



Хронотопические метаморфозы в пьесе Белы Бартока «Малые секунды и большие септимы»

Ольга Андреевна Астахова

Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова,
г. Москва, Россия,
astolgandra@gmail.com



Аннотация. Время и пространство существуют в музыке в неразрывном единстве, хотя эти категории рассматриваются порой отдельно. Интегрирующий обе категории термин «хронотоп» давно применяется в музыковедении, но под ним подчас скрываются самые разные смыслы. Автор формулирует собственное понятие музыкального хронотопа, исходя из логики и целей предлагаемого метода хронотопического анализа фортепианной музыки. Сочетаясь с семантическим анализом, он позволяет ощутить глубину деталей, смысловых и эмоциональных «вибраций» музыкальной ткани, оправдывает себя и в музыке классического периода, и в музыке последующих эпох. Аналитический метод подробно раскрывается на примере пьесы Б. Бартока «Малые секунды и большие септимы» из фортепианного цикла «Микрокосмос». В данном сочинении можно проследить, с одной стороны, всевозможные изменения как временной структуры хронотопа, так и пространственной, которая здесь является ведущей. Эти изменения (метаморфозы) не все здесь заметны с первого взгляда. С другой стороны, в развитии пьесы можно наблюдать своеобразный «диалог» интервалов, их отношения и преобразования, что позволяет говорить об интервальной драматургии сочинения, его наполненности микросмыслами. Это характерно для творческого метода Бартока, который чрезвычайно тщательно относился к звуковому материалу, исследуя его малые структурные единицы.

Ключевые слова: время, пространство, ритм, фактура, фаза, хронотоп

Для цитирования: Астахова О. А. Хронотопические метаморфозы в пьесе Белы Бартока «Малые секунды и большие септимы» [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 4. С. 95–108. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-095-108>

Technique of Musical Composition

Original article

Chronotopic Metamorphoses in Béla Bartók's *Minor Seconds, Major Sevenths*

Olga A. Astakhova

The State Musical Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov, Moscow, Russia,
astolgandra@gmail.com

Abstract. Despite time and space are inseparable in music, they are sometimes explored separately. The term 'chronotope' unites both categories and has found an extensive use in musicology. However, musicologists use the term to denote quite different concepts. The article proposes a new definition of 'chronotope'. It draws on the framework and aims of the suggested method of chronotopic analysis of piano music. Together with the semantic analysis, this method ensures in-depth comprehension of all the elements of musical fabric and its semantic and emotional 'vibrations'. This approach has proved effective to study both classical music and music of later eras. The article reports the results of the application of the analytical method to explore B. Bartók's *Minor Seconds, Major Sevenths*, for piano (Mikrokosmos Vol. 6/144).

On the one hand, Bartók's piano work exemplifies all kinds of changes in temporal and spatial structure of the chronotope, with the spatial structure taking the lead. Not all the changes (metamorphoses) are noticeable at first glance. On the other hand, *Minor Seconds, Major Sevenths* develops as a dialogue of intervals, i.e., their relations and transformations. It is filled with micro-meanings and may be referred to as an interval-based dramaturgy of the composition. This is characteristic of Bartók's creative method. He was extremely careful about the sound material and tended to explore its small structural units.

Keywords: time, space, rhythm, texture, changes, stage, chronotope

For citation: Astakhova O. A. Chronotopic Metamorphoses in Béla Bartók's *Minor Seconds, Major Sevenths* [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaneya / Contemporary Musicology*, 2021, no. 4, pp. 95–108. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-4-095-108>

Музыкальный хронотоп Белы Бартока часто познается на примере его «малых» пьес. Композитор виртуозно оперирует музыкальным «временем-пространством», играя разнообразными приемами письма и извлекая все возможное из базового музыкального материала – его звукового слоя. При этом внимательный исследователь может выявить не только сугубо рациональный замысел, но и «теневые» смыслы, скрытый внутренний сюжет, который может быть обнаружен в самых неожиданных элементах. Как пишет Ирина Самойловна Стогний в монографии «Коннотативные свойства музыкального текста», «смысл целого складывается из слияния микросмыслов, действующих в интонационном, жанровом, структурном, композиционно-драматургическом, стилевом пространствах музыкального произведения» [6, 202]. Постараемся показать это на примере одной из ярких миниатюр фортепианного цикла Бартока «Микрокосмос» («Mikrokozmosz», между 1926 и 1939), прибегая к методам хронотопического и семантического анализа музыкальных произведений¹.

