

УДК 78
ББК 85.31

Солодовникова Анна Геннадьевна

Научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной Европы,
Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва,
Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-6571-8062
ResearcherID: AFJ-5819-2022
annaprel@mail.ru

Ключевые слова: Бела Барток, «Деревянный принц», балет, Бела Балаж,
симметрия, золотое сечение

Солодовникова Анна Геннадьевна

Тотальная симметрия как главный инструмент формотворчества Белы Бартока на примере балета «Деревянный принц»



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-4-166-197

Для цит.: Солодовникова А.Г. Тотальная симметрия как главный
инструмент формотворчества Белы Бартока на примере балета
«Деревянный принц» // Художественная культура. 2022. № 4. С. 166–197.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-166-197>.

For cit.: Solodovnikova A.G. Total Symmetry as the Main Tool of Béla
Bartók's Form-Making on the Example of the Ballet *The Wooden Prince*.
Hudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies], 2022, no. 4, pp. 166–197.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-166-197>. (In Russia)

Solodovnikova Anna G.

Researcher, The Central Europe Art Department, State Institute for Art
Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0001-6571-8062
ResearcherID: AFJ-5819-2022
annaprel@mail.ru

Keywords: Béla Bartók, The Wooden Prince, ballet, Béla Balázs, symmetry,
golden ratio

Solodovnikova Anna G.

Total Symmetry as the Main Tool of Béla Bartók's Form-Making
on the Example of the Ballet *The Wooden Prince*

Аннотация. Предметом настоящей статьи является исследование важнейшей особенности композиционной техники письма венгерского композитора Белы Бартока — симметрично организованной архитектоники его произведений, проявляющейся на разных уровнях: драматургическом, тематическом, тонально-гармоническом. Использование симметрии, в частности зеркальной, способствовало созданию идеальных пропорций, к которым так стремился композитор. Наравне с зеркальной симметрией характерным признаком стилизованного почерка Бартока является применение принципа золотого сечения формы, который показывает реальные закономерности композиции. Правомерность действия принципа золотого сечения становится особенно очевидной в условиях нерегулярной ритмики, ярко выраженной в произведениях композитора. Автор статьи устанавливает, что весьма специфическим именно для Бартока моментом является тот факт, что действие принципа золотого сечения в его сочинениях часто распространяется как на форму в целом, так и на более мелкие части внутри целого. Золотые сечения, оформленные как симметричные структуры, у Бартока можно наблюдать как в традиционном (долгий + краткий отрезок), так и в обращенном виде (краткий + долгий отрезок). Все эти характерные особенности прослеживаются на примере балета «Деревянный принц».

Тотальная симметрия как главный инструмент формотворчества
Белы Бартока на примере балета «Деревянный принц»

Abstract. The subject of this article is the study of a principal feature of the compositional technique of the Hungarian composer Béla Bartók — the symmetrically organized architectonics of his works, which is manifested at different levels: dramatic, thematic, and tonal-harmonic. The use of symmetry, in particular, mirror symmetry, contributed to the creation of ideal proportions, which the composer so much aspired to. Along with mirror symmetry, another characteristic feature of Bartók's style is the application of the golden ratio principle of form that shows the real patterns of composition. The validity of the golden ratio principle becomes especially evident in the conditions of irregular rhythm, pronounced in the composer's works. The author of the article establishes that rather specific of Bartók is the fact that the effect of the golden ratio principle in his works often extends both to the form as a whole and to smaller parts within the whole. Golden ratios, designed as symmetrical structures, can be observed in Bartók's works both in the traditional (long + short part) and the inverted form (short + long part). All these characteristic features were traced on the example of the ballet *The Wooden Prince*.

Введение

Симметрично организованная архитектура — определяющая черта в технике композиции Белы Бартока (1881–1945). Она распространяется на вокальные и инструментальные жанры, мелкие фортепианные пьесы, крупные циклы и сценические партитуры. Симметрия, в частности зеркальная, является одним из ведущих конструктивных принципов Бартока, стилевой доминантой его творчества. «Такая форма, — отмечает Е.И. Чигарева, — под разными наименованиями (форма „лука“, „моста“, „радуги“, „арки“) — фигурирует почти во всех исследованиях о Бартоке» [6, с. 12]. Это так называемая концентрическая форма, заключающая в себе логику возвращения к исходному материалу — драматургическому, звуковысотному, тонально-гармоническому или всем сразу. Подобные принципы формообразования можно обнаружить в Струнных квартетах № 4 и № 5, Концерте для оркестра, Музыке для струнных, ударных и челесты, Фортепианном концерте № 2 и других произведениях композитора.

Барток — не единственный композитор, для которого зеркальная симметрия в организации формы имела большое значение. В XX веке в этом же ряду стоят И. Стравинский и С. Прокофьев, К. Дебюсси и П. Хиндемит, А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн и другие. Особенностью бартоковского стиля является совмещение симметричной композиции и пропорций золотого сечения, проявляющихся в структуре как целого произведения, так и его частей. Подобную логику имеет драматургическая организация его оперы «Замок герцога Синяя Борода», кантаты «Девять волшебных оленей», многих инструментальных сочинений. Смещение центральной оси согласно пропорциям золотого сечения не нарушает всей симметричности конструкции, так как само по себе золотое сечение и есть асимметричная симметрия, которая «уравновешивает неравные элементы за счет соответствующего пропорционального изменения расстояния до центральной точки (оси) целого» [1, с. 4].

Проблема применения принципа симметрии в творчестве Бартока освещена довольно ограниченно, особенно в отечественном музыковедении. Среди зарубежных исследований следует выделить труды венгра Эрне Лендваи (1971, 1999), американца Эллиота Антокольца (1984), статьи Колина Мэйсона (1957) и Джорджа Перла (1978); среди

отечественных — докторские диссертации Л.В. Александровой (1995) и С.С. Гончаренко (1994), посвященные проблемам применения принципа симметрии в творчестве разных композиторов, и кандидатскую диссертацию С.С. Гончаренко «О принципах симметрии в композиторской технике Б. Бартока» (Ленинград, 1972). Но даже эти немногочисленные источники — 30-, 40-, 50-летней (и даже более) давности, в связи с чем возникла необходимость свежего взгляда на данную проблему.

Симметрично организованная архитектура балета, проявляющаяся на сюжетно-драматургическом и музыкальном уровнях, а также действие принципа золотого сечения (как асимметричной симметрии), рассматриваемого здесь в контексте проблематики, связанной с зеркальной симметрией, и станут предметом исследования данной статьи. Мы попытаемся проследить механизм действия всех компонентов симметричной конструкции по отдельности и во взаимодействии, на примере балета «Деревянный принц» продемонстрировать действие принципа тотальной симметрии в качестве главного инструмента формотворчества Бартока.

«Деревянный принц»: история создания

«Деревянный принц» создавался композитором в 1914–1916 годах, в то время, когда на балетной сцене уже начал господствовать новый тип спектакля — одноактный балет со сквозным действием и стилевым единообразием, объединяющим музыку, хореографию и сценографию [см.: 4]. Уже состоялись премьеры балетов «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911) и «Весна священная» (1913) Игоря Стравинского, «Дафнис и Хлоя» Мориса Равеля (1909, премьера — 1912); это время триумфального шествия дягилевской антрепризы, которая к 1912 году продемонстрировала новые экспериментальные решения в трактовке балета.

В начале 1912 года интендант Королевского оперного театра Будапешта граф Миклош Банфи пригласил труппу С.П. Дягилева⁽¹⁾, и «мгновенно жанр балета стал последним криком в музыкальной

(1) Дягилевская труппа была с гастрольями в Будапеште дважды.

сценической моде» [15, р. 56]. Вдохновленный дягилевскими спектаклями, он загорелся идеей поставить в Будапеште новый венгерский балет и в качестве автора музыки видел только Бартока.

