

# ИННОВАТИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ



О. А. УРВАНЦЕВА

*Магнитогорская государственная консерватория  
(академия) им. М. И. Глинки*

## МОДЕЛИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА XX ВЕКА В «МИКРОКОСМОСЕ» Б. БАРТОКА

УДК  
781.61:786.2.036

**Н**а идее моделирования, как известно, базируется любой метод научного исследования — как *теоретический* (при котором используются различного рода знаковые, абстрактные модели), так и *экспериментальный* (использующий предметные модели). Метод моделирования как связующее звено между теорией и практикой не менее актуален для системы музыкального образования, поскольку работа по образцам создаёт условия для наиболее эффективного освоения языковых норм современной музыки студентами.

При выборе темы статьи автор руководствовался двумя важными мотивами: необходимостью практического освоения музыкальной лексики XX века и поиска эффективных методов обучения технике сочинения, понимаемого не как «озарение свыше», а как результат работы по типовым образцам и конкретным заданиям. Оба мотива соединились в идее моделирования — наиболее перспективном инструменте анализа и практического воссоздания изучаемых явлений.

### МОДЕЛЬ — СТИЛЬ — МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК

Возрастающий технологизм и появление новых систем организации музыкального языка, расширение границ старых представлений о средствах и способах организации композиции побудили к поиску новых, адекватных инструментов познания. Атрибутами «чужих» стилей в XX веке являются лексические единицы и элементы музыкального языка, которые можно воспроизводить посредством моделирования. При этом моделирование не переходит ту грань, за которой начинается стилизация, подразумевающая воспроизведение всей систе-

мы средств и способов композиции, присущих той или иной эпохе.

Моделирование стиля основано на разработке какого-либо элемента музыкального языка, свойственного определённому композитору или эпохе. Кроме того, отнесём к моделированию сочинение пьесы по образцу конкретного произведения. При моделировании возможно привлечение ограниченного набора самых существенных черт стиля (например, в «Посвящении И.-С. Б.» из «Микрокосмоса» Бартока) и даже единичного атрибута стиля («Посвящение Р. Ш.» из того же цикла). Избранный для моделирования компонент музыкального языка допустимо комбинировать с элементами других стилей или «привить» его к языку XX века.

В музыкознании понятие «модель» интерпретируется по-разному. Оно связывается преимущественно с изучением модели творческого процесса композитора (М. Г. Арановский), с обозначением типовых форм музыки (В. Н. Холопова). Идея моделирования также применяется в методических целях для развития творческих способностей студентов в курсе гармонии. Примером служит пособие Ю. Н. Холопова «Задания по гармонии» (М., 1983), в котором в связи историко-стилевым подходом к организации курса гармонии предлагается моделирование эскизов в различных исторических и авторских стилях по заданным параметрам. Л. Н. Шаймухаметова и Г. Р. Юсуфбаева<sup>1</sup> предлагают использовать принцип моделирования для обучения навыкам импровизации и стилизации.

Моделирование вместе с тем представляет собой системно организованную деятельность, соединяющую теорию и практику на основе конкретной задачи или задания. К ним относится создание мо-

делей формы, элементов музыкального языка, жанра, стиля. Моделирование включает три обязательных составляющих: 1) *теоретическую* (анализ средств, осознание системы и её элементов, вычленение принципов конструирования модели); 2) *методическую* (составление алгоритма воспроизведения модели); 3) *практическую* (сочинение элементов, плана, реализацию идеи).

Рассмотрим теоретический (аналитический) этап работы с музыкальным текстом как условие моделирования на примере цикла Бартока.

#### «МИКРОКОСМОС» БАРТОКА: ПРИНЦИПЫ СТИЛЕВОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ

Цикл Бартока «Микрокосмос» выбран по нескольким причинам. Задуманный на основе художественной и педагогической концепции, он ориентирован как на выработку техники фортепианной игры, так и на обучение основам композиции. Это роднит «Микрокосмос» с инструктивными произведениями И.-С. Баха, поскольку здесь Барток, как и великий немецкий композитор, привёл в систему свои открытия в области музыкального языка. Циклу предпослано Приложение с упражнениями, которые соотносятся с художественными пьесами сборника как *модель* и *оригинал* (*схема* и её *художественная реализация*). В этой связи, цикл наглядно отражает процессы конструирования отдельных элементов языка. Кроме того, цикл технически и лексически легко осознаётся и осваивается студентами.

