный



ритм — необходимый в этом «портрете» штрих (можно предположить, что в мелодию этой миниатюры вкраплены известные шумановские буквы-символы: *es, as, c, h*, см. ноты, отмеченные в примере 5 крестиками).

Мелодический рисунок может передать и плавное скольжение лодки (№ 125), сопровождаемое «монотонным течением воды» (комментарии Б. Бартока к «Микрокосмосу»), и угловатые движения куклы на ниточках (№ 139), и радостное стремительное порхание маленькой мушки, счастливо вырвавшейся из паутины (№ 142). В мелодиях «Крестьянского танца» № 128 и «Деревенской шутки» № 130 зримая пластичность пантомимы сочетается с глубоко реалистическим обобщением народного характера. Каким брейгелевским жизнелюбием веет от этих колоритных сцен народного веселья! В значительной мере выразительность названных пьес, конечно, достигается их ладовой структурой — например, целотоновостью «Танца драконов», минорно-уменьшенной сферой пьесы «Посвящается И. С. Б.», хроматикой «Сказки о маленькой мухе», красочной диатоничностью «Крестьянского танца» и «Деревенской шутки».

Многонациональная народно-песенная и танцевальная основа — один из главных факторов, определяющих в цикле характер мелоса. Богатство фольклорных связей «Микрокосмоса» — свидетельство непрерывно расширявшихся фольклористских интересов Бартока — не имеет себе равных ни в одном из его предшествующих педагогических опусов. Если в дуэтах для скрипок к народно-песенному материалу прежних детских опусов добавляются еще сербские, хорватские, украинские и арабские мелодии, то в «Микрокосмосе», этой музыкальной модели мира, поистине уже осуществилась мечта композитора о «великом братстве народов». Кроме старо- и нововенгерского фольклора, образующего ладоинтонационную основу цикла, композитор черпает мелодии, интонационные обороты из богатейших истоков румынской, болгарской, югославской, словацкой, украинской и некоторых других народно-песенных культур.

Случаи, когда народные истоки, питающие мелос цикла, выбиваются на поверхность в виде подлинных фольклорных тем с их конкретной жанровой образностью или текстом, относительно редки.

В цикле несколько обработок венгерских народных песен, задуманных, в отличие от ранних опусов педагогической серии, для пения с аккомпанементом: «Венгерская песня» № 74, «Песня о лисице» № 95, «Ново-венгерская народная песня» № 127. В «Венгерском танце» № 68 и «Вариациях на народную песню» № 112 также использованы подлинные венгерские мелодии. Миниатюра «В духе народной песни» № 100 основана, по свидетельству Бартока, на балканской теме, а «Болгарский ритм» № 115 — на болгарской мелодии.

Иногда кажется, что автор нарочно помещает их для освежения слуха после сложных, чисто инструментальных компози-



ций. В основной же массе пьес из почвы, питаемой фольклором, вырастают мелодии, народная природа которых свободно интерпретирована композитором.

Так возникают мелодии, возрождающие стиль архаически-лапидарных старинных трансильванских напевов (№ 53), протяжных славянских песен («Это было однажды» № 94), либо стилизованные упруго-тяжеловесные обороты венгерских плясовых и застольных мелодий («В венгерском стиле» № 43, «Песня» № 116). Особенно много в цикле мелодий, претворяющих ладоинтонационный строй старинных мадьярских песен (№ 83, 105, 111 и др.).

Русские плясовые обороты, явно воспринятые через искусство Стравинского, звучат в колоритных стилизациях, перекликающихся с образами языческих ритуальных плясок из «Весны священной» («Лидийский лад» № 37, «Ярмарка» № 47, «В русском стиле» № 90).

В целом ряде миниатюр — от несложной композиции «Южнославянское» № 40 до одной из жемчужин цикла — «Волюнки» № 138 — воссоздаются излюбленные композитором инструментальные стили разных народов: задумчивые переливы пастушьих свирелей из румынских степей и трансильванских нагорий, упругий плясовой наигрыш болгарского кавала, прихотливые узоры венгерских волюнок (№ 88, 102, 138, 146).

Свободное претворение в мелосе цикла фольклорных элементов, идущих из различных национальных и временных пластов народной песенности, — одна из важнейших художественно-методических тенденций автора «Микрокосмоса».

Подобное оперирование ладоинтонационными и ритмическими элементами народной музыки, творческая их интерпретация и свободный синтез, нередко, сообразно замыслу, смелая интеграция разноплеменных элементов есть художественное обобщение, поднимающее на высокую ступень критерий народности в композиторском творчестве. Такой подход Бартока к использованию фольклора явился закономерным этапом стилистической эволюции, этапом кристаллизации богатейшего ладоинтонационного материала, накопившегося к тому времени в творческом «макрокосмосе» композитора. Такой путь претворения народной музыки в профессиональном искусстве в гораздо меньшей степени связан, по словам Бартока, с «использованием или подражанием народным мелодиям; однако вся атмосфера... музыки проникнута народным духом. В этом случае можно сказать, что композитор владеет народным музыкальным языком так же совершенно, как поэт — своей родной речью»<sup>52</sup>.

Выше отмечалось, что воспитание интонирующего слуха, активно участвующего в процессе реализации музыкального образа, всегда находилось в центре внимания Бартока-педагога. В его фортепианно-педагогических опусах первого — второго

десятилетий века важнейшим материалом, формирующим интонационное чувство, были обработки народных мелодий. Глубоко органичный синтез жанрово-образного и лирически-обобщенного, какой являют собой эти обработки, представляется во многих отношениях идеальной почвой для воспитания пианиста. Песня, с ее живой конкретной образностью, непосредственно связанной с текстом, стала в педагогике Бартока прообразом инструментального интонирования.

В «Микрокосмосе» доминируют уже иные методы обращения с народно-песенным материалом. В процессе «переплавки» ладоинтонационного материала, отбора его и дифференциации — в соответствии с многообразными художественно-методическими задачами — во многом утратилась непосредственная простота песенного интонирования, столь привлекающая в обработках альбома «Детям». Один из главных факторов, повлиявших на характер интонационного строя «Микрокосмоса», — инструментализация мелоса. Устремление в специфическую сферу фортепианной техники отчетливо намечилось уже в «Фортепианной школе» Бартока — Решовски. В «Микрокосмосе» в связи с задачами строго последовательной и детально разработанной системы пианистического обучения неизмеримо сильнее дает себя знать процесс «пропускания» мелоса, настроенного на богатейшем фольклорном материале, сквозь фильтры инструктивно-инструментальных задач.

Более всего скованность мелоса инструктивно-пианистическими формулами ощущается в первых двух тетрадах. Дистиллированность интонационного строя начальных пьес — это как бы период «строгого стиля» «Микрокосмоса». Однако и в этих, похожих на школьные прописи поступенных мелодиях можно уловить живые песенные обороты. Таковы нисходящие к тонике заключительные секундовые попевки (пьесы № 1, 2, 6, 7, 9); ясно ощущаемая в некоторых пьесах и подчеркнутая структурой тонико-доминантовая опора мелодии. Типические черты венгерских народных мелодий воссозданы в пьесе «Пунктирные ноты» (фригийский лад, вариантный принцип мелодического развертывания, синкопированный рисунок, структура  $A_1 B A_2$ ).

Постепенное оживление, оттаивание мелодической сферы чувствуется уже со второй половины I тетради. Чем разнообразнее становится ладовое содержание, интервалика, тем выразительнее, богаче интонационный строй. В конце I тетради встречаются такие напевные, пластично интонируемые пьесы, как «Фригийский лад» № 34, «Свободный канон» № 36. Но и в последующих тетрадах возникает немало композиций с трудно интонируемой мелодикой сугубо инструментального склада, где, по справедливому замечанию И. В. Нестьева, «свежие фольклорные истоки иногда вступают в противоречие с конструктивистскими приемами оформления»<sup>53</sup>.

В «Микрокосмосе» есть ряд композиций, в мелодике которых особенно заметно доминирование конструирующей мысли. Это подчеркнуто линейные, трудно интонируемые мелодии, некоторые образцы, построенные по принципу зеркальной симметрии, тотально хроматизированные либо, наоборот, нейтрализованно бесполутоновые структуры, наконец, мелодии, словно попавшие в реторту, где перегоняется один и тот же ограниченный набор звуков (см., к примеру, № 46, 47, 57, 59, 64а и б, 86, 103). Нередко автор «Микрокосмоса» как бы погружает слух в некую однородную ладовую среду, добиваясь эффекта медитативного растворения в ней восприятия.

При всем этом, по нашему убеждению, подобные композиции не делают погоды в интонационной атмосфере цикла. Их влияние на мелодику «Микрокосмоса» в целом было бы так же неправильно преувеличивать, как и значение отдельных обработок народных мелодий для пения с аккомпанементом. Те и другие суть крайнее выражение определенного разграничения в цикле песенного и инструментального начал. Выявить же крайности легче, чем уяснить ведущую в замысле композитора тенденцию трактовки мелодического начала, интонационный строй цикла в целом.

Иной по сравнению с предшествующими педагогическими опусами тип интонационного мышления сказывается в «Микрокосмосе» в подчеркнутом лаконизме мелодической линии, обобщенности, как бы выпрямленности интонационного рельефа фразы: ее контур часто тяготеет к четкой графичности, порой — к геометрической симметрии рисунка. С этими тенденциями связан и заметно изменившийся характер авторских ремарок — артикуляционных, динамических и агогических. Исчезают столь типичные для прежнего стиля фортепианного интонирования мелкие штрихи и нюансы, детально градуированная шкала обозначений. Более скупые, более однозначные авторские указания уже не комментируют каждое интонационное мгновение, они способствуют выявлению более крупных, внутренне целостных мелодических построений.

В «Микрокосмосе» Барток продолжает заботиться о воспитании интонационного чувства у начинающего пианиста, но приемы развития чуткости к интонационной выразительности музыки обновляются. Композитор стремится зачастую обобщить и объективизировать выразительную сущность интонации, придать ей, устраняя малосущественные или носящие субъективную окраску детали, значение некоего конструктивного символа. «Вопрос и ответ» № 14 — один из примеров того, как обобщен и типизирован распространенный в музыке вопросо-ответный принцип структуры.

«Медитация» № 45 может служить примером усложнения и развития того же принципа. Здесь, как можно предположить, целью Бартока было отобразить в мелодике, ее развитии имен-

но динамику процесса размышления, чего он и достигает в условно-упрощенной, но вовсе не лишенной выразительности композиции-модели. В трех фазах развития мелодической линии раскрываются как бы три этапа этого процесса: теза — антитеза (тема в обращении) — синтез (объединение исходных и обращенных мотивов).

Отмеченные в «Микрокосмосе» новые аспекты проблемы интонационного воспитания не зачеркивают, но дополняют прежнее. Объединяя в цикле специфически инструментальные композиции и обработки народных песен, предназначенные как для пения, так и для исполнения на фортепиано, автор явно стремится сохранить связи между ранними педагогическими опусами и кругом новых интонационных проблем «Микрокосмоса». Вступающие здесь в силу принципы инструментального интонирования, вырастающего из песенной сферы, представляют закономерным результатом синтезирующих тенденций последнего опуса педагогической серии Бартока. Именно в этом смысле следует понимать слова композитора о том, что инструментальное обучение должно корениться в пении. Отдельные «„издержки“ творческого эксперимента» (И. Нестьев. Бела Барток) не могут опровергнуть справедливости мысли Сабольчи о том, что в «Микрокосмосе» Барток в педагогических целях формирует «пластическую простоту» мелоса<sup>54</sup>. Ведь и сам «Микрокосмос», создававшийся на протяжении почти десятилетия, немало способствовал возвращению композитора в поздний период творчества к более общительной, широкого дыхания мелодике, охарактеризованной венгерским исследователем, как «тепло-мелодический стиль»<sup>55</sup>. Хочется обратить на это внимание тех музыкантов-педагогов, которые критикуют начальные тетради «Микрокосмоса» за рационализм, сухость, абстрактность их мелодического строя. В отношении ряда пьес это мнение, действительно, не лишено основания. Однако в большинстве композиций многое зависит от естественно-выразительного исполнения, без нарочитого интонационного аскетизма. Очень важно создать у исполнителя «Микрокосмоса» естественную слуховую настройку, подойти к изучаемым пьесам от живого, гибкого, певучего интонирования. Существенную роль в этом сыграет и выбор для исполнения наиболее интересных, выразительных пьес.

### **Метроритм. Ритмическое воспитание**

Воспитание ритмического чувства — сквозная проблема в педагогике Бартока. Его музыку, до предела насыщенную, заряженную энергией, невозможно исполнять, лишь точно осуществляя зафиксированные в нотах метроритмические отношения. Ритм Бартока требует воплощения

только внутренне активного, требует воссоздания его всем исполнительским существом. Ту мощную жизненную силу, какую композитор воспринял от ритмической стихии народной музыки, от традиций народного музицирования, он стремился передать исполнителям-профессионалам. Обострение и активизация ритмического чувства, расширение восприятия в этой области, трактовка ритма как действеннейшего средства исполнительской выразительности — в этом обобщенно суть ритмической проблемы в педагогике Бартока.

О том, какие богатые возможности воспитания ритмического чувства нашел Барток в народной ритмике, ее неутраченных жизненных связях с движением, дыханием, речью, свидетельствует уже первый фортепианно-педагогический опус композитора.

Роль ритмических проблем в опусах педагогической серии Бартока постепенно возрастает, начинает приобретать первостепенное значение. Это закономерно вытекает из бурной эволюции ритмической сферы в его стиле. В 1920—1930-х годах, к периоду создания «Микрокосмоса», именно ритм становится одним из главных действующих лиц, а зачастую и первым героем его произведений. Чем дальше, тем больше композитора влечет к себе нервная сила, магическая власть, исходящая от этого древнейшего, изначального праяэлемента музыки: приковывающее и гипнотизирующее слух оstinato (древняя ритуальная роль ритма), неисчерпаемая энергия, заключенная в метроритмическом варьировании материала, мощная атака остро-синкопированных ритмов. В этих и некоторых других качествах ритма венгерского мастера следует искать секрет неотразимого динамизма его музыки.

«Микрокосмос» с его аналитически-обобщающей творческой концепцией — подлинная энциклопедия средств и приемов ритмической техники Бартока. Очень многие из них либо непосредственно связаны с народными ритмами, либо так или иначе преломляют своеобразие ритмики разных народов. В начале ритмической линии «Микрокосмоса» — элементарные примеры синкопированной ритмики (именно синкопу Барток ставит во главу угла, как простейший и вместе с тем важнейший элемент своего стиля). Кульминация развития ритмической сферы цикла — в завершающих «Микрокосмос» «Шести танцах в болгарских ритмах», по трудности далеко выходящих за пределы «элементарных» проблем обучения. Между отправной точкой и вершиной пути пролегает восходящая по спирали магистраль цикла, охватывающая наиболее существенные в педагогике Бартока аспекты ритмического воспитания.

Каковы же первоосновы ритмического стиля Бартока, что главное в его природе, чему подчинены многообразные приемы развития и активизации ритмического чувства в «Микрокосмосе»<sup>56?</sup>

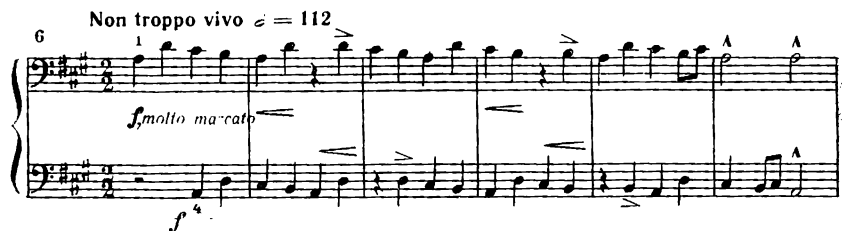
«Необузданная сила и первозданность», «варварская черта музыки Бартока», «бушующее, дикое насилие оргиеподобного богатства ритмов» — подобные высказывания в изобилии встречаются на страницах книг, посвященных искусству венгерского мастера. Ритмическая сфера у Бартока, как это постоянно подчеркивается разными исследователями, действительно сродни и варварским и стихийным силам. Но если это и так, то варварское здесь выступает не как противоположность интеллектуального и волевого начала, а как возвращение музыке во многом утраченного предшествующей эпохой полнокровного, не разьедаемого рефлексией и не растворяющегося в самодовлеющих колористических исканиях ощущения бытия, радости мускулов. Стихийное не становится в ритме Бартока разрушительным в силу властно действующего волевого, просперовского начала. Из борьбы стихийного и волевого, из удивительного сочетания крайне элементарного и изощренно сложного — рождается самобытность ритма венгерского мастера.

