



А.П. НАВЕТНАЯ

*Государственный музыкально-педагогический институт
имени М.М. Ипполитова-Иванова, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-0323-3419*

Жанры венгерского фольклора в сценических произведениях Белы Бартока

В статье рассматриваются жанры венгерского фольклора, претворённые в музыкально-театральных сочинениях Б. Бартока. Среди них выделяются плач *siratóénék*, колыбельная *bölcsdal*, протяжная песня *hallgatónóta*, а также танцевальные *kanásztánc*, *cifra*, вербункош. Определяются типологические черты каждого жанра, их отличительные музыкальные свойства, которые были ассимилированы композитором в опере «Замок герцога Синяя Борода», балетах «Деревянный принц», «Чудесный мандарин». Отмечается, что фольклорные жанры трактуются Б. Бартоком как семантический «код» и служат определённым драматургическим приёмом. Претворение в партии Юдит плачевых интонаций указывает на трагический исход судьбы героини, а использование в качестве музыкальной характеристики Принца в балете «Деревянный принц» танцев *kanásztánc*, *cifra* подтверждает цельность образа главного героя и подчёркивает связь сочинения Б. Бартока с традициями венгерского балетного театра. Зачастую композитор переосмысливает и трансформирует жанровые черты, подчиняя их общей концепции произведения. В заключение подчёркивается: связь с фольклорными песнями и танцами является константой и в сценических, и в инструментальных произведениях Б. Бартока, а конкретизация жанровых прототипов, лежащих в основе его сочинений, способствует точности исполнительской интерпретации и ясности слушательской апперцепции.

Ключевые слова: Барток, опера, балет, фольклорные жанры, плач *siratóénék*, колыбельная *bölcsdal*, протяжная песня *hallgatónóta*, танец *kanásztánc*, танец *cifra*, вербункош.

Для цитирования / For citation: Наветная А.П. Жанры венгерского фольклора в сценических произведениях Белы Бартока // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 58–67. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.058-067

ANNA P. NAVETNAYA

*Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-0323-3419*

Hungarian Folklore Genres in Stage Works by Béla Bartók

The article deals with the genres of Hungarian folklore, implemented in the musical and theatrical compositions of B. Bartók. They are the lament *siratóénék*, the lullaby *bölcsdal*, the lyrical song *hallgatónóta*, the dance genres *kanásztánc*, *cifra*, and *verbunkos*. The typological features of each genre are determined, their distinctive musical properties, which were assimilated by the composer in the opera “Duke Bluebeard’s Castle”, the ballets “The Wooden Prince”, “The Wonderful Mandarin”.



It is noted that folklore genres are interpreted by B. Bartok as a semantic “code” and serve as a certain dramatic device. For example, the implementation of lamentable intonations in the role of Judit indicates the tragic outcome of the fate of the heroine. The use of *kanásztánc*, *cifra* dances as a musical characteristic of the Prince in the ballet “Wooden Prince” confirms the integrity of the main character’s image and emphasizes the connection of B. Bartók’s composition with the traditions of the Hungarian ballet theater. Often the composer rethinks and even transforms genre features, subordinating them to the general concept of the work. In conclusion, it is emphasized that the connection with folklore songs and dances is a constant both in the stage and instrumental works of B. Bartok, and the concretization of genre prototypes underlying his compositions contributes to the accuracy of the performing interpretation and the clarity of the listener’s apperception.

Keywords: Bartók, opera, balett, folklore genres, lament *siratóénék*, lullaby *bölcsdal*, lyrical song *hallgatónóta*, dance *kanásztánc*, dance *cifra*, *verbunkos*.

Имя Белы Бартока в определённом смысле стало синонимом венгерской музыкальной культуры XX века. Национальная идентичность его стиля столь ясно и ярко выражена, что тезис о проявлении «венгерского» в музыке Б. Бартока по праву считается аксиомой. Вместе с тем проблема претворения в композиторском языке специфических особенностей фольклорной стилистики, и прежде всего – характерных мелодико-гармонических и ритмических формул народных песен и танцев, по-прежнему заслуживает пристального внимания, так как соприкасается с научными интересами самого композитора и позволяет конкретизировать отличительные черты его художественной манеры.