Инструктивная идея цикла, которая согласуется с замыслом композитора, предполагает воспроизведение, моделирование норм музыкального языка опытным путём, в эскизах. Каждая миниатюра представляет собой инструктивный образец с определённой «технической» задачей, в то же время максимально полно выявляющий художественные возможности. Музыкальное решение и определяет интонационно-ладовое, ритмическое, фактурное оформление материала.

Рассмотрим основные элементы музыкального языка Бартока, позволяющие выявить типичные черты его стиля<sup>2</sup>.

*Мелодика.* Основу цикла составляют два типа мелодики: первый уходит корнями в народный мелос, второй — авторский, «конструктивный», служит удобным материалом для экспериментов с ладовой или ритмической сторонами мелодии.

Барток черпает интонационные обороты из венгерского, румынского, болгарского, югославского, словацкого, украинского фольклора. Композитор воспроизводит принципы конструирования народных напевов и наигрышей в миниатюрах цикла — их попевочное строение, вариантное развитие, остинатную природу опорных тонов. Например, в

№ 105 («Игра двух пентатонических звукорядов»), построенном на интонациях мажорской песни, композитор излагает мелодию в двух вариантах. Сначала в верхнем голосе даётся песенный вариант мелодии (т. 2–9), а затем из него извлекается танцевальная формула — интонационный каркас мелодии (т. 10–26). Напев имеет небольшой амбитус в объёме сексты и складывается из двух мелодических ячеек — *(h)-a-g* и *e-d*. Опорными являются верхние тоны ячеек (*a, e*), причём их главенствующее положение утверждается метроритмическим способом, то есть регулярным появлением на сильных долях и в начале ритмической группы. Тяготения тонов в мелодических ячейках функционально сходны с квартовым согласованием тонов. На основе заданной инвариантной интонационной модели происходит ротация попевок с их вариантным переинтонированием. В процессе развёртывания мелодии поочерёдно разрабатываются разные участки звукоряда: *a-g* (т. 10–26), *a-g-e* (т. 27–30), *g-e-d* (т. 31–33) с последующим захватом всего диапазона пентатоники. Единообразие (двуэлементность) интонационной формулы компенсируется метроритмической вариантностью мотива. Творческая интерпретация ладоинтонационных и ритмических элементов народной музыки представляет собой художественное обобщение фольклора в композиторском творчестве.

Второй тип мелодики основан на простейших мелодических линиях и рисунках. Техника сцепления коротких мелодических ячеек, лежащих в основе позиционной формулы, служит для построения развёрнутых по диапазону мелодий. Простой рисунок мелодии служит удобным материалом для яркого и разнообразного показа лада, ритма и т.д.

*Лад.* Для Бартока эксперименты в области лада имеют важное конструктивное значение<sup>3</sup>. В то же время во многих пьесах ладовой колорит служит основным средством выразительности. Расширение ладотональной сферы осуществляется композитором по нескольким направлениям. Барток опирается на диатонические лады, но подвергает «ревизии», пересмотру основные показатели ладотональности: звукоряд и возможности его структурирования, центрирование лада и его трактовку (тональную или модальную) в зависимости от устойчивости или переменности центра.

В «Микрокосмосе» используются «чистые» звукоряды различных ладов (№ 32 «Дорийский лад», № 34 «Фригийский лад», № 37 «Лидийский лад», № 48 «Миксолидийский лад», № 58 — лад Бартока, № 61 «Пентатоническая мелодия», № 105 «Игра двух пентатонических звукорядов»). Более сложный способ получения новых звукорядов — смешение тетрахордов различных ладов. Смешанные семиступенные звукоряды применяются в № 115 «Болгарский ритм-2» (лидомикс), № 52

«Одноголосная мелодия» (лидомикс в нижнем регистре и ионийский в верхнем<sup>4</sup>), № 41 «Мелодия с сопровождением» (лидомикс) и др. Ладовая система Бартока включает не только диатонические, миксодиатонические, но и симметричные формы. Уменьшённый лад применяется в № 101 «Уменьшённые квинты» (2:1), № 88 «Звучание флейты» (1:2), № 99 «Скрещённые руки» (2:1); тритоновый лад — в № 109 «На острове Бали» (1:5), № 80 «Посвящается Р. Ш.» (3:2:1 в нижнем голосе); целотоника — в № 136 «Целотоновые звукоряды».

Смешение звукорядов различных ладов достигается с помощью различных приёмов. Назовём некоторые из них. Применяется чередование звукорядов по горизонтали — в № 50 «Менуэт» (восходящее движение мелодии даётся в лидийском, а нисходящее движение — в ионийском ладу). Лад объединяется по вертикали, что приводит к появлению полиладовости — в № 59 «Мажор и минор» (лидийский/эолийский), № 80 «Посвящается Р. Ш.» (тритоновый лад/минор). Особо нужно оговорить № 62 «Параллельное движение в малую сексту»: начинается пьеса как политональная с политоники *g/h*, а в ходе развития тональный центр смещается на *fis/b* при сохранении звукоряда. В результате образуется полимодальное смешение уменьшённых ладов.