При всем обилии средств обострения ритмической напряженности, при «волнующе многообразном, прямо-таки ошеломляющем, — по словам Сабољчи, — арсенале их комбинаций» — все они, по существу, «работают» по единому принципу. Синкопы, сложная игра акцентов, метрическая переменность, смешанные размеры, непривычная группировка долей, некоторые специфически бартоковские приемы ритмического варьирования и развития, как и всевозможные их комбинации, призваны, словом, взорвав инерцию привычных восприятий, внести в музыку то «лихорадочное возбуждение»<sup>57</sup>, которое так захватывало композитора в народной музыке.

Один из секретов напряженного динамизма бартоковского ритма — в обострении восприятия ритмического пульса. Ритм Бартока в широком смысле это особо интенсивное ощущение музыкального времени, его остигнатоного биения, непрерывности, «перпетуумности» движения метрической единицы. Вот почему столь большое значение приобретает у Бартока подчеркивание и обнажение равномерной пульсации однородных долей. Но здесь-то мы и сталкиваемся со взаимодействием противоборствующих сил: с одной стороны, подчеркнутое утверждение метроритмического постоянства, с другой — обострение, нарушение, расшатывание этого постоянства. Чаше всего организующую, волевою функцию в ритме Бартока выполняет именно устойчиво-равномерная пульсация долей, активная и требующая столь же активной ее передачи от исполнителя. Но не менее важно и ощущение импульсов, вторгающихся в эту равномерность. Действие этих импульсов тем сильнее и острее, чем устойчивее силы равномерности.

Акцент, в особенности синкопический, — важнейший элемент ритмической техники Бартока. Уже в I тетради «Микрокосмоса» на фоне преобладающего спокойного чередования равно-

мерных четвертей (основной единицы пульсации в I тетради) появляются простейшие образцы «акцентной ритмики» (термин В. Н. Холоповой), синкопированных рисунков (№ 9, 21, 27, 31, 34 и др.). Во II тетради по мере оживления темпоритма синкопы и акценты начинают играть все более значительную роль как средства динамизации ритмической жизни. «Ярмарка» № 47 и «Акценты» № 57 — уже достаточно трудные образцы «нерегулярно-акцентной» ритмики (термин Холоповой), сильно активизирующей ритмическое восприятие исполнителя:



«Пьеса требует хорошего контроля за акцентуацией», — комментирует композитор пьесу «Акценты» № 57, приведенную в примере. Сложные акцентно-синкопические перебои в двухголосном каноне создают здесь уже значительное метроритмическое напряжение. Далее линия пьес «Микрокосмоса», в которых будоражающая игра синкоп и акцентов остро взаимодействует с равномерной ритмической пульсацией, непрерывно развивается и усложняется. Подобные пьесы не просто «требуют хорошего контроля», они ставят учащегося в такие условия, когда вялость реакции, медлительность, аморфность вообще исключены (№ 122, 133, 140, 146).

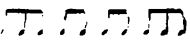
Не менее важно развивать чуткость исполнителя этих пьес к образно-эмоциональной характеристике акцентно-синкопированной ритмики. Совсем неодинаково звучат синкопы, остро, но легко подхлестывающие движение («Аккорды совместно и в противопоставлении» № 122), или наоборот — притормаживающие его («Марш» № 147); есть синкопы воздушно-легкие, словно танцующие («Чередующиеся терции» № 129), есть неуклюже «приземистые», в стиле *rustico* («Деревенская шутка» № 130). Амплуа синкопы в той или иной пьесе выявляется только в общем образном и ритмическом контексте.

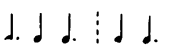
Различного рода смешанные размеры привлекли к себе интерес Бартока задолго до создания «Микрокосмоса». В упоминавшемся цикле «Румынских колинд» нередки пяти- и семидольные метры, а также размер  $\frac{8}{8}$  с необычной группировкой

долей  $\left( \begin{array}{c} \text{♪} \quad \text{♪♪} \quad \text{♪♪} \end{array} \right)$  Особенно богата асимметричными

ритмическими рисунками болгарская народная музыка (имеется в виду периодическая, а не зеркальная симметрия). Большой интерес Бартока к ней не случаен. Для композитора, стремящегося к обновлению ритмического строя, болгарские ритмы — настоящий клад новизны и свежести. Дело в том, что ритмическое чувство, воспитанное в традициях классической квадратности и симметрии метроритмических схем, воспринимает болгарские ритмы, как качественно новую по своей природе систему метроритмической организации.

Смешанные размеры Барток использовал и в других своих сочинениях:

размер  $10/8$  (  ) — в Скерцо *alla bulgarese* (trio) Пятого

квартета;  $9/8$  — в Сонате для двух фортепиано и ударных;  $13/8 = \frac{8+5}{8}$   
 (  ) — в трио «Контрасты» (III часть — «Быстрый танец»,

эпизод *Più mosso*).

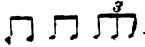


В «Микрокосмосе» заметно, какое значение Барток придавал освоению этих «непривычных для западного уха» ритмов. Болгарским ритмам посвящены восемь пьес «Микрокосмоса» № 113, 115, 148—153 (не считая упражнений и отдельных фрагментов, эпизодически появляющихся в других композициях). Композитора в данном случае интересовали именно ритмические рисунки, а не подлинные болгарские мелодии (из восьми пьес только «Болгарский ритм» № 115 представляет собой подлинный фольклорный образец). Большая часть других, по словам Бартока, — опыт «прививки венгерских мелодий на болгарские ритмы» (отсюда и название цикла «Шесть танцев в болгарских ритмах»).

Преобладание нечетных тактовых размеров, асимметричная группировка долей внутри такта, характерная дробность долевой пульсации — вот типичный ритмокомплекс болгарских танцев. В них всегда ощущается непрерывная текучесть движения.

Свободно сочетая в «Болгарских танцах» мелодику венгерского склада с болгарской ритмической основой, Барток, однако, сохраняет и некоторые характерные черты мелодики болгарских танцев. Все это в совокупности рождает ощущение подлинности воссозданного, подлинности без копирования, но, как всегда у Бартока, с безошибочным постижением духа и стиля чужого, ставшего родным.

При исполнении пьес в болгарских ритмах необходимо приучить слух к временной равноценности всех долей в такте: именно равномерность пульсации — ключ к правильному исполнению. Представление о группировке долей — второй важный момент. Эти два условия исполнения смешанных размеров непременно должны соблюдаться в их взаимодействии. Слуховая опора только на группировку может незаметно для самого исполнителя привести к «соскальзыванию» в привычную колею классических западноевропейских раз-



меров (неправильно:  —  ; правильно:  ). Постепенно верное представление автоматизируется, и тогда

исполнение болгарских ритмов уже не представляет специфической трудности. Однако важно, чтобы метроритмическая схема не довела при исполнении, не сковывала свободы исполнительского дыхания. Пьесы должны звучать плавно и гибко, следуя течению и непринужденному развитию мелодии.

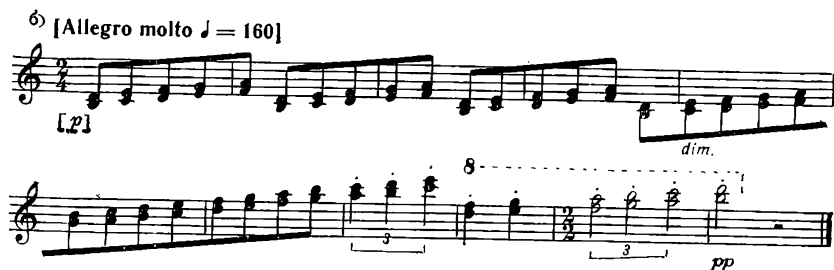
Переменность размера — еще одно излюбленное Бартоком средство повышения ритмического тонуса, также идущее из народной музыки. Если в болгарских ритмах мы имеем дело с отсутствием внутритактовой периодической симметрии, то переменность размера означает нарушение симметрии внутри более масштабных построений. И здесь постоянный фактор, организующее начало — равномерная пульсация однородных долей. Метрический же акцент, отмечая разные по временной протяженности участки, непрерывно стимулирует движение, противодействуя возникновению метрической и структурной инерции. Это — «нерегулярная акцентность» в области метра высшего порядка.

Из множества пьес «Микрокосмоса», в которых встречается переменность размера, приведем «Меняющийся такт» № 126. Первая половина пьесы, где на единый стержень пульсирующих (явно или скрыто) восьмых нанизываются разные по протяженности такты, очень напоминает быстрые и затейливые румынские колинды, во второй половине устанавливается пяти-**дольный размер**.



Более сложный образец остронапряженной нерегулярной ритмики, основанной на тактовой переменности, — «Свободные вариации» № 140. Здесь смена размера в каждом такте — следствие непрерывного варьирования исходной мотивной ячейки. Расширения и сокращения основного мотива вызывают импульсивные, неравномерные биения тактовых структур (см. пример 8а).

Уже на основании рассмотренных особенностей можно сделать некоторые выводы о наиболее характерных для ритмического стиля венгерского мастера приемах метроритмического развития. Их сущность, как правило, заключается не в сложности ритмических комбинаций; напротив, сама по себе ритмическая картина, как правило, проста, даже элементарна — зачастую это чередование однородных долей. Сложность возникает тогда, когда равномерность долевого пульсация вступает во взаимоотношение с неравномерностью, асимметрией мотивно-структурного членения. Это — ритмическая техника, которая тесно связана с вариантным методом развития материала. Такие характерные приемы, как перемещение мотива на разные доли такта (вследствие чего мотивное членение вступает в противоречие с метрическим акцентом и возникают синкопические перебои в движении, см. пример 8б — «Чередующиеся терции» № 129) и перемена размера, часто сочетаются с различными видами вариантного преобразования мотива: расширением мотива за счет обрастания его новыми звуками; усечением мотива; обращением, варьированным обращением; изменением ритмического рисунка, увеличением, уменьшением и т. п. (см. пример 8в — «Унисоны» № 137). Пользуясь терминологией Холоповой<sup>58</sup>, данный метод следует определить в основном как сочетание акцентного и временного варьирования (см. также пример 6).





Наиболее интересны и трудны те пьесы последних тетрадей «Микрокосмоса», где объединяются и многообразно сочетаются охарактеризованные приемы и средства ритмической техники Бартока, демонстрируя поистине виртуозное мастерство и «сказочно богатую ритмическую фантазию» (И. Уйфалуши) мастера (см. № 103, 105, 108, 109, 124, 133 и др.).

Таковы важнейшие вехи ритмической магистрали «Микрокосмоса» от альфы до омеги, от элементарной синкопы до сложного комплекса средств ритмической техники в последних композициях цикла. Пьесы V и VI тетрадей непосредственно вводят в большой мир музыки Бартока, в такие яркие образцы его ритмического стиля, как Соната для фортепиано (1926), Первый и Второй фортепианные концерты, Соната для двух фортепиано и ударных, трио «Контрасты».

Итак, ритмическое воспитание в «Микрокосмосе» подчинено главным образом требованиям бартоковского стиля, его специфики, а также близких Бартоку стилей XX века, в первую очередь — Стравинского, отчасти Прокофьева.

В комментариях к пьесе «Синкопы» № 133 Барток, отмечая ритмическую трудность композиции, говорит: «Хорошая подготовка к Прокофьеву». Замечание достойное внимания, хотя и не бесспорное в отношении именно данной, типично бартоковской миниатюры. Хочется привести в связи со сказанным интересную мысль В. Холоповой о том, что ритмика Бартока, «менее уравновешенная, чем у Прокофьева, и более мощная, лапидарная, чем у Стравинского, соединяет прокофьевскую силу с остротой Стравинского»<sup>59</sup>.

Существенным воспитательным фактором оказываются национально своеобразные черты, глубоко укоренившиеся в ритмическом стиле венгерского мастера. Ритм Бартока, вобравший в себя характерность народной ритмики, ее здоровую, упругую, жизненную силу, часто заставляет по-новому услышать многие страницы классической музыки, вдохновленной теми же народными прообразами. Именно такое впечатление производила на современников игра самого композитора, возвращавшая этим страницам их первозданное звучание, очищавшая их от наслоений исполнительских традиций. «Подобное чувство испытыва-

ешь, когда начинаешь писать на чистом... листе. Только такими сравнениями можно попытаться это описать, — вспоминает Ж. Сигети. <...> Барток раскрывает передо мной ритмические проблемы; рассказывает о народных скрипачах, <...> показывает записи мотивов волынки. <...> Острые синкопированные басы в коде последней части Сонаты ор. 30, № 3 Бетховена прозвучали по-народному, как в деревенской музыке, — трактовка, которая недооценивается во многих современных, более смягченных интерпретациях»<sup>60</sup>.

### **Значение полифонии как «образа мышления».**

#### **Полифонические приемы и жанры**

«...Ритм и контрапункт — как бы два основных полюса индивидуального стиля (Бартока), <...> два основных исторических фактора его музыкального образа мышления», — так характеризует Сабольчи стиль Бартока зрелого периода творчества<sup>61</sup>. Эту мысль венгерского исследователя хочется продолжить. Если ритм в музыке Бартока служит источником жизненной энергии, пронизывает, подобно сердцу, своим биением весь музыкальный организм, то контрапункт — это мозг стиля, начало интеллектуальное, организующее, формирующее.

Тяготение к полифонизации ткани обнаруживается уже в ранних композиторских опытах Бартока. В этом немалую роль сыграли традиции западноевропейской полифонии (главным образом ее немецкая позднеромантическая ветвь: Брамс, Рeger), в русле которых Барток развивался в ту пору и как композитор, и как пианист. В 1920—1940-е годы под влиянием возросшего интереса к творчеству мастеров барокко полифоническим жанрам и приемам стало принадлежать в композиторской технике Бартока особенно значительное место. Барток вводит фуги и фугато в крупные сочинения в качестве эпизодов (II часть Третьего квартета, финал Пятого квартета, кода I части Сонаты для двух фортепиано и ударных, эпизод финала Третьего фортепианного концерта); в качестве самостоятельных частей цикла (Первый квартет, I часть; «Музыка для струнных, ударных и челесты», I часть; Соната для скрипки соло, II часть). Но это лишь отдельные «сгустки» полифонической энергии в масштабных полотнах композитора (нередко — в драматургически кульминационных моментах формы). Еще важнее то, что полифонические приемы становятся в этот период у Бартока почти универсальным средством развития музыкального материала.

Такова, например, роль имитационных приемов в развертывании, возвращении монотематической ткани из исходных мо-

тивных эмбрионов. Синтез имитационной техники с принципами мотивно-вариантного развития и динамизирующими средствами ритмики позволяет Бартоку достигать огромной интенсивности тематической работы и вместе с тем оставаться верным идеалу сжатой концентрированности высказывания.

Контрапунктический стиль венгерского мастера, хотя и базируется на фундаменте полифонии барокко, отличается в то же время самобытностью и свободой. Один из крупнейших (наряду с Хиндемитом, Шостаковичем, Стравинским, Онеггером) полифонистов XX века, Барток и в этой сфере высокого профессионализма не утрачивает кровных связей с фольклором. Принципы ладотонального мышления композитора вступают в обогащающие связи с полифоническими средствами развития.

Параллельно процессу полифонизации стиля Бартока значение полифонии как образа мышления постепенно возрастало и в фортепианно-педагогической серии композитора. Полифоническое воспитание, подобно развитию ритмического чувства, также становится одной из кардинальных линий бартоковской педагогической системы. Стремление полифонизировать фортепианную фактуру отчетливо ощущается уже в альбоме «Детям» и «Фортепианной школе» Бартока — Решовски (что сильно отличает «Школу» от большинства распространенных в ту пору руководств для начинающих). Четыре «Диалога» в Девяти маленьких пьесах можно рассматривать по существу как уже сформировавшийся тип бартоковской инвенции, представленной затем в «Микрокосмосе» еще несколькими образцами. Фортепианное письмо Девяти маленьких пьес в целом приближается к той степени насыщенности полифонией, какая характерна для «Микрокосмоса».

«Микрокосмос» и в этой области воспитания явился кульминацией. Цикл можно было бы назвать прогрессивной школой полифонического мышления.

