

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ЦЕНТР МЕТОДИКИ И ИНФОРМАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА**

М.В.ГУМАРОВ

**ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ
ДЬЁРДЯ ЛИГЕТИ В КОНТЕКСТЕ
СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА**

Учебное пособие для музыкальных вузов

Издательство «Musiq»

Ташкент

2010

Учебное пособие рекомендовано к печати научно-методическим советом Государственной консерватории Узбекистана и республиканским методическим и информационным центром Министерства по делам культуры и спорта Республики Узбекистан.

Учебное пособие «Фортепианные сочинения Дьёрдя Лигети в контексте современного музыкального искусства» ведущего специалиста в области музыкального исполнительского искусства и.о. профессора кафедры специального фортепиано Государственной Консерватории Узбекистана М.В.Гумарова посвящено проблемам интерпретации сочинений крупнейшего композитора современности Дьёрдя Лигети (1928-2006).

Данное пособие может быть рекомендовано для использования в классах специального фортепиано бакалавриата и магистратуры, в специализированных курсах «Техника фортепианного письма XX века», «Интерпретация фортепианной музыки» и «Современная музыка» в высших образовательных учреждениях культуры и искусства.

«Дьёрд Лигетини фортепиано учун асарларида замонавий мусика санъати талкинида» деб номланган ўқув қўлланма, Ўзбекистон давлат консерваторияси махсус фортепиано кафедрасини профессор ваз.бажарувчи Гумаров.М.В томонидан тавсия этилган. Ўқув қўлланмада давримизнинг таникли композитори Дьёрд Лигетини асарларида талкин масалаларига бағишланган.

Ушбу ўқув қўлланма мусиқа олий ўқув юртларининг бакалаврият, магистратурани махсус фортепиано фани, махсус курсларида: «Фортепиано мусикасининг интерпритацияси», «Замонавий мусиқа» сифатида қўлланиши мумкун.

Learner's guide 'Dierd Ligeti's Piano Compositions in the Context of Modern Musical Arts Achievements' written by M.V. Gumarov, a leading specialist in musical mastery performance, the acting Professor of Special Piano Department at the State Conservatoire of Uzbekistan, is dedicated to the interpretation problems of compositions of Dierd Ligeti, the most eminent composer of the modernity (1928-2006).

This learner's guide can be recommended for special piano classes both within the Bachelor's and Master's Courses and for such special courses like 'Technique of Piano Writing in the 20th Century', 'Interpretation of Piano Music' and 'Modern Music' to be conducted at the higher educational establishments of arts and culture.

Ответственный редактор:

Кандидат искусствоведения, профессор
Мурадова Д. А

Рецензенты:

Профессор **Полатханова Н. Ш**

Кандидат искусствоведения, доцент
Ганиева И. А.

© Издательство «Musiq», 2010

© М.Гумаров, 2010

ISBN 978-9943-307-44-4

ВВЕДЕНИЕ

Современный музыкант-исполнитель должен свободно ориентироваться в сложных явлениях фортепианной музыки, иметь представление об основных художественных направлениях и стилях. Этому настоятельно требуют учебные программы исполнительских факультетов высших музыкальных образовательных учреждений, а также условия престижных международных конкурсов, в которых всё чаще и активнее принимают участие узбекистанские пианисты.

Настоящее учебное пособие посвящено творчеству одного из самобытных мастеров современности – венгерскому композитору Дьёрдю Лигети (1928-2006). Его сочинения повлияли на развитие нового типа техники фортепианного письма, и потому закономерно включаются в программы международных конкурсов музыкантов-исполнителей.

В современной фортепианной литературе, наряду с традиционным использованием инструмента, композиторы нередко прибегают к его экспериментальной трактовке. Игра по струнам, применение посторонних предметов в качестве сурдин, удары по корпусу и другие новации направлены на поиски новых выразительных возможностей. Исполнение такого рода музыки требует от пианистов нахождения адекватных исполнительских приёмов. В этом отношении сочинения Лигети представляют несомненный интерес как яркий образец нового фактурного мышления с использованием красочных возможностей инструмента без непосредственного вмешательства в его механику.

В основу предлагаемого учебного пособия взят фортепианный цикл «Musica ricercata», относящийся к ранним опусам композитора, а также сочинения для клавесина, которые, следуя многовековой традиции исполнения клавирных сочинений, вполне допустимы для исполнения на фортепиано.

