

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-9.30>

Нестеров Сергей Игоревич

СОНАТА Б. БАРТОКА: КУЛЬМИНАЦИЯ РАЗВИТИЯ ЖАНРА СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Статья обрисовывает местоположение Сонаты для скрипки соло Б. Бартока в процессе эволюции жанра в первой половине XX века. На примере детального анализа Сонаты для скрипки соло Б. Бартока прослеживаются формообразующие, стилистические, языковые, гармонические, структурные, интерпретаторские особенности композиторской техники середины XX века. Анализ структуры Сонаты выявляет применение Б. Бартоком закономерностей числового ряда Фибоначчи и пропорций точки "золотого сечения" в формообразовании. Обосновывается множественность вариантов исполнения данного произведения.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/9/30.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 9(95) С. 137-141. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7; 18:7.01

Дата поступления рукописи: 05.08.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-9.30>

Статья обрисовывает местоположение Сонаты для скрипки соло Б. Бартока в процессе эволюции жанра в первой половине XX века. На примере детального анализа Сонаты для скрипки соло Б. Бартока прослеживаются формообразующие, стилистические, языковые, гармонические, структурные, интерпретаторские особенности композиторской техники середины XX века. Анализ структуры Сонаты выявляет применение Б. Бартоком закономерностей числового ряда Фибоначчи и пропорций точки «золотого сечения» в формообразовании. Обосновывается множественность вариантов исполнения данного произведения.

Ключевые слова и фразы: Б. Барток; соната для скрипки соло; венгерская музыка; двенадцатиступенная тональность; И. Менухин; числовой ряд Фибоначчи.

Нестеров Сергей Игоревич, к. искусствоведения, профессор
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
aist.05@mail.ru

СОНАТА Б. БАРТОКА: КУЛЬМИНАЦИЯ РАЗВИТИЯ ЖАНРА СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Универсализм Б. Бартока выразился во всеохватности выстроенной им в своём творчестве картины мира, в разносторонности и масштабности его деятельности – композитора, пианиста, педагога, ученого-фольклориста. В его эстетике взаимосвязаны «общечеловеческие и национальные идеалы, порождающие многомерность мира его музыки, содержательного и стилистического диапазона искусства композитора» [11, S. 529]. В пантеистическом мировоззрении Бартока «морально чистый целомудренный Человек, стоящий в центре его искусства, составляет частицу природы, высшее творение её созидательных сил. Идеальным выражением духа этого натурального человека является крестьянский фольклор» [5, с. 675], воплощающий «овеществленную в звуках и поэтических образах духовную субстанцию самой природы» [11, S. 530]. Для Б. Бартока как венгра скрипка – подлинно национальный, самый распространённый инструмент, ведущий голос в составе мадьяро-цыганских оркестров, и если фортепиано было плотью искусства пианиста-Бартока, средством раскрытия его артистического темперамента, то скрипка – его душой. В разные периоды он создал множество сочинений для скрипки в составе с другими инструментами. И это своеобразное собрание струнной музыки завершает Соната для скрипки соло.

Для Б. Бартока характерен непрестанный поиск новых творческих решений, что наложило отпечаток на всё наследие художника. Его неповторимо оригинальный стиль, «две стороны его творчества – истинно-народная (природная) и конструктивистско-абстрактная» (по определению Б. Сабольчи [6, с. 68]), рациональное «структуралистское» мышление вызывали парадоксальные оценки скрипичных сочинений. Так, В. Каратыгин считал Первую сонату для скрипки и фортепиано «сплошной звуковой истерикой», в контрастах которой «всё живет, движется, плачет, смеется, рыдает, сверкает, жжется и колется, ласкает и восхищает, кусается и целует, благоухает и... воняет» [Цит. по: 5, с. 380]. Нечто подобное находим в высказывании П. Булеза: «Музыка должна выражать магию коллективной истерии, но... с помощью законов высшей математики и больших чисел, теории вероятностей, достижений электроники, соответствуя веку научного прогресса, достижений ядерной физики и космонавтики» [Цит. по: 8, с. 387].