Заказ на балет композитор получил в 1912 году. Либретто написал венгерский драматург Бела Балаж⁽²⁾, взяв в качестве основы свою старую пьесу, опубликованную в журнале Nyugat («Запад»). «Деревянный принц» — это первое обращение Бартока к балетному жанру. Как утверждал сам композитор, он в то время не слишком интересовался балетным жанром, но увидел в этом предложении возможность дать в одном представлении одноактный балет и свое любимое детище — одноактную оперу «Замок герцога Синяя Борода» (1911), которую руководство театра отвергало. Он писал: «Оперный театр вообще не собирается ставить моей оперы. Но зато он хотел бы получить от меня... балет, рассчитанный на одночасовое исполнение» [3, с. 126]. Премьера балета состоялась в Будапештском оперном театре 12 мая 1917 года, а год спустя, 24 мая 1918 года, наконец осуществилась мечта Бартока — опера и балет были показаны в рамках одного театрального вечера. Музыка «Деревянного принца» прекрасно передает все эмоциональные оттенки сюжета: красочную фантастику и шутливость, драматизм и гротеск, народно-сказочный тон и экспрессию. Однако следует признать, что с музыкальной точки зрения партитура балета уступает опере «Замок герцога Синяя Борода» в авторской фантазии и стилистических открытиях. Недаром Барток мучительно искал возможность постановки своего любимого детища на сцене Будапештской оперы.

Либретто

Для дальнейшего анализа необходимо представить *сюжет балета*. Принц влюбляется в Принцессу, но она его не замечает. Он направляется к ее замку. Но по приказу Феи силы природы преграждают ему путь: оживший лес не дает ему пройти, бурный поток ручья гонит его прочь. Не сумев пробиться через поток, Принц решает хи-

(2) Бела Балаж, в некоторых изданиях пишется как Балаш (Béla Balázs, настоящее имя — Herbert Bauer, 1884–1949) — венгерский писатель, поэт, драматург, сценарист, теоретик киноискусства.

Тотальная симметрия как главный инструмент формотворчества
Белы Бартока на примере балета «Деревянный принц»

тостью привлечь внимание Принцессы. Он делает из своего посоха деревянную куклу, надевает на нее свою мантию, корону, обрезает волосы и тоже надевает их на куклу. Принцесса в восторге! Под чарами Феи кукла оживает и начинает танцевать с Принцессой. Принц в отчаянии. Тогда Фея повелевает природе соткать для Принца плащ, корону, кудри и награждает его властью перед природой. Апофеоз Принца. В это время возвращается Принцесса со сломанной куклой, замечает настоящего Принца и влюбляется в него. Теперь уже она бежит к Принцу, но лес преграждает ей путь, и теперь уже Принцесса сбрасывает с себя корону и мантию, обрезает себе волосы. Принц прощает Принцессу, и по велению Феи все вокруг становится таким, каким было.

Для композитора оказалась очень важна литературно-драматургическая основа. «Так как мы имеем дело с литературным произведением, которое существует независимо от музыки или хореографии... и находится в поле... художественного текста, то он [балет] должен подчиняться определенным драматургическим и музыкальным требованиям», — заявляет венгерский исследователь Анне Вештер [17, р. 4]. Барток тщательно работал над либретто Балажа, сократив его и переработав. Изменения коснулись одной из главных линий сюжета, связанной с образом Феи. В трактовке Балажа, в отличие от Бартока, Фея — более очеловеченный персонаж. Балаж подчеркнул ее женственность, и в определенный момент она даже составляет конкуренцию Принцессе за любовь Принца. В задумке Балажа в центральной сцене, после того как Принцесса отвергает Принца, в борьбу за его сердце вступает Фея: одаривает подарками, наделяет властью перед Природой — как бы делает его равным себе по статусу⁽³⁾. При таком развитии сюжета более логичной и понятной становится финальная развязка: так как Принц выбрал Принцессу, Фея возвращает повествование к исходной точке и забирает свои подарки. Барток же совершил как бы дефеминизацию Феи, а также деревьев и волн, которые в оригинале Балажа были представлены женщинами. Фея у Бартока — сказочный персонаж, представитель высших сил, вме-

(3) Композитор даже планировал переделку в сюжете. Он хотел изменить эпизод, где Фея одаривает принца, и вставить сцену в духе «искушения Святого Антония».

шивающихся в жизнь людей, помогающий им, решающий за них их судьбу. Возможно, из-за такого подхода к образу Фея никак не представлена мелодически, и, как писал сам композитор, ему ничего не оставалось, как воспользоваться старым добрым методом и дать ей лейтмотив⁽⁴⁾. Она оказывается озвученной лишь сигнальной темой. Как отголосок трактовки Балажем образа Феи воспринимается маленькое соло английского рожка, которое предшествует сцене почитания природой Принца (ц. 127). В известной степени Барток демонизирует образ Феи и силы природы. Его музыкальный лес — не женский, как у Балажа, это демонический лес; лейтмотив Феи не соблазняет, не сочувствует — он угрожает!

Жанр пьесы, положенный в основу либретто, сам Балаж определил как пантомиму-гротеск и разделил ее на части, назвав их «танцами». Барток сохранил это разделение на формы наименьшего порядка (какими обычно в балете бывают сцены или номера, но в данном случае это «танцы»), связав их пантомимическими разделами. Членения на «танцы» определяются не музыкальной, а драматургической логикой, и границы между ними фактически являются условными: между ними нет цезуры, далеко не сразу происходит «тематическое оформление» нового «танца».

По задумке Балажа, в балете должно было быть восемь танцев с интерлюдией, разделяющей 5-й танец на две половины. 3-й, вторую часть 5-го и 7-й танец он снабдил указанием «большой балет», а 6-й — «малый балет», тем самым указав на свое хореографическое видение эпизодов. Именно тот факт, что Балаж видел свою пьесу пантомимой, объясняло его смелость в 1917 году, когда он, совершенно неопытный в искусстве танца, вызвался быть режиссером премьерного спектакля, который прошел с большим успехом.

Барток подверг изменениям не только сюжет либретто — корректура коснулась и структуры пьесы. В результате изменений он оставил семь «танцев» вместо восьми, хотя в процессе работы над

(4) Применяемый композитором принцип лейтмотивной характеристики выявлен, прежде всего, венгерскими музыковедами, среди которых исследователи Дьёрдь Кроо, Йожеф Уйфалуши, Ласло Сомфай, Бенце Сабольчи, также признан музыковедами других стран (Стивенс Хэлси, США) и в отечественном музыкознании (И. Мартынов, И. Нестьев и др.).

Тотальная симметрия как главный инструмент формотворчества
Белы Бартока на примере балета «Деревянный принц»

сочинением он планировал сначала 10, потом 12. Первые четыре «танца» имеют традиционные названия:

1. «Танец Принцессы в лесу».
2. «Танец деревьев».
3. «Танец волн».
4. «Танец Принцессы с Деревянным принцем».

Названиями оставшихся трех танцев считаются первые предложения ремарок партитуры:

5. «Принцесса дергает Деревянного принца и пытается заставить его танцевать».
6. «Принцесса пытается привлечь Принца танцем обольщения».
7. «Встревоженная Принцесса спешит к Принцу, но лес преграждает ей путь» [9; 10].

В дальнейшем для удобства будем называть 5-й танец «Принцесса со сломанным Деревянным принцем», 6-й — «Танец обольщения Принцессой Принца», а 7-й — «Второй танец деревьев».