Начав с простых полифонических приемов, применяемых в пьесах I тетради — прямых имитаций и имитаций в противодвижении, контрапунктических перестановок голосов, канонов, — автор последовательно усложняет и обогащает эту линию цикла, завершая свой полифонический «*Gradus ad Parnassum*» сложной и великолепной по мастерству хроматической инвенцией № 145 VI тетради. Но значение полифонии в цикле не исчерпывается лишь специальными пьесами, демонстрирующими те или иные полифонические приемы и жанры. Контрапункту принадлежит роль почти универсального формулирующего («конструктивно-комбинационного», по словам Сабольчи) начала, согласующего между собой другие элементы музыкальной речи.

Ведущая роль в «Микрокосмосе» принадлежит имитационной полифонии. Это объясняется не только большим удельным

весом ее в стиле Бартока, но также, думается, и воспитательными соображениями. В концепции «Микрокосмоса» особенно важное значение имеет все то, что в наибольшей степени поддается осознанию, интеллектуальному осмысливанию. Логичность имитационных форм, их структурная наглядность воспитывают навыки анализа, умение следить за развитием композиции, сравнивать исходные и производные построения.

Уже вторая половина I тетради почти целиком посвящена имитационному двухголосию. На простых примерах автор раскрывает основы имитационной техники: поочередное проведение в двух голосах отрывков темы (пьеса № 10), имитация с перестановкой голосов (№ 23, 25), имитации канонические (№ 26, 28, 30, 31) и в зеркальном обращении (№ 29). Стремясь к наглядности, композитор преобразует уже знакомый унисонный образец в канон (сравним № 7 и 28). Наряду со строгими имитационными формами встречаются композиции, где свободно используются элементы имитационного двухголосия в сочетании с мотивно-вариантным развитием мелодии. Свободная контрапунктическая ткань, подобная двухголосию в № 32, 33, 34, 35, насыщает пьесы мелодической распевностью.

Во II тетради имеется всего одна композиция, название которой отражает специальное полифоническое задание, — «Канон с выдержанными звуками» № 60. Между тем из 30 пьес этой тетради 21 имеет полифоническое строение. Полифония становится уже неотъемлемым компонентом языка «Микрокосмоса», его образом мышления. В композициях, продолжающих линию имитационной полифонии, все большее значение принадлежит сочетанию имитационных приемов с мотивно-вариантной (включая и ритмические средства) техникой развития. Возникает свободная контрапунктическая ткань с использованием различно варьированных имитаций, всевозможных комбинаций из прямых, обращенных, метроритмически модифицированных мотивов. В большинстве миниатюр на основе интересного, живого интонационного материала такой метод формирования композиции дает ценные художественные результаты (это распространяется и на последующие тетради). В иных случаях, когда «конструктивно-комбинационный» момент выступает на первый план, музыкальная содержательность композиции не всегда оправдывает трудности, связанные с ее изучением и исполнением. Правильнее всего, думается, подойти к подобным пьесам как к разновидности упражнений для налаживания «телеграфной связи» между мозгом и пальцами. Замысловатая звуковая толчея в пределах ограниченного звукоряда и узкого диапазона требует подчас значительного напряжения внимания и развитой слухо-моторной координации. В этом свете раскрывается смысл авторского комментария к одной из таких пьес («Миксолидийский лад» № 48): «Очень хороша для развития контроля над движением пальцев».

Немало миниатюр II и последующих тетрадей написано по зеркально-симметричному образцу. На этой основе возникают интересные полифонические композиции, например «Танец драконов» № 72; «Посвящается И. С. Б.» № 79. Принося дань уважения Баху, Барток обращается в № 79 к баховским прелюдийным образцам (сравним эту пьесу с № 3 и 8 из I тетради «Маленьких прелюдий»; прелюдией c-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира»). Говоря своим ладогармоническим языком, Барток опирается на такие композиционные принципы баховских прелюдий, как дополняющая ритмика, скрытые линии голосоведения, концентрация гармонии в полифонических пластах. У Баха нашел Барток и близкий ему прием зеркального отражения:



Две пары хроматических инвенций (№ 91—92 и № 145 *a* и *b*) знаменуют собой две стадии концентрации полифонической энергии в насыщенной контрапунктом среде «Микрокосмоса». Задумав свой цикл как своего рода историческую параллель баховским клавирным педагогическим циклам, автор «Микрокосмоса» продолжает осуществлять идею *inventio* в сфере современного музыкального языка. Не случайно, например, все инвенции «Микрокосмоса» хроматические. Можно с уверенностью предположить, что Барток специально дополняет форму инвенции хроматическими образцами.

Хроматика всех инвенций «Микрокосмоса» создает остроту и напряженность, по-разному преломляемую в эмоциональном строе каждой из них.

Помимо хроматического звукоряда, напряженность в звучание вносит тритон, присутствующий в темах всех инвенций. В № 91—92 это скрытые перекрещивающиеся увеличенные кварты (см. пример 10); подобное сочета-

ние двух *diaboli in musica* придает звучанию зловеще-терпкий колорит; в Инвенции № 145 *a* и *b* — это тритоновые имитации.

Инвенции № 91 и 92 III тетради задуманы как цикл из двух, резко контрастирующих между собой по характеру композиций (контраст заключен также в рисунках обеих тем — вторая представляет собой свободный зеркальный вариант первой):



Первая из них с никнущими, словно согбенными внутренней тяжестью полутоновыми интонациями создает образ томительного раздумья. Непрерывные наслоения прямых, взаимообращенных, ритмически варьированных имитаций (среди них есть имитации в нижнюю ноту) усугубляют сумрачную экспрессию пьесы. Вторая часть этого диптиха словно взрывает тягостную атмосферу предшествующей пьесы — чрезвычайно характерный для Бартока полярный контраст отрешенной самоуглубленности и взрывчатого динамизма. Вторая инвенция — уже достаточно сложный образец сочетания нерегулярно-акцентной ритмики с имитационной структурой, способствующего непрерывному нагнетанию возбуждения.

Два варианта «Хроматической инвенции» VI тетради могут исполняться как по отдельности, так и одновременно на двух роялях. В двухрояльной версии возникает четырехголосная имитационная форма; вторая партия («*b*») — зеркально обращенный и в контрапунктической перестановке голосов вариант первой.

В целом композиция представляет собой конструктивно изощренную полифоническую токкату, впечатляющую своей цельностью и мощью. С первых же тактов оба фортепиано обрушивают на слушателя поток неистовой и вместе с тем строго организованной энергии. *Perpetuum mobile* мощной полифонической массы неотвратимо нарастает (автор указывает *crescendo* и *accelerando sin al fine* на протяжении 31 такта), обрываясь на самом пике стремительного натиска. В виртуозном размахе, несокрушимом динамизме «Хроматической инвенции» VI тетради полыхает пламя самых иступленных страниц Сوناتы для двух фортепиано и ударных. Эта пьеса — словно ко-



мета бартоковского большого стиля «в кругу расчисленных светил» «Микрокосмоса».

Наряду с имитационной полифонией в «Микрокосмосе» встречается полифония подголосочная, контрастная — как в сочетании с имитационно-вариантным принципом развития, так и в чистом виде. Особые случаи сочетания контрастных мелодических линий представляют полиладовые и политональные композиции; здесь самостоятельность каждого голоса или пласта подчеркнута ладовым или тональным контрастом (№ 59, 86, 103 и др.). В пьесе «Скрещенные руки» № 99 контрастное расслоение одного звукоряда на два пентакорда усложнено приемом перекрещивания рук (звукоряд пьесы — тон-полутон; би-тональность этой миниатюры лишь кажущаяся, внушаемая ключевыми знаками). Это одна из «головоломок» в цикле, хорошо тренирующая слухомоторную координацию, независимость рук и пальцев в ее современном понимании, то есть при максимальном участии сознания в двигательном процессе.

Контрапункт почти всегда оказывается в центре комплекса средств композиторской техники Бартока. Так, очень часто неразрывно связаны между собой полифонические приемы и метроритмическая техника мастера. Иногда сложно определить, какому из этих двух средств принадлежит первенство с точки зрения развивающих функций. Именно в совокупности они осуществляют движение звуковой материи, обуславливают столь характерную для музыки Бартока непрерывность пульсации.

### **Ладотональность. Аккордика. Черты гармонического мышления**

В многонациональном мелодическом строе «Микрокосмоса» сказались не только непреходящая увлеченность Бартока народным искусством и огромный фольклористский опыт. Ладоинтонационное богатство цикла дало возможность композитору многогранно воспитывать ладовые представления, развивать и активизировать в этом направлении слух учащихся. В «Микрокосмосе» Барток последовательно расширяет и обогащает ладовое мышление, еще более радикально, чем в предшествующих педагогических опусах, осуществляя идею избавления слуха от «гегемонии мажоро-минорной системы».

Последовательность, в какой автор развивает ладовый слух и мышление, — это не просто путь от элементарного к более сложному. Барток стремится к соответствию своей системы внутренней сущности тех или иных музыкальных явлений, в частности в области ладотонального воспитания учитывает некоторые исторические закономерности развития ладовых представлений. Если взглянуть с этой точки зрения на «Микрокос-

мос», мы увидим своего рода аналогию этого исторического процесса, но только в характерной для цикла спиральной линии восхождения — с возвращением к тем же проблемам на новом уровне трудности.

Воспитание ладотональных представлений начинается в «Микрокосмосе» с довольно длительного выдерживания слуха в сфере пятиступенной мажорной и минорной диатоники. Композитор избегает выраженной вводнотонности, острофункциональных тяготений: в миноре это VII натуральная ступень (пьеса № 5); в мажоре (например, пьеса № 4) вводный тон дается косвенно, завуалированно. Это важный момент с точки зрения основ развития ладового слуха. Ладовые представления начинающего музыканта — еще «чистая страница». Если с самого начала начертать на ней в качестве отправной точки классическую мажоро-минорную систему, в течение долгого времени безраздельно господствовавшую в профессиональной методике слухового воспитания, то все другие лады и звукоряды неизбежно будут казаться слуху чем-то чужеродным. Постоянно будет давать себя знать инерция замкнутого в традиционной системе ладового мышления. Цель же автора «Микрокосмоса» заключалась в том, чтобы слух одинаково свободно и естественно ориентировался в самых различных ладотональных условиях.

Расширение ладотональной сферы с охватом все более интересных и сложных явлений идет по нескольким радиусам одновременно. Уже в первых пьесах (их правильнее было бы называть маленькими, мелодическими этюдами) вводятся натуральноладовые обороты (№ 7, 14, 22, 23 и др.). Барток дает возможность слуху сперва накопить непосредственные впечатления с тем, чтобы потом закрепить их и осмыслить. С этой целью начиная с № 32 в пяти пьесах, специально посвященных натуральным ладам (в порядке их появления на ступенях C-dur), Барток сосредоточивает внимание на колористических, выразительных свойствах каждого из них (см. № 32, 34, 37, 48, 61). Спокойная мелодия в дорийском ладу (№ 32) пронизана просветленно-печальными оборотами нововенгерских народных песен. Радостный колорит лидийского лада (№ 37) раскрывается в оживленных интонациях (они несколько напоминают русские плясовые мелодии, в частности «Камаринскую»), непрерывно варьирующих оборот с лидийской квартой.

В пьесе «Пентатоническая мелодия» № 61 предстает один из видов ангемитонного пятиступенного звукоряда (в комментариях Барток определяет этот тип как «среднеазиатский»); мелодия этой миниатюры с веселым плетением кварто-квинтовых и трихордных оборотов действительно ассоциируется с цветистой пестротой азиатских орнаментов.

Во многих пьесах «Микрокосмоса» ладовый колорит служит основным фактором выразительности, концентрируя в себе мак-

симум характерности образа. Композитор стремится пробудить интерес к необычным колористическим свойствам некоторых ладов и звукорядов.

В № 136 предстает целотонный звукоряд (увеличенный лад); мелодика этой композиции полностью выдержана в «разреженной» и застывшей среде больших секунд (за исключением последней интонации, внезапно соскальзывающей на полутон).

Ряд пьес построен на основе уменьшенного лада (звукоряд тон-полутон) — таковы миниатюры «Скрещенные руки» № 99, «Уменьшенные квинты» № 101. Звукоряд последней вначале складывается из двух тетрахордов  $es - f - ges - as$  и  $a - h - c - d$  в тритоновом соотношении  $es - a$  — отсюда и название пьесы.

К этой же группе относится пьеса с экзотическим оттенком «На острове Бали» № 109. Для остраниения колорита Барток особым образом группирует звуки гаммы тон-полутон, воссоздавая одними и теми же ладовыми средствами и атмосферу жарких тропиков, где в таинственной тишине джунглей сплетаются, как лианы, причудливые мотивы (Andante) и «яростный» варварский танец (Risoluto). Сравним пьесы № 99, 101 и 109. Бесспорно мастерство, с каким композитор создает совершенно различные в образно-колористическом отношении композиции, по-разному группируя звук и расслаивая звукоряд тон-полутон. В пьесе «На острове Бали» возникает характерный для Бартока ладогармонический комплекс м. 2 — ч. 4 — м. 2 (так называемый яванский лад):

11  
a. Andante ♩ = 134

*p, dolce*

6, Risoluto ♩ = 96

*f*

В «Микрокосмосе» немало звукорядов, полученных искусственным путем; к ним относятся, например, используемые во

многих пьесах цикла (и особенно любимые Бартоком) звуко-ряды, построенные наподобие лучей или радиусов, расходящихся из центра симметрии: один из самых наглядных образцов такого рода находим в пьесе «Линия и точка» № 64.

Наряду с расширением ладового кругозора весьма важная роль в воспитании ладового мышления принадлежит процессу, который можно обобщенно охарактеризовать как процесс ладо-тонального синтеза, включающий в себя целый ряд различных, хотя и тесно связанных явлений. Данный музыкально-воспитательный принцип проистекает из общей эстетической установки бартоковского искусства, где синтезируются разные, часто значительно удаленные друг от друга во временном и географическом отношениях художественно-культурные и музыкально-языковые сферы. Известному исследователю творчества Бартока Х. Стивенсу принадлежит удачное определение его искусства как «величайшего музыкального синтеза эпохи»<sup>62</sup>.

Еще в ранних фортепианных опусах композитора (в том числе в обработках альбома «Детям») можно наблюдать такой типичный прием, как объединение ладотональностей (обычно — терцового или квинтового родства) в ладовые комплексы, имеющие общий расширенный тональный устой. В «Микрокосмосе» это принцип, выступая уже в начальных пьесах, является подготовительной ступенью к восприятию последующих, более сложных видов ладовых и тональных комплексов. Интересно наблюдать, как в «Микрокосмосе» — с характерной для всего цикла конструктивной наглядностью — раскрываются некоторые излюбленные творческие приемы, секреты лаборатории композитора. Сочетание в двух голосах мажорного и минорного (фригийского) пентахордов образуют в совокупности звуко-ряд G миксолидийского (№ 11). Два мажорных пентахорда объединяются в мелодической последовательности по типу квинтовой структуры венгерских народных песен — один из важнейших в цикле приемов ладотонального конструирования (№ 13). На основе той же мелодии, что и в № 13, в пьесе «Противоположное движение» № 17 создается более сложная, зеркально-симметричная структура: квинтовое дополнение звуко-ряда применяется и в последовательности и в одновременности (в нижнем голосе квинта уменьшенная, вследствие чего возникает хроматическое расщепление ступеней на расстоянии):

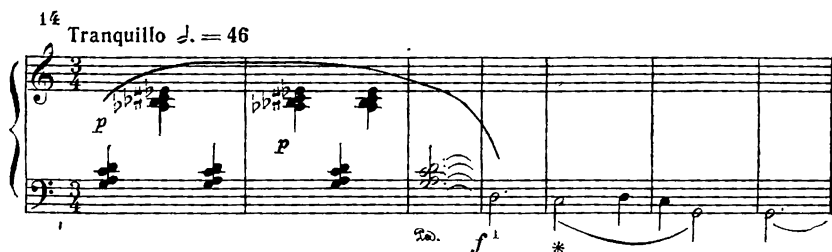


Нельзя не отметить (особенно в сравнении с миниатюрами альбома «Детям»), что, сведенные к подобного рода конструктивному «чертежу», некоторые образцы столько же выигрывают в наглядности, сколько проигрывают во всех других отношениях. Подобные издержки схематизации, впрочем, в «Микрокосмосе» встречаются не так уж часто. Они присущи главным образом первым двух тетрадам, где автор особенно ограничивает себя в материале.