Одним из источников ладообразования служит проведение звукоряда-темы в обращении: её инверсия с сохранением интервалики образует полиладовые сочетания. В № 141 «Отражение» звукоряд *B dur* в инверсии даёт *es moll*. Другие примеры полиладовости и политональности: № 64 а «Линия и точка» (*g/e*), № 125 «Прогулка на лодке» (*C/Ges*), № 86 «Два мажорных пентахорда» (*Fis/C*), № 142 «Сказка о маленькой мухе» (*G/Ges*).

Кроме звукорядов, их переструктурирования и комбинаторики ладов пересмотру подвергается ладовый центр. Соотношение звукоряда и центра имеет следующие варианты: а) при устойчивой тонике звукоряд остаётся неизменным, например, № 40 «Южнославянское» (*E* миксолидийский); б) при устойчивой тонике варьируются ступени звукоряда, образуя модальное колорирование (№ 130 «Деревенская шутка»). При неизменном звукоряде меняется положение ладового центра — в пьесе № 75 «Триоли», которая начинается в *C* лидийском, а заканчивается в *D* миксолидийском. Центр утверждается с помощью оstinатного повторения и метроритмического подчёркивания одного из звуков.

Смена лада часто служит средством развития в миниатюрах. Например, в № 101 в начальном разделе использован уменьшённый лад (2:1/*es*), в середине — тритоновый лад (2:3:1/*g*), а в репризе — снова уменьшённый, но со сменой высотной позиции опоры (2:1/*es-h-g-e-es*).

*Гармония.* Преобладающим является линейный принцип организации горизонтали и вертикали, определяющий как способ образования созвучий, так и логику их объединения. В цикле активно применяется принцип формирования гармонической вертикали путём утолщения мелодии: дублирование мелодических линий любым интервалом, трезвучием, секст- или квартсекстаккордом, полиинтервальным комплексом, созвучием любой структуры (№ 67, 69, 71, 73, 110, 112, 120). В аккордовом типе можно выделить несколько способов сложения созвучий: а) волебно-остинато; б) вертикали терцовой структуры; в) полигармонические комплексы.

Часто основой гармонического развития становится принцип интеграции горизонтали и вертикали, который способствует образованию нескольких видов созвучий: а) тематической гармонии; б) pedalной гармонии; в) гармонии, имеющей источником звукоряд. Многие аккорды нетерцового (полиинтервального) строения рождаются в процессе вертикализации звуков пентатонного лада. Возникают комбинации по вертикали квинтовых, секундовых и квартовых интервалов (№ 78, 83, 84, 107, 131, 146, 147). Кластеры и гроздья из больших и малых секунд ведут происхождение от целотонных и хроматических звукорядов (№ 107, 132, 142, 144). «Тематическая гармония» (термин Ю. Н. Холопова) также может появляться благодаря вертикализации лада («Ярмарка» № 47). Другие виды вертикалей, использованные в цикле, — полигармонические комплексы (№ 122), созвучия расширенной терцовой структуры (№ 61, 78, № 105, № 127), трезвучие с расщеплённой терцией (№ 108), именной аккорд Бартока (м 3-ч 4-м 3).

*Моделирование чужого стиля.* Для Бартока так же, как и для многих других композиторов XX века, исторический или авторский стиль представляет собой частную лексическую единицу в языковой системе истории музыки. Наиболее типичный приём или средство, характерное для того или иного композитора, берёт на себя функцию стилевого репрезентанта. Из разных стилей Барток извлекает те приёмы, которые близки ему по духу. Композитор опытным путём выясняет технические и выразительные возможности заимствованных приёмов, как бы проверяя их совместимость с собственным музыкальным языком, и переинтонирует по собственному усмотрению.

В «Микрокосмосе» Барток указывает на обращение к другим авторским стилям дважды — в пьесах «Посвящается И.-С. Б.» и «Посвящается Р. Ш.». Рассмотрим их и попытаемся ответить на следующие вопросы: каким образом Барток моделирует авторские стили? Какие типичные для И.-С. Баха и Р. Шумана элементы отбирает Бар-

ток? Какие технические приёмы разрабатываются в пьесах и какой выразительный эффект достигается?