Бартоковское сокращение на один «танец» было не механическим. Все изменения так или иначе связаны с драматургией. Некоторые танцы подверглись объединению/разъединению: события, развивающиеся в первых двух «танцах» варианта Балажа, объединились у Бартока в один — «Танец Принцессы в лесу» (№ 1); события 7-го и 8-го танцев также Барток объединил в один — «Второй танец деревьев» (№ 7); события 3-го танца варианта Балажа Барток, наоборот, разбил на два: «Танец деревьев» (№ 2) и «Танец волн» (№ 3); события, происходящие у Балажа в 6-м танце, Барток также разбил на два танца: «Принцесса со сломанным Деревянным принцем» (№ 5) и «Танец обольщения Принцессой Принца» (№ 6).

Центральные эпизоды тоже различаются. У Балажа 4-й танец весь посвящен тому, как Принц мастерит деревянную куклу. У Бартока этот процесс происходит в 3-м танце — «Танце волн», а 4-й танец уже посвящен Принцессе и Деревянному принцу. В этом же 4-м танце находится момент наивысшего отчаяния Принца, а также его коронация Феей и апофеоз. У Балажа это все происходит в 5-м танце. Упростив эти расхождения, подытожим: события 5-го танца у Балажа соответствуют 4-му танцу Бартока «Танец Принцессы с Деревянным принцем».

Драматургический и музыкальный процессы в партитуре оказываются тесно связанными: посвятив тот или иной «танец» определенным персонажам, Барток не просто подчеркивает их значимость, а демонстрирует трансформации, произошедшие с ними или с их участием. А доведя количество танцевальных эпизодов до семи, композитор достиг максимальной стройности формы, необходимой для создания тотальной симметричности⁽⁵⁾.

Структура балета

Композиционная структура «танцев» имеет единый алгоритм и соединяет в себе два модуля: танцевальный и драматический. В музыке можно четко различить разделы, связанные с танцем, и разделы, связанные с пантомимой. Для удобства восприятия предлагаем «танцы», являющиеся частями балета, называть *эпизодами* (7 эпизодов), танцевальные разделы внутри них — собственно *танцами*, а соединяющие их части, где происходит действие — *сценами*. Структура семи эпизодов инвариантна: каждый начинается с танца, более-менее структурно оформленного, с преобладанием квадратности, представляющего портрет какого-либо героя или дуэт героев, после чего следует драматическая сцена или сцена — диалог персонажей, где происходит действие. Именно этим сценам-диалогам Барток уделил особое внимание, сделав акцент на пантомиму и максимально снабдив их подробными композиторскими ремарками. Но балетная эстетика Бартока основана на подчеркнутом присутствии пантомимы — даже в танцевальных разделах всегда присутствуют ее элементы.

При создании балета Барток не мог не думать о новой форме телесного выражения, отвергающей классический балет. «Пионерами искусства свободного танца были такие танцовщицы, как Айседора Дункан или Грета Визенталь, которые в своем творчестве сознательно стремились отойти от классического балета» [17, р. 5]. Новое искусство движения оказало большое влияние на балетную эстетику Балажа

(5) При создании балета Барток также находился под влиянием своей оперы «Замок герцога Синяя Борода»: сходство обнаруживается (среди прочего) и в общей семиэпизодной композиции, и в тематической, тонально-гармонической и некоторой драматургической симметричности.

Тотальная симметрия как главный инструмент формотворчества
Белы Бартока на примере балета «Деревянный принц»

и Бартока, и, несомненно, поэтому они сосредоточили свое внимание на пантомиме. Рассмотрим эпизоды подробнее.

В 1-м эпизоде «*Танец Принцессы*» устойчивым танцевальным разделом является собственно танец Принцессы. Это вальс с ритмами полонеза, и эти жанры Барток подает гротесково. В своей статье сербский исследователь Мина Божанич отмечает: «Венский вальс представляет собой китч... олицетворяющий поверхностность натуры Принцессы... а также подготавливающий почву для ее легкомысленного влечения к Деревянному принцу» [11, р. 48]. Танец состоит из трех строф, дважды прерывающихся «запретительными жестами» Феи: сначала она запрещает Принцу выходить из своего замка (ц. 15 9-й такт), затем заставляет Принцессу вернуться в свой замок (ц. 16 5-й такт). Дальше начинается *сцена Принца* (ц. 19): он видит Принцессу, влюбляется в нее, объясняется в любви, но она его не замечает. Герой решает идти к ней, но Фея преграждает ему путь.

2-й эпизод «*Танец деревьев*» (ц. 23) начинается с импрессионистического звукового пейзажа, напоминающего шум леса. Тема деревьев вырастает из грохочущей массы низких струнных. Она состоит из двух частей: синкопированной темы у духовых и гимнической у *tutti* на *f*. После собственно танца начинается *сцена борьбы Принца с деревьями* (ц. 33), представляющая собой мотивно-разработочный раздел. В процессе борьбы Принц побеждает деревья, а его тема разбивает шум леса на отдельные мотивы, которые звучат все тише и тише, пока полностью не исчезнут. Появляется тема Принца — он решает идти дальше, к замку Принцессы, но Фея опять преграждает ему путь, оживляя ручей.

«*Танец волн*» (ц. 39 9-й такт), давший название 3-му эпизоду, также начинается со вступительного звукоизобразительного пейзажа. Из него постепенно «проявляется» тема, состоящая из двух строф и исполняемая саксофонами, звучание которых прерывается темой отчаяния Принца. После этого начинается одна из самых протяженных и важных сцен в балете — *Принц мастерит деревянную куклу* (ц. 51 5-й такт), и Фея оживляет ее.

Танцевальная часть 4-го эпизода — *Танец Принцессы с Деревянным принцем* (ц. 88 5-й такт) — представляет собой сюиту из гротескных танцев, оформленную в концентрическую форму: ABCB1A1. Темы танцев напоминают тему Принца: «Деревянный принц самовыражается

через тему, которая становится гротескной противоположностью теме Принца. <...> В знакомую мрачную тему Принца тема Деревянного принца привносит танцевальные и фольклорные ритмы и мелодии, наряду с украшениями ксилофона и кастаньет для выражения механизированных движений и жестов», — отмечает в своей статье исследователь из Йельского университета Рашид Тазудин [16, р. 190]. Затем начинается самая масштабная *сцена Принца с Феей* (ц. 119 7-й такт), завершающаяся кульминацией балета — *апофеозом Принца* (ц. 137).

Начиная с 5-го, эпизоды становятся сжатыми, но тем не менее и в них прослеживается алгоритм деления на танцевальную часть и драматическую сцену. Танцевальную часть 5-го эпизода представляет *Танец Принцессы со сломанным Деревянным принцем* (ц. 147) — звучат танцы В и С из танцевальной сюиты 4-го эпизода, но в искаженном и фрагментированном виде, после чего следует *сцена, в которой Принцесса наконец замечает настоящего Принца* (ц. 155).

6-й эпизод открывается *Танцем обольщения Принцессой Принца* (ц. 156). Тема танца представляет собой вариант Танца Принцессы из 1-го эпизода, вместо кларнета ее исполняет скрипка соло. Танец состоит из двух строф, вторая звучит на чистую квинту выше. После танца следует короткая *сцена отвержения Принцем Принцессы* (ц. 160 6-й такт).

7-й эпизод начинается *Танцем деревьев* (ц. 167), сильно сокращенным и измененным. К нему также приплетается мотив из Танца волн у саксофонов, хотя по сюжету с волнами Принцесса не борется. После него начинается заключительная сцена балета — *сцена Принцессы и Принца* (ц. 177), где Принцесса снимает корону, мантию, обрезает волосы, Принц прощает ее, и все заканчивается любовным дуэтом.