Взаимодействие конструктивных идей и гигантских космических энергий переполняет Сонату Бартока. Здесь композитор развивает оркестральную трактовку инструмента, найденную в Шестом квартете, где «струнные нередко уподобляются то деревянным духовым с их свистящими невибрирующими тембрами, то ударным или щипковым инструментам» [5, с. 622]. Жёсткая звучность, противоречащая «интимной сфере камерного музицирования, усиливается максимальным сгущением ладогармонических экспрессий» [Там же, с. 629]. Соната переводит содержательные аспекты и тематизм квартета в концертную сферу. Артистическая натура Бартока, его мощный исполнительский талант требовали выхода хотя бы в «виртуальную реальность». Последние виртуозные сочинения словно компенсируют отсутствие слушательской аудитории.

К сольной сонате он обращается по заказу Иегуди Менухина. Соната «наследует» весь арсенал средств и приёмов исполнительских традиций первой половины XX века, но содержит также и те ресурсы, которые он гениально предельно использовал, «глядя на мир из того прекрасного далека», в котором мы живем сейчас. Пожалуй, Сонату для скрипки соло можно назвать самым технически сложным для исполнителя сочинением: «Партия скрипки поражает густой аккордикой, полифонической насыщенностью, обилием трудных пассажей, скачков, орнаментов, регистровых переключек» [Там же, с. 648]. Уже Бах, затем Регер, Изаи Хиндемит доказали, что скрипка – одна, без поддержки рояля – способна воплотить любые масштабные идеи. В то же время на драматургию и особенности выразительных средств последних произведений наложила особый отпечаток трагическая судьба композитора.

Соната Бартока синтезирует концепции Изаи и Хиндемита – принцип «тройного» портрета¹ – Бах, Барток, Менухин. Христианские идеи метацикла сонат и партит Баха (здесь у Бартока, в целом чуждого неobarocko,

¹ О концепциях Хиндемита и Изаи см. в работе автора статьи [4].

неожиданно «прорывается» необахианство) в контексте творчества гения венгерской музыки – это общение через жанр приобретает виртуозно-концертные черты, становясь концертом для скрипки без оркестра. Не случайно появление в фактуре сочинения определенных стилистических черт Бартока-пианиста, таких как полифоническая фактура, переключки регистров, трактовка фортепиано как ударного инструмента. Символично и посвящение сонаты И. Менухину как своеобразный портрет выдающегося венгерского скрипача-виртуоза. Всё это накладывает отпечаток на множественную систему задач, поставленных автором.

Ладогармоническое мышление Бартока легко прослеживается в Сонате. Его основой является сформулированная композитором Аксе-система – расширенная система побочных доминант [10, S. 112-116]. В тональном плане выстраивается движение по тритону – своеобразная поляризация-движение от плюса к минусу и обратно. Например, движение в первой части от *g* к *cis*, во второй части от *c* к *fis*, в третьей – от *b* к *E*, охватывая таким образом весь тональный круг и ладогармонически максимально обогащая основную тональность.

Ещё одной характерной чертой позднего периода творчества композитора является его обращение к числовому ряду Фибоначчи и формообразующим пропорциям, определяющим точку «золотого сечения» в музыкальном произведении. Об этой закономерности творчества Бартока упоминает Лендваи, доказывая важность этого принципа для построения формы произведения [Ibidem, S. 117-118]. Как известно, гармоническая пропорция возникает как производное нового числа от суммы двух предыдущих: 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21 : 34. Эта пропорция иногда трактуется как 2:3 или 3:5.

Таким образом, в процессе формообразования Сонаты принцип «золотого сечения» проявляется не только в композиции целого, но и на уровнях построения, фраз, интервалов, аккордов, мотивов. При этом на точку «золотого сечения» приходятся все кульминационные зоны как тем, так и частей в целом.

