

Автор статьи – Минич Анастасия – аспирант Белорусской государственной академии музыки.

Научный руководитель – Тихомирова Алла Анатольевна. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Белорусской государственной академии музыки.

Минич Анастасия

**ТЕМАТИЗМ И ФОРМА
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Д. ЛИГЕТИ
КОНЦА 1940-Х – 1950-Х ГОДОВ
(НА ПРИМЕРЕ СТРУННОГО КВАРТЕТА №1
«METAMORPHOSES NOCTURNES»
И СОНАТЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ СОЛО)**

В условиях обновления интонационного материала музыки Новейшего времени одним из наиболее острых остается вопрос о создании системы музыкального синтаксиса, организации формы как целого. Отказ от традиционных синтаксических единиц, классико-романтических форм-схем, становится одним из ведущих положений «Новой эры космической музыки» (К. Штокхаузен).

В организации музыкального тематизма произведений второй половины XX века можно выделить несколько тенденций, которые акцентируются в исследованиях В. Вальковой, Е. Ручьевской, В. Холоповой, Т. Кюрегян и др., в белорусском музыкознании – А. Тихомировой. Одна из них ведет к сохранению традиционных типов тематизма с изменением их синтаксической основы за счет индивидуализации систем звуковысотной и метроритмической организации, вторая – к созданию альтернатив классической системы синтаксиса, отвечающих законам новейших техник композиции.

Тематические процессы протекают одновременно на нескольких уровнях музыкальной композиции: на микротематическом уровне, на уровне действия тематизма классического типа и на макротематическом уровне¹.

Большое значение приобретают в ней *микротематические элементы*, - объединения нескольких звуков по горизонтали (краткие интонационные образования, не превышающие структуры мотива) и вертикали (созвучия разной интервальной структуры), - рассредоточенные в музыкальной ткани. В музыкальной композиции микротематические элементы являются одним из важнейших средств ее объединения, обеспечивают ее внутреннее единство. Но их значение не ограничивается только конструктивной, формообразовательной функцией. В. Задерацкий, В. Валькова, В. Бобровский обращают внимание на способность микротематических элементов проводить линию интонационного развития. «Различные смысловые элементы, следуя друг за другом, не разделяются цезурами, но образуют непрерывный поток “интонационных событий”», - пишет В. Задерацкий [1, с. 57]. В музыкальной композиции XX века он отмечает возможность взаимодействия тематических элементов, выполняющих исключительно формообразующую функцию («конструктивно-ведущий» тематизм) и интонационно ярких микротематических образований, составляющих процесс ее интонационного развития («интонационно-ведущий» тематизм)².

¹ О многоуровневости тематической организации музыкальной композиции второй половины XX века пишут В. Валькова, В. Холопова, Е. Ручьевская, Т. Кюрегян, А. Тихомирова.

² Т. Кюрегян также вводит понятие «конструктивного тематизма» по отношению к музыкальным композициям, в которых «индивидуальное, тематическое оказывается не имманентным в музыке, а получается от выявления с помощью звуковой, какой-либо внешне сугубо рационалистической системы» [2, с. 130].

Для *Д. Лигети (1923–2006)*, одного из крупнейших представителей авангарда середины века, проблема единства звукового материала и техники композиции, соответствия формы музыкальному материалу, лежащему в ее основе, являлась одной из центральных. «Принципы формообразования, формирующиеся в процессе сочинения, преобразуют музыку из её начального «необработанного» состояния в цельную музыкальную композицию и обозначают узловые её моменты, - говорит композитор в одном из интервью. - Сам процесс композиции состоит из введения системы связей в такую начальную примитивную музыкальную идею» [5, с. 124].