Симметрия

Уже само либретто заключало в себе общую композиционную логику: *трехчастность* всей композиции, пропорциональность частей и их зеркальную симметричность. Барток довел эту конструкцию до совершенства. Композитор сам обозначил общую трехчастность балета, выделив в качестве центральной части вторую половину 4-го эпизода. Если наложить эту конструкцию на семь эпизодов, то первая крупная часть балета будет включать первые три эпизода — Танец Принцессы,

Тотальная симметрия как главный инструмент формотворчества
Белы Бартока на примере балета «Деревянный принц»

I ЧАСТЬ (цц. <u>1–120</u>)	1-й танец. «Танец Принцессы в лесу» 2-й танец. «Танец деревьев» 3-й танец. «Танец волн» 4-й танец. «Танец Принцессы с Деревянным принцем»
II ЧАСТЬ (цц. <u>120–141</u> 9-й такт)	4-й танец. Продолжение. Сцена отчаяния Принца, Принца и Феи, апофеоз Принца
III ЧАСТЬ (цц. <u>141</u> 9-й такт– <u>194</u>)	5-й танец. «Принцесса со сломанным Деревянным принцем» 6-й танец. «Танец обольщения Принцессой Принца» 7-й танец. «Второй танец деревьев»

Ил. 1. Схема 1. Соответствие семиэпизодной структуры балета Б. Бартока «Деревянный принц» трехчастносимметричной композиционной логике

Танец деревьев, Танец волн и половину 4-го, Танец Принцессы с Деревянным принцем. Во вторую часть входит сцена отчаяния Принца, сцена Принца и Феи и апофеоз Принца — это большой раздел после Танца Принцессы с Деревянным принцем, находящийся в рамках 4-го эпизода. Третья, репризная, часть включает Танец Принцессы со сломанным Деревянным принцем (5-й эпизод), Танец обольщения Принцессой Принца (6-й) и второй Танец деревьев (7-й), совмещающий в себе заключительный эпизод.

Первую часть композиции составляет экспозиция главных образов — Принцессы, Принца, Феи и Деревянного принца. Здесь происходит завязка сюжета — Принц влюбляется в Принцессу, проходит / не проходит испытания — это эпизоды столкновения Принца с природой и волшебством Феи: Танец деревьев, Танец волн. Здесь же зарождается главный конфликт балета: Принц мастерит своего антагониста — деревянную куклу, и здесь же начинает свое развитие любовный треугольник: Принцесса увлекается Деревянным Принцем.

В начале *второй части* (ц. 120) композиции Принцесса с Деревянным принцем уходят, и на передний план выходят Принц и Фея. Принц в отчаянии, но Фея его утешает, дарит новые кудри, мантию и корону и наделяет властью над силами природы. Звучит апофеоз Принца. Именно здесь находится главная кульминация балета.

Ил. 2. Б. Барток. Балет «Деревянный принц». Вступление

Третья часть (ц. 141 9-й такт) сокращена, и в ней видоизмененно повторяются события первой части, только в обратном порядке или с противоположной семантикой.

Но, что важно подчеркнуть: *зеркальная симметрия* в балете выявляет себя не только на сюжетно-драматургическом, но и на уровне музыкальном — в темпообразовании и в тонально-гармоническом мышлении. Рассмотрим их во взаимодействии.

1. Самую очевидную образно-звуковую арку образует обрамление балета. Произведение открывается светлой картиной природы. Из оркестровой массы, звучащей на *ppp* в *C-dur* с лидийской квартой, как росток, пробивается характерный восходящий то на чистую кварту, то на большую сексту, большую септиму или чистую октаву мотив у разных струнных инструментов поочередно. Он, в свою очередь, оформляется в более протяженный мотив у валторн, начинающийся с хода на малую септиму вверх с последующим плавным нисходящим

Тотальная симметрия как главный инструмент формотворчества
Белы Бартока на примере балета «Деревянный принц»

ходом по мажорному трезвучию вниз. В таком виде он вызывает аллюзию на звучание охотничьего рога (ц. 2).

Этот же мотив в варьированном виде будет звучать в самом конце балета, где по сюжету Фея возвращает всем участникам сказки первоначальный облик, и он будет длиться вплоть до закрытия занавеса (ц. 189 7-й такт и до конца, тот же *C-dur* с лидийской квартой и миксолидийской септимой у *tutti, diminuendo* до *ppp*). Такое обрамление вызывает ассоциацию с обложкой книги, вводящей в сказочный мир и закрывающей его.

2. Следующая музыкальная арка — тема Принцессы (1-й эпизод, ц. 11) — изящная витиеватая мелодия в *B-dur*, исполняемая кларнетами. (Эта тема станет лейтмотивом Принцессы, а кларнет — ее лейттебром.) Она будет звучать в балете несколько раз, в 7-м эпизоде — в сокращенном виде у английского рожка (ц. 182).

3. Еще один пример симметрии демонстрирует основная тема Танца деревьев (2-й эпизод). Ее в гармоническом, а затем лидийском *F-dur* в «обратно пунктирном» (ломбардском) ритме⁽⁶⁾ исполняют валторны, трубы и тромбоны на фоне звукоизобразительных пассажей у струнных, имитирующих шум леса, и литавр с бурдоном в тритон *c-ges* (ц. 26). Этот же материал появится и в третьей части в редуцированном виде на бурдоне у литавр *f-h* (7-й эпизод, ц. 167).

4. Плавная мелодия Танца волн (3-й эпизод), состоящая из двух тематических элементов — двух строф (цц. 42 и 46), исполняется саксофонами, и *legato* в их среднем регистре звучит густо, плотно и вязко, изображая обволакивающую текучесть волн. В третьей части балета отдельно этот танец не представлен — звучат лишь его варьированные мотивы во втором Танце деревьев (7-й эпизод, ц. 170). В этом композитор созвучен Балажу, в либретто которого о волнах также дается лишь краткое упоминание: «...fenyvesek egymásba szögellő falai és közöttük kigyózdik a hullámok tánca» («...между стоящими, как стены, соснами извиваются волны») [8]⁽⁷⁾. Простого «упоминания» о волнах авторы

(6) В отличие от просто пунктирного ритма, представляющего собой ритмическую фигуру, состоящую из длинной длительности + короткой (в соотношении 3 к 1), «обратно» пунктирный ритм представляет ее обращение: соотношение короткой длительности + длинной (в соотношении 1 к 3).

(7) К тому же напомним, что в оригинале Балажа и в первой части либретто оба этих танца были объединены в один.

посчитали достаточным для того, чтобы дать понять читателям/слушателям, что Принцесса в третьей части формы проходит те же испытания, что и Принц в первой. Такое сведение отдельного эпизода к фрагментированному появлению в рамках другого укладывается и в общую логику сжатия формы ближе к концу балета, приводящей к ее динамизации (об этом речь пойдет ниже).

5. Мотив любви Принца представляет собой восходящий мелодический пассаж, чаще всего у струнных, состоящий из мелких длительностей (шестнадцатых, тридцать вторых) с последующим нисходящим возгласом на широкий диссонанс (септиму, нону или ундециму). Тема звучит в ц. 64 (ремарка: «Принц в отчаянии», 3-й эпизод), в кульминации в ц. 119 7-й такт — («Принца охватывает наивысшее отчаяние», 4-й эпизод). В последней сцене в ц. 172 3-й такт она звучит трижды, но уже у Принцессы (ремарка: «Принцесса отчаянно пытается бороться с ожившими деревьями», 7-й эпизод). Когда мотив даже при сохранении формулы — пассажа из мелких длительностей вверх и шага на широкий диссонанс вниз — появляется в плотном фактурном окружении, он теряет свою семантику.

6. Танец Принцессы с Деревянным принцем (4-й эпизод, ц. 88 5-й такт) представляет собой развернутое танцевальное скерцо, целую сюиту из танцев. В третьей части балета в Танце Принцессы со сломанным Деревянным принцем (5-й эпизод, ц. 147) они звучат уже в сокращенном виде.