Так, при протяжённости Первой части в 150 тактов кульминация располагается в 89-91. При длительности Второй части 107 тактов кульминация находится в 70-72 тактах. Подобные приёмы мы находим в Третьей и Четвёртой частях. На уровне периода прослеживается та же закономерность: кульминация первого периода главной партии Первой части находится на стыке 5-6 тактов при 8-тактном построении, кульминация всей 18-тактной темы приходится на 11-12 такты. Можно упомянуть также, что наиболее важный тематический материал концентрируется Бартоком в точках «золотого сечения». Здесь находится собственно динамическая кульминация; пересечения противоположных «полюсов» тональных движений. Так, в первой части мы находим черты как сонатного аллегро, так и чаканы, и кульминация приходится на границу разработки и репризы.

Во второй части – фуге, в драматической токкате финала это уже кульминационная зона, которая, как у романтиков, знаменует вторжение репризы в разработку (сдвиг формы по горизонтали) независимо от образного строя и типа композиции. Таким образом, применяя жёсткую конструкцию формы, Барток преодолевает необычное, временами агрессивное для слушательского восприятия звучание.

На уровне целого построения формы возникает парадокс – звучащий диссонантно музыкальный материал выражен в гармонически цельной, ясной конструкции, которая несёт в себе динамическую основу всего произведения. Подобные принципы построения анализирует А. Соколов в разборе Первой части «Музыки для струнных, ударных и челесты» [7, с. 112-119].

Именно ощущение звучания музыки как временного процесса необходимо контролировать музыканту-исполнителю для сохранения целостности формы произведения и передачи драматургического замысла автора. Неслучайно все существующие интерпретации Сонаты Бартока содержат главную константу, которую нельзя нарушить, – пропорцию «золотого сечения». Точно рассчитав время исполнения экспозиции и разработки Первой части (при соблюдении достаточной исполнительской свободы), скрипач обязан сыграть репризу в соответствии с общими пропорциями, создавая совместно с автором «музыкальную форму как процесс» [1].

О трепетном и бережном отношении Б. Бартока к темповому прочтению Сонаты для скрипки соло и общей продолжительности звучания читаем в письме к Креелю: «У меня есть как раз новое сочинение, Соната для скрипки соло, которое я написал для Менухина... Он... сыграл её в своём нью-йоркском концерте 26 ноября (1944 года). Это было великолепное исполнение. Соната состоит из четырёх частей и длится около 20 минут. Я опасался, что она будет длинновата, и представлял себе, как скучно слушать сольную скрипку 20 минут. Но всё оказалось в полном порядке» [9, S. 304]. В нотном тексте самой Сонаты можно увидеть временные указатели продолжительности звучания того или иного отрезка: *Tempo di Chiacone* – 8 мин. 45 сек., фуга – 3 мин. 50 сек., третья часть – 6 мин. 22 сек., финал – 4 мин. 35 сек. Также в нотном тексте находим пожелания автора к исполнению за определённый отрезок времени отдельных разделов внутри части, например, экспозиция третьей части – 2 мин. 44 сек., разработка – 1 мин. 33 сек., реприза – 2 мин. 5 сек. (как видим, возникает пропорция 2:3).

В письмах Бартока к первому исполнителю И. Менухину раскрывается процесс сотворчества композитора и исполнителя [Ibidem, S. 300-302]. Барток в письме беспокоится о колористических нюансах исполнения («Третья часть, возможно, до конца будет исполняться с сурдиной, а как была бы она целиком без сурдины?»), об отдельных звуках, аккордах, эффектах («53 такт второй аккорд – **h-e1-es-c-cis2-a2** – это была перепрыгивающая (перебрасываемая. – С. Н.) форма аккорда, и я полагаю, что она неисполнима. Но теперь, кажется, будет не так сложно). Ещё одно замечание: «Первая часть такты 84-86. Будет лучше в нижнем голосе всё время звук **d1** (а была прыжковая форма). Эти вопросы Вы можете решать по своему усмотрению») [Ibidem, S. 301].