«Мажор и минор» № 59, «Два мажорных пентахорда» № 86 — открывают в «Микрокосмосе» группу полиладовых и политональных пьес. Барток постепенно подготавливает слух и понимание учащихся к восприятию полифункциональности и политональности, идя от более мягких к более жестко диссонирующим сочетаниям. «Два мажорных пентахорда» № 86 — пример битональности, основанной на тритоновом соотношении пентахордов Fis и C:



В импрессионистской, пленэрной «Мелодии в тумане» № 107 эффект затуманенности атмосферы достигается смещением на педали звуков «черного» и «белого» диатонических звукорядов, а мелодия, напоминающая зов охотничьего рога, доносится словно из разных точек пространства.



«Мелодия выплывает из тумана, продолжая тему, — замечает Барток в комментариях, — она достигает вершины и снова исчезает в тумане». Определенная преемственность связывает бартоковскую пьесу с «Туманами» из II тетради прелюдий Дебюсси; не исключено, что автор «Микрокосмоса» имел в виду Дебюсси, говоря в комментариях о вызываемом этой пьесой «впечатлении расплывчатости, тумана». Интересно и сходство «Мелодии в тумане» Бартока с миниатюрой «Дождь и радуга» из «Детской музыки» Прокофьева, написанной в том же десятилетии, что и «Микрокосмос». Характерно, что близкое впечатление (а может быть, переливающуюся семью цветами радугу?) Прокофьев передает «спектром» из семи смежных полутонов:

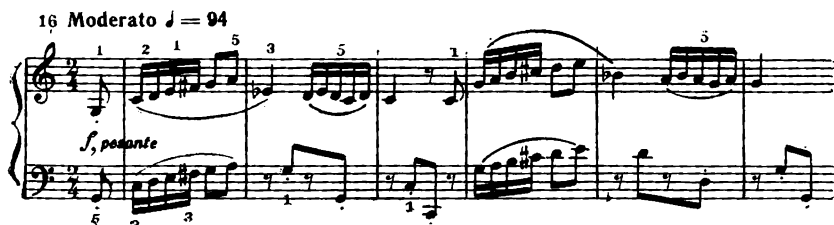


Прием «черно-белого» расслоения звукоряда в пьесе «Прогулка в лодке» № 125 создает совсем другой образ и колорит. Тема плывет, лишь касаясь «поверхности» сопровождения, как лодка — по глади спокойной воды. Затем (с такта 24) партии меняются местами, и глубинное отражение лодки, словно потревоженное веслами, дробится на короткие мотивы-блики. Эта пьеса с ее скупой линейной графикой близка «Баркароле» из цикла Бартока «На вольном воздухе». В ставшей популярной «Сказке о маленькой мухе» из VI тетради Барток применяет битональное «черно-белое» соотношение звукорядов (G-Ges), с тонкой изобретательностью создавая впечатление мелькания, лорхания и жужжания. Благодаря ажурной разреженности ткани и легчайшему стаккато хроматическая битональность в этом воздушном скерцо воспринимается как мягкая звуковая вибрация. Только в средней части (где «героиня», согласно авторской программе, попадает в паутину) возникают обволакивающие секундовые сгущения.

Процесс «интеграции» характерных ступеней натуральных ладов при едином тональном центре — другой существенный в «Микрокосмосе» тип ладового синтеза. При этом Барток опирается на полиладовые комплексы, существующие в фольклоре разных народов. После ознакомления с натуральными ладами в пьесах I—II тетрадей появляются ладовые гибриды: излюбленный композитором лидийско-миксолидийский звукоряд, красочно звучащий в «Мелодии с сопровождением» № 41, в «Трио-

лях в лидийском ладу» № 55, «Деревенской шутке» № 130; включение в дорийский лад четвертой повышенной ступени придает пьесе ориентальный оттенок («На Востоке» № 58); сочетание II низкой и IV повышенной ступеней положено в основу тем «Хроматических инвенций» № 91 и № 92 с их колоритным перекрещиванием тритонов (см. пример 10).

Многообразно, гибко сочетая названный прием с варьированием (колебанием) ступеней лада, весьма характерным для народной музыки, Барток во многих композициях создает тематизм и ладовую сферу, звучащие замечательно свежо. Так, превосходно колорированы пьесы в народном венгерском стиле: «Песня» № 116 и чудесный сельский триптих «Микрокосмоса» — «Крестьянский танец» № 128, «Деревенская шутка» № 130, «Волянка» № 138. В «Крестьянском танце» фригийский *g* в мелодии (оригинальная авторская тема в венгерском стиле) изобретательно расцветчивается альтерациями в сопровождении. Немалая доля юмора «Деревенской шутки» заключается в постоянном перекрашивании ступеней (обманы слуха); ясно ощущаемая сфера *C* переливается здесь всеми натуральными и хроматическими ступенями:



Аналогичную интеграцию модальных ступеней в *C* с поочередными ладовыми модуляциями из миксолидийской во фригийскую, эолийскую, лидийскую, дорийскую сферы можно наблюдать в интересной пьесе «Трезвучия» № 120. Несомненно, что пьесы, подобные этим (их немало в цикле), развивают не только теоретические представления, но и чуткость слуха, они направляют внимание исполнителей в область ладового колорита, ладотональной выразительности, нередко недооцениваемой пианистами.

Существенную линию ладотонального воспитания в «Микрокосмосе» составляют пьесы, посвященные хроматике. Как и во всем другом, Барток исподволь подготавливает слух и понимание к восприятию хроматической сферы, ее особой красочности — то волшебной манящей, то резкой, скрежещущей, дразнящей слух.

Вначале хроматика неотделима в цикле от диатоники, возникает в ее недрах. Ее истоки — в элементарных приемах хро-

матического варьирования ступеней на расстоянии, в другом голосе (в комментариях к пьесе № 17 Барток сравнивает это с баховскими переченьями), в партии второго фортепиано, в некоторых ансамблевых пьесах. Полностью хроматический звукоряд впервые демонстрируется в № 54. Интересен и нагляден вариант *b* в пьесе «Линия и точка» № 64, где предыдущий образец *a*, построенный по принципу зеркально-лучевой симметрии, предстает в хроматически сжатом виде.

Проходя через ряд пьес, в которых хроматика выступает как господствующая сфера, эта линия завершается в супер-хроматических композициях VI тетради: «Сказке о маленькой мухе», «Хроматической инвенции», «Свободных вариациях», «Малых секундах и больших септимах».

Подводя итоги анализу ладотональной сферы «Микрокосмоса», важно отметить, что исходя из народной (в своей глубинной сути) ладовой основы, Барток, безусловно, воспитывает тональное мышление, но при этом — в расширенной и усложненной современной трактовке тональности.

«Весьма естественно, что звуки, часто слышимые как равноценные в последовательности, воспринимаются как равноценные и в одновременном звучании»<sup>63</sup>. Так определил Барток принцип равноценности мелодической горизонтали и аккордовой вертикали, принятый им за основу уже в ранних опусах его нового, фольклорного направления. Этот принцип и в дальнейшем остается одним из главных в гармонической концепции венгерского мастера. Аналитически-обобщающий метод «Микрокосмоса» типизирует и эту особенность мышления автора, воплощая ее в конструктивно четких образцах. В композициях цикла мы находим основные характерные для бартоковского гармонического языка аккорды или созвучия, резюмирующие в вертикальном комплексе процессы, происходящие по горизонтали.

Это созвучия традиционного терцового строения, но разворачивающие терцовую цепочку до септаккордов, нонаккордов. Такие расширенные, выходящие за пределы трезвучия аккорды в роли тонического устоя возникают, как уже говорилось, в результате объединения звукорядов на основе ладовой перенности.

Многие аккорды нетерцового (или смешанного) строения рождаются в процессе гармонической «кристаллизации» звуков пентатонного лада, отсюда комбинации по вертикали квинтовых, секундовых и квартовых интервалов («Обычное для наших старинных мелодий скопление квартовых скачков побудило нас формировать и аккорды квартовой структуры», — писал композитор<sup>64</sup>), или — трихордных, включающих терцию, элементов (см. пьесы № 78 — т. 30, 83 — конец, 84, 107, 122, 131, 146, 147).

Другие созвучия служат показателями описанного ранее ладового и ладотонального синтеза. Среди них — полигармониче-



ские комплексы, аккорды, включающие альтерированные ступени лада, целотонные или полутоновые гроздья-кластеры. Некоторые из этих сочетаний особенно характерны для гармонической сферы бартоковской музыки, например трезвучие с двойной (мажоро-минорной) терцией или аккорд, названный Э. Лендваи «самым типичным аккордом Бартока»<sup>65</sup>, — малая терция — кварта — малая терция (см. пример 19). Гроздья из больших и малых секунд, вырастающие из целотонных и хроматических звукорядов, — любимое средство бартоковской звукописи (см. пьесы № 131, 142 — средняя часть, 144).

Принцип равноценности горизонтали и вертикали становится основой методики воспитания гармонических представлений в «Микрокосмосе». Как уже говорилось в предшествующем разделе, методическое преломление этого принципа заключается в постепенной концентрации гармонической вертикали в недрах многоголосной ткани. Путь от мелодического унисона к двухголосию и многоголосию, а затем к аккордово-гармоническому складу — одна из важных методических линий «Микрокосмоса». Гомофонным основам традиционной фортепианной педагогики Барток противопоставляет развитие в первую очередь мелодико-полифонического слуха. Такой путь, думается, был избран Бартоком прежде всего потому, что в его композиторском мышлении генетически первичным, оплодотворяющим началом была монодия народной мелодики, а многоголосие и гармония — производными от нее. В «Микрокосмосе» слух и мышление учащегося довольно долго выдерживается в сфере мелодического контрапункта, лишь во II тетради начинают появляться первые композиции гомофонно-гармонического склада.

В первых образцах гомофонного типа («Южнославянское» № 40, «Мелодия с сопровождением» № 41, «Сопровождение ломаными трезвучиями» № 42, «Медитация» № 45) осуществляется постепенный переход от двухголосной полифонии к аккордово-гармоническому складу. Это — народное волеинное остана-то, основанное на элементарном чередовании тоники-доминантовых басов, или разложенные аккорды в пределах пентахорда с характерной для Бартока полифонизацией, варьированием и перегруппировкой традиционной альбертиевой формулы аккомпанемента. Интересно, что далее, до появления настоящих аккордов, автор дает почувствовать скорее непосредственный эффект концентрации «тематической гармонии» (термин Ю. Н. Холопова<sup>66</sup>) в двухголосной ткани. В пьесе «Ярмарка» № 47 такой эффект создается благодаря смещению на педали звуков пентатонного лада. Композитор не случайно выбрал для этой цели пентатонный звукоряд: бесполутоновая пентатоника у Бартока трактуется как мелодически и гармонически равноценная. Пьеса эта, ткань которой в крайних частях воспринимается как вибрирующее звуковое пятно, один из ярких примеров не-

посредственного превращения горизонтали в вертикаль (заметим кстати, что это первый в цикле случай употребления педали).

В композициях типа «Мелодии в дециму» № 56, «Канона с выдержанными звуками» № 60 (см. также пьесы № 64, 71, 72, 131 и т. п.) другая техника превращения горизонтали в вертикаль: здесь кристаллизации аккордики в контрапунктически «насыщенном растворе» способствуют звуковые педали, уплотняющие ткань. Аккорд служит мерилom полифонической самостоятельности образующих его линий голосов (в то время как созвучие-«пятно» больше выявляет красочные, сонористические свойства горизонтали — вертикали).

Во многих пьесах типизируется следующий характерный для Бартока прием: в конце пьесы аккордика суммирует важнейшие элементы гармонического плана композиции (как бы выпадает в осадок, см., например, № 70, 73, 83, 122).

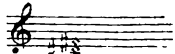
Такие гармонические репризы выполняют важную конструктивную функцию — они цементируют гармоническое развитие в композиции. Единство горизонтали — вертикали служит структурной основой всей композиции, а сгущение тематической гармонии в конце пьесы закрепляет ее в роли тоники.

На протяжении первых трех тетрадей главнейшие закономерности гармонического мышления, образования аккордики можно наблюдать в их наиболее структурно четком, очевидном от «случайностей» виде. Далее те же закономерности выступают в более свободном художественном преломлении. Автор все гибче подчиняет их игре фантазии, образности, выразительно-изобразительным целям.

В основных модификациях темы пьесы «В русском стиле» № 90 гармоническое развитие идет по линии все большей хроматизации звукоряда; в тональность С постепенно включаются таким образом почти все хроматические ступени. Хроматическое расщепление ступеней (II, III, IV, VII), явственный дух тритона, доминирующий в гармоническом колорите, нарочитое подчеркивание регистровым расслоением жестких диссонансов, режущих перечений — все это создает вокруг языческой плясовой темы варварскую пестроту и буйное богатство красок.

«Обертоны» № 102 — один из шедевров «Микрокосмоса», один из тех экспериментов, в коих точный расчет счастливо уживается с поэтической непосредственностью экспромта.

Главный гармонический секрет этой миниатюры — в постоянном близком соприкосновении двух тематических аккордов:

трезвучия  и септаккорда (или нонаккор-

да)  При едином основном тоне — *h* они зву-

чат как сложная тоника с хроматически расщепленной (двойной) терцией и такой же квинтой (см. конец пьесы).

*Allegro non troppo, un poco rubato* ♩ = ca 110

17

5 4 2 1

5

5 4 2 1

*ff*

*ff*

*Ad.*

2 4 5

4

*p*

5

4

2

5

3

3

3

5 4 2 1

4

*sf*

*p*

*Ad.*

\* ♪ ♪

нажатие клавиш должно быть беззвучным

Данные аккорды составляют также функциональный формообразующий контраст: на основе второго аккорда строится середина пьесы, в репризе же оба аккорда приходят к завершающему синтезу.

То обстоятельство, что эти тематические аккорды создают тончайший, призрачный гармонический фон (безударная вибрация обертонов), позволяет использовать в пьесе изысканные приемы гармонического колорирования: аккордовые блики, вспышки в разных точках звучащего пространства, «скольжение» аккордов по фону, мимолетные, как порыв ветерка, политональные мазки. В этом музыкальном пейзаже все полно света, воздуха, трепетных красочных переливов.

В «Аккордах» № 122 — интереснейшей с точки зрения гармонического развития пьесе — Барток постепенно надстраивает снизу вверх расширенный лидийский звукоряд квинтовой структуры, последовательно перемещая временные устои на новые

его ячейки (см. примеры 18а и б). В конце пьесы возникает характерная синтезирующая гармоническая реприза (см. пример 18в).

18

а) Molto vivace ♩ = 160

*f, strepitoso*

б)

*sf*

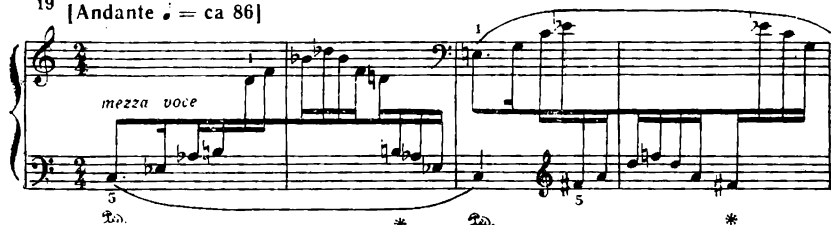
*sempre più f*

[*ad.*]

Красочная игра квинто-квартовых созвучий обострена в этой пьесе постоянными секундовыми трениями. В ладогармонической сфере всей композиции секунды не воспринимаются как диссонанс — это внутренне присущий аккордике лада тембровый компонент. Секунды позволяют также яснее услышать жизнь скрытых мелодических линий внутри аккордовой фактуры (автор специально обращает на это внимание в комментариях).

«Арпеджио» № 143 по фактурному решению близки «Сложным арпеджио» Дебюсси из цикла «Двенадцать этюдов». В отличие от живописно-орнаментального этюда Дебюсси в «Арпеджио» Бартока господствует графически четкая линейность («Темы должны быть проведены ясно и ритмически точно», — замечает автор) и угрюмый, безрадостный колорит; над этим царством теней вздымается временами голос скорби и отчаяния. Сумрачные тона этого этюда Бартока — следствие развития в нем сферы «бартоковского аккорда».