В либретто Балажа осью симметрии является Интермеццо в середине 5-го танца, и, начиная с 6-го, события начинают происходить в обратном порядке. Семичастная конструкция Бартока уже сама по себе более симметрична, чем восьмичастная Балажа. Ось симметрии у Бартока в балете приходится на середину 4-го эпизода. Это центральный эпизод не только в конструкции, но и в драматургии. Исходя из сюжета, в этом эпизоде находится главная сцена, после которой происходит сюжетный «слом», и события начинают происходить в обратном порядке: до центральной оси Принц мастерит деревянную куклу (конец 3-го эпизода) — после оси кукла ломается (5-й эпизод). Еще дальше от центра по обе стороны располагаются сцены, где главные герои отвергают друг друга: Принцесса отвергает Принца (3-й эпизод) — Принц отвергает Принцессу (6-й эпизод). Еще дальше располагаются сцены борьбы героев с силами природы: борьба

Тотальная симметрия как главный инструмент формотворчества
Белы Бартока на примере балета «Деревянный принц»

Принца с деревьями и волнами (2-й и 3-й эпизоды) — борьба Принцессы с деревьями (7-й эпизод). Самые далекие сцены условно можно назвать любовными: в начале балета Принц признается Принцессе в любви (1-й эпизод) — в конце расположился условный любовный дуэт Принца и Принцессы (7-й эпизод). Обрамляет балет небольшое вступление и заключение: в начале — экспозиция сцены, в конце все вокруг принимает свой первоначальный вид.

Троекратные повторы

С общей симметричностью композиции балета рифмуются *частые троекратные повторы* сценического действия. Их много в либретто Балажа — много и в партитуре Бартока. Интересно, что даже при тщательной переработке либретто, в результате которой композитор допустил много сокращений, троекратные повторы он оставил.

Один из наиболее ярких примеров — лейтмотив Феи. Он представляет собой резкие звуковые сигналы, состоящие из восходящего, а затем нисходящего скачков на широкие интервалы, начинающиеся с затакта, всегда звучащие у трубы. Характерная ритмоинтонационная семантика в сочетании с выбором тембра вызывает стойкие ассоциации с военным горном. Учитывая тот факт, что этот лейтмотив звучит только в тот момент, когда Фея применяет волшебство и совершает определенные взмахи руками, уместно называть ее тему *жестом* (в ремарке партитуры эти движения в первый раз отмечены как «bewegungen» («движения»), второй и третий как «gesten» («жесты»), четвертый — «Die Fee verzaubert auch den Bach» («Фея заколдовывает ручей») и пятый снова «жесты» — «Die Fee belebt mit drei Gesten den Stab» («Фея оживляет посох тремя жестами»).

Первый раз жесты Феи звучат шестикратно. Ремарка: «Фея энергичными движениями велит Принцессе возвращаться» (1-й эпизод, ц. 15 9-й такт).



Ил. 3. Б. Барток. Балет «Деревянный принц». 1-й эпизод. Лейтмотив Феи. Первое проведение

Второй, третий, четвертый и пятый раз — троекратно. Ремарки: «Фея повторяет свой приказ» (1-й эпизод, ц. 16 5-й такт), «Но как только он [Принц] собирается двинуться в путь, Фея заколдовывает лес» (1-й эпизод, ц. 22 2-й такт), «Фея заколдовывает ручей» (2-й эпизод, 1 такт до ц. 39), «Фея оживляет посох» (4-й эпизод, 1 такт до ц. 81). В последней сцене, в самом конце балета из ремарки следует: «Все предметы постепенно приобретают свой первоначальный вид». Это происходит благодаря волшебству Феи, но в ремарке она не присутствует. В варианте Балажа Фея есть. Более того, на ней фактически заканчивается повествование пьесы: «A tündér (is visszahúzódot a dombra, régi váróhelyére és mozdulatlanul előrehajolva néz maga elé)» [8] («Фея вернулась на холм, на свое прежнее место, и неподвижно смотрит вдаль», 7-й эпизод). После этого — лишь одно предложение о Принце и Принцессе. Но, несмотря на исключение из ремарок волшебных действий Феи, в музыке мы слышим ее сигнальный жест, правда, в смягченном варианте, исполняемом кларнетом (ц. 189), после чего звучит музыка вступления, и балет завершается. Здесь необходимо отметить, что «музыка природы» из вступления и заключения балета родственна лейтмотиву Феи (что неудивительно, ведь Фея является олицетворением Природы): она тоже представляет собой затактовый ход на широкий интервал вверх с последующим нисходящим мелодическим возвращением (с опеванием 2-й ступени) по звукам мажорного трезвучия вниз (см. ил. 2 и 3). Без своей сигнальной темы Фея как бы растворяется в Природе.

Но самыми наглядными и стратегически важными примерами проявления троекратности в сценическом действии, а соответственно и в музыке, являются сцены манипуляций с королевской атрибутикой. Их три, и все они связаны с разными персонажами: Деревянным принцем, Принцем и Принцессой.

Рассмотрим сцену, где Принц мастерит деревянную куклу (3-й эпизод). Ремарки: «В отчаянии, он садится и размышляет... у него возникла идея. Он берет свой посох и вешает на него мантию... он встает на камень и высоко поднимает посох вместе с мантией, чтобы привлечь внимание Принцессы»;

«Принц в отчаянии... но ему приходит в голову новая идея. Он берет посох и надевает на него свою корону... поднимает посох с мантией и короной, но Принцесса продолжает прясть в своем замке»;

Тотальная симметрия как главный инструмент формотворчества
Белы Бартока на примере балета «Деревянный принц»

«Наконец, Принцу приходит новая идея. Он берет ножницы, обрезает свои светлые локоны и закрепляет их на посохе... держит посох, высоко подняв. <...> Принцесса наконец замечает посох с золотыми кудрями».

Начинается эта сцена лейтмотивом отчаяния Принца «В отчаянии, он садится и размышляет» (ц. 50 3-й такт), который представляет собой репетицию на звуке *h* у струнных инструментов *marcato* с последующим возгласом, состоящим из восходящего опевания с обратным пунктирным ритмом, продублированным трубами. На словах «у него возникла идея» (ц. 51, 5-й такт) и далее во время надевания короны на посох (ц. 53) звучит вариант его темы из 1-го эпизода, а процесс вставания на камень и поднятия посоха с мантией для привлечения внимания Принцессы изображен сначала восходящим движением у медных духовых и контрфагота по звукам лидийского *G-dur*, а затем остановкой *tutti* на звуке *d* с последующим нисходящим ходом на квинту (будто опустил посох) (ц. 62 — ц. 62, 5-й такт).

Ил. 4. Б. Барток. Балет «Деревянный принц». 3-й эпизод. Сцена, в которой Принц мастерит деревянную куклу. Поднятие посоха с мантией

Во второй раз посох поднимается уже с мантией и короной, и восходящее движение, имитирующее процесс поднятия, подхватывается не только медной группой, но и деревянными (без флейт) и струнными (без первых скрипок). На этот раз оно проходит по звукам целотоновой гаммы с остановкой на звуке *e* и последующим нисходящим ходом на квинту (ц. 66 5-й такт — ц. 67).

Ил. 5. Б. Барток. Балет «Деревянный принц». 3-й эпизод. Сцена, в которой Принц мастерит деревянную куклу. Поднятие посоха с мантией и короной

Тотальная симметрия как главный инструмент формотворчества
Белы Бартока на примере балета «Деревянный принц»

В третий раз, когда Принц «держит посох, высоко подняв», звучит уже звук *a* и у всего *tutti* (ц. 72 6-й такт).

Ил. 6. Б. Барток. Балет «Деревянный принц». 3-й эпизод. Сцена, в которой Принц мастерит деревянную куклу. Поднятие посоха с мантией, короной и золотыми кудрями

Суммируем: три действия совершаются по звукам *d*, *e*, *a* (на большую секунду и чистую кварту вверх).