Данное пособие может быть рекомендовано для использования в классах специального фортепиано бакалавриата и магистратуры, в специализированных курсах «Техника фортепианного письма XX века», «Интерпретация фортепианной музыки» и «Современная музыка» в высших образовательных учреждениях культуры и искусства.

В процессе написания данной работы автор опирался на музыковедческую и эпистолярную литературу, личный исполнительский и педагогический опыт, индивидуальное осмысление художественного мира венгерского композитора, открывающего музыканту-исполнителю и исследователю богатый источник для творческой фантазии, вдохновения и размышлений.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА Д. ЛИГЕТИ

На рубеже XX – XXI веков обозначились новые тенденции в развитии музыкального искусства, связанные с переосмыслением художественных ценностей прошлого. В новых исторических условиях продолжили своё развитие направления, стили, различные техники композиторского письма, возрождающиеся на обновлённой основе достижений предшествующих веков: неоклассицизм, неоромантизм, импрессионизм, экспрессионизм, минимализм. Многогранно развиваются направления экспериментального характера – додекафония, сериализм, сонорика, алеаторика, интуитивная музыка, альтернативная музыка, электронная музыка, цифровая музыка, музыка сфер.

Начало XXI века характеризуется стремлением композиторов к экспериментам с новыми композиционными и музыкально-выразительными средствами. В основе современных изысканий весьма показательны эксперименты со звуком, его новым пониманием.

Особый интерес в этом отношении представляет фортепианная музыка, всегда являвшаяся творческой лабораторией композиторов, базой для экспериментов и открытий. Огромные идейно-художественные завоевания современной фортепианной музыки с её жанровым динамизмом, с обновлением многих сторон общественного бытования обусловили общественно-социальный и духовный престиж фортепиано.

Изменившая представление о звуковой природе рояля, о его звуковом мире, смысловых и технических возможностей ярко, убедительно и многогранно доказывает фортепианная музыка Дьёрдя Лигети. Она расширяет пространство современного музыкального мира, отражает динамику развития современного музыкального искусства, смело открывает пути в будущее художественной культуры нового века.

Венгерский композитор Дьёрдь Лигети – один из лидеров западноевропейского авангардизма. В начале своего творческого пути он выступил как последователь Б. Бартока, с середины 1950-х годов обратился к электронной музыке, создав *Glissandi* (1957), *Articulation* (1958), а в конце 1950-х годов разработал собственную технику статической сонорной композиции, основанную на микроизменениях в целом неподвижного звукового массива. Это нашло своё яркое выражение в его оркестровых сочинениях «Видения» (1959), «Атмосферы» (1961). В созданных композитором статических композициях обнаруживается влияние философской концепции минимализма, виртуозное владение репетитивной техникой, умелое применение паттернов.

В 1960-х годах композитор увлёкся «театром абсурда», которое нашло своё отражение в его сочинениях для солистов и инструментального ансамбля – «Приключения» (1962) и «Новые приключения» (1965). В произведениях 1970-80х годов обнаруживается тяготение к неоромантизму, стремление композитора по-новому воспринять музыку прошлых эпох. Воздействие стилистических координат старинной музыки непосредственно отразилось в сочинениях различных жанров, в том числе в фортепианных пьесах, опере «Великий Мертвиарх» (1974-1977) на текст бельгийского драматурга Мишеля де Гельдерода, семичастном Гамбургском концерте (1998-1999, редакция 2003).

В последние годы жизни в сочинениях Лигети начинают преобладать тенденции постмодернизма. Из приведённого перечисления следует, что в его творчестве происходила активная смена различных стилей, весьма мобильная эволюция музыкального мышления.

Сочинения для фортепиано также наглядно отражают интенсивную стилистическую эволюцию композитора. Осмысление их образного мира требует определённого погружения в эстетику творчества Лигети, понимания особенностей его мировосприятия. В фортепианной музыке – циклических композициях, сочинениях для двух фортепиано и для фортепиано в четыре

руки, Фортепианном концерте, трёх тетрадах этюдов непосредственно отразились общие тенденции его творчества. Существенным фактором творчества Лигети становится игровое начало, путешествия в виртуальные миры. Целое предстаёт в виде «потока сознания», рождаемого творческой фантазией композитора, с бесчисленным количеством кодов и символов и в бескрайнем космическом мире которого личность блуждает по огромному, постоянно обновляемому пространству.