В научных работах, посвящённых теме *композитор – фольклор*, заостряется вопрос об использовании Б. Бартоком в собственном стиле неких обобщённых мелодико-ритмических оборотов, указывающих на национальный характер его сочинений [5]. В то же время осознание жанровой природы расширяет возможности толкования музыкального текста, так как жанр выступает в роли особого семантического «кода», указывающего на определённый скрытый смысл. Данный

ракурс проблематики затронут в работах Б. Сабольчи [6] и Л. Хукер [7] и опосредованно представлен в трудах З. Кодая [8] и самого Б. Бартока [1].

Цель данной статьи – рассмотреть песенные жанры *siratóénék*, *bölcsdal*, *hallgatónóta*, подвижные мужские танцы *kanásztánc*, *cifra*, вербункош¹, получившие наглядное воплощение в опере «Замок герцога Синяя Борода», балетах «Чудесный мандарин» и «Деревянный принц».

Плач – один из древнейших жанров, история которого уходит вглубь веков, ещё до момента принятия венграми христианства в 1000 году. Тесная связь с ритуалом и обрядом существенным образом сказалась на музыкальных особенностях жанра. Венгерские исследователи, в том числе и Я. Сендрей, относят плач к так называемой речитативной музыке, подчёркивая приоритет прозаического текста по отношению к собственно музыкальному [13, с. 65–67]. Данным фактом во многом определяется тип мелодики «из вершины-источника» с постепенно расширяющимся амбитусом, преобладание декламационности. Последнее обуславливает ладовое разнообразие плачей, применение нетемперированных форм по типу *экмилики*² и нередко – дополнение мелодики мелизма-

тическими украшениями, которые также трактуются в декламационном стиле.

Речевые особенности плача раскрываются и на уровне метроритмической организации: в преобладании нерегулярного метра, свободной расстановке акцентов, продиктованной ударениями слов текста (пример 1). Ритуальный характер жанра наложил особый отпечаток на динамику и агогику, отличающихся резкостью смены, контрастностью, особой импровизационной свободой, о чём пишет венгерский фольклорист Балинт Шароши [12, с. 117–118].

Б. Барток в своих музыкально-театральных сочинениях использует характерные черты жанра плача как особый семантический «код», что наиболее ярко проступает в эпизодах, где акцентирована экспрессия страдания, скорби. Так, в партитуре оперы «Замок герцога Синяя Борода» раскрывается корреляция между трагическим сюжетом и жанром, прямо указывающим на фатальность событий. Типичные для плача декламационные интонации (повторяющийся высокий звук, после которого следует ниспадающий ход) являются ведущими в мелодическом портрете главной героини. В частности, примером могут служить первые реплики Юдит (пример 2):

Претворение характерных музыкальных особенностей плача в балете «Деревянный принц» наделяет симфоническую партитуру почти речевой экспрессией – Б. Барток вновь обращается к выразительной декламации. Особенно наглядно проступают жанровые черты в тех эпизодах, когда чувства главного героя обостряются до отчаяния (пример 3).

Условия бытования жанра колыбельной *bölcsdal*, закрепившаяся за ним семантика покоя диктуют такие особенности музыкальной стилистики, как сдержанный или медленный темп, ровность ритмической

Пример 1.

Фольклорный плач
«Ах, несчастный ребёнок» [9]



Пример 2.

Опера «Замок герцога Синяя Борода».
Партия Юдит, ц.3



Пример 3.