Исходя из этого текста, очевидно, что композитор не только точно представлял технические возможности инструмента, но и предлагал новые акустические эффекты, противопоставления высоких и низких регистров скрипки, совершенствовал технические приёмы левой руки (игра в верхних позициях, межпозиционная

техника), усложняя приёмы исполнения в правой руке, предлагая необычные параллелизмы гамм в кварту, в квинту, в нону, параллели аккордовых зон, расходящиеся и сходящиеся линии пассажей на разных струнах, оставляя большое количество точных штриховых пояснений, вплоть до направления движения смычка.

Подчёркивая многоголосие в фуге, Барток предлагает исполнение голосов на разных струнах разными штрихами, что удивительно, ибо по первоначальной профессии Барток – пианист. Можно назвать его одним из новаторов исполнения на скрипке после Изаи и Сарасате. Вообще, в Сонате для скрипки соло Бартока использованы технические приёмы, получившие широкое распространение в конце XX века.

Композитор предлагает сплав приёмов и типовых форм эпохи барокко (церковной сонаты, чаконы, партиты, прелюдии и фуги), сонатно-симфонического цикла XX века со сквозным развитием и разветвленной системой тематических связей, производностью формообразования, со стилевыми процессами и композиторской техникой нового столетия. Интересен анализ, предложенный Когоутеком аккордовой системы Сонаты [3, с. 47]. Он считает, что эта система опирается на изложенные выше принципы 12-ступенного лада. Поразительно, как сквозь процесс сонатно-симфонического развития проступают черты старинной сонаты, как «память жанра» (термин Бахтина).

Масштабный новаторский цикл открывается сонатным аллегро, названный автором *Tempo di Chiacone*. Эта часть могла бы называться Чаконой, ибо по монументальности, концептуальности философских вопросов и по яркости изложения материала она сопоставима с произведениями Баха, Брамса в данном жанре. Однако и Бах, и Брамс чаконой завершают свои циклы, а Барток открывает. При этом часть написана в форме сонатного аллегро. Но хоральный склад и ритм сарабанды, периодичность проведения главной партии, появление вариантов её мотива в побочной, прорастание её вариантов в побочной партии и других разделах формы, образные преобразования, интонационные связи как с Чаконой Баха *d-moll*, так и с главной темой Адажио Первой сонаты Баха *g-moll* – всё это указывает на связь именно с жанром чаконь. Наполненность полифоническим развитием отсылает к другой барочной форме – фуге. Ещё одна аллюзия с фугой Баха из Второй сонаты для скрипки соло прослеживается через чередование тематических зон Чаконы и интермедийных импровизационных разделов. Таким образом, мы видим признаки трёх жанров. Первая побочная тема, содержащая признаки барочной токкаты, имеет интонационные связи с темой рефрена финала. Элегические «брожения» второй побочной прочерчивают систему связей с Третьей частью и эпизодами побочных тем в финале. Непосредственно зоны побочных 1 части – это вариационные импровизации на мотив ядра основной темы, словно подчёркивающие мысль Бартока: «Я не позволяю одной и той же идее дважды выступать в одной и той же форме. Я никогда не повторяю что-либо в точности без изменений» [6, с. 67]. Это бесконечное варьирование самых конструктивных мелодических образований Барток считал воздействием «переменчивости и разнообразия народной музыки и основной чертой своей натуры» [Там же]. Применение риторических формул (мотивов «креста», «распятия», «сострадания», «лабиринта», *rassus duriescuilis*) и их постоянные видоизменения – всё это подтверждает философско-христианское содержание сочинения. Жёсткая конструктивность ощущается в построении разделов 1 части. Вторая побочная концентрична и зеркально симметрична: $A1 - A2 - B - A'2 - A'1$. Малые репризы содержат ещё и вертикальную зеркальность интонаций. При воспроизведении в репризе в ней меняется тональный центр и количество тактов концентрической структуры, но симметрия сохраняется. Симметрична концентрическая главная партия, лишь в разработке и репризе её симметрия разрушается.