Для осмысления музыкального стиля Лигети, в том числе и фортепианного, весьма важно отношение самого композитора к собственному стилю, который определил его как «Лигети-стиль». Термин «Лигети-стиль» впервые встречается в интервью, которое композитор дал в 1978 году Питеру Варнаи.¹ Сущность этого стиля как индивидуального стиля творчества и стиля жизни художника заключается в пространственно многомерном восприятии мира, в котором всё новое отображается в виде актуализирующегося в рамках современной действительности старого.

«Лигети-стиль» проецируется на всё творчество композитора, претерпевшего ряд стилистических модуляций и одновременно сохранившего свою неповторимую индивидуальность. Составляющими компонентами «Лигети-стиля» являются всевозможные полиэлементы, в числе которых полиметрия, полиритмия, полимелодика, полиладовость, полидинамика и т. п.

Особенно интересно использование композитором такого вида многоголосия как микрополифония, которую музыковед Г. Григорьева характеризует как «явление, заключающееся в особо плотном, каноническом «дублировании» хроматических микромотивных образований, вплоть до отдельного звука».² Такой приём был введён в практику композитора в его симфонических сочинениях, а также в произведениях с участием хора, в частности в Реквиеме (1965). Возникающий при этом сонорный эффект

¹ Ligeti in Conversation. London, 1983.

² Григорьева Г. Русская хоровая музыка 1970-80-х годов. М., 1991, с. 66.

отличается особой внутренней изменчивостью, создаётся впечатление движущегося «по диагонали» кластера, способного создавать осязаемое динамическое напряжение, пульсацию, трепетную звуковую вибрацию. Микрополифонические приёмы развития музыкальной ткани встречаются и в фортепианных сочинениях композитора. Они позволяют достигать особых тембральных эффектов при использовании различной плотности звуковой массы.

Дьёрдь Лигети постоянно обогащал свои жизненные впечатления, посещая разные страны мира. Пребывание в северной Африке, в Америке нашло своё отражение в его стилистической эволюции. Впечатление от игры африканских народных ансамблей ударных инструментов стимулировало развитие композиторского мышления и разработку собственной оригинальной ритмической системы. «В условиях полиритмии такого рода, - отмечал Р. Разгуляев, - рождается удивительный феномен, названный самим Лигети «динамической статикой» или «статической динамикой».¹ В одном из своих интервью композитор Лигети сказал: «Представление о статической музыке, которое я воплотил гораздо позже, в 1961 году в «Атмосферах», существовало у меня с 1950 года. Я знал, что как-нибудь смог бы сочинить музыку без мелодии, без ритма – музыку, в которой формальные очертания - множество наполняющих её подробностей – не будут восприниматься как отдельные моменты, не переплетаться, связываться друг с другом, музыку, где краски будут радужно переливаться».² Действительно, Лигети удалось добиться на этом пути поистине поразительных результатов. Его музыка обнаруживает множество аспектов ассоциативного, структурного, образного взаимодействия между музыкальной композицией и изобразительным искусством³.

¹ Разгуляев Р. Последние десятилетия Дьёрдя Лигети. О поздних сочинениях для фортепиано // Музыкальная академия, 2007 №1, с. 207.

² Смирнов Д. О тайнах творческого процесса в музыке // Музыкальная академия, 2002 №2, с. 46.

³ См. об этом: Острогомилский И. О визуальных аспектах музыки Дьёрдя Лигети // Музыкальная академия, 2008 №2.

В фортепианных сочинениях Лигети явно просматривается влияние графики, в частности, уже в особой визуализации нотного текста, позволяющей воспринимать некоторые сочинения композитора как своеобразные произведения беспредметного изобразительного искусства. Эта тенденция обнаруживается в творчестве ряда композиторов XX века, среди которых можно назвать М. Фелдмана, Дж. Кейджа, Дж. Крамба, С. Буссотти, Р. Хаубеншток-Рамати.