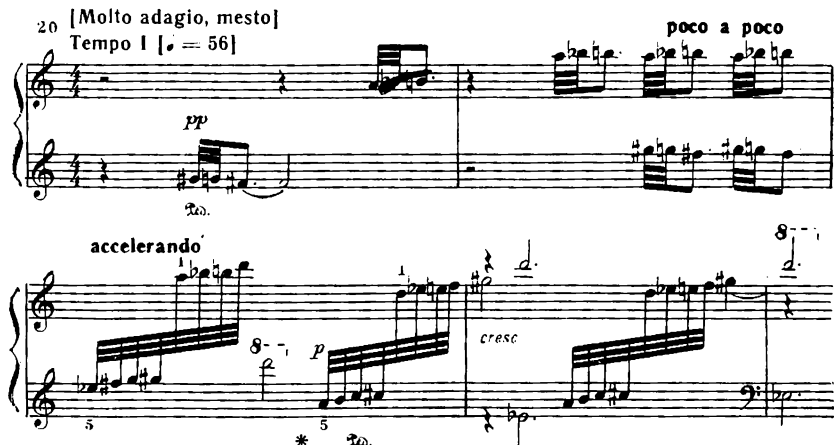
19 [Andante ♩ = ca 86]



«Малые секунды и большие септимы» № 144 — пьеса, без сомнения принадлежащая к образной сфере «ночной музыки» в творчестве Бартока.

Впервые программное истолкование этим частям и фрагментам, часто встречающимся у Бартока, он дал в фортепианном цикле «На вольном воздухе», назвав четвертую пьесу «Музыка ночи». Эту образную линию продолжают медленные части Второго концерта для фортепиано, «Музыки для струнных, ударных и челесты», Сонаты для двух фортепиано и ударных.

Так же как в «Музыке ночи» из цикла «На вольном воздухе», хроматизация ладогармонической сферы достигает здесь предельной сгущенности, но воплощение замысла подчинено более рациональному принципу организации музыкального материала (что отражено и в названии пьесы). Снова перед нами зеркально-лучевая симметричная структура с центром в виде малой секунды (*gis — a*), дающей в «геометрической» проекции большую септиму (*es — d*). Удаленные друг от друга, часто расположенные в крайних регистрах фортепиано, большие септимы образуют постоянную звуковую рамку; в это вибрирующее пространство вписываются то частично, то полностью 12 полутонов хроматического звукоряда.



Эти ночные картины-настроения Бартока иногда связывают с импрессионистскими традициями пленэрного письма. В них,

действительно, ощущается известная близость к пленэрной звукописи Дебюсси и Равеля (вспомним, например, равелевские «Noctuelles» или «Oiseaux tristes»). Однако и образная сущность, и живописная техника бартоковских «ночных пьес» все же иная. Средства, какими венгерский мастер создает эффекты воздушной среды, вибрации атмосферы, скорее приближаются к опытам некоторых художников-постимпрессионистов (П. Синьяка, Ж. Сёра), чей метод основывается на оптическом эффекте воздействия чистых цветовых точек, отдельных мазков на сетчатку глаза. Благодаря такой технике свет и цвет на полотне как бы вибрируют. Бартоковская вибрация секунд и септим дает похожий эффект внутренней динамики звукового пространства.

Что касается содержания таких пьес, как «Музыка ночи», «Малые секунды и большие септимы», то поэзия «ночного мира» Бартока, пожалуй, больше сродни пантеистической символике поздних скрябинских опусов, например «Поэмы-ноктюрна», Десятой сонаты, нежели образно-эмоциональной сфере импрессионизма.

Иногда встречающееся одностороннее натуралистическое толкование этих бартоковских пьес представляется упрощенным. Конечно, звукоизобразительные, фортепианно-шумовые приемы, которые с пристрастием использует композитор, — все эти застывшие россыпи секунд, дрожания и шорохи, тихие звоны, мерцания и вспархивания прежде всего ассоциируются с таинственной жизнью ночного леса и его обитателей. Но за этим натуралистическим передним планом скрывается другой — натурфилософский. В томительно тихой, завораживающе статичной звуковой нирване слышится музыка космоса, первозданная стихия в ее древнем, изначальном родстве с душой человеческой. Интересное эстетическое истолкование дал «Музыке ночи» из цикла «На вольном воздухе» А. Тот: «...Я могу услышать в этих звуках... плач и далекую блуждающую музыку, музыку птиц, музыку звезд, трансцендентальную, спокойно застилающую мелодию великолепного гимна ночи <...>. Это один из самых удивительных шедевров венгерской поэзии природы»<sup>67</sup>.

### **Элементы фортепианной техники Пианизм «Микрокосмоса»**

«Микрокосмос» — это целостная индивидуальная система пианистических принципов, впечатляющий пример того, как комплекс движущих сил стиля композитора определяет и формирует тип пианистического мышления, творит свою технику.

В наши дни уже нет необходимости доказывать, что технический стиль каждого крупного исполнителя — это явление столь же индивидуально неповторимое, как и все его искусство в целом. Теснейшая внутренняя связь, существующая между «звукотворящей волей» исполнителя и системой его технических принципов, была блестяще и обстоятельно раскрыта К.-А. Мартинсенон в «Индивидуальной фортепианной технике».

А как обстоит дело в тех случаях, когда индивидуальная система технических принципов воплощает не только идеалы и замыслы интерпретатора, но и самую природу первичного творческого мышления композитора-исполнителя, чьи музыкальные и инструментально-технические идеи рождаются одновременно, в изначальном единстве? Пути и закономерности воплощения стиля композитора в конкретной инструментальной сфере — интереснейшая исследовательская проблема. Следует сказать, что «Микрокосмос» представляет для исследования такого рода особые возможности. Пианистический стиль Бартока предстает в цикле не только как готовый результат. Поставленный самим композитором во главу угла аналитически-обобщающий метод приоткрывает внутренние, подспудно действующие механизмы творческого сознания, организующие техническую систему, формирующие игровой аппарат и тип виртуозности.

В то же время здесь действуют и ограничения, связанные с особенностями методического подхода. При всей широте педагогических устремлений композитора «Микрокосмос» не исчерпывает фортепианного стиля Бартока. Самобытные черты его пианизма, трактовка инструмента, технические принципы выступают в цикле в таком же специфическом, резко очерченном и отфильтрованном виде, как прочие стилевые свойства. Уже знакомая нам по предыдущей главе методическая установка на типизацию, ограничение ради наглядности, ради создания образцов, подчеркнуто выявляющих идею, — столь же явно действует и в сфере пианизма «Микрокосмоса».

В системе пианистических принципов «Микрокосмоса» есть особенности, которые привлекают внимание буквально при первом же знакомстве с циклом. Есть и другие, не столь бросающиеся в глаза, но не менее глубоко обусловленные всем строем пианистического мышления автора. К первым относится длительное развитие в цикле исключительно позиционной техники. С этой особенностью «Микрокосмоса», которую можно считать одним из важнейших ключей к фортепианному стилю Бартока, мы и начнем его рассмотрение.

На протяжении трех первых тетрадей цикла развитие двигательных навыков осуществляется на основе многовариантно-разработанного позиционного принципа. Все пианистические задания ограничиваются пределами единой позиции руки (без подкладывания 1-го пальца). Множество вариантных видоиз-

менений, всевозможные фактурные, артикуляционные, темповые, динамические и прочие модификации оставляют неизменной эту основу. Лишь в начале IV тетради появляется пьеса «Подкладывание первого пальца» № 98, знаменующая собой выход за пределы позиции, качественно новую ступень в пианистической системе цикла. Но и после введения подкладывания и перекладывания, появления композиций с гаммообразными последованиями (№ 104, 116—119, 121) позиционный принцип не уступает доминирующей роли в цикле. Он продолжает оставаться первостепенным элементом, краеугольным камнем фортепианной техники «Микрокосмоса».

К объяснению этой особенности можно подойти прежде всего от исконной традиции фортепианной методики, издавна ставившей во главу угла развития техники позиционную пятипальцевую формулу. Позиционная ячейка, как исходный элемент техники, берет свое начало в педагогике эпохи клавиризма. В то время это соответствовало фактуре клавирных сочинений: главная роль в ней принадлежала фигурациям позиционного типа, гаммообразное движение применялось гораздо реже. Значение позиционных фактурных формул для выработки техники молоточкового типа, развития ровности, независимости и силы пальцев было закреплено в начале XIX века фортепианно-инструктивными сочинениями Клементи, Крамера и другими представителями «пальцевой школы», создававшими прочный фундамент виртуозного пианизма классицистского типа. До наших дней в фортепианных школах и пособиях развитие пальцевой активности, беглости, уверенности в пределах позиции предшествует упражнениям в гаммах и арпеджированных последованиях. Наконец, в «Фортепианной школе» Бартока — Решовски — раннем прообразе «Микрокосмоса» — именно позиционный комплекс в пределах квинты и сексты разрабатывался в качестве основного элемента на протяжении большей части руководства.

С этим обоснованием роли позиционного комплекса в «Микрокосмосе» вполне согласуется и весьма важный дидактический принцип бартоковской педагогики — многообразие в единстве. Длительное выдерживание техники в рамках единой позиции с целью всестороннего испытания проблемы — одно из ярких проявлений названного дидактического принципа в сфере пианизма цикла.

Однако приведенные гипотезы не исчерпывают всей проблемы. Они не объясняют, в частности, почему позиционная техника решительно преобладает во всех тетрадах «Микрокосмоса», в том числе и в последних. А главное — не затрагивает еще самой сущности бартоковского пианизма.

Доминирующая роль позиционной техники в «Микрокосмосе» становится до конца понятной лишь в связи с некоторыми описанными особенностями исполнительского стиля Бартока,



е свою очередь сформированными его фортепианными сочинениями, всем строем музыкального мышления Бартока. Вспомним, в частности, об импульсивном, прерывистом сцеплении коротких мелодических ячеек, о быстрых регистровых переключениях, требующих от пианистов молниеносного и точного броска-атаки. Подобный тип виртуозного письма диктует необходимость развития техники позиционных бросков, быстрых «линейных» перемещений по прямой при сохранении столь характерного для игры самого Бартока фиксированного положения предплечья и запястья. Понятно, почему мобильность мотивно-позиционных ячеек требует от пианистического аппарата упругой собранности, известной фиксированности. Здесь не годятся ни главно связующие дуги, ни размах сверху, от плеча. Первое размягчает, расслабляет (чего не терпит данный тип пианизма), не отвечает требованиям быстроты; второе — мешает точному прицелу. Пианизм Бартока, в частности техника «Микрокосмоса», прививает особую психофизиологическую реактивность, готовность мгновенно повиноваться ритмическому импульсу. Перебросы руки по прямой в горизонтальной плоскости с фиксированными (что не значит зажатыми!) кистью и предплечьем — единственный в большинстве случаев прием, обеспечивающий успех.

В соответствии с принципом линейного движения гармонии в технике Бартока столь велика роль единых по структуре, интервальных и аккордовых «блоков», сопоставляемых в разных октавах, регистрах фортепиано или массивованно движущихся параллельными пластами.

Тот же принцип мышления однотипными структурами часто приводит к распределению фигураций, пассажа между руками — в каждой руке сохраняется единый позиционный комплекс.

Мотивно-позиционный тип мышления угадывается и в характерном членении протяженной линии на звенья, имеющие единую структурную основу, и в аппликатурных особенностях, например стремлении обойтись без подкладывания 1-го пальца, сохранять единую аппликатуру в однотипных фигурациях.

Многое сближает техническую систему Бартока с пианистическими взглядами Бузони. Это и построение техники из «больших единств» (Мартинсен), и важная роль позиционного принципа, и распределение пассажей между руками, и даже «фиксированная форма» игрового аппарата. Сходство объясняется не только заметным влиянием искусства и самой личности Бузони на венгерского музыканта, но и тем, что пианизм обоих восходит к общему истоку — фортепианному искусству Листа.

Бузони и Барток были лично знакомы. В молодости Барток играл прославленному маэстро свои «Багатели» ор. 6 и получил одобрительный отзыв. Бузоньевская редакция I тома «Хорошо темперированного клавира» послужила во многих отношениях образцом для редакции Бартока, осуществленной им

в 1907 году. Современники отмечали, что «имя Бартока-пианиста... должно стоять подле имени Бюзони» (А. Тот), а учитель Бартока И. Томан считал, что «именно Бюзони и Барток больше всего унаследовали от листовского звучания рояля»<sup>68</sup>.

В трех первых тетрадах «Микрокосмоса» происходит последовательное обогащение, развитие и усложнение пианистических задач внутри единого позиционного комплекса. В рамках этого единства особенно концентрированно предстают фортепианно-методические принципы Бартока, приведенные в органичную взаимосвязь с системой воспитания музыкального мышления. Метод всестороннего варьирования задачи, характерное для «Микрокосмоса» движение по спирали с возвращением к однотипной проблеме на новом, более высоком уровне трудности делают в большинстве случаев незаметным, несковывающим ограничение технических заданий пределами позиционного охвата.

Работая над «Микрокосмосом», Барток имел перед собой экземпляр «Фортепианной школы» с пометками на полях, сделанными известным венгерским фортепианным педагогом и методистом М. Варро. И, по его словам, многие пьесы «Микрокосмоса» появились под влиянием ее замечаний и предложений. Композитор рассказал об этом в упоминавшемся интервью от 3 октября 1940 года<sup>69</sup>. Как и в раннем руководстве, Барток уделяет большое внимание мелкой пальцевой технике, придавая значение не только развитию ровности, беглости и активности пальцев, но также — выработке разнообразного туше, чуткого, верного уху ощущения инструмента. Академический фундамент старой «пальцевой школы», листовско-томановские принципы рациональной тренировки, наконец, феноменальная острота интонационного слуха Бартока — все это сформировало его виртуозность. Грамзаписи сонат Скарлатти, Бетховена в исполнении венгерского музыканта запечатлели его классически ясную мелкую технику в пассажах и фигурациях, безукоризненно отчетливую, и в то же время столь одухотворенно живую в каждом интонационном изгибе музыки!

Как и в «Школе» Бартока — Решовски, начальные пятипальцевые миниатюры «Микрокосмоса» представляют собой мелодический унисон с расстоянием между руками большей частью в две октавы. Так же как и в упомянутом пособии, движения пальцев чередуются с моментами плавного дыхания кисти на паузах и между фразами. Примечательно, что Барток совершенно отказывается в начальных композициях и упражнениях «Микрокосмоса» от каких бы то ни было традиционных формул с выдержанными звуками. Положение кисти и пальцев не фиксируется, оно лишь определяется позиционной шкалой, данной перед каждым номером.

Эта корректива представляется весьма существенной. Тенденцию к мелодизации начальных упражнений, стремление к

естественному положению и согласованной работе пальцев и кисти можно рассматривать как дальнейшие шаги современной фортепианной педагогики по пути раскрепощения игрового аппарата. Следует, однако, отметить, что предлагаемое Бартоком с самого начала (на протяжении всей I тетради) legato таит в себе опасность известной пальцевой изоляции, привычки к неясному, слишком слабому звукоизвлечению (особенно в левой руке, играющей во многих пьесах в унисон с правой и поэтому менее контролируемой). Здесь напрашивается сравнение с первыми, наиболее легкими миниатюрами сборника «Детям». Живая песенная мелодия с фразировкой и артикуляцией, подсказанной текстом, и в пианистическом отношении оказывается гораздо более органичным материалом для начинающих, чем строго «выстроенные» в ряд» пятипальцевые композиции первой тетради «Микрокосмоса».

Однотипная пианистическая задача с самого же начала подвергается непрерывному развитию, обновлению. Каждая композиция, закрепляя ранее достигнутое, в то же время как бы обращает к учащемуся новую сторону «многогранника». В первых мелодических этюдах благодаря ритмомелодическому и структурному варьированию (см. № 1—9) поддерживается постоянная слуховая сосредоточенность: немаловажно и то, что на долгих опорных звуках все время оказываются разные пальцы.

По мере постепенной полифонизации изложения партии обеих рук приобретают все большую самостоятельность. Особое значение, как уже говорилось, имеют в цикле зеркально-симметричные движения (первый образец такого рода дается уже в № 12).

Не останавливаясь на всех многообразных вариантах пятипальцевых позиционных фигур, отметим характерный принцип расширения диапазона мелодии. В соответствии с преобладанием в мелодике Бартока мотивно-позиционной структуры выход за пределы одного пентахорда осуществляется в «Микрокосмосе» путем ступенчатого надстраивания нескольких позиционных ячеек.