Балет «Деревянный принц», ц. 21



пульсации, краткость, формульность повторяемых мотивов, зачастую образующих структуру пары периодичностей. Черты данного жанра в опосредованном виде представлены в балете «Деревянный принц». Композитор сохраняет отмеченные стилистические свойства колыбельной, но преобразует гармоническую составляющую, используя красочные возможности полимодальности. Таков, например, эпизод танца волн в балете (пример 4):

Черты колыбельной обнаруживаются в эпизоде утешения одинокого Принца Феей, где обращение к жанру образует примечательную метафору: мрак отчаяния, сковавший сердце покинутого героя, превращается в ирреальность сна, когда сама природа в лице волшебницы утешает и убаюкивает Принца.

Протяжная лирическая песня *hallgatónóta*, содержание которой связано с мотивами несчастной любви, одиночества, с выражением переживаний горестных событий, первоначально являлась медленным вступлением к танцу вербункош, а затем выделилась в самостоятельный жанр. Венгерские фольклористы, в числе которых и Б. Саболичи, отмечают большое влияние на музыкальную специфику жанра цыганской манеры пения и исполнения [6, с. 57]. Отсюда индивидуальность стиля, виртуозность мелизматических интонаций, широта мелодических распевов. Ладовая структура чаще всего основывается на гамме с увеличенными секундами (так называемая венгерская или цыганская гамма). Типичен свободный ритмический рисунок с так называемым речитативом *parlando*. Свободные пассажи, своеобраз-

Пример 4.

Балет «Деревянный принц», ц. 42



ные импровизационные распевы не только украшают сильную долю, но и меняют внутреннюю структуру такта, его протяжённость и влекут за собой частую смену размера (пример 5).

В музыкально-театральных произведениях Б. Бартока жанр *hallgatónóta* применяется опосредованно. Композитор нередко разрежает плотную оркестровую ткань небольшими эпизодами с солирующими инструментами (например, кларнета или скрипки). Обычно это ритмически свободные, виртуозно-мелизматические пассажи импровизационного характера. Подобные «вставки», оттеняющие экспрессию основной драматургической линии, используются композитором как своеобразный прорыв в сферу драматического, даже трагического, как способ своеобразного «переключения» и применяются при построении крупных развивающихся разделов.

Черты данного жанра присутствуют в ряде эпизодов балета «Деревянный принц». В сценах, когда главные герои переживают горестные эмоции неразделённой любви, в музыкальной ткани партитуры звучит мелодия, свободно интерпретирующая особенности *hallgatónóta*. Широкие распевы пассажей усиливают экспрессию мелодической линии импровизационного характера. Выразительность

интонаций подчёркивается терпкими гармониями и тембровым колоритом. Таким образом, композитор воспроизводит характерные для данного жанра приёмы экспонирования и развития тем, благодаря чему авторский музыкальный материал приобретает особую смысловую наполненность. Применение стилистики *hallgatónóta* усиливает эмоциональное напряжение данных эпизодов, указывает на переживаемые героями чувства.

Примечательно использованы черты *hallgatónóta* в балете «Чудесный мандарин». В этом сочинении, наполненном остросоциальной тематикой, показанной в гротесковом ключе, трансформируется сама семантика жанра. Типичные для песни стилистические приёмы (например, красочные пассажи широко льющейся мелодии) составляют основу темы эпизодов соблазна, однако неустойчивая тритоновая гармония и разреженная тремолирующая фактура существенно преобразуют её характер (пример 6). Возникает своеобразный диссонанс между ожидаемыми («память» жанра как бы нацеливает слушателя на лирический тон) и происходящими на сцене событиями. Это противоречие обнажает парадоксальность сюжета всего сочинения, построенного на осмеянии прежних романтических идеалов любви.

Пример 5.

Народная песня «Горько было мне» [6, с. 124]

Si - ralmas volt né - kēm ————— Vi - lá - ga-ra szü - let-nēm,

Hogy ————— e - zē - ket kell szenved - nēm,

Me - lye - ket o nem o re - mény - lēt - tem.

Пример 6.