Характерные для Лигети фактурно-пространственные идеи (разветвления, приближения-отдаления, и др.) зримо отображаются традиционной нотной графикой. В его музыке присутствуют такие типы фактуры как точки, линии, пятна, потоки, волны, шорохи. По мнению музыковеда и композитора Ильи Остромогильского: «Фактура его (Дьёрдя Лигети – М.Г.) композиций представляет феномен «статической живописи».¹ Лигети придавал большое значение визуальным факторам для своих музыкальных образов: «С цветом, формой и плотностью у меня почти всегда ассоциируются звучания, и, наоборот, с каждым акустическим явлением – форма, цвет и материальные свойства. Даже абстрактные понятия – количество, отношения, связи и процессы представляются мне наглядно и занимают своё место в некоем воображаемом пространстве»² - утверждал композитор.

Исследователь творчества Лигети И. Остромогильский также сравнивает структурную организацию и фактуру сонорных сочинений Лигети с полотнами Василия Кандинского, Пита Мондриана, Пауля Клее.³ Чтобы глубже понять и осмыслить сущность сочинений композитора, желательно обратиться к работам этих художников и попытаться соотнести их со звуковыми находками в сочинениях композитора.

¹ Остромогильский И. О визуальных аспектах музыки Дьёрдя Лигети//Музыкальная академия, 2008 №2, с.162

² Крейнина Ю. Дьёрдь Лигети и Витольд Лютославский: параллели и сопоставления // М., 1992, с. 155

³ Остромогильский И. О визуальных аспектах музыки Дьёрдя Лигети//Музыкальная академия, 2008 №2, с.162

Техника письма Лигети характеризуется строгим рационализмом музыкального мышления, связанного с последовательной структурной организацией сонорного материала. Использование же им микрополифонического метода способствует созданию целой серии неповторимых звуковых образов и находит также своё непосредственное отображение в графической нотации.

Специфика временного развёртывания у Лигети связана со статикой, которая обуславливает своеобразие образного мира, особенности формообразования и драматургии его музыки. «В статических звучаниях, - говорил композитор, - открылись новые красоты погружённого в самое себя времени и игра звуковыми моллюсками, красоты стихийных круговращений и мифологического движения горных массивов»¹.

Как и художники-авангардисты XX века, композитор неутомимо искал пути обновления музыкального искусства и ему были наиболее близки художественные эксперименты в живописи и графике, связанные с насыщением полотен цветовыми пятнами, геометрическими и биоморфными образованиями в различных визуальных очертаниях. При этом категория прекрасного всегда оставалась основополагающей. «Искать красоту таких произведений – утверждал Лигети, - надо совсем не там, где мы её ищем в обычной музыке. Красота в музыке уже давно не связана с обычной «выразительностью». Красота – в раскрытии частей структуры. Поэтому сочинение музыки теряет свою сущность «художественного творчества»: сочинять музыку – это разведывать новые возможности соединения материи».²

Визуальные и акустические представления Лигети нашли непосредственное отражение и в фортепианной музыке. Приоритетность сонорных и структурных концепций в творчестве композитора позволяет сделать вывод о принадлежности фортепианного творчества Лигети к

¹ Житомирский Д., Леонтьева О., Мало К. Западный музыкальный авангардизм после второй мировой войны. М., 1989, с. 26.

² Шнеерсон Г. Статьи о современной музыке. Очерки. Воспоминания. М., 1974, с. 54

экспериментально-интеллектуальному направлению современной музыки. Несмотря на то, что в становлении типологических черт его стиля можно усмотреть развитие традиций Бартока, фортепианное творчество композитора концентрирует его собственные, самобытно индивидуальные и неповторимые особенности.

Феномен фортепианного стиля композитора обусловлен стремлением найти свой путь в фортепианной музыке XX века, выразить в ней своё глубоко личностное мироощущение, выявить новые возможности рояля.

Новаторство Лигети как фортепианного композитора заключается в расширенной трактовке фортепиано, когда весь спектр исполнительских средств подчинён поискам новых способов звукоизвлечения без каких-либо вторжений в механику рояля. Набор технических приёмов в фортепианных сочинениях расширяется за счёт развития техники кластеров, применения квартовых и квинтовых флажолетов, частичного резонирования, педальных эффектов с беззвучным нажатием клавиш. Такой приём, использованный ещё Р. Шуманом в фортепианных сочинениях, создаёт особый эффект таинственности и загадочности звучания.