Вторая часть – fuga – конструктивный и полифонический центр всего цикла. В вихре агрессивного напора, символизирующего механистичность современной цивилизации, мелькают элементы, тематические знаки Первой части сонаты. Это своего рода образ Жизни как Смерти. Библейские слова «Всё вышло из праха и обратится в прах» подтверждают вечный поток этого движения и пророчат своеобразный танец смерти в финале. «Зло сломанного добра» называют такие образы А. Шнитке, и это характерно для Бартока. Интонационные ячейки, последовательности интервалов, которые получают из обратной гармонической пропорции 3:2 как 5:3, образуют уникальную секундно-ориентированную тему, в которой включается монограмма композитора *b-e-a-b-a* (тритон, $ch - m2 - m2$). Симметрия секунд является основной ячейкой темы. И тогда мы можем вспомнить интонационный строй тематизма Первой части, где монограммы Бартока и Менухина присутствуют в структуре аккорда, в мелодических линиях, в главной и побочной партиях. Монографические элементы присутствуют в теме фуги, напоминая по своему составу тему из «Музыки для струнных», которая также имеет монограмму Бартока. Уникальность Второй части Сонаты для скрипки соло ещё и в том, что на четырёхструнном инструменте автор выстраивает четырёхголосную фугу с чертами сонатного аллегро. И в первой части был своеобразный симбиоз *сонаты-чаконь-фуги*, во второй части – *фуги-сонаты*¹. Черты сонатности проявляются и в лирике Третьей части, и в токкатном разгуле стихии в финале. Тема фуги 2-й части строится по принципу набора звуков в опоре на гармоническую пропорцию: монограмма Бартока, *Vach*, мотив креста, мотив сострадания, обобщающий мотив с гаммой тон-полутон. Возникает зеркальная симметрия темы и противосложения. В момент вступления ответа появляется ещё и вертикальное зеркало, ибо ракоход в противосложении самопроецируется. Подобным образом в додекафонии проводятся серии. Здесь, в условиях *тональной* 12-ступеневой музыки Барток пользуется серийной техникой. Те же ячейки присутствуют в интермедиях, однако они излагаются в линиях пассажей, что лишний

¹ По мнению В. Задерацкого, fuga-соната является наиболее характерным типом синтетических композиций в симфониях XX века Хиндемита, Шостаковича [2, с. 67].

раз подчеркивает связи с серийностью. В фуге всё тематично и связано с развитием основного ядра части – темы – во времени (по горизонтали) и в пространстве (по вертикали). Драматическая побочная – ламентозный вариант основной темы в секстовом изложении на фоне мелодического *ostinato*. Здесь наиболее ярко проступают элементы *Tempo di Chiacione*. И, словно своеобразный автограф, в конце фуги тема проходит в структуре «аккордов Бартока», о которых пишут и Лендвай [10, S. 123-149], и Когоутек [3, с. 47].

Лирико-психологический центр сонаты, своеобразной консолидацией сил Добра является Третья часть. Она исполняется в высоких регистрах нижней струны, что подчеркивает интимный, очень личный образ. Монограмма Менухина и отголоски темы фуги из Второй части присутствуют в главной теме. Мистический оттенок приобретают повторения фрагментов (эффект «эхо»), излагаемых флажолетами, как будто присутствуют две скрипки – реальная и inferнальная. Этот диалог мелодии и флажолетов «второй скрипки» продолжается до конца части. Вся композиция рондальна, она как будто «кружится». Использование фингерзаций, тремолирование в аккомпанирующем голосе, трели в контрапунктических линиях темы придают образу мистические черты некоего призрачного видения. Старинный песенный мотив, излагаемый в среднем разделе части *con sordino*, опирается на минорное трезвучие в окружении inferнально-фантастической тремолирующей «ауры» аккомпанемента «второй скрипки». Вживление в ткань мелоса народных попевок говорит о том, что третья часть явно экзистенциальна по сути: это – «мир сквозь себя». Основная тема при повторениях восходит на всё новые высотные ступени, постепенно охватывая всю скрипичную пространственную вертикаль и растворяясь в «немислимой» тишине флажолетов 4-й октавы.

