

УРОВНИ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕМАТИЗМА В «ГАМБУРГСКОМ» КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ВАЛТОРНЫ И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА ДЬЕРДЯ ЛИГЕТИ

А. В. Минич,

аспирант Белорусской государственной академии музыки

Авангард середины XX в. вошел в историю музыкального искусства как эпоха обновления законов музыкальной композиции, ее внутренней организации. Произведения композиторов «эры космической музыки» (К. Штокхаузен), складывающиеся из «звуковых масс, различных по излучению, плотности, объемам» (Э. Варез, Я. Ксенакис), «звуковых объектов» (Ж. Гризе), изменяют традиционное представление о принципах построения музыкальной формы, о синтаксическом строении тематизма и методах его развития.

Новые виды тематизма, возникающие в музыке второй половины XX в. – начала XXI в., рассматриваются в исследованиях В. Бобровского, Н. Рыжковой, Е. Чigareвой, В. Холоповой, В. Вальковой, Е. Ручьевской, Т. Кюрегян, В. Задерацкого, А. Тихомировой¹. Важнейшей особенностью тематизма в музыке Новейшего времени исследователи считают его «многоуровневость». «Тематизм стал всеуровневым в плане масштабном, всеэлементным в отношении средств музыкального языка и всефактурным по составу голосов», – отмечает В. Холопова [1, с. 414]. В. Валькова, В. Холопова, Е. Ручьевская, Т. Кюрегян, А. Тихомирова выделяют три уровня действия тематических процессов в композиции Новейшего времени: микротематический уровень (уровень звуков и их сочетаний), уровень действия тематизма классического типа и макротематический уровень, охватывающий по масштабам все музыкальное произведение.

«Всеуровневость» действия музыкального тематизма находит отражение и в произведениях Д. Лигети различных перио-

¹ К числу «неклассических» разновидностей музыкального тематизма относят «фондовый тематизм» (Е. Ручьевская) и «пантематизм» (В. Холопова), «конструктивно- и интонационно-ведущий» тематизм (В. Задерацкий), «микро- и макротематизм» (В. Валькова, Е. Ручьевская, В. Холопова, В. Задерацкий), «концентрированный» и «рассредоточенный» тематизм (В. Бобровский, А. Юсфин, В. Валькова).

дов творчества. Взаимодействие тем, опирающихся на традиционные масштабно-синтаксические структуры, микро- и макротем можно проследить в Концерте для солирующей, четырех obbligатных валторн и камерного оркестра (1998–2000, 2002)², ставшем одним из последних произведений композитора. Синтез стилей, жанров, типов музыкального тематизма и техник композиции различных историко-стилевых эпох в произведении связан с его «историческим», «архитектурным» замыслом. Валторновый концерт Д. Лигети по желанию руководителей гамбургского благотворительного фонда должен был передавать идею объединения традиций и современности в архитектуре Гамбурга.

Структура концерта, построенная на принципе контраста лаконичных разделов и включающая несколько контрастно-составных частей, напоминает слитно-циклические композиции инструментальных произведений XVII в. Семичастный концерт включает импровизационные («Прелюдия»), танцевальные («Танец», «Аксак»), скерцозно-юмористические («Каприччио»), лирические («Интермеццо») части, а также части, имеющие вокальные («Ария», «Соло») либо вокально-хоровые («Хорал», «Гимн») жанровые прототипы. Жанровые обозначения сочетаются в концерте с обозначениями, отражающими технико-композиционные особенности частей («Гокет», «Микстур», «Канон», «Спектра»). Пересечение стилей и эпох в Валторновом концерте отражается и во взаимодействии в нем тематизма, опирающегося на традиционные масштабно-синтаксические структуры, с развитой системой микротематических элементов.