Нетрудно увидеть в этом характернейшем для Бартока методе мелодического «строительства» типизацию такой существенной особенности народных мажорских песен, как квинтовая структура — перенесение второй половины мелодии на квинту вверх или вниз. Медленный темп и половинные паузы между фразами располагают в пьесах, подобных «Деревенской песне» № 15, к спокойному плавному снятию и переносу рук. С увеличением темпа в последующих тетрадах появляется необходимость в описанных выше быстрых сменах позиций, типичных для бартоковской техники стремительных и точных бросках по прямой.

Другой путь расширения игрового пространства без подкла-

дывания 1-го пальца — это передача мелодической линии из руки в руку (см. № 52, 53, 84). Таким же образом учащийся овладевает навыками исполнения арпеджированных фигураций (№ 85). Вообще координации рук в поочередном движении Барток придает большое значение в связи с частым применением этого приема в своем фортепианном изложении.

Решая проблему формирования пальцевой техники в пределах позиции, автор «Микрокосмоса» заботится как об укреплении и активизации пальцев, так и о развитии точного и тонкого ощущения клавиатуры, выработке разнообразного туше. И первая и вторая задачи неотделимы от проблемы слухового контроля — основы основ пианистического воспитания в педагогике Бартока. Выше шла речь о композициях-«головоломках» типа «Ярмарки» № 47 или «Акцентов» № 57. Наряду с тренировкой слухо-моторной координации подобные пьесы служат для укрепления пальцев, развивают энергичное туше молоточково-ударного характера. Более трудные варианты упражнений для пальцев представляют композиции с задержанными звуками, такие, как «Танец драконов» № 72 или «Схватка» № 108. Требуя известного напряжения рук и пальцев, эти пьесы, однако, не таят в себе опасности «зажимов» и не ведут к переутомлению. От этого предохраняет непрерывное варьирование исходной формулы — напряжение в одних группах мышц чередуется с расслаблением в других.

Многие миниатюры учат точному прикосновению, распределению и дозировке силы звучности. В комментариях автор подчеркивает значение «пальцевого контроля», «звукового контроля» в подобных пьесах. Вот одна из интересных композиций II тетради под названием «Увеличение-уменьшение» № 46:



Как обычно, идея пьесы выражена не одним средством, а целым комплексом средств, изобретательно сфокусированных ав-

тором в центре методической задачи: ступенчатое наращивание динамики естественно связано с дроблением длительностей и постепенной раскачкой интервалики; во второй половине пьесы развитие идет в обратной последовательности. Возникает типичная для «Микрокосмоса» наглядно-изобразительная движущаяся конструкция (несколько напоминающая ритмический принцип, положенный в основу «Пасифика» Онегера).

Маленький трельный этюд «Жужжание» № 63 издаലെка подготавливает к легчайшему и безукоризненно ясно артикулированному *pianissimo* в таких пьесах, как «Сказка о маленькой мухе», «Малые секунды и большие септимы», «Звуки ночи» из цикла «На вольном воздухе». «Пьеса требует исключительного пальцевого контроля, так как она должна исполняться мягко, тихо», — указывает Барток в комментариях. Композитор не случайно подчеркивает особую важность интенсивного слухового контроля при игре *pianissimo* (не кроется ли в этом беспокойство по поводу чрезмерного увлечения ударными свойствами рояля в ущерб другим сторонам фортепианной звучности?). Сам Барток обладал замечательным мастерством проникновенно-тихого звучания; «бартоковское тончайшее *pianissimo* было слышно на весь зал, никто не дышал, казалось, что музыка плывет...» — вспоминал Сабольчи его исполнение одного из ноктюрнов Шопена (из личной беседы автора с Бенце Сабольчи).

Чрезвычайно важный элемент виртуозного фортепианного письма Бартока (особенно интенсивно разрабатываемый им в сочинениях 1920—1930-х годов) — различного рода параллелизмы. Приобретая вкус к технике двойных нот еще в молодые годы — под влиянием главным образом виртуозного стиля Шумана, Брамса, Листа, — Барток в дальнейшем своеобразно развивает этот вид техники, наряду с опытом романтиков используя приемы письма Дебюсси, Равеля, Бузони, Стравинского. При этом, живо интересуясь новыми веяниями, венгерский мастер всегда находит индивидуальные пути преломления тех или иных тенденций современности.

Часто обращаясь к традиционным терцовым, секстовым и октавным параллелизмам, Барток нередко усложняет этот прием, расширяя диапазон до ноны, уплотняя октаву внутри различными интервалами, порой сложно их комбинируя. Интересны у Бартока квартовые и секундовые параллелизмы — прием красочно-виртуозного изложения, введенный в фортепианный стиль XX века Равелем и развитый Прокофьевым, Стравинским, Казеллой, Малипьеро. Нередко последовательное развитие и динамизация данного приема изложения приводит в момент достижения кульминационной вершины к мощному напору многозвучных параллельных аккордов, движущихся плотными массивными колоннами в обеих руках. Такие геркулесовские аккордовые конструкции были в духе пианизма Бартока, обла-

давшего — при небольшом весе и хрупком сложении — большой мускульной силой и руками, свободно бравшими дециму. Что касается истоков подобного вида письма, то они — в охарактеризованном ранее приеме горизонтального расслоения фортепианной ткани на параллельно развивающиеся регистровые пласты. Многократное дублирование линейного рисунка типично для фортепианного письма Бартока; не утрачивая графической четкости, линия приобретает особую кованую рельефность, весомость.

В «Микрокосмосе» принцип развития техники двойных нот и аккордов подчинен логике образования гармонической вертикали путем полифонического уплотнения ткани. Среди одногласных пальцевых комбинаций внутри позиции появляется сначала двухголосие (в каждой руке) с выдержанными звуками (№ 56, 57, 60, 64); затем терцовое и секстовое дублирование мелодических линий, движение трезвучиями, секст- и квартсектаккордами (см. № 67, 69, 71, 73, 110, 112, 120). В примере 22 дан фрагмент из пьесы «Трезвучия» № 120.



В первых умеренного движения композициях автор заботится о свободных, плавных и мягких движениях руки, давая частые передышки на паузах и длинных звуках. В упражнениях (см. упражнения № 14, 18, 19, 20, 21, 23) — избегает однообразия, могущего привести к утомлению слуха и рук. О том, какое значение Барток придавал разработке кистевого сустава, свидетельствуют пьесы типа «Скерцо» № 82.

В последующих номерах задания такого типа все чаще включают в себя также тренировку выносливости, а в особенности — характерной для бартоковской техники мобильности и ловкости (см. № 120, 126, 140, 135). Интересно, что в конце «Вечно-го движения» № 135 из V тетради авторское примечание гласит: «повторять до бесконечности». В комментариях Барток подчеркивает ценность этой и предшествующей, подготовительной, композиций для совершенствования в технике двойных нот.

Говоря о стилевых факторах, воздействующих на пианистическое мышление Бартока, нельзя не остановиться на такой существенной особенности, как полифонизация фортепианного письма. В «Микрокосмосе» эта специфическая трудность бартоковского изложения появилась с максимальной отчетливо-

стью благодаря концентрированно полифоническому языку цикла. Преобладание имитационных форм и приемов во многом определило склад пианизма в цикле. В предыдущей главе уже обращалось внимание на значение в пианистическом стиле Бартока техники левой руки, интенсивное ее развитие, уравнивание ее функций с правой. «Микрокосмос» продолжает и углубляет линию развития самостоятельности, активности левой руки, резко противостоя гомофонным традициям большинства прежних фортепианных школ, воспитывавших «праворуких» пианистов.

Разумеется, имитационное письмо представляет задачу в первую очередь для слуха и мозга, задачу структурно-аналитического порядка; одновременно с этим, специфически трудным для учащегося оказывается несоответствие аппликатуры обеих рук: сильные пальцы в правой, слабые — в левой (см. № 26, 30, 31, 35 и т. п.).

Напротив, — соответствие аппликатуры во множестве зеркально-симметричных композиций «Микрокосмоса» дает пианисту более удобный, но не менее полезный вариант того же задания (см. № 29, 64, 141 и т. п.).

### **Методы технической тренировки. Упражнения**

До сих пор речь шла о некоторых характерных чертах пианизма Бартока и элементах его технической системы. Другая немаловажная сторона пианистического мышления, теснейшим образом связанная с первой, — это методы работы над техникой. «Микрокосмос» представляет исключительный интерес и с этой точки зрения, так как Барток, в отличие от многих других мастеров фортепианного искусства, не оставил теоретических рекомендаций по поводу способов развития и совершенствования технического искусства. На основе принципов технической тренировки, разработанных в «Микрокосмосе», с очевидностью выявляются взгляды Бартока-педагога на эту сторону дела. Как помнит читатель, в занятиях с учениками Барток решал фортепианно-технические проблемы прежде всего через анализ лежащего в их основе музыкального содержания. Работать над техникой значило для него и его учеников глубоко осознать структуру той или иной фактурно-виртуозной трудности и исходя из этого найти наиболее целесообразный способ ее преодоления.

Техническая тренировка, в основе которой лежит анализ, осмысление трудности, превращение работы пианиста, прежде считавшейся механической, в мыслительный процесс — актуальная проблема в исполнительстве и педагогике XX века. Глубокие основы рационализации пианистического труда заложены уже в педагогике Листа. Мимо его мыслей о том, что музыкант должен прежде всего «сформировать свое мышление»<sup>70</sup>, что всякую «труд-

ность надо проанализировать», что работать над техникой значит «варьировать... упражнения», овладеть «основными принципами», являющимися «ключом ко всему»<sup>71</sup>, не прошел впоследствии ни один серьезный, вдумчивый музыкант.

Проблема интеллектуализации техники, технической тренировки находит свое развитие и в педагогике Бартока. И в эту область особенности стиля венгерского мастера, специфичности его пианистической манеры вносят индивидуальный отпечаток. Тип виртуозности, корнящийся в глубинах бартоковского стиля, требует от пианиста прежде всего максимальной психофизиологической готовности, быстрой и точной реакции на импульсы мозга, безотказной работы «телеграфа» между сознанием и техническим аппаратом. Какая бы то ни было инертность исключается, «механика» сведена к нулю. Да и о какой инертности может идти речь там, где каждое мгновение музыки несет в себе новую информацию, вызывая необходимость предельного напряжения внимания?! Техника, полностью и в каждый момент контролируемая сознанием, — вот девиз виртуозности бартоковского типа.

Из пианизма такого рода, согласно крылатому листовскому афоризму («Не от упражнений техника, а от техники упражнения»), проистекают и бартоковские принципы тренировки. «Микрокосмос» и в этой области дает концентрированный образец системы технического совершенствования, основанной на упражнениях в первую очередь слуха и сознания, интеллектуальном осмыслении двигательных задач.

Своего рода субстрат бартоковского метода работы над техникой представляют собой упражнения, данные в приложении к четырем первым тетрадам «Микрокосмоса».

Всего упражнений 33, в большинстве из них содержится по несколько вариантов. В скобках, рядом с номером упражнения, указаны номера пьес, к которым данное упражнение относится. Некоторые упражнения Барток помещает не в приложении, а среди пьес (№ 77 в III тетради, № 134 — в V).

Как сказано в предисловии, упражнения предназначены для «облегчения работы педагога». Главная их функция — помочь ученику (и учителю) отчетливо представить техническую задачу, содержащуюся в изучаемой пьесе. Выделяя самую суть, зерно трудности, автор, по своему обыкновению, разносторонне варьирует, испытывает техническую проблему, отражая различные ее грани в зеркале то одного, то другого вариантного решения. Это — дальнейшее разветвление принципа многообразия в единстве, лежащего в основе методики всего цикла, как бы упражнение в упражнении.

Анализ и многоплановое освещение проблемы образуют здесь единое нерасторжимое целое. Такой творческий, композиционный путь технической тренировки стимулирует работу мысли, предполагает активное участие в упражнении слуха и со-



знания, совершенно исключает возможность механической зубрежки.

Уже на примере упражнения № 1 (подготавливающего к исполнению пьес № 18—21 I тетради) раскрываются некоторые из основных принципов бартоковской методики упражнения. В четырех унисонных композициях (№ 18—21) внутри диапазона пентахорда происходит расширение интервалики, сменявшее строго поступенное движение в предшествующих пьесах. В вариантах *a*, *b* и *c* упражнения № 1 сразу же дается как бы структурно-интонационная схема этого материала: позиционный охват и слуховая настройка на интонацию квинты (упражнение № 1, варианты *a*, *b*, *c*). Далее (варианты *d*, *e* и *f*) эта схема заполняется: скрытый полифонический голос, движущийся вверх, затем вниз, обостряет внутреннее интонационное тяготение к крайним звукам, повышая тем самым слуховую активность (лидийский пентахорд — высокая IV ступень — вверх, фригийский — низкая II — вниз). И в последующих упражнениях из «Микрокосмоса» эти два момента — осознание структурных основ и активизация слухового контроля — выступают как важнейшие предпосылки успешной работы над техническими трудностями.

Как вариант приведенного образца выглядит подготовительное упражнение к двойным нотам из II тетради (упражнение № 14).

Более сложные вариантные разветвления данного типа структуры находим в упражнениях № 26, 27, 28 III тетради (к пьесе «Посвящается И. С. Б.»). Заполнение позиционного контура хроматически движущимся скрытым голосом, полифонизация изложения, различные, быстро сменяющие друг друга внутрипозиционные комбинации, акцентная игра, требующая быстрой и точной реакции, — все эти бартоковские способы активизации слухо-мыслительного процесса собраны здесь воедино.





Характерна для технического мышления Бартока сама логическая связь настоящих упражнений с оригиналом. В фактурном отношении между ними как будто и не столь много общего. Смысл упражнения — не в варьировании фактурно-технической формулы пьесы, а в аналитическом осмыслении лежащего в основе композиции приема скрытой полифонии. Отсюда и рождается целый ряд новых фактурных вариантов — снова упражнение в упражнении.

По тому же принципу выявления структурного каркаса (диапазон сексты) и последующего его заполнения создаются варианты композиции «Упражнение» № 77 из III тетради (упражнения № 24, 25).

В упражнениях к пьесе «Разложенные аккорды» № 85 (упражнения № 30 и 31) арпеджио для наглядности собираются в септаккордовые комплексы (№ 30, вариант *a*) и вновь разворачиваются в цепочки терцовых последований позиционного строения (№ 30, вариант *b*).

Во многих упражнениях двигательные задачи интересно объединяются с метроритмическими (упражнения № 20, 29, 31—33). Особенно отметим вариант гаммы в болгарском ритме (№ 32). Исполнение гаммы на  $7/8$  (в сравнении с традиционной группировкой по четыре звука) проясняет ее структуру,

помогает целостному охвату. Данное упражнение можно исполнять, по существу, как самостоятельную, законченную композицию.

### От ремесла к искусству (V и VI тетради «Микрокосмоса»)

Если первые тетради «Микрокосмоса» служат подножием искусству фортепианной игры — в них закладываются основы мастерства и указываются пути его приобретения — то в двух последних пианизм Бартока воплощен гораздо полнее, богаче и многограннее, без заметных ограничений методическими рамками. Охарактеризованные ранее элементы фортепианного стиля предстают теперь в более сложном синтезе, автор позволяет смелее развернуться фантазии. Композиции-модели, эскизы и упражнения уступают место художественным этюдам, концертным пьесам.

Многие пьесы трех последних тетрадей «Микрокосмоса» — в оригинале или в обработках — вошли в концертный репертуар Бартока, а также и других пианистов. № 113, 69, 135, 145 и 146 в авторском переложении для двух фортепиано Барток исполнял в концертах с Диттой Пастори. Тибор Шерли сделал переложение ряда пьес для оркестра (№ 139, 137, 117, 142, 102, 151, 153) и струнного квартета (№ 139, 102, 108, 116, 142).

Богатейшее творческое воображение и обуздывающе строгий интеллект совокупно и согласно служат здесь мастеру, словно наслаждающемуся виртуозностью в свободном ее проявлении. Последние, концертные тетради «Микрокосмоса», создававшиеся в едином стилистическом русле со Вторым фортепианным концертом, «Музыкой для струнных, ударных и челесты», Сонатой для двух фортепиано и ударных, перебрасывают мост в большой мир бартоковской музыки.