Финал в форме рондо-сонаты – всеобщее резюме, где в потоке времени, своеобразном танце фурий мелькают отзвуки предшествующих частей. Тематический материал является развитием и продвижением главных тематических элементов. Рефрен токкаты вырастает из «расширения» звука соль – нижней струны скрипки – посредством её интервального растяжения, хроматизирующего малую терцию – интонационную основу темы фуги второй части, в которой выделены малые секунды. Энергичный танец побочной опирается на измененные элементы Чаконы Первой части, арпеджированный в широком расположении *g-moll* аккорд. Ритмическая основа при выставленной в метре трёхдольности непрерывно варьирует народные полиритмические структуры. Квартово-терцовая основа побочной связана с интонационными элементами Третьей части. Зона Добра особенно ярко проявляется во втором эпизоде, где новая диатоническая тема вместе с побочной партией проводится в репризе в *b-moll*, а затем в *g* с мажорным оттенком. Однако здесь нет утверждения позитива. Драматургия цикла оказывается открытой, интонационная фабула Сонаты предполагает различные концепции. Первая совпадает с идеями «Концертом для оркестра» и «Музыкой для струнных, ударных и челесты». В этой концепции в Сонате происходит процесс преодоления Смерти, агрессии, через опору на воспоминания о Родине, внутренние духовные силы личности (в этом она близка оптимистическому духу сольной сонаты Прокофьева). В народных лирических или религиозно-культовых образах, преодолевая трагедию бытия, герой черпает силы, утверждая право на Жизнь. Однако можно воссоздать в исполнении и катастрофическую концепцию, акцентируя inferнальное начало образов Смерти. В кружениях вращающегося инобытия, аллюзиях танцев смерти оказываются агрессивные пунктиры побочной, песенный комплекс 2-го эпизода, фанфарно-героические аллюзии.

Так, в мистических вихрях завершается одно из самых сложных произведений XX века для скрипки соло Бартока – завещание гения потомкам. Незавершенность драматургического результата финала позволяет исполнителю привнести личностное решение конфликта Человека и агрессивной Цивилизации, Личности и Социума. Фольклорные попевки проступают в тематизме Сонаты в диссонансном облачении, акцентируя национальную принадлежность и внутреннюю раздвоенность главного героя. В Сонате национальная идея соединена с концепцией великой Миссии Художника-Творца, который вобрал в себя судьбы мира и цивилизации как сужденный ему от века Крест, что подчеркнуто экзистенциальным характером образов. Возникает *трагедийная национальная концепция* о судьбах оккупированной нации и Художника-гения, лишённого Отчизны.

В Сонате развёрнут диалог барочного (Бах) и современного (Изаи, Хиндемит, Онеггер) вариантов жанра сольной сонаты; синтезированы исполнительские ресурсы, открытые предшественниками, штрихи и приёмы самого Бартока; предложена уникальная философская концепция национально-ориентированного, но ярко современного по музыкальному языку художника-мыслителя, тяжело переживающего трагедию культуры и цивилизации. Как всякий гений, он предвидит перспективы будущей культуры, мира, Космоса.

Список источников

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Задерацкий В. В. Полифония как принцип развития в сонатных формах Хиндемита и Шостаковича // Вопросы музыкальной формы: антология. М.: Музыка, 1967. Вып. 1. С. 67-97.
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / пер. с чеш.; общ. ред., вступ. ст. и коммент. Ю. Рагса и Ю. Холопова. М.: Музыка, 1976. 367 с.
4. Нестеров С. И. Цикл сонат Эжена Изаи для скрипки соло // Научная мысль Кавказа. 2009. № 2 (58). С. 165-170.
5. Нестьев И. В. Бела Барток. М.: Музыка, 1969. 800 с.
6. Сабольчи Б., Бониш Ф. Жизнь Белы Бартока в иллюстрациях. Будапешт: Корвин, 1963. 160 с.
7. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века. М.: Композитор, 1992. 272 с.
8. Шнейерсон Г. В. Французская музыка XX века. М.: Музыка, 1970. 574 с.

9. **Bartok Bela. Weg und Werk.** München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972. 382 S.
10. **Lendvai E.** Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartoks // Bela Bartok. Weg und Werk. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972. S. 105-149.
11. **Szabolcsi B.** Mensch und Natur in Bartoks Geisteswelt // List – Bartok: die Materialien II Internationale Kongress. Budapest: Akademia, 1968. S. 529-540.