Балет «Чудесный мандарин». Сцена соблазнения.



В своих музыкально-театральных сочинениях Б. Барток обращается и к танцевальным жанрам венгерского фольклора. В балете «Деревянный принц» представлены два подвижных мужских танца – *kanásztánc* («танец свинопасов») и *cifra*. Первый тесно связан с песней, что отражено в сохранившихся записях с вербальным текстом. Позднее данный жанр был включён в вербункош (как его быстрая часть) и стал основой для более поздних танцев. Отличительные качества хореографии *kanásztánc* – использование палки или иного

предмета и удар каблуков или шпор, *bokázó*. Музыкальными же его чертами являются чёткий двудольный метр, быстрый темп, а также ритмическая фигура из 12 восьмых и двух четвертей ($\text{♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪}$) с подчёркиванием сильных долей акцентами, соответствующими движению *bokázó* (пример 7).

Пример 7.

Фольклорная мелодия *kanásztánc*
«Потерял я козу» [9]


В свою очередь, *cifra* ассимилирует стилистику и тип движения танца свинопасов и пастухов (как более раннего) и включает множество сложных, виртуозных движений и прыжков. При этом его главной отличительной особенностью является так называемая ритмоформула «три шага» (*háromlépes*), соответствующая длительностям две восьмые-четверть ♪ ♪ [11].

Привнесение ритмических и мелодических особенностей двух танцев в партитуру балета «Деревянный принц» позволяет композитору акцентировать близость самого сюжета к фольклорной традиции. Подобно тому, как либреттист Б. Балаж создал фабулу произведения, филигранно вплетая в неё мотивы народных сказок, так и Б. Барток развивает эту идею в музыкальной ткани. Танцевальные жанры становятся основой для создания музыкального портрета заглавного героя балета. Ярким подтверждением служит сцена первого появления Принца (пример 8), тематизм которой весьма точно воспроизводит фольклорный образец: одноголосное изложение, опору на миксолидийский лад, вариантно-вариационное развитие и четкую ритмическую структуру, напоминающую ритмоформулу танца (пример 8).

Жанр *вербункош* явился своеобразной эмблемой народной музыки Венгрии, а

жанровый стиль, как известно, получил широкое распространение в эпоху романтизма прежде всего в творчестве Ф. Листа, Ф. Эркеля, а также в отдельных сочинениях Й. Брамса, В. Монти и др. Однако в партитурах оперы и балета Б. Бартока черты стиля вербункош воплощены в завуалированной форме, например, в пантомиме из центральной сцены погони «Чудесного мандарина» (Мандарин преследует Девушку), построенной в форме грандиозного фугато. Тема этого эпизода стремительным, безостановочным движением, акцентностью сильных долей, подчеркнутых тембрами большого и малого барабанов, там-тама в сочетании с геміолами, вызывает ассоциацию с быстрой частью вербункош (*friss*). Обращение к жанру этого темпераментного танца описывает возбуждённое состояние главного героя, его страсть и безудержное желание⁴.

Таким образом, в балетах Б. Бартока наиболее наглядно раскрывается синтез важнейших тенденций развития как национального, так и европейского балетного искусства начала XX века [4]. Причем, следуя традиции, сложившейся в венгерском балете, композитор активно ассимилирует характерные черты национальных танцев и песен⁵. Более того, фольклорные жанры, к которым обращается

Пример 8.

Балет «Деревянный принц», ц.19

Der Prinz macht sich auf den Weg. Sein Gang ist zögernd, er schaut nach rechts u. links. Währenddessen kehrt die Fee um und kommt durch den Wald dem Prinzen entgegen.
A királyfi a tulsó vár kapujából lassan elindul, eleinte keveset haladva; a tündér közben visszafordul és az erdőn át a királyfi felé tart.
The prince starts on his way. In his slow, lingering gait he looks to left and right. Meanwhile the fairy turns round and, coming through the forest, meets the prince.