Для композитора понятие «звук – звучание – музыка» является мировоззренческой категорией, связанной с миропониманием и мировосприятием, аспектом ментальности. Триединное понятие «звук – звучание – музыка» в контексте сонорного мышления служит Лигети для комплексного представления о феномене звука, в котором соединяются звуковой материал, творческий процесс и форма.

Исключительно важным является мелодическое развитие, построенное на стремлении к структурной организации мелоса речевыми интонациями. Композитор использует различные приёмы мелодического развития: мелодическое развёртывание на основе интонационного прорастания, принципы техники «постепенного фазового сдвига» Стива Райха и другие.

Музыке Лигети присуща свобода метроритмического дыхания, мастерское сочетание регулярной и нерегулярной акцентности,

использование различных структурных ритмических паттернов. Выбор экспериментальных выразительных средств во многом определяется мощным интеллектом композитора, его в высшей степени интеллектуальным психологизмом. Всё это объясняет особую графичность фортепианной фактуры, существенную роль монологичности и диалогичности, родственности бартоковскому линейному мышлению.

Фортепианная фактура сочинений Лигети сочетает как выразительную многотембровость, присущую оркестровым или вокально-хоровым краскам, так и сугубо фортепианную специфику. В основе фортепианной музыки композитора лежат три пласта традиций. Это – традиция бартоковского пианизма, традиция доклассической старинной клавирной музыки и традиция поставангардизма. «Постмодернизм, - по мнению В. Бычкова, - своеобразная ироническая калейдоскопическая игра всеми ценностями и феноменами культуры, включая авангард с модернизмом в модусе ностальгической усталости и затухающего «эстетизма»».¹

Таким образом, у Лигети творческое развитие предстаёт в виде актуализации в рамках современной действительности координат прошлого. Постмодернистская эстетика нетрадиционности, многомерности и многомирности, игры и лабиринта, иронически трактует и трансформирует предысторию в постсовременность. Игра как сущность человеческая и как сущность культуры привлекает композитора возможностью синтеза различных стилистических направлений, применения иконов, символов, индексов.

Исследователь Е. Трайнина, рассматривая композиторское творчество Лигети в контексте постмодернистского течения, приходит к следующему выводу: «Его необыкновенная способность к красочным, метафорическим высказываниям выявляет многомерное, скорее многоуровневое мышление композитора, а также особый тип мироощущения, который можно

¹ Бычков В. Эстетика. М., 2008, с. 35

охарактеризовать как «постмодернистскую чувствительность».¹ Это любопытное наблюдение позволяет открыть множество интересных граней творчества композитора, предоставляющих богатейший материал для поисков в сфере исполнительской интерпретации.

Огромную помощь музыканту-исполнителю могут оказать и литературные труды композитора: эссе, беседы, интервью, аннотации к записям и концертам собственных сочинений. Лигети любил говорить о своей непричастности к каким-либо движениям или стилевым направлениям: «Я не думаю, что на меня очень сильно влияют господствующие модные явления. Не то, чтобы они совсем на меня не действовали. Но мне никогда не приходилось, например, присоединяться к сериалистам Дармштадта и Кёльна. Мне не нравится быть членом клики».² В аннотации к своему фортепианному концерту автор декларировал: «Я заявляю своё эстетическое кредо: независимость, как от критериев традиционного авангарда, так и от современного постмодернизма».³

Тем не менее, именно в творчестве Лигети исследователи обнаруживают проявления постмодернизма как характерной тенденции его творчества. По мнению В. Бычкова многие явления, происходящие в современном мире, реализуются «представителями постмодернизма «бессознательно» (и они даже не причисляют себя к их сторонникам) под влиянием общей энергетической атмосферы эпохи посткультуры, существенной частью которой является постмодернизм».⁴

Характеризуя постмодернизм как основополагающую тенденцию в искусстве, И. Ильин концентрирует внимание на «постмодернистской чувствительности».⁵ С точки зрения «постмодернистской чувствительности» искусство включает в себе иррационализм, обладает свободной ассоциативностью и особой метафоричностью. «Постмодернистская

¹ Трайнина Е. «Постмодернистская чувствительность» и её проявление на ранних этапах эволюции стиля Дьёрдя Лигети // Музыкаведение, 2008№8, с. 68.

