

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ В ИЗУЧЕНИИ СОНАТИНЫ БЕЛЫ БАРТОКА В
ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ.

Гулямова Гульзаман Хамидовна

доцент кафедры специального фортепиано Государственной консерватории
Узбекистана, г. Ташкент *gulzamon46@gmail.com*

Аннотация: В данной статье анализируется Сонатина для фортепиано венгерского композитора и пианиста XX века Белы Бартока (1881-1945), востребованная в музыкальном исполнительстве и педагогике Узбекистана. На основе личного концертно-исполнительского и учебно-педагогического опыта автор статьи предлагает методические подходы в звуковом воплощении этого самобытного музыкального произведения.

Ключевые слова: Сонатина, фортепиано, цикл, стиль, артикуляция, штрихи, динамика, форма, фольклор, звуковой образ, тембр, жанр.

Abstract: This article analyzes the Sonatina for piano by the Hungarian composer and pianist of the twentieth century Bela Bartok (1881-1945), which is in demand in musical performance and pedagogy in Uzbekistan. Based on personal concert performance and educational and pedagogical experience, the author of the article offers methodological approaches in the sound embodiment of this original musical work.

Keywords: Sonatina, piano, cycle, style, articulation, touches, dynamics, form, folklore, sound image, timbre, genre.

Annotatsiya: Ushbu maqolada XX asr Vengriya kompozitori va pianinchisi Bela Bartokning (1881-1945) fortepiano Sonatinasi tahlil qilinadi, u O'zbekistonning musiqiy ijrochiligi va pedagogikasida keng qo'llaniladi. Maqola muallifi shaxsiy konsert-ijro va o'quv-pedagogik tajribaga asoslanib, ushbu o'ziga xos musiqiy asarning tovushli timsolida uslubiy yondashuvlarni taklif etadi.

Kalit so'zlar: Sonatina, fortepiano, tsikl, uslub, artikulyatsiya, zarbalar, dinamika, shakl, folklor, ovozli tasvir, tembr, janr.

ВВЕДЕНИЕ

В изучении разнообразных жанров и форм в классе специального фортепиано сонатине уделяется недостаточное количество времени, несмотря на то, что этот жанр весьма широко представлен в концертно-исполнительской практике. Учитывая более скромные формы сонатины по сравнению с сонатой, данный жанр преимущественно изучается в рамках самостоятельной работы. Вместе с тем, изучение сонатины представляет собой весьма сложный процесс, поскольку работа над жанром сонатины весьма трудоёмка и требует тщательной, по сути, микроскопической детализации постижения выразительных средств. Благодаря компактности и лаконичности форма сонатины очень удобна для исполнения на концертной сцене. Наряду с

Сонатиной М. Равеля и Розовой сонатины Г. Мушеля Сонатина Б. Бартока всегда является изюминкой концертных программ.

Основная часть: Сонатина для фортепиано относится к раннему периоду творчества Б. Бартока. Она является отражением раннего фортепианного стиля композитора, тесно связанного с фольклором Венгрии и других стран. Самозабвенная работа по собиранию и изучению народной музыки Венгрии и соседних народов оказала огромное воздействие на формирование творческих принципов Б. Бартока, норм его музыкального языка. Богатейшие ресурсы, заложенные в народной музыке, получили индивидуальное претворение в музыке композитора и стали плодотворным источником его смелых новаций. Особенно ярко это проявилось в фортепианной музыке Б. Бартока, блистательного пианиста, обладавшего колоссальной энергетикой и ярким темпераментом. «Богатые ритмы и остроумная гармонизация, - отмечал М. Друскин, - чрезвычайно пленяет широкую публику в творчестве Б. Бартока. Он не подносит мелодию в слишком прямом окружении, аккомпанемент у него имеет лишь ритмическое значение, подчёркивая сильную долю в такте» [1, с. 96]. Фортепианная музыка была для Б. Бартока благодатной почвой для смелых экспериментов со звуковыми реалиями, на основе которых он создавал индивидуальные бартоковские гармонии, фактурные комплексы. Как полагал исследователь творчества Б. Бартока музыковед И. Нестьев: «Большая часть фортепианных пьес Бартока, созданных в 1914-1920 годы (Сонатина, Шесть румынских танцов, 15 венгерских крестьянских песен), относятся к числу сравнительно несложных обработок подлинных народных мелодий» [2, с. 222]. Сочетание орнаментально узорчатой мелодии с полиладовой организацией и энергетично импульсивной ритмикой придают фортепианным сочинениям Бартока неповторимо оригинальную самобытность. Всё это ярко и многогранно раскрывается в Сонатине для фортепиано – драгоценной миниатюрной жемчужине бартоковского пианизма.