Тематизм «традиционного» типа возникает в частях концерта, имеющих жанровые прообразы в инструментальной и вокальной музыке раннего барокко, либо в песенных и танцевально-обрядовых формах венгерского и румынского фольклора. Так, развитие тем первого раздела Второй части («Сигнал. Танец. Хорал»)³, а также Шестой части концерта («Ка-

² Валторновый концерт Д. Лигети написан по заказу гамбургского благотворительного фонда ZEIT и посвящен его первой исполнительнице, валторнистке М. Л. Нойнекер. Концерт также выдержал две редакции (во второй редакции к шести частям первой редакции была добавлена последняя – «Гимн»).

³ Вторая часть концерта складывается из двух жанрово-контрастных разделов – «Сигнал. Танец» и «Хорал», – которые составляют общую контрастно-составную форму.

приччио») построено по принципу полифонического развертывания краткого тематического ядра, свойственному танцам барочных сюит (пример 1).

Пример 1. Вторая часть – «Сигнал. Танец. Хорал», первая тема

В темах Третьей («Ария. Аксак. Гокет») и Четвертой («Соло. Интермеццо. Микстур. Канон») частей концерта, имеющих связи с *hora lunga* венгерской и румынской музыки⁴, отражается тенденция к «вариантному прорастанию» фраз (пример 2).

Пример 2. Третья часть – «Ария. Аксак. Гокет», тема арии

К тематизму «традиционного» типа относятся и темы «хоральных» частей концертов (второй раздел части «Сигнал. Танец. Хорал» и тема части «Гимн»), написанных в форме *Var* по образцу баховских обработок протестантских хоралов.

Наряду с тематизмом «традиционного» типа в концерте большое значение имеют также микротематические элементы, родственные «интервальным сигналам» произведений Д. Лигети второй половины 1960-х – 1970-х годов⁵. На первый план они выходят в сонорных частях концерта – в «Прелюдии»

⁴ О жанре *hora lunga* (от рум. «медленные танцы») впервые упоминает Б. Барток в путешествиях по Румынии. В предисловии к нотному изданию Сонаты для альта соло (1991–1995) Д. Лигети поясняет: «*Hora lunga* буквально обозначает “медленный танец”, но в румынской традиции это не танцы, а вокальные мелодии... ностальгического и меланхолического характера» [2, с. 4].

⁵ «Интервальными сигналами» в произведениях второй половины 1960–1970 гг. композитор называет краткие интонационные элементы, созвучия, которые возникают в моменты разрежения микрополифонической фактуры [5].

(Первая часть) и «Спектре» (Пятая часть). Первый тип таких «сигналов» вырастает из целотонового кластера в объеме б.3, который становится интонационной и конструктивной основой «Прелюдии» (пример 3).

The image shows a musical score for four staves, numbered 1 to 4. The notation includes various dynamics such as *pp* (pianissimo) and *dim.* (diminuendo), as well as articulation marks like *morendo*. There are also specific markings like '7.' and '10.' above notes in the second and third staves respectively. The music is written in a complex, non-traditional style with many ties and slurs.

Пример 3. Первая часть – «Прелюдия»

«Сигналы» второго типа возникают в последней фазе развития Первой части и приближаются к «дико жестикулирующим» темам «Aventures» (1962) и «Dies irae» – «Реквиема» (1964–1965). Они отличаются общей разорванностью, скачкообразностью мелодической линии, ритмической свободой, акцентированием каждого звука (пример 4).

The image shows a single staff of music in bass clef. It features a series of notes with accents (^) above them, indicating a very forceful and impetuous style. The dynamic marking *fff impetuoso* is present at the beginning. There are also some numerical markings like '3' and '4' below the notes, possibly indicating triplets or other rhythmic groupings.

Пример 4. Первая часть – «Прелюдия», 16–17 т.