Поиски оригинального музыкального материала, а также индивидуальной для каждого произведения системы его связи Д. Лигети ведет на протяжении всех периодов творчества, но начинаются они еще в годы проживания в Венгрии, в конце 1940-х – начале 1950-х годов. Несмотря на то, что годы, проведенные в Венгрии в период перехода от нацистского к советскому социалистическому режиму, сам композитор называл «периодом профессиональной изоляции», а произведения этих лет – творениями «доисторического Лигети» [6], в них можно проследить многие стилевые и технико-композиционные идеи его более поздних сочинений. Большое влияние на технику композиции Лигети этих лет оказывает манера письма Б. Бартока, с творчеством которого в конце 1940-х – 1950-х годов он был знаком лишь фрагментарно³. Тем не менее, в известных ему произведениях Бартока, Лигети отмечает ряд заинтересовавших его идей, среди которых:

³ С установлением социалистической культурной цензуры не исполнялась «Музыка для струнных, ударных и челесты», отменялись представления оперы «Чудесный мандарин», не публиковались многие хоровые произведения, из квартетов исполнялись лишь пятый и шестой.

а) развитие композиции из мельчайших звуковых формаций, интервалов и интервальных последовательностей, которые организуют как вертикаль, так и горизонталь музыкальной композиции («тематический мотив» и «конструктивный интервал» по Р. Траймер)⁴;

б) непрерывный процесс вариантного ветвления тематических элементов различных композиционных уровней, который Дж. Борио, итальянский музыковед, исследователь музыки Бартока и Лигети, называет принципом «континуальной вариационности» [4].

Схожие тенденции можно проследить и в музыке самого Лигети конца 1940-х – начала 1950-х годов. Рассмотрим роль мотива, «конструктивного интервала», а также принципа «континуальной вариационности» в двух камерно-инструментальных произведениях этих лет, - Сонате для виолончели соло (1948, 1953) и Струнного квартета №1 «*Metamorphoses nocturnes*» (1953–1954).

Соната для виолончели соло (1948, 1953) относится к числу традиционных, «бартокианских» произведений Лигети раннего периода творчества. Она создавалась в период увлечения многонациональным фольклором Трансильвании. Композитор занимался изучением архивных материалов, участвовал в фольклорных экспедициях, делал нотные транскрипции песен и наигрышей. Две части сонаты соотносятся друг с другом по принципу контраста, - медитативный, импровизационный по своему характеру «Диалог» сменяет подвижное, непрерывно изменчивое «Каприччио». Несмотря на то, что Лигети сочинял первую часть как

⁴ Р. Траймер пишет о сжатии мелодической линии до кратких мотивов-импульсов, которые выполняют тематическую функцию в произведениях Бартока. Интервал же становится средством организации как горизонтали, так и вертикали произведения, играет значительную роль в формообразовании («конструктивный интервал» по Р. Траймер). Основные положения диссертации Р. Траймер описывает в своей статье Е. Чигарева [3].

самостоятельную пьесу для виолончели соло, а вторая часть была написана лишь через пять лет после появления «Диалога», между контрастными частями можно найти множество незримых, неощутимых на слух связей, создаваемых простейшими элементами⁵.

В первой части, «Диалоге», к числу таких простейших элементов, которые становятся интонационной основой тематизма, а также конструктивной основой гармонической вертикали, относятся квинты и тритоны. Тема состоит из двух чередующихся фраз, повторяемых на разных струнах виолончели наподобие воображаемого диалога мужского и женского голосов.

Пример 1. Соната для виолончели соло, тема 1 части.

⁵ Первая часть сонаты была написана в 1948 году в подарок бывшей студентке-виолончелистке А. Вирань. Через пять лет по просьбе виолончелистки В. Денеш Лигети добавляет вторую часть сонаты. В 1948 году соната была исполнена в союзе композиторов, но публикация произведения и исполнение его на публике были запрещены [6].

В каждой фразе темы выделяется два элемента: сонорный, основанный на глиссандирующих «съездах» трезвучий, и мелодический, декламационный. Трезвучия в широком расположении, исполняемые *pizzicato* на низких струнах виолончели создают сонорный эффект наложения обертоновых призвуков сразу нескольких основных тонов. Квинта в них престаёт как основа гармонической вертикали. Второй элемент – мелодия импровизационного характера в стиле венгерских и румынских *hora lunga*⁶, в которой выделяются тритоновые и кварто-квинтовые интонации. Они возникают и в «мужских», и в «женских» фразах. Кроме того, импровизационные по своему характеру мелодические фразы отличаются ладовой переменностью с кварто-квинтовой сменой опорных тонов (g – c в первой мелодической фразе, d – g при ее повторении, g – c во второй фразе).