¹ Хронотопический метод анализа фортепианной музыки принадлежит автору данной статьи. Он изложен в монографии, ряде статей и практических пособий/ См.: [1], [2].

Фортепианное письмо Бартока, наделенное намеренной аскетичностью и графичностью, демонстрирует характерный почерк композитора, интеллектуальные основы его творческого метода, большую изобретательность в работе с избранным материалом. Она проявляется как в сфере времени (ритма), так и в сфере пространства – фактуры.

Пьеса «Малые секунды и большие септимы» (№ 144) из Шестой тетради «Микрокосмоса» имеет весьма своеобразную программность. Она содержит особый смысловой концепт: «рассмотрение» начальных конструктивных элементов музыки – интервалов, выявление их выразительного потенциала, раскрытие возникающих по ходу пьесы взаимоотношений. Это не первая пьеса из цикла, посвященная интервалам: к таковым относятся № 131 «Кварты», № 132 «Большие секунды» (из Пятой тетради). Барток внимательно исследует и другие музыкальные основы, что следует из самих названий – ритмику (№ 133 «Синкопы», № 135 «Перпетуум мобиле», № 146 «Оstinато», №№ 148–153 «Танцы в болгарских ритмах»), штрихи (№123 «Стаккато и легато», №124 «Стаккато»), лад (№103 «Мажор и минор») и т.п.

Рассматриваемая пьеса в полной мере показательна для стиля композитора. Внимание к деталям музыкального языка, выведение их из категории материала в самостоятельный содержательный семантический план, в сферу игры и борьбы, явилось в свое время новаторским шагом в музыке.

Предметом внимания композитора становятся здесь только *акустические диссонансы* (проявление одной из главных тенденций звуковысотной организации XX века – эмансипации диссонанса). Интервалы, будучи выражением физико-акустического уровня музыкального пространства («микропространства»), интересуют Бартока и как вопло-

щение принципов горизонтали и вертикали (они представлены в мелодическом и гармоническом виде); и как обращения одних акустических диссонансов в другие (малых секунд – в большие септимы, секунд– в ноны). На сопоставлениях горизонтали и вертикали, предельно узких и широких (в том числе, ультрашироких) интервалов и строится сочинение, в котором явно доминирует пространственная идея; именно она организует его целостный хронотоп. Впрочем, таких идей здесь много. Одной из них можно считать переход изначально гармонических интервалов в мелодические как преобразование вертикали в горизонталь (такты 60–67, см. нотный пример 1):

Пример 1. Б. Барток. «Малые секунды и большие септимы», фрагмент

Tempo I

poco a poco accelerando

pp

p

cresc.

В приведенном примере обращает на себя внимание продление секундового мотива, его ускорение и расширение («наращивание» секунд). Таким образом, в сочинении проявляется целый комплекс пространственных композиторских идей.

Помимо этого, большое значение имеет и временная сторона музыкального хронотопа. Пьеса предполагает медленный темп (*Molto adagio, mesto*), однако в ней заметна активная темповая динамика, есть разнообразные приемы нерегулярной ритмики, главное в которой – нестабильная смена размеров. Как и все миниатюры цикла, она, будучи снабженной ремарками ускорения, жестко хронометрирована: время реального звучания – 3 минуты 25 секунд.

Несмотря на «конструктивистскую» идею этого внешне статичного сочинения, пьеса имеет глубокую внутреннюю динамику,

содержит значительные образные контрасты. В ней явно ощущается различие двух образных сфер, основанных на принципе диалога и темпового нарастания. Первая – медленно развивающийся, с постепенным ускорением, обмен репликами «нервных» и жестких синкопированных секунд и ровных размеренных септим. Вторая – диалог плавного, выразительного мелодического движения и интервально-аккордовых последований. В пьесе нет более или менее точных повторов материала, однако ее композиция имеет вполне четкие очертания, многофазовый структурный ритм. Форма определяется не по тематизму, а по фактурным и темповым сменам: таким образом, можно считать, что выстраивается *поликомпонентная двойная трехчастная (или пятичастная круговая) форма (a в a1 в1 a2)*.