Как и в фортепианных опусах «большого стиля» (1920—1930-х годов), в V и VI тетрадях «Микрокосмоса» господствует токкатный пианизм — достаточно сказать, что из 32 композиций двух последних тетрадей 18 можно целиком или частично отнести к разновидностям токкатного жанра. Линия токкатных пьес и фрагментов крупных сочинений не только в количественном отношении играет роль «главной партии» в музыке Бартока зрелого периода. Сфера токкатности — как наиболее исчерпывающее выражение динамизма бартоковского мышления — становится квинтэссенцией его пианизма. Именно токкатные пьесы ярче всего воплощают неразрывное единство ритмического стиля композитора, его темброво-сонористских исканий, ударной трактовки рояля.

Как и все творчество Бартока, токкатная линия в его фортепианной музыке претерпела в 1920—1930-е годы существенную эволюцию. Как известно, начало свое бартоковская токка-

та берет еще в пьесах первого — второго десятилетий века. Самый ранний образец — «Багатель» № 10 (1908); за нею последовало знаменитое «Allegro barbaresco» (1911), ставшее в своем роде манифестом новаторства молодого композитора; эта линия была продолжена токкатной третьей частью Сюиты ор. 14 — Allegro molto (1916). Сюда же можно отнести и токкатно-танцевальные пьесы, такие, как «Медвежий танец» из цикла Десять легких фортепианных пьес (1908), Румынские танцы ор. 8а (1910). В сфере камерного и оркестрового творчества Бартока к названной линии примыкают в тот период II часть (Allegro molto capriccioso) из Второго квартета (1915—1917); первый танец Деревянной куклы из балета «Деревянный принц» (1914—1916); сцена погони из балета-пантомимы «Чудесный мандарин» (1918—1919) и некоторые другие сочинения.

Уже тогда, как видим, у Бартока наметилась тенденция к разнообразной трактовке токкатности. Тип варварской токкаты или дьявольского скерцо (Allegro molto из ор. 14) с их неистовым фовизмом, с дерзкой, мятежной наступательностью был в те годы хотя и главным, но не единственным. В фортепианных сочинениях периода «Микрокосмоса» Барток развивает множество новых разновидностей данного жанра и оттенков токкатного пианизма. Новые приемы письма рождаются прежде всего под влиянием расширения образно-жанровой сферы токкатности. С одной стороны, не прерывается линия «Allegro barbaresco»: продолжение ее находим в «Псовой охоте» из цикла «На вольном воздухе» — дикой токкате-преследовании, в мрачно экстатической коде первой части Сонаты для двух фортепиано и ударных. Достаточно сравнить названные поздние токкаты с ранними образцами этого жанра, чтобы почувствовать, насколько жестче, обнаженнее, неотвратимее зазвучали у Бартока образы зла и насилия, во что обратилось «Allegro barbaresco», промчавшееся сквозь годы первой мировой войны и фашистской реакции!

С другой стороны, в токкатную сферу все больше проникают народный быт и искусство, внося в остигатные ритмические формулы упругие и прихотливые ритмы крестьянских плясовых мелодий, а в фортепианное звучание — терпкую сочность сельских инструментов: бубнов, барабанов, дудок, волюнок и струнных. Так возникают народно-танцевальные и народно-инструментальные разновидности токкаты, либо в виде отдельных миниатюр («Тамбурин» и «Марш зверей» из Девяти маленьких пьес, «С барабанами и дудками», «Волюнки» из цикла «На вольном воздухе»), либо — в жанровых финалах крупных циклических опусов (Соната 1926 года, Соната для двух фортепиано и ударных, Первый и Второй фортепианные концерты). Другие истоки развития бартоковской фортепианной токкатности связаны с полифоническим письмом старых мастеров баховской

и добаховской эпох, виртуозно-токкатной фактурой западноевропейского романтизма (Шуман, Лист, Брамс), с достижениями в этой области Дебюсси, Стравинского, Прокофьева.

Отсюда происходит такое богатство видов токкатной фактуры у Бартока; главное же заключается в оригинальности и смелости, с какой композитор их сочетает, приводя разнородные, казалось бы, элементы к органичному и индивидуальному художественному синтезу.

Господствующий в фортепианном стиле Бартока данного периода графически скупой рисунок, партитурно четкое расчленение ткани на горизонтальные пласты не исключили применения богатого арсенала техники токкатно-ударного типа: остинато, репетиций, мартеллато, октав и аккордов, но вызвали их переосмысление. Одноголосный, «линейный» рисунок у Бартока может дублироваться в любой интервал, уплотняться параллельно движущимися аккордовыми вертикалями вплоть до циклолических конструкций в диапазоне ноны. Часто употребляемый композитором прием мартеллато помогает достигнуть в фактуре этого же типа ослепительного блеска и мощи. Синтез имитационных приемов и техники двойных нот (терции, сексты, октавы) дает весьма характерный для Бартока тип токкатно-виртуозного письма. Репетиционные приемы, барабанные басы классиков, стремительные регистровые скачки и перебросы скарлаттиевского типа обретают новую жизнь в слиянии с тембро-гармоническими эффектами и красками народно-инструментального происхождения.

В «Микрокосмосе» токкатно-виртуозная стихия предстает в более камерном преломлении. Самую многочисленную группу токкат V и VI тетрадей составляют пьесы с народно-танцевальным жанровым оттенком. Это «Аккорды» № 122, «Меняющийся размер» № 126, «Синкопы» № 133, «Свободные вариации» № 140, «Остинато» № 146, четыре из шести «Болгарских танцев» (№ 149, 151, 152, 153). Почти все эти пьесы мчатся в стремительных темпах: *Molto vivace*, *Allegro molto*, *Vivacissimo*. Бартоковский токкатный комплекс: возбужденная ритмическая пульсация, темброшумовые эффекты, ударные пианистические приемы — выражен в них полнее и ярче всего. В остро напряженную метроритмическую организацию вторгаются явственные черты крестьянских танцев — дробное топотание, задорные пристукивания и притоptyвания в концах фраз, стремительное движение по кругу с внезапными торможениями на бегу.

Темброво-фактурная изобретательность Бартока кажется неисчерпаемой. Под влиянием народно-инструментальных звучаний возникает целая область новой фортепианной красочности. Средствами фортепианной фактуры воспроизводится гул и рокот ударных — барабанов, бубнов, тамбуринов; имитируются то высокие пронзительные, то густые низкие голоса волынок, дудки, свирели, бряцание струн. Эти эффекты вызывают

к жизни специфические приемы письма и исполнения. Например, многократные, яростные аккордовые репетиции на длительной педали создают эффект неистового гула, сотрясающего и накаляющего пространство; квинтово-секундовые аккорды звучат здесь особенно терпко и характерно (см. пример 24).

Суховатые репетиции-постукивания, тамбуринные мартеллато, мощные барабанные удары с быстрым перебрасыванием правой руки в низкий регистр, резкие и внезапные регистровые сопоставления, сочетание «пустых» октав с насыщенной, пряной аккордикой — вот далеко не полный перечень излюбленных приемов письма в бартоковских токкатах народно-жанрового типа. Встречаются необычные, остро характерные эффекты, подслушанные у крестьянских инструменталистов, например резкие, гортанные волюночные трели (см. № 147, 152).

В «Остинато» № 146 — «коронной» токкате народно-жанрового плана, живописующей картину массового танцевального действа, многие из описанных приемов и средств собраны вместе, подобно тому, как крестьянские праздники собирают со всех концов народных исполнителей на разных инструментах.

Открывается праздник характерными призывами барабана на остинатном вибрирующем фоне. Далее в эту гудящую и грохочущую музыку вплетается тема волюночного склада (см. пример 24 а, б). В следующем фрагменте более мягко и приглушенно звучат, по-видимому, свирели (в комментариях Барток упоминает о болгарской народной мелодии, исполняемой на кавале — инструменте типа продольной флейты, см. пример 24 в).

2/4 Vivacissimo ♩ = 175—168

а)

б)



Нигде не утрачивая токкатного характера, музыка расцветается множеством оттенков токкатности, это относится и к пианистическим средствам. Исполнитель этой музыки должен владеть различными, в том числе специфическими, приемами звукоизвлечения, подчиняя их прежде всего требованиям тембровой красочности и образной характеристики. Об этом говорит и тонко градуированная шкала авторских артикуляционных и динамических обозначений. Кроме барабанных басов, требующих мощного, упруго маркированного *forte*, здесь есть и острые, струнно-пиццикатные звучности (отрывистый, щипковый прием, см. т. 104—107 разбираемой пьесы); короткие и сильные, но в то же время как бы упруго амортизированные кистевой рессорой (без резкого стука!) *sforzati* (см. т. 9, 10, 13, 14 и т. п.). Аккорды остинато в партии левой руки должны оставлять впечатление непрерывно вибрирующего фона, а отнюдь не вдалбливаться прямолинейно стучащим приемом (на это указывает динамическое обозначение автора в первом такте: *forte* стоит лишь на первом аккорде, последующие — играют *piano*).

Аналогичные остинатные приемы встречаются в очень многих токкатных пьесах или фрагментах, в частности в «Тамбурине» № 8 из Девяти маленьких фортепианных пьес. «Тамбурин» нередко исполнялся автором в концертах. «Бартók не механически отбарабанивал эту пьесу, — пишет венгерский музыковед Ласло Шомфай, — а заставлял ее крутиться посредством гибкой ритмики, жестами подчеркивающей ударения»<sup>72</sup>.

Всем сказанным хочется еще раз подчеркнуть, что ударность бартоковского пианизма, часто упрощенно трактуемая, есть на самом деле гораздо более сложный и богатый звукокрáсочный комплекс. Обязательными элементами этой ударности (как явствует и из приведенных примеров) наряду со специфически токкатными приемами игры являются и своеобразная вибрация гармонической краски и непрменный секундовый компонент в аккордике (вплоть до сплошных секундовых гроздей — кластеров), особенно усиливающий эффект вибрации в данном комплексе.

Истоки другой группы токкатных пьес в последних тетрадах «Микрокосмоса» восходят к токкатному письму Шумана, Брамса, Дебюсси. Это токкаты-этюды в двойных нотах, как, например, «Вечное движение» № 134 и № 135. Последняя на-

столько близка по фактуре Токкате C-dur op. 7 Шумана, что могла бы иметь в подзаголовке «Посвящается Р. Ш.» с меньшим основанием, чем № 80. Характерно, что исходную фактурную формулу Токкаты Шумана, с чрезвычайно смелой для того времени хроматизацией и острыми перечениями, Барток превращает — путем сжатия — в тотально хроматическую.

«Чередующиеся терции» № 129 и «Кварты» № 131 продолжают линию Дебюсси. Первая из названных пьес — родственная прелюдии Дебюсси того же названия. Заметно, что прием мартеллато в токкате венгерского мастера подчинен более линейному фактурному принципу, чем у Дебюсси; во второй части пьесы Бартока мартеллато сменяется свободно-каноническим изложением. В ритмике бартоковских «Терций» ощутимы черты народной танцевальности, изящной шутливости. Столь же явственный призыв венгерских плясовых мелодий вносит долю скерцоности в «Кварты», оттеняя классическую, «экзерсисную» фактуру.

В V и VI тетрадах «Микрокосмоса» есть скерцо-токкаты, токкаты-каприччио, с фактурой легкой и ажурной, выписанной с таким изяществом, что уже одно это делает понятие «ударный пианизм» в применении к стилю Бартока по меньшей мере односторонним. К ним можно отнести, например, «Стаккато» № 124, «Сказку о маленькой мухе» № 142. Фортепианная ткань разрежена здесь до линейного, «пунктирного» двухголосия; прием *p*, *secco*, *quasi pizzicato* (в № 124) напоминает струнные *pizzicati con sordino*, часто звучащие в квартетах композитора.

«Стаккато» в авторском исполнении производит таинственное и жутковатое впечатление. Тревожно и глухо (*senza Ped.*) звучат постукивающие репетиции; прерывистость обеих линий, внезапные и длительные паузы-ожидания — особый выразительный прием, придающий музыке еще большую воздушность, а вместе с тем и настороженность, остроту. Этот своеобразный пуантилизм порождает ощущение смутного беспокойства — словно мысль или образ, готовые вот-вот оформиться во что-то целостное, непрерывно ускользают, распадаются...

За пределами данной работы вместе с «макрокосмосом» бартоковской фортепианной музыки остается значительная доля созданного и открытого им в сфере новой фортепианной красочности, специфических приемов исполнения. Однако и отраженное в «Микрокосмосе» позволяет судить о том, в каких направлениях шли искания композитора в этой области, как рождались новые тембровые и звукоизобразительные эффекты и пианистические средства.

Мир музыкальных инструментов был родной стихией Бартока. В детстве это было завороченное вслушивание в незнакомые удивительные звучания. В дальнейшем — глубокий до тонкостей, до хитрейших секретов интерес профессионала, ком-



позитора и исследователя, не утратившего детской непосредственности, восторженной увлеченности.

Роялю — «опытному» инструменту, самому близкому поверенному Бартока — было суждено стать также средоточием его инструментально-тембровой фантазии, с годами, с наступлением творческой зрелости все более обогащавшейся и изощрявшейся. Да и какой иной инструмент, кроме фортепиано, универсального и полномочного представителя всей музыки, может вобрать в себя и отобразить, не теряя при этом своей собственной сущности, все инструментальное многозвучие? (В этом смысле рояль с полным основанием можно тоже назвать «микрокосмосом».)

Мы уже не раз касались универсальной роли фортепиано в творчестве Бартока. В зрелый период эта концепция инструмента стала определяющей в пианистическом стиле венгерского мастера. Однако и поиски, ведущие в глубь инструментальной сущности фортепиано, раскрывающие имманентные его свойства, не были чужды Бартоку. По сути одно если и противоречит другому, то противоречит диалектически, следовательно, плодотворно. А главное, что обе эти линии неизбежно сходятся в едином фокусе целостного музыкального стиля композитора.

Стилистически целостно должны быть обоснованы и специфические приемы бартоковского фортепианного письма. Его фактурные средства невозможно отделить от ладогармонических основ мышления, в частности от фонических свойств гармонии и аккордики. Характерность многих приемов определяется пристрастием Бартока к натуральным, акустическим эффектам, обнажающим и вместе с тем поэтизирующим природу рояля. Таковы у Бартока, например, сонористические эффекты секундовой вибрации, точно дифференцируемые по технике письма в зависимости от целостного тембро-гармонического колорита пьесы. То это разреженные, словно застывшие в скупом линейном рисунке целотонные кластеры («Большие секунды одновременно и в последовательности» № 132); то более насыщенная вибрация хроматики в «Малых секундах...» № 144 (форшлаги, шелестящие россыпи-тираты, *quasi glissando*, длинные педальные «микстуры» — все это динамизирует здесь колористические средства); то — целые секундовые гроздья, звучащие весьма различно в разных контекстах.

Говоря обо всем этом, важно остановиться на вопросах педализации. Педаль — пробный камень фортепианного стиля. Это относится и к педализации в «Микрокосмосе», освещающей некоторые черты фортепианного стиля Бартока как бы направленным светом. Ее употребление (равно как и неупотребление) в пьесах цикла всегда служит важнейшим штрихом, акцентирующим своеобразие пианистического мышления композитора.

Авторские указания педали особенно ценны, так как они даются не всюду, а лишь в тех местах, где педаль применяется

нетрадиционно, подчинена особым выразительно-изобразительным целям. О стилевых особенностях, ограничивающих использование правой педали в ее традиционных — в основном гармонически-связующих функциях, — уже немало говорилось. Господство линейно-контрапунктического письма над гомофонно-гармоническим — главный фактор, определяющий принципы педализации в «Микрокосмосе». Первый же случай употребления правой педали в цикле в этом отношении симптоматичен («Ярмарка» № 47); ее функция красочно-шумовая: с помощью сплошной педали комбинации звуков пентатонного лада превращаются в красочное пятно. В дальнейшем такие колористические педали становятся очень употребительными в пьесах цикла (см. № 84, 110, 122, 133, 136, 146 и др.). Их характеристическая и «инструментовочная» роль уже ясна читателю. Такие педальные мазки сменяются зачастую совершенно беспедальными пластинами — следствие партитурного мышления.

Интересный пример подобной же темброво-регистровой педальной дифференциации, но по вертикали, находим в пьесе «На острове Бали» № 109. Длительно звучащий в басу органнй пункт удержан средней педалью (так называемой стейнвеевской или *Sostenuto*-педалью), а в верхних ярусах партитуры звучит чистый линейный контрапункт.