B. BARTÓK'S SONATA: CULMINATION OF THE SONATA FOR SOLO VIOLIN GENRE DEVELOPMENT IN THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

Nesterov Sergei Igorevich, Ph. D. in Art Criticism, Professor
Saratov State Conservatoire
aist.05@mail.ru

The article considers the place of B. Bartók's Sonata for Solo Violin in the process of the genre evolution in the first half of the XX century. Analyzing in detail B. Bartók's Sonata for Solo Violin the author traces the form-generative, stylistic, linguistic, harmonic, structural, interpretational peculiarities of the composer's technique of the middle of the XX century. The analysis of the Sonata structure reveals the application of the regularities of the numerical Fibonacci sequence and the proportions of the "golden section" point in form-generation by B. Bartok. The paper justifies the variety of the performance versions of this composition.

Key words and phrases: B. Bartók; Sonata for Solo Violin; Hungarian music; twelve-tone tonality; I. Menukhin; Fibonacci sequence.

УДК 7.072; 7.036

Дата поступления рукописи: 10.07.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-9.31>

Журнал "Ost und West" – немецкое издание первой четверти XX века, связанное с движением сионизма и еврейским культурным ренессансом. Уникальная особенность журнала – поддержка художников еврейского происхождения, работавших в разных странах Европы. Художественная критика журнала, а также публикации по истории и теории изобразительного искусства разрабатывали феноменологию национального искусства евреев и исследовали перспективы его развития. В рамках этой программы авторы журнала обращались к творчеству мастеров, значимых для русского искусства конца XIX – начала XX в. Среди них – М. М. Антокольский, И. И. Левитан, Л. О. Пастернак, Л. Бакст. С журналом сотрудничали И. Я. Гинцбург и П. Д. Эттингер. Ряд публикаций "Ost und West" впервые включаются в историографию отечественного искусства.

Ключевые слова и фразы: русское искусство; художественная критика; теория национального искусства; еврейский культурный ренессанс; русско-немецкие культурные связи; журнал "Ost und West"; Исаак Левитан; Марк Антокольский; Лев Бакст; Илья Гинцбург.

Омельяненко Мария Валерьевна, к. искусствоведения
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
omelianenko@mail.ru

ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО НА СТРАНИЦАХ БЕРЛИНСКОГО ЖУРНАЛА "OST UND WEST"

Журнал "Ost und West" (1901-1923) – одно из многочисленных европейских изданий, распространявших в начале XX века идеи политического и культурного ренессанса еврейской нации. По формату это широко распространенный в ту эпоху и результативный в отношении просветительского воздействия тип иллюстрированного журнала. Его броское название призывало к сотрудничеству евреев Восточной и Западной Европы – представителей наиболее бесправного иудейского населения на Востоке (не в последнюю очередь подданных Российской империи) и ассимилированных евреев Запада.

Научное изучение содержания журнала началось в 1990-е годы и ведется преимущественно с исторических и культурологических позиций (как в случае единственной по теме монографии Д. Бреннера [18]). Публикации журнала фигурируют как важные источники в современных исследованиях еврейского вопроса и истории сионизма в Германской империи. Однако значение этого издания для политической и культурной истории Европы еще не до конца выявлено. В частности, внимание его авторов к проблемам иудейского населения России было настолько велико, что можно утверждать, что материалы журнала постепенно будут полностью учтены и отечественными учеными. Архив номеров журнала стал доступен после его оцифровки в рамках межбиблиотечного проекта "Сопраст Мемору" и представлен на сайте библиотеки Франкфуртского университета имени Гёте [31] (библиографические описания публикаций журнала приводятся в дальнейшем с некоторыми исправлениями и уточнениями. – М. О.).

Уникальной особенностью журнала "Ost und West" с момента его основания стало внимание к вопросам изобразительного искусства. Художественная критика, история и теория национального искусства евреев всегда