В своих высказываниях Д. Лигети придавал большое значение звуковому материалу, лежащему в основе «интервальных сигналов», – обертоновым призвукам, возникающим у натуральных валторн при исполнении начального кластера (обертоны с 5-го по 11-й), интервальным соотношениям обертонового ряда, которые воспроизводятся во втором тематическом элементе в условиях темперированного строя. «В этом произведении я экспериментировал с очень необычным негармоническим звуковым спектром, – объясняет он. – <...> Соединив валторны с различными фундаментальными тонами, я смог получить новые оригинальные звуковые спектры. Эти, ранее не употреблявшиеся гармонии, звучащие «странно», давали

необычные звуковые сочетания со звуками гармонического спектра» [3, с. 3]⁶.

Микротематические элементы, лежащие в основе сонорных частей Валторнового концерта, становятся интонационной и конструктивной основой произведения. Наподобие «мигрирующих интонаций» (Л. Шаймухометова) микротематические «интервальные сигналы», «вызвучивающие» интервальные соотношения обертонового звукоряда с 5-го по 11-й, входят в состав тем частей концерта, опирающихся на «классические» единицы синтаксиса; определяют интервальную структуру созвучий, образующихся в вертикальном срезе полифонической ткани.

Линия постепенных преобразований начальных микротематических «сигналов» составляет наивысший уровень тематической организации концерта – его «макроинтонацию» (В. Задерацкий). Начиная с Первой части, композитор последовательно проводит на протяжении частей идею расширения обертонового звукоряда от начального сегмента (с 5-го по 11-й обертон) до полного его проведения от разных фундаментальных тонов в Шестой части – «Каприччио» (пример 5).



Пример 5. Шестая часть – «Каприччио», 7–10 т.

В «Каприччио» эта «обертоновая» тема постепенно преобразуется в хроматизированную тему *lamento*⁷, возникающую не-

⁶ Еще в электронных и микрополифонических произведениях 1960–1970 гг. Д. Лигети обращал внимание на выразительные возможности совмещения натурального чистого и темперированного строев, наложения в микрополифонической ткани обертоновых призвуков разных фундаментальных тонов, создающего эффект колокольного звона (например, в хоре «Lux aeterna»).

⁷ Р. Штайниц [3] к отличительным признакам комплекса тем *lamento* Д. Лигети относит: трехфразное строение темы, ее опору на структуру суммирования; построение ее на основе узкообъемной ладовой ячейки; нисходящее движение в каждой фразе по ступеням лада, постепенный охват всего его амбитуса в последней фразе; завершение темы скачком.

однократно в поздних произведениях композитора и имеющую символическое значение в его творчестве.

Таким образом, в Валторновом концерте Д. Лигети возникает три уровня действия тематических процессов: микротематический, уровень тематизма «классического» типа и макротематический уровень, элементы которых постоянно взаимодействуют между собой. Микротематический уровень объединяет множество кратких интервальных образований, возникающих в мелодических линиях голосов, также в вертикали полифонической ткани. Микротематические «интервальные сигналы», «вызвучивающие» интервальные соотношения отдельных сегментов обертонового звукоряда, определяют интонационные особенности тематических элементов более высокого уровня – уровня традиционных масштабных синтаксических структур. Сквозная же линия преобразования микротематических элементов, приводящая сначала к расширению обертонового звукоряда, а затем к его трансформации в тему *lamento*, как итоговое тематическое образование составляет наивысший, макротематический уровень действия тематических процессов, который охватывает все части произведения.

1. Холопова, В. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие для вузов искусств и культуры / В. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – СПб. : Лань, 1999. – 489 с.

2. Ligeti, G. Sonata for Solo Viola: Preface. / G. Ligeti. – Mainz, 2011. – Pp. 2–11.

3. Muller, Ch. György Ligeti on his works: Preface. / Ch. Muller // The Ligeti project IV. – Mainz : Scott Music International GmbH & Co, 2003. – 16 pp.

4. Steinitz, R. György Ligeti: Music of the Imagination / R. Steinitz. – London: Faber and Faber, 2003. – 429 pp.

5. Varnai, P. Ligeti in Conversations / P. Varnai // György Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself. – London, 1983. – P. 13–82.