Своеобразно применена дифференцирующая правая педаль в «Мелодии в тумане» № 107. Мелодия не просто отделена от терпкой гармонической краски, но как бы постепенно освобождается из ее плена (см. пример 14).

Чрезвычайно красноречива бартоковская трактовка правой фортепианной педали в пьесе «Обертоны» (см. пример 17). Прибегая к парадоксу (педальный эффект — без педали!), Барток верен себе. Здесь снова дифференциация, разграничение, использование чистых элементов там, где по традиции имеет место смешение. Открыты не все демпферы, но лишь строго определенные, относящиеся к одной натуральной шкале, обертоны других рядов исключены. Вследствие этого чистые обертоновые звучания взаимодействуют с чистыми же гармоническими красками, то есть смешение создается уже акустическим путем, в нашем слуховом восприятии. Автор указывает здесь и явную правую педаль. Однако ее роль эпизодична. Она окрашивает, продлевает звуки мелодии, помогает поддержать угасающий аккордовый призрак, чуть усиливает звучность (мягкий удар демпферов по струнам, рождающий вздох в недрах рояля, — тоже особый фортепианный эффект).

Эта пьеса могла бы быть символом «Микрокосмоса», ключом ко всему циклу. Педаль — душа фортепиано, другие тайны музыки, мира звуков проходят сквозь призму эксперимента, распадаются на спектр, на элементы; и вновь из этих элементов создается нечто целое — но это уже мир, увиденный сквозь «магический кристалл».

В заключение соединим в нашем представлении начальное и конечное звенья цепи музыкально-инструктивных опусов Бартока — альбом «Детям» и «Микрокосмос». Сопоставление их кажется тем более правомерным, что альбом «Детям», в сущности, — тоже микрокосмос, поскольку так можно назвать любую художественную (или научную) модель мира, реальной действительности (интересно, что в юности Барток называл микрокосмосом «Хорошо темперированный клавир» Баха<sup>73</sup>). Альбом 1908—1909 года — это жизнь, отраженная и раскрытая через органичайшую художественную призму народной музыки. Большая роль лирически целостного музыкального мировосприятия, эмоционального, непосредственного впитывания «родного музыкального языка» определяет воспитательную сверхзадачу первого бартоковского опуса для детей. Иное дело «Микрокосмос». Он задуман шире, универсальнее альбома «Детям», а главное — решен как целое, на основе другой эстетико-педагогической концепции. Его конечная задача также заключается в достижении целостности, единства музыкального мировосприятия. Но путь к этому единству лежит через анализ, изучение элементов в их связях и взаимоотношениях, через постижение логики закономерного. Гармоничный художественный синтез возникает на высших витках спирали как следствие анализирующей, обобщающей и типизирующей работы мысли, активного познания от частного к общему.

В этом, думается, смысл наименования, которое дал Барток своему циклу. Философичность названия вполне отвечает сущности замысла. «Микрокосмос» — не только маленький мир, мир ребенка или малых композиционных форм, согласно существующим толкованиям. Это прежде всего — диалектика отражения большого в малом, отношения общего и частного, космоса и элементарных частиц.

«Микрокосмос» помогает обучающимся музыке понять, как из «элементарных частиц» — интонационных, ритмических, ладогармонических, фактурно-пианистических, подчиняясь законам, выработанным в процессе исторического развития музыкального языка, — создается большой мир музыки, ее макрокосмос. Между простыми композициями первых тетрадей и сложными, вполне «взрослыми» по языку и содержанию пьесам V и VI тетрадей нет качественного различия. К овладению высотами искусства ведет путь последовательного изучения и упражнения, путь по спирали познания.

## Ссылки на источники и примечания

<sup>1</sup> Первое советское издание сборника «Детям» (в первой редакции) со вступительной статьей Н. Копчевского и эквиритмическим переводом текстов песен Дм. Седых вышло в 1970 году (М., «Музыка»).

<sup>2</sup> Среди них упомянем разделы, посвященные «Микрокосмосу», в книгах: Нестьев И. В. Бела Барток. Жизнь и творчество. (М., 1969); Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. (Л.—М., 1973); Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. III. (М., 1982); а также статью Л. Е. Гаккеля «„Микрокосмос“ Бела Бартока» в сб. «Вопросы фортепианной педагогики», вып. 4/Под ред. В. А. Натансона (М., 1976).

<sup>3</sup> Szabolcsi B. La vie de Béla Bartók. — Bartók. Sa vie et son oeuvre. Publié sous la direction de Bence Szabolcsi (deuxième édition). Budapest, 1968, p. 57. См. также: Сабольчи Б., Бониш Ф. Жизнь Бела Бартока в иллюстрациях. Будапешт, 1963.

Цитаты из иностранных источников приводятся в переводе автора настоящей книги; в том случае, когда цитируемая работа издана на русском языке, на нее даются дополнительные ссылки.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Bartók. Sa vie et son oeuvre, p. 206.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 237. См. также: Сов. музыка, 1965, № 2 (Пять писем Бартока).

<sup>6</sup> Томан Иштван (1862—1941) — ученик Листа, видный пианист и талантливый педагог, чья деятельность имела большое значение для развития венгерской пианистической школы.

<sup>7</sup> Цит. по кн.: Lesznai L. Béla Bartók. Sein Leben, seine Werke. Leipzig, 1967 (2. Auflage), S. 72.

<sup>8</sup> Цит. по кн.: Béla Bartók's Leben in Bildern. Zusammenge stellt und eingeleitet von F. Bonis. Budapest, 1964 (№ 36 и 44 — номера иллюстраций и комментариев к ним).

<sup>9</sup> Hernádi L. Béla Bartók, le pianist, le pédagogue, l'Homme. — «La Revue Musicale», 1955, N 224 (numéro special), p. 86. См. также: Хернади Л. Учитель, пианист, человек. — Сов. музыка, 1967, № 12.

<sup>10</sup> Цит. по кн.: Helm E. Béla Bartók in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1965, S. 140.

<sup>11</sup> Подробнее об исполнительском искусстве Бартока рассказывается в статьях автора этой книги «Бела Барток — пианист» и «Интонационное мышление Бартока, исполнителя и педагога», опубликованных в кн.: Вопросы фортепианного искусства. Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Вып. XI. М., 1973. Этой теме посвящена также статья Н. Пискуновой «Барток-интерпретатор в зеркале венгерской музыкальной критики». — В кн.: Бела Барток. Сб. статей/Сост. Е. И. Чигарева. М., 1977.

<sup>12</sup> Цит. по кн.: Уйфалуши И. Бела Барток. Жизнь и творчество (на русск. яз.). Будапешт, 1971, с. 200.

<sup>13</sup> Цит. по статье Н. Пискуновой «Барток-интерпретатор в зеркале венгерской музыкальной критики», с. 222.

<sup>14</sup> Понятие, введенное К.-А. Мартинсенем в его кн.: Индивидуальная фортепианная техника. М., 1966, с. 34.

<sup>15</sup> Schonberg H. C. The Great Pianists from Mozart to the Present. N.-Y., 1963, p. 394.

<sup>16</sup> Földes O. Gibt-es einen zeitgenössischen Beethoven—Stil? und andere Aufsätze. Wiesbaden, 1963, S. 30—31.

<sup>17</sup> Hernadi L. Béla Bartók, le pianist, le pédagogue. l'Homme, p. 85.

<sup>18</sup> Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку? М., 1959, с. 21.

<sup>19</sup> Цит. по кн.: Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество. М., 1969, с. 743.

<sup>20</sup> Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку?, с. 9.

<sup>21</sup> Székely J. Bartók tanár úr. Pecs, 1957, old. 34.

<sup>22</sup> Ibidem, old. 38, 36.

<sup>23</sup> Цит. по кн.: Helm E. Béla Bartók in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 140, 141.

<sup>24</sup> Hernadi L. Béla Bartók le pianist, le pédagogue, l'Homme, p. 85—86.

<sup>25</sup> Székely J. Bartók tanár úr, old. 104.

<sup>26</sup> Цит. по кн.: Helm E. Béla Bartók in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 141.

<sup>27</sup> Lang Gy. Bartók élete es művei. Budapest, 1947, XIII, old. 69—70.

<sup>28</sup> Couperin. Válogatott Zongoradarabok. (Ausgewählte klavierstücke). I—II. Editio Musica, Budapest, 1964.

<sup>29</sup> Указ. изд., с. 2.

<sup>30</sup> Souvenir sur Béla Bartók d'André Gertler (Recueillis par Jacques Stehman). — «La Revue Musicale», 1955, № 224, p. 109.

<sup>31</sup> Сабольчи Б. Барток и народная музыка. — Бела Барток. Краткий обзор жизни и деятельности. Изд. Венгро-советского общества и Института культурных связей (на русск. яз., стеклогр.). 1955, с. 65.

<sup>32</sup> Bartók B. Influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine.—Bartók. Sa vie et son oeuvre, p. 156. См. также: Барток Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени. — В кн.: Бела Барток. Сб. статей.

<sup>33</sup> К новому стилю Барток и Кодай отнесли крестьянский фольклор XVII—XIX веков, то есть более позднего происхождения. См.: Bartók B. Das ungarische Volkslied. Budapest, 1965; Кодай З. Венгерская народная музыка, гл. III. Будапешт, изд. «Корвина» (на русск. яз.), 1961.

<sup>34</sup> Bartók B. Influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine, p. 155.

<sup>35</sup> Bartók Béla. Autobiographie. — Bartók. Sa vie et son oeuvre, p. 143. См. также: Барток Б. Автобиография. — Сов. музыка, 1965, № 2.

<sup>36</sup> Bartók B. Influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine, p. 156.

<sup>37</sup> В связи с затронутой темой рекомендуем вниманию читателей интересную статью Н. С. Фин «Об обработках венгерских народных песен в творчестве Бартока». — В кн.: Бела Барток. Сб. статей.

<sup>38</sup> Bartók B. Musique populaire hongroise et nouvelle musique hongroise. — Bartók. Sa vie et son oeuvre, p. 149. См. также: Барток Б. Венгерская народная музыка и новая венгерская музыка. — В кн.: Бела Барток. Сб. статей.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 148.

<sup>40</sup> Асафьев Б. Мазурки Шопена. — В кн.: Асафьев Б. В. Избр. труды, т. IV. М., 1955, с. 321.

<sup>41</sup> Мы не останавливаемся на «Школе» Бартока-Решовски — она рассматривается в книге Л. А. Баренбойма «Путь к музицированию». Заметим, что Л. А. Баренбойм считает «Школу» «первым новаторским учебным пособием для начинающих обучаться фортепианной игре, изданным в XX веке» (с. 166).

<sup>42</sup> A l'occasion du premier concert de la «Nouvelle Société Musical Hongroise (UMZE)», 20.1.1932.—Bartók. Sa vie et son oeuvre, p. 243.

<sup>43</sup> Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку?, с. 12.

- <sup>44</sup> Цит. по кн.: Уйфалуши И. Бела Барток. Жизнь и творчество, с. 288.
- <sup>45</sup> Цит. по кн.: Stevens H. The Life and Music of Béla Bartók. N.—J., 1964, p. 232.
- <sup>46</sup> Цит. по статье: Szabolcsi B. La vie de Béla Bartók, p. 52.
- <sup>47</sup> Kroó Gy. Bartók. Mikrokosmos. Budapest «Qualiton», p. 9.
- <sup>48</sup> Szabolcsi B. La vie de Béla Bartók, p. 56—57.
- <sup>49</sup> Suchoff B. Guide to the «Mikrokosmos» of Béla Bartók Maryland, 1956, p. 179.
- <sup>50</sup> См. об этом: Гаккель Л. «Микрокосмос» Бела Бартока, с. 147.
- <sup>51</sup> Doflein E. Über Bartóks «Mikrokosmos». Das neue Buch. — Melos. Juli — August, 1954, S. 210.
- <sup>52</sup> Bartók B. Influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine, p. 159.
- <sup>53</sup> Нестьев И. Бела Барток, с. 514.
- <sup>54</sup> Szabolcsi B. La vie de Béla Bartók, p. 51.
- <sup>55</sup> Ibidem.
- <sup>56</sup> Анализ ритмического стиля Бартока содержится в книге И. В. Нестьева «Бела Барток», в книгах В. Н. Холоповой «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века» (М., 1971) и «Музыкальный ритм» (М., 1980). В некоторых моментах анализа мы опираемся на отдельные положения названных работ.
- <sup>57</sup> Bartók B. Influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine, p. 159.
- <sup>58</sup> Холопова В. Музыкальный ритм, с. 38—39.
- <sup>59</sup> Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века, с. 286.
- <sup>60</sup> Сигети Ж. Воспоминания о Бартоке. Барток и фольклор. В кн.: Воспоминания. Заметки скрипача. М., 1969, с. 78—79.
- <sup>61</sup> Szabolcsi B. La vie de Béla Bartók, p. 48.
- <sup>62</sup> Stevens H. The Life and Musik of Béla Bartók, p. 307.
- <sup>63</sup> Bartók B. Influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine, p. 158.
- <sup>64</sup> Ibidem.
- <sup>65</sup> Lendvai E. Introduction aux formes et harmonies bartókiennes. — Bartók. Sa vie et son oeuvre, p. 116.
- <sup>66</sup> Холопов Ю. Наблюдения над современной гармонией. — Сов. музыка. 1961, № 11, с. 53—54.
- <sup>67</sup> Bartók Béla. Complete édition. Hungaroton. LPX 11338, с. 16—17.
- <sup>68</sup> Цит. по кн.: Уйфалуши И. Бела Барток, с. 200—201.
- <sup>69</sup> См.: Lesznai L. Béla Bartók. Sein Leben, seine Werke, S. 165.
- <sup>70</sup> Liszt F. Gesammelte Schriften. Hrsg. von L. Ramann. Bd. V, Leipzig, 1882, S. 204.
- <sup>71</sup> Буассье А. Уроки Листа/Пер. с франц., вступит. статья и коммент. Н. П. Корыхаловой. Л., 1964, с. 51, 45, 31.
- <sup>72</sup> Bartók Béla. Complete édition. Hungaroton. LPX 11338, с. 17.
- <sup>73</sup> Doflein E. Bartók und Musikpädagogik. — «Musik der Zeit». Heft 3. Bonn, 1953, S. 32.

## Содержание

От автора . . . . .	3
Педагогика Белы Бартока как значительная область его творческой деятельности. Барток — исполнитель, преподаватель и редактор . .	5
Альбом «Детям». На пути к «Микрокосмосу» . . . . .	20
«Микрокосмос». История создания и панорама цикла. Принципы воспитания музыкального и пианистического мышления . . . .	39
Мелодическая сфера цикла. Интонационно-мелодическое воспитание на новом этапе . . . . .	45
Метроритм. Ритмическое воспитание . . . . .	51
Значение полифонии как «образа мышления». Полифонические приемы и жанры . . . . .	59
Ладотональность. Аккордика. Черты гармонического мышления .	64
Элементы фортепианной техники. Пианизм «Микрокосмоса» .	77
Методы технической тренировки. Упражнения . . . . .	86
От ремесла к искусству (V и VI тетради «Микрокосмоса») . .	90
Ссылки на источники и примечания . . . . .	99

**Малинковская А. В.**

**М19** Бела Барток — педагог. — М.: Музыка, 1985, 102 с., нот. (Вопр. истории, теории, методики).

В книге прослеживается развитие педагогической концепции Б. Бартока в связи с эволюцией стиля, раскрываются особенности его исполнительства, рассматриваются фортепианные произведения для детей и юношества от ранних опусов до «Микрокосмоса».

Адресована пианистам (педагогам, исполнителям, студентам); представляет также интерес для музыкантов — педагогов и исполнителей других специальностей.

**М** 4905000000—359 67—85  
026(01)—85

**78.**



АВГУСТА ВИКТОРОВНА МАЛИНКОВСКАЯ

**Бела Барток — педагог**

Редактор *С. Котомина*

Техн. редактор *С. Буданова*.

Корректор *Г. Федяева*.

ИБ № 3329

Подписано в набор 15.10.84. Подписано в печать 16.07.85.  
Формат бумаги 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага типографская № 1.  
Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем  
печ. л. 6,5. Усл. п. л. 6,5. Усл. кр.-отт. 6,75.  
Уч.-изд. л. 6,9. Тираж 5000 экз. Изд. № 13120.  
Зак. № 1828. Цена 50 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.  
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете СССР по делам  
издательств, полиграфии и книжной торговли.  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.