Форму первой части сонаты можно определить как простую двухчастную репризную. Но и при изложении, и в развитии «мужских» и «женских» фраз большое значение имеет вариационность. При каждом повторении мелодические фразы темы обогащаются новыми продолжениями («вариантное прораствание» по В. Протопопову), сонорный и импровизационный элемент в процессе развития объединяются. Отдельные тоны мелодии окрашиваются трезвучиями разных видов, в фактуре которых выделяется их квинтовая или тритоновая основа.

Квинта и тритон становятся ладоинтонационной основой и обеих тем второй части сонаты, «Каприччио». Первая, токкатно-моторная тема, отличающаяся своим первобытно-диким характером,

⁶ Термин «*hora lunga*» принадлежит Б. Бартоку, который в 1912 году обнаружил напевы такого типа в этнокультурном районе Трансильвании, а также подчеркнул их сходство со схожими мелодиями в фольклоре Албании, Алжира, восточного Тибета, западного Китая, Украины.

разворачивается из двух кратких фраз, мелодическое движение первой из которых разворачивается в объеме квинты, во второй – в объеме тритона.

Пример 2. Соната для виолончели соло, первая тема II части.



Вторая тема имеет более выраженный танцевальный характер (размер 3/8), с токкатной темой ее сближает мелодическое развитие в объеме тритона (от I к #IV ступени лидийского лада), кварто-квинтовые ходы.

Пример 3. Соната для виолончели соло, вторая тема II части.



В формообразовании «Каприччио», как и в форме «Диалога», большое значение имеет вариационность. Вторая часть произведения состоит из двух крупных разделов, второй из которых вариантно повторяет строение первого. При проведении второй темы во втором разделе на другой высоте (D лидийский в первом разделе, G лидийский – во втором) возникают также черты старосонатной формы⁷. Тем не менее, за экспонированием каждой темы части

⁷ В конце 1940-х – начале 1950-х годов Лигети неоднократно обращается к старинным жанрам и формам в фортепианной музыке. Достаточно вспомнить фортепианные «Каприччио» и «Инвенцию» (1947 - 1948), цикл «Musica ricercata» (1951 - 1953), который завершается ричеркаром «Посвящение Джироламо Фрескобальди».

следует несколько вариантных ее повторений. Развивающий раздел представляет собой «калейдоскопическое» наложение различных вариантов фраз обеих тем, которые чередуются с проведением отдельных элементов тем первой части, - трезвучий «сонорного» элемента, которые во второй части появляются в виде гармонической фигурации, и отдельных интонаций «мужских» и «женских» мелодических фраз «Диалога», звучащих перед началом второго крупного раздела «Каприччио».

Роль мельчайших звуковых формаций в организации вертикали и горизонтали музыкальной композиции увеличивается в произведениях начала 1950-х годов. В эти годы Лигети начинает искать альтернативы тональной системе, а также классическим формам, основанным на функциональной логике. «В 1951 году я начал экспериментировать с простыми структурами ритмов и звучаний, чтобы, так сказать, построить Новую музыку из ничего – рассказывает композитор. <...> Из поставленных мною вопросов и попыток их разрешения возникло нечто, имевшее сходство с идеями серийности» [7, с. 13].

Новую технику Лигети начала 1950-х годов можно проследить в ***Струнном квартете №1 «Metamorphoses nocturnes» (1953-1954)***. Произведение было создано в годы обострения политики «железного занавеса»⁸. В подзаголовке «Metamorphoses nocturnes» композитор указывает на связь квартета с «Метаморфозами» Ф. Кафки⁹. Музыкально же идею метаморфоз композитор передает через трансформацию мельчайших интонационных элементов.

⁸ Квартет был написан для участия в Бельгийском конкурсе Королевы Елизаветы и тайно передан для обсуждения европейским жюри. Однако квартет сочли слишком «заурядным» для европейской публики и произведение исполнено не было.