Рассмотрим поэтапно каждую фазу сочинения, отмечая особенности и пространственной, и временной стороны фазового хронотопа. Целостный хронотоп состоит из пяти фазовых, неравных по объему:

Первый (a) – такты 1–17

Второй (в) – такты 18–33

Третий (a1) – такты 34–42

Четвертый (в1) – такты 44–61

Пятый (a2) – такты 62–71

Первый фазовый хронотоп

Первый фазовый хронотоп в пьесе Бартока состоит из 17 тактов; за начальный хронотоп (микрохронотоп) принимаем первый четырехтакт (2+2), см. нотный пример 2:

Пример 2. Б. Барток. «Малые секунды и большие септимы», фрагмент

Molto adagio, mesto ♩ = 56

The image shows a musical score for a piano piece by Béla Bartók. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a *sempre simile* marking. The tempo is indicated as *Molto adagio, mesto* with a quarter note equal to 56 beats per minute. The score features complex rhythmic patterns and intervals, including triplets and syncopation.

Здесь представлены главные «участники действия», обозначены их контрасты. В первом такте – предельно узкое пространство, сжатые в кластер секунды. Они звучат настойчиво троекратно, и острота малых секунд подчеркнута резко синкопированным («ломбардским» ритмом). Секунды (в объемах малой терции и кварты) сразу даны и в мелодическом движении, и гармонически. Отметим три линии в этих узких интервалах: верхняя и нижняя (синкопированные восьмые, зеркально отраженные) и четверти в средней линии. Во втором такте возникает «ответ» септим. Здесь сразу же резко, скачкообразно расширяется фактурное поле – и диапазон (до трех октав), и интервальное пространство: между дублированными септимами образуется интервал ноны. Ровные половинные длительности создают эффект торможения.

Сразу же вслед за изложением этих контрастных позиций возникает их вариант. Так, в третьем такте есть изменения со стороны ритмики: секунды начинаются уже с первой доли, а не со второй, их становится четыре. В средней линии происходит двойное увеличение

(половинные), удлиняется и вторая длительность мелодических секунд. Меняется изложение: теперь кластер расслаивается на переключки; соединение всех шести голосов происходит лишь на последней доле. В четвертом такте вместо септим $es-d$ звучат $as-g$, а возвращаются $es-d$ в пятом такте, за счет чего временное поле элемента септим расширяется. Таким образом, уже в начальном хронотопе показаны метаморфозы; хотя они и незначительные, но сразу же определяют семантический план содержания: игру с материалом, показ его возможных вариантов.

Далее наблюдается процесс взаимодействия двух элементов: сначала секунды временно отступают (такты 5–7), затем активизируются, захватывая более обширное поле (особенно в тактах 13–15). Их звучание становится напряженнее – этому способствует ускорение движения и устремление в высокий регистр. Второй элемент появляется всего два раза, однако заканчивается первый хронотоп именно на нем (но другими, ультраширокими интервалами, последний из них – нона).

Особенность *временной структуры* первого фазового хронотопа – темповое ускорение и замедление к концу. По строению и тактовым группировкам здесь условно можно выделить два подраздела (такты 1–8 и 8–17). Первый напоминает классическую синтаксическую структуру дробления с замыканием (2+2+1+1+2). Второй раздел, темповая волна («дуга»), связан с более мелким дроблением.

Пространственная структура первого хронотопа определена основной идеей данного сочинения и проявляется уже в самом начале. Наблюдаются резкие скачки границ фактурного поля: от кластеров к широким, просторным объемам дублированных интервалов. Максимальный регистровый диапазон – четыре октавы (в такте 12). Если сначала секунды и септимы разделены по времени, и склад определяется

как интервально-аккордовый, то далее, когда они взаимодействуют вместе, образуется пластовый склад (такты 5–6).

Второй фазовый хронотоп

Второй фазовый хронотоп включает в себя 16 тактов. На этой стадии появляется новый образный смысл: активный, порой напряженный диалог двух элементов здесь сменяется материалом лирического плана, более спокойным, плавным звучанием в певучем среднем регистре. Хотя композитор ставит ремарку *intenso* (напряженно, интенсивно), сам характер изложения, легато, ровное движение этому несколько противоречат. Возможно, подразумевается напряжение внутреннее, предвосхищающее некие события, и это указание вносит сложный семантический смысл.