«Посвящается И.-С. Б.». Это не портрет Баха и не стилизация, поскольку интерес Бартока сосредоточен на нескольких элементах музыкального языка, ассоциирующихся с эпохой барокко. Воспроизводится аккордово-фигуративный вид фактуры, типичный для прелюдий Баха. Приёмы имитационной работы с темой взаимосвязаны с формой: в экспозиции проводятся тема и противосложение, представляющее собой инверсию темы; в развивающем разделе (т. 9–12) — канон; в репризе все приёмы объединяются.

Применяется мажоро-минор барочной эпохи с мажорной тоникой в заключении построения. Барток обостряет идею ладовых сопоставлений, совмещая звукоряды ладов в экспозиции по горизонтали, а в репризе по вертикали и получая при этом тонику с двойной терцией.

О баховской традиции напоминает показ тональности полным функциональным оборотом на тоническом органном пункте. Отчётливо выявляется связь гармонии и формы, которую выразим в виде схемы:

$$\begin{array}{cccccc} a & + & a_1 & + & a_{\text{разв.}} & + & a_2 \\ E & & e & & DD (\text{\#IV}) & & E/e & E \\ 4 & & 4 & & 4 & & 4 & 1 \end{array}$$

Здесь  $a$  — начальная формула TSDT на тоническом органном пункте;  $a_1$  — варьированный повтор (ладовый контраст, смещение реперкусс  $h$ , сужение диапазона мелодии);  $a_{\text{разв.}}$  — развитие на основе звучности уменьшённого трезвучия, предыкт на  $DD$ ;  $a_2$  — синтетическая реприза, возвращение тонального центра  $E/e$ , но с доминантовым органном пунктом на сильных долях.

В развивающем разделе идея доминантового предыкта и накопления неустойчивости, типичная для предкадансовых разделов в прелюдиях Баха, вновь усиливается. Опора на  $\text{\#IV}$  ступень, «замещающую»  $DD$  (*ais* на сильных долях), сужение интервалов в крайнем двухголосии (хроматизация), кружение мелодии в пределах уменьшённого трезвучия (тритона, аллюзия уменьшённого лада) направлены на создание предельного для предпризного раздела гармонического напряжения.

На уровне композиции сопоставляются периодичность первого предложения (4+4) и прогрессирующее уменьшение пропорций мотивов во втором предложении. Яркий приём, способствующий созданию неустойчивости во втором предложении, — использование несовпадения масштабов такта и мотива (метрической трёхдольной «сетки» с двудольными мелодико-ритмическими группами), в результате чего происходит смещение акцентов. Применение гемиол в каденциях — достаточно типичное явление для танцевальной музыки эпохи Воз-

рождения и барокко. И вновь Барток усиливает действие приёма, построив на нём целый раздел. Второй раздел пьесы начинается с нарушения метрической инерции: в трёхдольном такте появляется двудольный мелодико-ритмический мотив, который сменяется мотивом, равным четверти с точкой. Идея прогрессирующего уменьшения групп находит продолжение в репризе, где после двудольной и полуторной групп вводится группа из трёх, а затем из двух шестнадцатых. Остановка на заключительном трёхдольном аккорде воспринимается как итог развития.

Мелодика преимущественно одноэлементна. Барток сознательно ограничивается квинтовым амбитусом мелодии ( $e-h$ ) с реперкуссой  $h$  и тоникой (финалисом)  $e$ . Композитор добивается эффекта напряжённого развития, манипулируя соотношением реперкусс и тоники в верхнем и нижнем голосах. В экспозиции «задаются» основные параметры —  $h/e$  в крайнем двухголосии (т. 1–4). В следующем четырёхтакте выдерживается тонический органний пункт, а реперкусса в мелодии смещается:  $h-a-g$ . В развивающем разделе (т. 9–12) стержневым звуком становится  $\text{\#IV}$  ступень в мелодии, а бас поднимается  $e-f-g-gis$ . В репризе крайнее двухголосие «провозглашает» реперкуссу  $h$ .

Итак, мелодический рельеф, гармония, ритмические пропорции играют большую роль в процессе образования музыкальной формы. Черты барочной музыки схематизированы, из каждого элемента музыкального языка «извлечена» его суть и полностью раскрыт формообразующий потенциал. Показательный для барочной эпохи приём ладового контраста многократно усилен, поскольку сопоставление натурального и хроматического вариантов одного звука применяется по горизонтали и вертикали по отношению к II, III, IV ступеням. Трение перечастных ступеней превращается для Бартока в художественное задание, становится объектом моделирования. Экономия средств способствует их максимальному развитию.