⁹ В «Метаморфозах» Ф. Кафки описывается постепенное превращение человека, живущего под давлением жестких рамок тоталитарного режима, в насекомое, его смерть как личности.

Композиция квартета была задумана как большой цикл вариаций. Он состоит из ряда контрастных разделов, связь между тематизмом которых прослеживается лишь визуально. Разделы следуют друг за другом *attassa*, без долгих цезур, в результате чего возникает общая слитно-циклическая композиция.

В синтаксической организации тем разделов квартета ощущается связь как с классико-романтическими (с традиционным периодическими структурами), так и с барочными прототипами (со структурой ядра с развертыванием). Тем не менее, интонационной и конструктивной основой композиции становится комплекс микротематических элементов, которые выделяются в темах разделов и развиваются независимо друг от друга.

«Центральный тематический комплекс» (В. Задерацкий) квартета вырастает из отдельных интонационных элементов темы первой части. Наподобие полифонических тем она развертывается из краткого тематического ядра, основанного на хроматическом «кружении» секундовых интонаций. Тема состоит из трех фраз, каждая из которых представляет новый вариант продолжения «кружащегося» секундового ядра/

Пример 4. Струнный квартет №1. Часть I, основная тема.



Тема, жанр, стиль, творческий метод в музыкальном искусстве

В тематическом комплексе первой части выделяется еще один элемент, - восходящие хроматические ходы, возникающие в сопровождающем тему имитационно-каноническом пласте.

Пример 5. Струнный квартет №1, Часть I, канон сопровождающего пласта.

«Quasi-серийная» техника композиции, о которой Лигети упоминал в интервью 1970-х годов, прослеживается в квартете в процессе развития элементов начального тематического комплекса. Под связью с серийным принципом, скорее, стоит понимать очень тонкую, скрупулезную интервальную работу. «Кружащаяся» секундовая интервальная ячейка темы первого раздела хроматически расширяется до терции в теме второго раздела (*Vivace capriccioso*), ламентозной теме третьего (*Adagio, mesto*) и скерцозной четвертого раздела (*Presto*). В токкатной теме пятого (*Prestissimo*) и хоральной теме шестого раздела (*Andante tranquillo*) «кружение» терцовой интервальной ячейки заменяется квартовой и квинтовой интервальными ячейками. Тема вальса седьмого раздела (*Tempo di valse*) строится на «кружении» секст.

«бартокианских», можно выделить ряд технико-композиционных принципов, которые прослеживаются и в его более поздних сочинениях. В формообразовании и более «традиционных», и «экспериментальных» произведений композитора венгерского периода большое значение уделяется микротематическим образованиям, которые составляют интонационную основу тематизма разделов циклических произведений, а также являются основой гармонической вертикали, что приводит к унификации горизонтали и вертикали музыкальной композиции. Процесс развития в произведениях конца 1940-х – 1950-х годов представляет собой взаимодействие принципов построения классических и барочных форм с вариационностью в широком смысле слова («континуальной вариационностью» по Дж. Борио). Вариационность можно проследить на различных уровнях музыкальной композиции: от «вариантного прорастания» микротематических элементов, до образования вариантов крупных разделов формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Задерацкий В. Музыкальная форма. - Вып.2. М., 2008. – 528 с.
2. Кюрегян Т. Новые свойства экспозиционного изложения в советской музыке 60-70-х годов // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке: Сб. тр. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1980. – С. 115 – 138.
3. Чигарева Е. Проблемы музыкального языка Б. Бартока в некоторых работах зарубежных музыковедов // Бела Барток: Сб. статей. М., 1977. - С. 5–35.

4. Borio G. L'eredità bartókiana nel Secondo Quartetto di Ligeti. Sul concetto di tradizione nella musica contemporanea // Studi Musicali. – 1984. – 13/2. – P. 289–307.
5. Scelton G. Ligeti in Conversations // György Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself. London: Eulenburg, 1983. - P. 124–137.
6. Steinitz R. György Ligeti: Music of the Imagination. London: Faber and Faber, 2003. - 429 p.
7. Varnai P. Ligeti in Conversations // György Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself. London: Eulenburg, 1983. – P. 13-82.