Теперь рассмотрим сцену коронации Принца в 4-м эпизоде, перед апофеозом. Из ремарок следует: «Из чаши большого цветка Фея берет курчавые золотые волосы и надевает их на голову Принца... из другого цветка она берет корону и надевает на него... из третьего — мантию из цветов и превращает все это в настоящее». В партитуре Барток подчеркивает эту троекратность также восхождением сначала на большую секунду, затем на чистую кварту, только по другим звукам: *as*, *ais*, *dis* (4-й эпизод, ц. 135, ц. 135 4-й такт, ц. 136). Интересно также, что Фея одаривает Принца атрибутами в последовательности, обрат-

но симметричной той, в какой он расставался с ними в предыдущем эпизоде: там Принц сначала снимал с себя и надевал на деревянную куклу мантию, потом корону, потом волосы, а здесь Фея дарит ему сначала локоны, затем корону и напоследок мантию.

Аналогичные действия Принцессы в 7-м эпизоде показаны в сильно сокращенном виде с фиксацией на звуках *d*, *b*, *c* (ц. 177).

Троекратные повторы подобных действий несут в балете магически-заклинательную, даже ритуальную семантику, свойственную волшебной сказке. В драматургическом плане они нужны были композитору для дополнительного скрепления формы и подчеркивали симметричность конструкции (как в случае с надеванием короны, мантии и волос).

При постановках балета режиссеры, сценографы и художники-постановщики, как правило, всегда стараются подчеркнуть симметрию. Например, во время премьерной постановки в Будапеште на сцене с обеих сторон симметрично были расположены два одинаковых маленьких замка, две одинаковые дорожки, два одинаковых леса, состоящие из деревьев, ровно посаженных в четыре ряда, два идентичных ручья, два одинаковых мостика через ручей и т.д.⁽⁸⁾

В процессе работы над партитурой Барток некоторые сцены подверг купюрам. Например, он так поступил со сценой из 7-го эпизода, где Принцесса снимает мантию, корону и обрезает свои волосы, сократив ее до одной цифры (ц. 177) в противоположность аналогичной сцене Принца из 3-го эпизода, длящейся на протяжении 20 цифр партитуры (цц. 53–72). Или с симметричными сценами отчаяния Принцессы из 7-го эпизода, которые должны были рифмоваться со сценами отчаяния Принца из 3-го эпизода, — в итоге у Принцессы осталась только одна сцена (против трех у Принца). Все эти купюры, «стягивающие» симметричную композицию к концу формы, связаны с еще одной важной стилистической чертой композитора.

(8) Режиссером-постановщиком выступил Бела Балаж, дирижер — Эджисто Танго (Egisto Tango), хореограф-постановщик — Эде Брада (Ede Brada), сценограф — Миклош Банфи (Miklós Bánffy). Исполнители главных ролей: Анна Паллаи (Anna Pallai), Эмилия Нирши (Emília Nirschy), Боришка Хармат (Boriska Harmat) и Эде Барда (Ede Brada).

Пропорции золотого сечения

Осью всей симметричной конструкции балета является сцена Принца и Феи из 4-го эпизода (с ц. 120). Этот такт Барток отметил как начало второй части балета. Но это не середина балета: ось смещена в конец второй трети формы — к *точке золотого сечения*. Анализировать музыкальную форму произведений Бартока, учитывая действие принципа золотого сечения, предложил венгерский музыковед Эрнё Лендваи, который отмечал «связь между композиционными особенностями Бартока и его любовью к природе, ко всему ясному, чистому, натуральному...» [14, р. 4]. Лендваи придерживался широкого аналитического взгляда, исследуя форму (структуру произведений, кульминационную логику, фразировку и т.д.), а также тонально-гармоническую систему (лады, интервалы, аккорды), обнаруживая частое использование пропорций золотого сечения и последовательности чисел Фибоначчи. Как считают многие исследователи, среди которых и В.Н. Холопова, именно анализ архитектоники произведений композитора с точки зрения пропорций золотого сечения является бесспорным: «он показывает реальные закономерности композиции» [5, с. 356], а «весьма точное совпадение членений в музыкальной форме Бартока с пропорциями золотого сечения, обнаруженное исследователем и доказанное фактами, заставляет с еще большим вниманием отнестись к самому этому принципу...» [5, с. 341].

Правомерность действия принципа золотого сечения становится особенно очевидной в условиях нерегулярной ритмики, ярко выраженной в произведениях композитора. Непериодичное членение по принципу золотого сечения у Бартока Лендваи противопоставляет периодичному членению в условиях проявления регулярной ритмики у венских классиков. Но точка золотого сечения в произведениях Бартока, даже если в ней находится кульминация, не сопровождается постепенным нарастанием и дальнейшим спадом напряжения, что идет вразрез с «классическим» правилом кульминации в третьей четверти формы, в целом соответствующим этим пропорциям.

В использовании пропорций золотого сечения Барток был не одинок. В музыке XX века эти пропорции можно обнаружить, например, анализируя произведения Клода Дебюсси, оказавшего на Бартока большое влияние. Но роль золотого сечения в организации

формы у Бартока особенно существенна — это важный характерный компонент стиливого почерка композитора.

Кроме того, действие принципа золотого сечения у Бартока часто распространяется как на форму в целом, так и на более мелкие части внутри целого. Ярким примером является опера «Замок герцога Синяя Борода», где в каждом из семи эпизодов-картин на точку золотого сечения приходится либо локальная кульминация, либо проведение важного тематического элемента — лейтмотива крови [см.: 2].

Еще одной отличительной чертой является то, что золотые сечения у Бартока можно наблюдать как в традиционном (долгий + краткий отрезок), так и в обращенном (инверсивном, краткий + долгий отрезок)⁽⁹⁾ виде⁽¹⁰⁾. А также в более сложном варианте, например, оформленные как симметричные структуры, как описывает их в своей статье, посвященной сравнительному анализу трех различных теорий изучения принципов мелодики, гармонии и формы в сочинениях Бартока, Амир Алави: «У Бартока встречаются также инверсивные золотые сечения... где обратные сечения находятся рядом друг с другом или являются совмещенными» [7, р. 16]⁽¹¹⁾.

Эти явления можно наблюдать и в балете «Деревянный принц». В точке золотого сечения (традиционного или обратного) каждого эпизода балета или в обеих происходит какое-либо важное сценическое действие, подчеркивающееся также и музыкально-выразительными средствами. В частности, во всех эпизодах на точку золотого сечения приходится смена танцевального модуся на пантомимический (кроме 5-го ввиду его малой протяженности — всего девять цифр).

(9) У Лендваи «positive» и «negative» [13].

(10) Примерами использования обратного (инверсивного) золотого сечения можно назвать все три театральные сочинения композитора, Музыку для струнных, ударных и челесты, Сонату для двух фортепиано и ударных и другие.

(11) Это происходит, когда теперь уже большая часть формы принимается за целое и, в свою очередь, делится на большую и меньшую части. Находясь в центре, вторая часть становится меньшей как к той, которая располагается до нее, так и к той, которая после, тем самым образуя систему золотых сечений, оформленных как симметричные структуры. В качестве примеров таких совмещенных золотых сечений можно назвать I часть и II часть Сонаты для двух фортепиано и ударных, фугу из Музыки для струнных, ударных и челесты.