Начало – трехтактовый микрохронотоп – имеет вертикальную секундовую основу, предельно узкий диапазон, который затем постепенно расширяется до интервала ноты на завершающем квартаккорде. Фактура становится смешанной. Крайние голоса образуют контрапункт двух достаточно протяженных мелодических линий. Их ритмическая комплементарность, «перебивка» синкоп создают непрерывность, ровность движения. В средних голосах звучит унисонная педаль на звуке *f*. Отметим смену размера с 4/4 на 3/2.

В целом этот хронотоп, как и начальный, состоит из двух подразделов, и к его концу также происходит темповое ускорение. Первый подраздел, заканчивающийся квинтаккордом, включает семь тактов и имеет более мелкую внутреннюю структуру 3+2+2, где в среднем двутакте возникает новый элемент – воздушные хроматические пассажи (см. нотный пример 3):

Пример 3. Б. Барток. «Малые секунды и большие септимы», фрагмент

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'intenso' and consists of two staves with a large interval of a major seventh between them. The second system is marked 'pp' and shows a more complex texture with overlapping lines and a large interval of a major seventh between the staves.

Девятитактовый второй подраздел начинается с резкого расширения и сужения фактурного поля. Он более цельный, основан на перекличках квинтаккордов и регистрово разобщенных септим (*d-cis* и *g-fis*) в очень широком диапазоне – сверх четырех октав, благодаря чему заметное увеличение тонов по вертикали (до восьми) отнюдь не способствует впечатлению плотности фактуры. Напротив, создается эффект пространственной глубины: Барток подчеркивает разность двух пластов расположением, паузами и контрастными длительностями. Более компактные квинтаккорды в среднем регистре, изложенные целыми, и широко раскинутые септимы, затрагивающие крайние точки диапазона, повторяются четыре такта; затем происходит смещение на другие звуки с постепенным сужением фактурного поля. Интересным представляется противоречие выразительных средств: ремарка *Grave*, ускорение крещендо явно противоречат «воздушно-картинной» структуре пространства. Заканчивается второй хронотоп на аккорде, складывающемся из двух больших септим.

Итак, на протяжении второго фазового хронотопа мы наблюдаем как временные метаморфозы (смены размеров, ускорение темпа),

так и пространственные (смена складов, резкое расширение и сгущение фактурного поля).

Третий фазовый хронотоп

Третий фазовый хронотоп охватывает восемь тактов. Начинается он с септим в низком регистре: *g-fis* и *h-ais*. Эти созвучия чередуются со своими терцовыми вариантами: *fis-ais* и *g-h*. Ровное мерное движение четвертями, тяжелые акценты на каждой доле, глухой регистр, пианиссимо создают новый образ – затаенный, настороженный. Затем следует яркий контраст – взлет порхающих мотивов секунд – это горизонтальный вариант секунд из начала пьесы, который уже предвосхищался в конце первого фазового хронотопа (см. такты 13–15). Этот взлет в очень высокий регистр заканчивается хроматическим пассажем из второго хронотопа (такты 21–22). Таким образом, здесь собираются почти все фактурные элементы (см. нотный пример 4). Далее излагается вариант этого сопоставления.

Пример 4. Б. Барток. «Малые секунды и большие септимы», фрагмент

The musical score consists of two systems. The first system is in 4/4 time, marked 'Doppio movimento' and 'Tempo I'. It begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of quarter notes. The second system continues the piece, marked with a piano (*p*) dynamic. It features a more active right hand with sixteenth-note patterns and a left hand with a similar rhythmic pattern. The score concludes with a chromatic passage in the right hand, marked '8va - 7'.

Временная структура хронотопа. Третий фазовый хронотоп достаточно короткий, но насыщенный контрастами. Здесь можно говорить о структуре, условно напоминающей по материалу чередующуюся пару периодичностей (а в а1 в1). Но, несмотря на восьмитакт целого, симметрии группировок не возникает. Пропорции неравны, есть смена размеров, смещения акцентов.