Сонатина представляет собой лаконичный трёхчастный цикл, в котором первая и вторая части имеют программные заголовки. Произведение характеризуется удивительной стилистической цельностью при ярком контрасте частей. Фактура Сонатины изысканно прозрачна. При этом Бартоку удаётся создать яркий колористический тембровой феномен фортепианной звучности, мастерски используя ресурсы восточноевропейских народных инструментальных ансамблей, в частности венгерских и румынских. Опора на фольклорные традиции ощущается в каждой из частей Сонатины, способствуя стилистической цельности цикла.

Первая часть «Волынка» является музыкальным портретом народного исполнителя, играющего на народном духовом инструменте волынке, распространённой у народов Восточной Европы. Волынка обладает красивым протяжным певучим звуком, поэтому следует приблизить тембровую

окрашенность звучания фортепиано к звучанию народного инструмента. Темп *Allegretto*, нюанс *f*, квинтовые и квартовые созвучия должны звучать наполнено тембрально и полнозвучно, *legato*. «Квинте Барток как бы противопоставляет кварту, - отмечает музыковед Т. Петренко, - разносторонне представленную в народной венгерской мелодике – песенной и инструментальной» [3, с. 23]. Полнозвучность, распевность, насыщенное *f*, *legato* являются основными параметрами исполнительской интерпретации первой части Сонатины, написанной в трёхчастной репризной форме.

Средняя часть *Allegro* образует динамический контраст крайним частям. Нюанс *p* и указание *leggiero* требует лёгкого, прозрачного звучания. Фортепианная фактура становится более разносторонней, появляются красочные аккорды в партии левой руки, которые необходимо играть *staccato*, очень компактно и собранно, в то время как мелодически орнаментальная партия правой руки исполняется *legato*. Смена лада, размера подчёркивают народный характер музыки. Пианисту важно ощутить импровизационный характер мелодического развития, ритмическое разнообразие и орнаментальность мелодии, преобладание поступенного движения и опевание устойчивых тонов.

В репризе возобновляется первоначальный темп *Allegretto*, при этом несколько усложняется гармонический язык, что придаёт репризе динамический характер. Важную роль в исполнении первой части цикла играет педализация, которая должна быть густой и насыщенной, усиливающей звуковой эффект волынки. В процессе работы над первой частью Сонатины очень полезно ознакомиться с волынкой, послушать её звучание, что будет способствовать нахождению на фортепиано тембров, близких звучанию волынки.

Столь же оригинальна и вторая часть Сонатины «Медвежий танец». Она представляет собой колоритную зарисовку народного праздничного действия. Эта часть образует яркий контраст крайним частям цикла, хотя интонационно она близка тематизму крайних частей Сонатины. Темп *Moderato*, нюанс *mf* и указание *pesante*, широкие нисходящие ходы в басу имитируют неуклюжие движения танцующего медведя, его тяжеловесные покачивания и повороты.

Надо сказать, что Барток до создания Сонатины уже обращался к воплощению образа Медведя как персонажа восточноевропейского фольклора. Фортепианный цикл Десять лёгких пьес завершается темпераментным номером «Медвежий танец», который довольно подробно анализирует исследователь Л. Гаккель [4, с. 126-127]. Эта пьеса имеет совершенно иной характер, нежели вторая часть Сонатины. Анализируя «Медвежий танец» из цикла Десять лёгких пьес, Л. Гаккель отмечает: «Достоинства его очевидны: захватывающая эмоциональность композиторского высказывания, энергия ритмического начала, блеск звукового колорита» [4, 126]. Темп данной пьесы *Allegro vivace*,

использование трезвучной аккордики в низком регистре фортепиано трактуется Бартоком в колористическом плане.