Тотальная симметрия как главный инструмент формотворчества
Белы Бартока на примере балета «Деревянный принц»

	Обратное золотое сечение	Традиционное золотое сечение
1-й эпизод	«Запретительные жесты» Феи: сначала в адрес Принца, затем – Принцессы (ц. 15 10-й такт – ц. 16 5-й такт)	<u>Смена модуся</u> Экспозиция образа Принца («Принц отправляется в дорогу...», ц. 19).
2-й эпизод		<u>Смена модуся</u> Начало борьбы Принца с ожившими деревьями («Принц решительно направился к лесу», ц. 33)
3-й эпизод	<u>Смена модуся</u> Рождение идеи сделать деревянную куклу («Он [Принц] берет свой жезл и вешает на него мантию», ц. 51 5-й такт)	Принц поднял жезл со всей атрибуикой для привлечения Принцессы («Он берет ножницы, отрезает себе золотые локоны и закрепляет их на жезл», ц. 70)
4-й эпизод	<u>Смена модуся</u> Принцессы и Деревянный принц уходят (ц. 119 5-й такт)	Сцена наивысшего отчаяния Принца, его сон («В своем горе он ложится и засыпает», ц. 125 6-й такт)
5-й эпизод	Раздражение Принцессы (ц. 151 5-й такт)	Принцессы пытается заставить Деревянного принца танцевать (ц. 153)
6-й эпизод	<u>Смена модуся</u> «Жест отталкивания» (“abwehrende Gebärde”) Принцем Принцессы («...и отворачивается от нее», ц. 160 6-й такт)	
7-й эпизод	<u>Смена модуся</u> «В отчаянии она [Принцесса] бросает свою корону и мантию, обрезает волосы...» (ц. 177)	«Жест отталкивания» (“abwehrende Gebärde”) Принцессой Принца («стыдится своего облысения», ц. 182)

Ил. 7. Схема 2. Соответствие драматургически важных моментов балета Б. Бартока
«Деревянный принц» пропорциям золотого сечения

Если рассматривать композицию балета в целом, точки золотого сечения (обратного и традиционного) выделяют драматургический центр сочинения. На точку обратного, «перевернутого», золотого сечения приходится начало эпизода, где Принц мастерит деревянную куклу («Он берет свой посох и вешает на него мантию», ц. 53). Помещая сцену с Деревянным принцем в драматургический центр сочинения, и либреттист, и композитор показали важность именно этого персонажа. В оригинале на венгерском языке название балета звучит как *A fából faragott Királyfi*, что, так же, как и в немецком переводе самого Балажа *Der Holzgeschnitzte Prinz*, означает «Принц, вырезанный из дерева». В английском и русском вариантах перевода — *The Wooden Prince* и «Деревянный принц» соответственно — этот нюанс теряется. Точка обратного золотого сечения не просто отмечает появление персонажа — в данном случае она маркирует процесс создания Деревянного принца. В этом эпизоде (от ц. 53) в изобилии трели и форшлаги у деревянных духовых, *pizzicato* и *col legno* у струнных, арфы, треугольник — все эти «фантастические» средства брошены композитором для изображения процесса создания деревянной куклы из дерева. В точке традиционного золотого сечения находится кульминационная зона всего балета, здесь начинается сцена Принца с Феей («Принца охватывает наивысшее отчаяние», ц. 119 7-й такт), завершающаяся апофеозом Принца (ц. 137). Смещение центральной оси согласно пропорциям золотого сечения, как уже отмечалось, не нарушает симметричности конструкции балета, так как представляет собой *асимметричную симметрию*. Такая конструкция динамизирует форму при сохранении ее цельности и ясности.

Заключение

Балет «Деревянный принц» Белы Бартока — один из характерных примеров воплощения принципов симметрии в творчестве композитора. Для создания симметричной структуры он задействовал различные механизмы:

- внес многочисленные изменения в сюжет и конструкцию либретто, благодаря которым была достигнута максимальная стройность формы, необходимая для создания симметричности;

Тотальная симметрия как главный инструмент формотворчества
Белы Бартока на примере балета «Деревянный принц»

- использовал арки на драматургическом, тематическом, тонально-гармоническом, тембровом, сценическом уровнях;
- добавил систему троекратных повторов, рифмующуюся с общей симметричностью конструкции и усиливающую ее эффект;
- наложил асимметричную симметрию принципа золотого сечения на зеркальную симметричность всей конструкции. Соединенные вместе, они и создают тотальную симметрию, становящуюся в руках композитора одним из главных инструментов формотворчества.

Увлечение Бартока в течение долгого времени математикой и тем, как она связана с музыкой — с одной стороны, и любовь к природе, ко всему простому, ясному и естественному — с другой и привели композитора к тому, что, стремясь достичь идеальной пропорциональности в организации всех компонентов композиции, он так горячо придерживался принципов симметрии.

Тотальная симметрия как главный инструмент формотворчества
Белы Бартока на примере балета «Деревянный принц»

Список литературы:

- 1 Василенко С.Л. Золотое сечение в задачах сжатия-растяжения и деления целого пополам // Научно-техническая библиотека SciTecLibrary. 28.08.2014. 7 с. URL: <http://sciteclibrary.ru/rus/catalog/pages/14046.html> (дата обращения 01.06.2022).
- 2 Солодовникова А.Г. Бела Барток. Опера «Замок герцога Синяя Борода»: проблемы композиционно-драматургической структуры // Бела Барток сегодня: Сборник трудов Международной научной конференции / Ред. Е.И. Чигарева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. С. 32–44.
- 3 Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество / Пер. с венг. Мария Погань-Берталан и Людмила Шаргина. Будапешт: Корвина, 1971. 391 с.
- 4 Фокин М.М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
- 5 Холопова В.Н. О теории Эрнё Лендваи («Введение в мир формы и гармонии Бартока») // Проблемы музыкальной науки: Сборник статей. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1972. С. 326–357.
- 6 Чигарева Е.И. Проблемы музыкального языка Белы Бартока в некоторых работах зарубежных музыкантов // Бела Барток: Сборник статей / Сост. Е.И. Чигарева. М.: Музыка, 1977. С. 5–35.
- 7 Alavi A. Study of Bartok's Compositions by Focusing on Theories of Lendvai, Karpati and Nettl // Specialty Journal of Humanities and Cultural Science. 2018. Vol. 3 (4). P. 9–25. URL: <https://sciarena.com/storage/models/article/VHBn5focmmKLYlQFukQy3ciOYVmyIEgoQsHSb6pQLqKEReAdB02bGqrlW4JJ/study-of-bartoks-compositions-by-focusing-on-theories-of-lendvai-karpati-and-nettl.pdf> (дата обращения 18.05.2022).
- 8 Balázs B. A fából faragott királyfi (Táncjáték egy felvonásban) // Nyugat. 1912. № 24. P. 879–888. URL: <https://www.arcanum.com/en/online-kiadvanyok/Nyugat-nyugat-1908-1941-FFFF0002/1912-69B82/1912-24-szam-12A183/balazs-bela-a-fabol-faragott-kiralyfi-tancjatek-egy-felvonasban-4BA183/a-szinpad-4CA183/> (дата обращения 16.04.2022).
- 9 Bartók B. Der holzgeschnittzte Prinz. Klavierauszug. Wien: Universal Edition, 1921. 58 S.
- 10 Bartók B. Der holzgeschnittzte Prinz. Partitur. Wien: Universal Edition, 1924. 359 S.
- 11 Božanić M. Seen Through His Eyes: The Representation of Female Characters in Béla Bartók's Stage Works // New Sound. Belgrade. 2015. № 46. P. 39–54. URL: https://www.academia.edu/27074963/Seen_through_his_eyes_the_representation_of_female_characters_in_B_Bartoks_stage_works (дата обращения 16.04.2022).
- 12 Kilpatrick S. "Life Is a Woman": Gender, Sex and Sexuality in Bartók's "The Wooden Prince" // Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae. 2007. Vol. 48. № 1/2. P. 163–170. URL: <http://www.jstor.org/stable/25598288> (дата обращения 08.04.2022).
- 13 Lendvai E. Béla Bartók. An Analysis of His Music. London: Kahn & Averill, 1971. 115 p.
- 14 Roberts G.E. Béla Bartók and the Golden Section // Math/Music: Aesthetic Links Montserrat Seminar Spring 2012. March 30 and April 2. 2012. 29 p. URL: <https://www.yumpu.com/en/document/read/18973088/bela-bartok-and-the-golden-section-mathematics-and-computer-/15> (дата обращения 20.05.2022).
- 15 Tallián T. Das Holzgeschnittzte Hauptwerk // Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae. 1996. Vol. 37. № 1. P. 51–67. URL: <https://doi.org/10.2307/902131> (дата обращения 12.04.2022).
- 16 Tazudeen R. The Eco-Sonic Grotesque in Bela Bartok's The Wooden Prince // Parallax. 2020. Vol. 26. № 2. P. 179–194. URL: https://www.academia.edu/44473278/The_eco_sonic_grotesque_in_B%C3%A9la_Bart%C3%B3k's_The_Wooden_Prince (дата обращения 03.05.2022).
- 17 Vester A. A fából faragott királyfi: Bartók és Balázs táncjátékának vizsgálata filológiai és esztétikai megközelítésben. Című doktori értekezés tézisei. Budapest, 2015. 9 p. URL: https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/vester_anne/tezis_hu.pdf (дата обращения 16.05.2022).
- 18 Vester A. "Der Holzgeschnittzte Prinz – Ein Schlüsselwerk?" // Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae. 2012. Vol. 53. № 1/3. P. 211–230. URL: <http://www.jstor.org/stable/23488453> (дата обращения 13.04.2022).