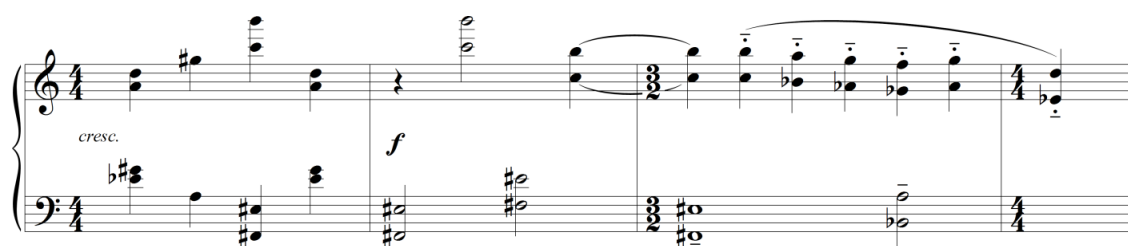
Пространство-фактура характеризуется резкими сменами интервально-аккордового движения на фигурационно-пассажное, регистровыми контрастами звучаний в контроктаве и высокой четвертой (такт 38). Легчайшие импровизационные всплески от тридцатьвторых к восьмым, постепенно замедляя движение, собираются в созвучие с кластером в середине.

Четвертый фазовый хронотоп

Четвертый фазовый хронотоп пьесы занимает 18 тактов; так же, как и первые два хронотопа, он делится на два подраздела. Девятитактовый первый строится на материале второго хронотопа. Можно сказать, что здесь происходит его вариантно-мелодическое развитие – сохраняется тип фактуры, динамика, но происходит интонационное обновление. Возвращается начальный фактурный диалог: мелодическое движение, постепенно ускоряясь, завершается тихими «колокольными» отзвуками просторно расположенных септим *fis–eis* и *c–h* (такты 47 и 51). В такте 51 достигается предельный объем звукового диапазона – пять октав. Интересно, что к нему ведет последовательное двустороннее раздвижение фактурного поля; мелодические интервалы в крайних голосах постепенно расширяются, «сходясь» в общих септимах *a–gis*.

Второй подраздел хронотопа звучит довольно напряженно – в нем расположена динамическая кульминация. Она строится на акцентировании предыдущих септим *fis–eis* и *c–h*, которые звучат в общем движении четвертями. Барток применяет свой излюбленный прием временного варьирования: пласт септим смещается с сильной на доли на четвертую, затем на третью и вторую (такты 53–55). На пике кульминации септимы маркированы половинными длительностями, после чего движутся параллельно, как в такте 7. Можно сказать, что этот момент – своего рода торжество септим: секунды исчезают! Размер меняется на 3/2 и обратно, постепенно замедляя темп (см. нотный пример 5).

Пример 5. Б. Барток. «Малые секунды и большие септимы», фрагмент



Пятый фазовый хронотоп

Пятый фазовый хронотоп состоит из десяти тактов. В нем возобновляется начальный диалог секунд и септим, но в сильно измененном виде. По структуре он един; в плане музыкального склада в нем наблюдается относительный синтез предыдущих рисунков при резком разрежении фактурного поля. Повторяются фигуры из третьего хронотопа (такты 37–38): мелодизация секунд, их развитие, продление, превращение в легчайшие всплески, в воздушные хроматические пассажи, которые взлетают к четвертой октаве. Возникают стилистические ассоциации с тонким фортепианным письмом Клода Дебюсси: звучание становится предельно прозрачным, исчезает начальная жесткость, дублировки септим, плотные секундовые кластеры. Септим сначала нет

вовсе, затем они возникают как слабые колокольные отзвуки. В конце пьесы звуки вновь кристаллизируются в просторно расположенные начальные дублированные септимы $es-d$; однако в самом последнем такте в средний голос встраивается одна из малых секунд $gis-a$. Такова «интервальная драматургия» данной пьесы, выраженная посредством движения от вертикали к горизонтали и обратно, таковы ее «микросмыслы», образующие стержень музыкальной формы-процесса.