19 Andante. (♩ = 100)

mf sonore espress.

Cord. Arpe.

sen entgegen.

композитор, являются константными и в его инструментальном творчестве. Жанр плача стал основой фортепианного цикла «Четыре плача», темы Первой части Сонаты № 2 для скрипки и фортепиано. Черты протяжной песни *hallgátonóta* претворены во Второй части Концерта № 2 для скрипки с оркестром. Фольклорные танцевальные жанры пронизывают кантату «Деревенские сцены», оркестровый цикл «Венгерские картины» и «Дивертисмент» для оркестра, многочисленные камерные сочинения и т. д. Понимание и конкретизация жанров, заложенных в музыке

Б. Бартока, во многом обуславливают точность исполнительской интерпретации и способствуют повышению слушательской апперцепции.

Воссоздавая в музыкальном языке типологические черты народных песен и танцев, Б. Барток подчинял их собственному художественному видению. Подобные принципы интерпретации фольклорных жанров в музыке Б. Бартока, впрочем, как и его современников З. Кодая, И. Стравинского, определили одно из магистральных стилевых направлений XX века – неофольклоризм.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Síratóének* [ширатоинек] (от венгерского глагола *sírni* – рыдать) – плач, «рыдание-пение»; *bölcsdal* [бёлсдал] (от венгерского *bölcs* – колыбель, люлька) – колыбельная; *hallgátonóta* [халлгатонота] (от глагола *hallgatni* – слушать, внимать) – «песня слушающего, внимающего», протяжная песня; *kanásztánc* [канастанц] – подвижный мужской «танец свинопасов»; *cifra* [цифра] (от прилагательного «украшенный, цветастый») – подвижный мужской танец; вербункош (от нем. *verbun* – вербовка) – жанр венгерской танцевальной музыки, возникший в XVIII веке.

² Часто можно увидеть дополнительное обозначение *párlándó* – разговорно, говорком.

³ В начале балета Принцесса не отвечает Принцу взаимностью, но в конце сама оказывается в аналогичной ситуации.

⁴ Думается, что подобное «зашифрованное» обращение к жанру является определённым указанием композитора балетмейстеру, задача которого – подчеркнуть танцевальную, а не только пантомимную природу сочинения.

⁵ Любопытный факт: следуя традициям венгерского балетного театра, Б. Барток в определённом смысле стал и их заложником. В середине XIX века по решению балетмейстера Кампилли в венгерском театре было принято решение ограничить число мужчин-танцовщиков только партнером для примы-балерины, поэтому большинство мужских ролей исполнялось женщинами. В результате на премьере балета «Деревянный принц» в Королевской Опере 12 мая 1917 года роль Принца исполняла Анна Паллаи [2, с. 17].

ЛИТЕРАТУРА

1. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. М.: Музыка, 1966. 79 с.
2. Беляева-Челомбитко Г.В. Балетный театр Народной Венгрии: дисс.... канд. искусствоведения. 17.00.02. М.: 1976. 194 с.
3. Луганская Э.А., Зайцева Е.А. Бела Барток. Наследие фольклориста // Южно-российский музыкальный альманах. 2019. № 2(35). С. 62–66.
4. Наветная А.П. Традиционное и новаторское в драматургии и композиции балетов Белы Бартока // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 6. С. 626–637.
5. Нестьев И.В. Бела Барток. М.: Музыка, 1969. 798 с.