Тотальная симметрия как главный инструмент формотворчества
Белы Бартока на примере балета «Деревянный принц»

References:

- 1 Vasilenko S.L. Zolotoe sechenie v zadachah szhatija-rastjazhenija i delenija celogo popolam [The Golden Ratio in Tasks of Compression-Tensioning and Dividing the Whole in Half]. *Nauchno-tehnicheskaja biblioteka SciTecLibrary*, 28.08.2014. 7 p. Available at: <http://sciteclibrary.ru/rus/catalog/pages/14046.html> (accessed 01.06.2022). (In Russian)
- 2 Solodovnikova A.G. Béla Bartók. Opera "Zamok gercoga Sinjaja Boroda": problemy kompozicionno-dramaturgicheskoy struktury [Béla Bartók. Opera "Duke Bluebeard's Castle": Problems of Compositional and Dramatic Structure]. *Béla Bartók segodnya: Sbornik trudov Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Béla Bartók Today: Proceedings of the International Scientific Conference], ed. E.I. Chigareva. Moscow, Nauchno-izdatel'skij centr "Moskovskaja konservatorija" Publ., 2012, pp. 32–44. (In Russian)
- 3 Ujfalushi J. *Béla Bartók. Zhizn' i tvorchestvo* [Béla Bartók. Life and Work], transl. from Hungarian Mariya Pogan'-Bertalan and Lyudmila Shargina. Budapest, Korvina Publ., 1971. 408 p. (In Russian)
- 4 Fokin M.M. *Protiv techenija* [Against the Current]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981. 510 p. (In Russian)
- 5 Holopova V.N. O teorii Ernő Lendvai ("Vvedenie v mir formy i harmonii Bartóka") [About the Theory of Ernő Lendvai ("Introduction to the World of Bartók's Form and Harmony")]. *Problemy muzykal'noj nauki: Sbornik statej. Vyp. 1*. [Problems of Music Science: Collection of Articles. Issue 1]. Moscow, Sovetskij kompozitor Publ., 1972, pp. 326–357. (In Russian)
- 6 Chigareva E.I. Problemy muzykal'nogo jazyka Bély Bartóka v nekotoryh rabotah zarubezhnyh muzykantov [Problems of Béla Bartók's Musical Language in Some Works of Foreign Musicians]. *Béla Bartók: Sbornik statej* [Béla Bartók: Collection of Articles], comp. E.I. Chigareva. Moscow, Muzyka Publ., 1977, pp. 5–35. (In Russian)
- 7 Alavi A. Study of Bartók's Compositions by Focusing on Theories of Lendvai, Karpati and Nettl. *Specialty Journal of Humanities and Cultural Science*, 2018, vol. 3 (4), pp. 9–25. Available at: <https://sciarena.com/storage/models/article/VHBn5focmmKLYIQFukQy3clOYVmylEgoQsHSb6pQLqKEReAdB02bGqrlW4JJ/study-of-bartoks-compositions-by-focusing-on-theories-of-lendvai-karpati-and-nettl.pdf> (accessed 18.05.2022).
- 8 Balázs B. A fából faragott királyfi (Táncjáték egy felvonásban). *Nyugat*, 1912, no. 24, pp. 879–888. Available at: <https://www.arcanum.com/en/online-kiadvanyok/Nyugat-nyugat-1908-1941-FFFF0002/1912-69B82/1912-24-szam-12A183/balazs-bela-a-fabol-faragott-kiralyfi-tancjatek-egy-felvonasban-4BA183/a-szinpad-4CA183/> (accessed 16.04.2022).
- 9 Bartók B. *Der holzgeschnitzte Prinz. Klavierauszug*. Wien, Universal Edition, 1921. 58 S.
- 10 Bartók B. *Der holzgeschnitzte Prinz. Partitur*. Wien, Universal Edition, 1924. 359 S.
- 11 Božanić M. Seen Through His Eyes: The Representation of Female Characters in Béla Bartók's Stage Works. *New Sound*. Belgrade, 2015, no. 46, pp. 39–54. Available at: https://www.academia.edu/27074963/Seen_through_his_eyes_the_representation_of_female_characters_in_B_Bartoks_stage_works (accessed 16.04.2022).
- 12 Kilpatrick S. "Life is a Woman": Gender, Sex and Sexuality in Bartók's "The Wooden Prince". *Studia Musicologica*, Academiae Scientiarum Hungaricae, 2007, vol. 48, no. 1/2, pp. 163–170. Available at: <http://www.jstor.org/stable/25598288> (accessed 08.04.2022).
- 13 Lendvai E. *Béla Bartók. An Analysis of His Music*. London, Kahn & Averill, 1971. 115 p.
- 14 Roberts G.E. Béla Bartók and the Golden Section. *Math/Music: Aesthetic Links Montserrat Seminar Spring 2012*. March 30 and April 2. 2012. 29 p. Available at: <https://www.yumpu.com/en/document/read/18973088/bela-bartok-and-the-golden-section-mathematics-and-computer-/15> (accessed 20.05.2022).
- 15 Tallián T. Das Holzgeschnitzte Hauptwerk. *Studia Musicologica*, Academiae Scientiarum Hungaricae, 1996, vol. 37, no. 1, pp. 51–67. Available at: <https://doi.org/10.2307/902131> (accessed 12.04.2022).
- 16 Tazudeen R. The Eco-Sonic Grotesque in Béla Bartók's The Wooden Prince. *Parallax*, 2020, vol. 26, no. 2, pp. 179–194. Available at: https://www.academia.edu/44473278/The_eco_sonic_grotesque_in_B%C3%A9la_Bart%C3%B3ks_The_Wooden_Prince (accessed 03.05.2022).
- 17 Vester A. A fából faragott királyfi: Bartók és Balázs táncjátékának vizsgálata filológiai és esztétikai megközelítésben. *Című doktori értekezés tézisei*, Budapest, 2015. 9 p. Available at: https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/vester_anne/tezis_hu.pdf (accessed 16.05.2022).
- 18 Vester A. "Der Holzgeschnitzte Prinz – Ein Schlüsselwerk?" *Studia Musicologica*, Academiae Scientiarum Hungaricae, 2012, vol. 53, no. 1/3, pp. 211–230. Available at: <http://www.jstor.org/stable/23488453> (accessed 13.04.2022).