Целостный хронотоп сочинения вдвойне-мобильный: и время, и пространство, несмотря на явную медитативность драматургии, как мы убедились, внутренне подвижны. Тихая динамика и медленный темп, внешне не очень заметные волны ускорений и замедлений, частые смены размеров и вариативность длительностей, смены типов фактуры и приемов изложения интервалов говорят о глубоком внутреннем созерцании композитора. Барток как бы «всматривается» в начальные элементы музыки, сотворяя из них тончайшую ткань, наделенную некими трудно уловимыми смыслами...

ЛИТЕРАТУРА

1. Астахова О.А. Метод хронотопического анализа музыкального произведения (на примере прелюдии К. Дебюсси «Канопа») [Электронный ресурс] // Журнал Общества теории музыки. 2019/1 (25). С. 33–44. URL: <http://journal-otmroo.ru/node/168> (дата обращения: 14.11.2021).
2. Астахова О.А. Музыкальный хронотоп. М.: ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова, 2020.
3. Гоменюк С.Г. Музыкальный хронотоп: предмет и явление. Типология форм пространственно-временной организации в авангардной музыке. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. Киев, 2006.

4. Горщук А.А. Метод хронотопического анализа фортепианной музыки (на примере одной прелюдии Дебюсси // Актуальные проблемы музыкального анализа: сб. научных статей и материалов. М.: ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова, 2017. С. 180–193.

5. Сараева М.И. Особенности музыкального хронотопа в творчестве Б. Бартока // Пространство и время в музыке. Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 121. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. С. 47–63.

6. Стогний И.С. Коннотативные свойства музыкального текста. М.: РАМ имени Гнесиных, 2013.

7. Стогний И.С. Феномен «второго плана» в музыке // Музыковедение. 2011. № 11. С. 2–10.

REFERENCES

1. *Astakhova O.A.* Metod hronotopicheskogo analiza muzykal'nogo proizvedeniya (na primere prelyudii K. Debyussi «Kanopa») [The Method of Chronotopic Analysis of a Musical Work (on the Example of C. Debussy's prelude "Canopa")] [Electronic resource]. In: ZHurnal Obshchestva teorii muzyki [The Journal of Russian Society for Theory of Music]. 2019/1 (25). Pp. 33–44. Available at: <http://journal-otmroo.ru/node/168> (accessed: 14.11.2021).

2. *Astakhova O.A.* Muzykal'nyj hronotop [Musical Chronotope]. Moscow: GMPI imeni M.M. Ippolitova-Ivanova [The State Musical Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitov-Ivanov], 2020.

3. *Gomenyuk S.G.* Muzykal'nyj hronotop: predmet i yavlenie. Tipologiya form pro-stranstvenno-vremennoj organizacii v avangardnoj muzyke. Dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya. [Musical chronotope: object and phenomenon. Typology of spatio-temporal organization forms in avant-garde music: PhD thesis]. Kyiv, 2006.

4. *Gorshchuk A.A.* Metod hronotopicheskogo analiza fortepiannoj muzyki (na prime-re odnoj prelyudii Debyussi) [The Method of Chronotopic Analysis of Piano Music (on the Example of one Debussy Prelude)]. In: Aktual'nye problemy muzykal'nogo analiza: sb. nauchnyh statej i materialov [Actual problems of musical analysis: collection of scientific articles and materials]. Moscow: GMPI imeni M.M. Ippolitova-Ivanova [The State Musical Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitov-Ivanov], 2017. Pp. 180–193.

5. *Saraeva M.I.* Osobennosti muzykal'nogo hronotopa v tvorchestve B. Bartoka [Features of the Musical Chronotope in the Work of B. Bartok]. In: Prostranstvo i vremya v muzyke. Trudy GMPI im. Gnesinyh, vyp. 121 [Space and Time in music. Proceedings of the State Musical and Pedagogical Institute Named after the Gnessins, issue 121]. Moscow: State Musical and Pedagogical Institute Named after the Gnessins, 1992. Pp. 47–63.

6. *Stogniy I.S.* Konnotativnye svojstva muzykal'nogo teksta [Connotative Properties of Musical Text]. Moscow: RAM imeni Gnesinyh [Gnessins Russian Academy of Music], 2013.

7. *Stogniy I.S.* Fenomen «vtorogo plana» v muzyke [The Phenomenon of “Second Plan” in Music] // Muzykovedenie [Musicology]. 2011. № 11. Pp. 2–10.