6. Сабо́льчи Б. История венгерской музыки. Будапешт: Корвина, 1964. 246 с.
7. Hooker Lynn M. *Redefining Hungarian Music from Liszt to Béla Bartók*. London: Oxford Univ. Press, 2013. 302 p.
8. Kodály Zoltán. *A magyar népzene*. Budapest: Editio Musica, 1951. 336 old.
9. Magyar népdalstílusok. Duda- és kánásztánc stílusok [Стили венгерских народных песен. Стили пастушьих песен и танца свинопасов] // URL: http://doktar.hagyományokhaza.hu/sebo_olvasokonyv/nepdalstilus_duda.html (дата обращения: 15.08.2022).
10. Magyar néprajz. Folklór 2. Népzene, néptánc, népi játék [Венгерская этнография. Фольклор. Т. 2: Народная музыка, народный танец, народные игры] // URL: <http://mek.niif.hu/02100/02152/html/06/12.html> (дата обращения: 15.08.2022).
11. Magyar néprajzi lexikon [Энциклопедия венгерского фольклора] // URL: <https://www.mek.oszk.hu/02100/02115/html/index.html> (дата обращения: 26.06.2022).
12. Sárosi Bálint. *Sírató és keserves*. Budapest: Academia Kiadó. Ethnografia. 1963, 117–122 old.
13. Szendrei Janka. *Recitatív típusok a magyar népzeneben*. Budapest: Editio Musica. Népzene és Zenetörténet II. 1974, 65–123 old.

Об авторе:

Наветная Анна Петровна, преподаватель, Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова (109147, Москва, Россия), **ORCID 0000-0003-0323-3419**, annanavetnaya@gmail.com.

REFERENCES

1. Bartók B. *Narodnaya muzyka Vengrii i sosednikh narodov* [Folk Music of Hungary and Neighbouring Nations]. Moscow: Muzyka, 1966. 79 p.
2. Belyaeva-Chelombit'ko G.V. *Baletnyy teatr Narodnoy Vengrii: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya. 17.00.02* [Ballet Theatre of National Hungary: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. 17.00.02]. Moscow: 1976. 194 p.
3. Luganskaya E.A., Zaytseva E.A. Bela Bartók. Nasledie fol'klorista [Bele Bartók. The Heritage of the Folklorist]. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 2(35), pp. 62–66
4. Navetnaya A.P. Traditsionnoe i novatorskoe v dramaturgii i kompozitsii baletov Bely Bartoka [Traditional and Innovative in Dramaturgy and Composition of Ballets by Béla Bartók]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture]. 2020. Vol. 17, No. 6, pp. 626–637.
5. Nest'ev I.V. *Bela Bartók* [Bela Bartók]. Moscow: Muzyka, 1969. 798 p.
6. Sabol'chi B. *Istoriya vengerskoy muzyki* [History of Hungarian Music]. Budapest: Korvina, 1964. 246 p.
7. Hooker Lynn M. *Redefining Hungarian Music from Liszt to Béla Bartók*. London: Oxford Univ. Press, 2013. 302 p.
8. Kodály Zoltán. *A magyar népzene*. Budapest: Editio Musica, 1951. 336 old.
9. Magyar népdalstílusok. Duda- és kánásztánc stílusok [Styles of Hungarian Folk Songs. Styles of Shepherd Songs and Pig-Dance] // URL: http://doktar.hagyományokhaza.hu/sebo_olvasokonyv/nepdalstilus_duda.html (15.08.2022).
10. Magyar néprajz. Folklór 2. Népzene, néptánc, népi játék [Hungarian Ethnography. Folklore. Volume 2: Folk Music, Folk Dance, Folk Games] // URL: <http://mek.niif.hu/02100/02152/html/06/12.html> (15.08.2022).



11. *Magyar néprajzi lexikon* [Encyclopaedia of Hungarian folklore] // URL: <https://www.mek.oszk.hu/02100/02115/html/index.html> (26.06.2022).

12. Sárosi Bálint. *Sírató es keserves*. Budapest: Academia Kiadó. Ethnografia. 1963, 117–122 old.

13. Szendrei Janka. *Recitatív típusok a magyar népzeneben*. Budapest: Editio Musica. Népzene és Zenetörténet II. 1974, 65–123 old.

About the author:

Anna P. Navetnaya, lecturer at the Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute (109147, Moscow, Russia), **ORCID 0000-0003-0323-3419**, annanavetnaya@gmail.com.