Звуковой мир второй части Сонатины отличается от финальной пьесы «Медвежий танец» цикла Десять лёгких пьес. Он является важным составляющим компонентом музыкального языка Сонатины. Мелодика *Moderato* узкообъёмная, ритмически изощрённая. Фактура поначалу прозрачная, но в процессе развития уплотняется за счёт аккордики. Постепенный переход к концу «Медвежьего танца» в низкий регистр и звучание мелодии в басу создаёт оригинальный колоритный эффект завершения танца.

Третья часть Сонатины *Allegro vivace* Барток обозначил как Финал. Это яркая жанровая зарисовка картины народного празднества. Энергичная синкопированная ритмика сообщает музыке активность радостного восприятия окружающего мира, живописной природы. Опираясь на традиции народной импровизационности, Барток выстраивает музыкальную форму финала как сквозную, свободно развивающуюся музыкальную мысль, неоднократно повторяющуюся в разных вариантно-вариационных освещениях. Поразительная композиторская фантазия Бартока раскрылась в Финале яркими колористическими приёмами, восходящими от традиций народного музицирования в индивидуальном композиторском преломлении. «Музыкальная импровизация исторически старше письменной композиции» [5, с. 3]. Осознавая это, Барток творчески переосмыслил приёмы народного импровизационного музицирования, которые стали параметрами его раннего фортепианного стиля. Работая над Финалом, необходимо проанализировать фортепианную фактуру, разобраться в её своеобразной полифонии и определить исполнительскую драматургию, выявить локальные и общую кульминации. Несомненно, что всё музыкальное развитие в Сонатине целенаправленно ведёт к Финалу как итогу и кульминационной фазе народного празднества.

Изучая нотный текст Сонатины нетрудно заметить обилие исполнительских указаний, штрихов и приёмов игры. «Во всех видах и жанрах музыкального искусства именно органикой определённого инструментария или голоса вокалиста обязательно обуславливаются приёмы исполнения. И потому они для воспроизведения одних и тех же по наименованию штрихов неизбежно будут различаться. Причём порой – коренным образом!» [6, с. 156]. Исходя из этого исполнителю необходимо в процессе общения с инструментом открывать для себя неисчерпаемые звуковые возможности, всё новые и новые краски, тембровые нюансы. Это увлекательный творческий процесс. Сонатина Бартока предоставляет пианисту поистине неисчерпаемое поле экспериментов. В этом отношении она особенно удобна тем, что её фактура прозрачна и не загромождена множеством звуковых образований. Тематическая целостность музыкального языка, стиля произведения позволяет исполнителю находить

индивидуальные методические подходы в изучении и звуковом воплощении Сонатины.

Вывод: Методические подходы должны быть направлены на всестороннее освоение произведения. Поэтому основополагающими следует считать следующие методические подходы:

- научный;
- практический;
- творческий.

Научный методический подход предполагает ознакомление пианиста с ранним фортепианным стилем Бартока, музыковедческими трудами о Бартоке и исследованиями самого Бартока как пианиста и фольклориста. Практический методический подход направлен на тщательное изучение нотного текста Сонатины: штрихов, агогических указаний, исполнительских ремарок, аппликатуры, педализации, динамики, распределения кульминаций, осмысления и разработки исполнительского плана цикла.

Творческий методический подход состоит в том, чтобы найти в Сонатине проявление собственного исполнительского понимания Сонатины, индивидуальной исполнительской интерпретации. Причём найденный путь истолкования образного мира Сонатины и исполнительских выразительных средств должен быть креативным, постоянно дополняться новыми деталями ощущения звука фортепиано и обогащаться совершенствованием индивидуального исполнительского стиля.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Друскин М. С. Новая фортепианная музыка с систематическим обзором современной фортепианной литературы. – Ленинград: Тритон, 1928, 112 с.
2. Нестьев И. В. Бела Барток (1881-1945). Жизнь и творчество. Монография. – Москва: Музыка, 1969, 800 с.
3. Петренко Т. А. Сочиняй как Барток. В чём ценность творческого метода композитора. – Издательские решения, 2020, 124 с.
4. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Очерки. – Ленинград-Москва, 1976, 296 с.
5. Сапонов М. А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. – Москва: Музыка, 1982, 77 с.
6. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. Издание второе, исправленное и дополненное. – Москва, 2018, 221 с.