В пьесе «Посвящается Р. Ш.» главным «действующим лицом» является Барток. Здесь композитор использует свои типичные приёмы работы: проведение темы в прямом движении и в инверсии, экспериментирование с ладовыми структурами, одноэлементность мелодии и ритмоформулы. Вместе с тем он заимствует у Шумана одну стилизовую черту — полифонизацию фактуры — и ставит её в основу моделирования.

Шумановская стилизованная черта (полифонизация фактуры) реализована следующим образом. Одинаковый мелодический рисунок в верхнем и нижнем голосах даётся в разных ритмических вариантах. Совмещение ровных восьмых в нижнем голосе с «опаздывающим» пунктирным ритмом в верхнем голосе вносит элементы имитации в движение па-

раллельных секст. Именно этот приём и создаёт полифонизацию фактуры. Кроме того, ещё одним приёмом технической «игры» является разноладовость версий одной мелодической формулы в разных голосах. В верхнем голосе тема звучит в *c moll*, в нижнем голосе она проводится в тритоновом ладу (со структурой звукоряда 3:2:1). В результате образуются «запланированные» переченья. Из одноэлементной мелодической формулы извлекаются все возможные варианты развития: тематическое ядро представляет собой соединение восходящего мотива с его инверсией, обращением.

Развитие осуществляется с помощью вертикальной перестановки голосов во втором предложении. Заметим, что форма (период вариантно-повторного строения с прерванным кадансом и расширением) и полифонические приёмы развития темы типичны для пьес цикла и генетически восходят к полифоническим произведениям И.-С. Баха.

На основании анализа можно заключить, что Барток переинтонирует, моделирует стиль Шумана, изменяя простейшие мелодии с помощью полифонических методов работы с темой и моделирования её нового ладового облика. Оптимальным условием для выявления выразительных и технических возможностей того или иного средства становится малозлементность материала. Стандартность формы, приёмов развития, мелодических формул оттеняет новизну ритмического и ладового компонентов.

#### ПРИНЦИПЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ БАРТОКА КАК ОБРАЗЦЫ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ

Итак, пьесы «Микрокосмоса» содержат наиболее употребительные для композитора элементы музыкального языка и приёмы развития материала. Их можно рассматривать как образцы (модели) заданий для построения пьес, поскольку они

отражают основные *принципы моделирования* Бартока. Перечислим их.

1. Как один из ведущих принципов в организации материала применяется принцип симметрии. Он регулирует создание тематического ядра, развитие мелодии, определяет контур крайних голосов, образование ладовых инверсий, ритмических ракоходов, построение формы.

2. При построении мелодических рисунков обыгрываются конструктивные константы мелодии: амбитус, реперкусса, финалис.

3. Для индивидуализации голосов (даже с одинаковым мелодическим рисунком) используются полиладовость и полицентровость.

4. В гармонии действует принцип интеграции горизонтали — вертикали.

5. Одноэлементность каждого из компонентов музыкального языка подразумевает их максимальное развитие.

6. В симбиозе метра/ритма используются полиявления (гемиолы, мотивы и такты разной длины, синкопы и т.д.).

7. Для развития темы применяются полифонические и мотивно-разработочные приёмы.

8. Учитывается сбалансированное соотношение стабильного и мобильного на различных иерархических уровнях. К примеру, если материал и лексика обновляются, то форма и приёмы развития должны оставаться стандартными, и наоборот.

Безусловно, моделировать по какому-либо образцу, подражать стилю композитора достаточно сложно: чтобы овладеть этим методом, необходимо иметь большой запас теоретических знаний, а также обширный музыкальный кругозор и навыки анализа. Но в целом можно отметить, что моделирование стиля включает в себя все элементы музыкального языка, и работа в этом направлении оказывает неоценимую услугу в освоении стиля любой эпохи.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Шаймухаметова Л.Н., Юсуфбаева Г.Р. Инструктивные сочинения И.-С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. — Уфа, 1998. — С. 5.

<sup>2</sup> Музыкальному языку Бартока посвящено большое число работ. См.: Холопова В.Н. О теории Эрнё Лендваи // Проблемы музыкальной науки. — М., 1972. — Вып. 1. — С. 326–357; Холопов Ю. Н. Модальность // Гармонический анализ. Ч. 2. — М., 2001. — С. 61–66.

<sup>3</sup> О технике ладовых преобразований в музыке Бартока см. в уч. пособиях: Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. — М., 1984. — Глава 3; Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. — М., 1994. — Глава 3.

<sup>4</sup> Здесь и далее применяется порядок перечисления ладов снизу вверх.

#### Урванцева Ольга Александровна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории и истории музыки  
Магнитогорской государственной консерватории  
им. М. И. Глинки