² Ligeti in conversation, Music of the imagination, London, 1988, p. 28.

³ Соколова А. Музыкальная хронология XX века// Теория современной композиции. М.,2008. с. 16.

⁴ Бычков В. Эстетика, с. 456.

⁵ Западное литературоведение XX века. М., 2004, с. 326.

чувствительность» находит своё отражение в парадоксальности: с одной стороны композитор тяготеет к идеальной точности, тщательной проработке деталей, а с другой – к беспорядочности, хаотичности. В этом проявляется диалектичность мышления, в котором взаимодействуют сознательное и бессознательное, рациональное и эмоциональное, аполлоническое и дионисийское начала.

Фортепианная музыка Лигети – это сложный звуковой мир, являющийся отражением композиторского восприятия как внешней действительности, так и выражением его внутреннего мира. Этот дуализм творческого процесса композитора и обуславливает парадоксальность его стилистических особенностей. В одном из своих интервью Лигети сказал: «Почти во всех моих произведениях можно найти так называемую «опасную зону» (danger zone)...Я люблю подталкивать предметы к пределу их возможностей».¹ В соответствии с этим эстетическим принципом композитор определил новую эстетическую категорию «глубоко застывший экспрессионизм», сущность которого заключается «в неистовом, раздражающем качестве звука, который может показаться беспорядочным, бурно жестикулирующим, случайным и полностью бесконтрольным».² Излишне напряжённая характеристика звука, согласно Лигети, «более не может восприниматься как экспрессия и превращается в собственное извращение».³

Композитор использует в своих произведениях широкий спектр выразительных средств, соответствующих смысловой направленности и подчиняет их художественному замыслу. Фортепианные сочинения, как и произведения для других инструментов, концентрируют характерные черты его творческого мышления.

¹ Ligeti in Conversation, Music of the imagination, London, 1988, p. 53.

² Ligeti in Conversation, Music of the imagination, London, p. 15.

³ Ligeti in Conversation, Music of the imagination, London, p. 20.

В этом аспекте показателен цикл «Musica ricercata», представляющий несомненный интерес с точки зрения практического постижения «Лигети-стиля».

Выполните задания, опираясь на следующие вопросы:

1. Охарактеризуйте фортепианное творчество Д. Лигети в контексте эволюции его стиля.
2. В чём заключается феномен фортепианного творчества Д. Лигети.
3. Охарактеризуйте наиболее характерные для фортепианного стиля Д. Лигети и средства выразительности.
4. Какие черты стиля Д. Лигети характеризуют его как представителя венгерской композиторской школы XX - начала XXI века.
5. Что такое «Лигети-стиль».
6. Что означает термин «микрополифония».
7. Чем отличается «сонорика» от «сонористики».
8. Что означает понятие «посмодернистская чувствительность» в системе музыкальной эстетики Лигети.
9. Раскройте понятие «статическая динамика», и выявите как она реализуется в исполнительском процессе музыки Д. Лигети.
10. Какова роль фортепианного творчества Д. Лигети в развитии современного пианизма.
11. Объясните понятие «репетитивный метод музыкальной композиции».
12. Дайте определение понятия «паттерн» в музыке.
13. Что означают понятия «диминуция» и «аугментация».
14. Дайте определение фрактальности в творчестве Д. Лигети
15. В каких жанрах фортепианной музыки работал Д. Лигети.

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «MUSICA RICERCATA»

Это необычное сочинение, над которым композитор работал в течение трёх лет, с 1951 по 1953 годы, относится к раннему периоду его творчества. Здесь Лигети прочно связан с традициями, но в то же время устремлён в сферу экспериментальных поисков. В этом и заключается художественно-эстетическая ценность данного сочинения, а его исследование является актуальным и необходимым.

Подобно ранним фортепианным сочинениям Бартока, получившим широкую исполнительскую жизнь и применение в учебном процессе, ранние сочинения Лигети также отличаются художественной завершенностью, неповторимой и яркой индивидуальностью стиля и представляют огромный интерес для музыкантов в качестве исполнительского и методического материала.

Как композитор-мыслитель, Дьёрдь Лигети попытался собрать и систематизировать наиболее значительные достижения в области современной композиторской техники и применить их в методике обучения игре на рояле, претерпевшей существенные изменения в XX веке. В музыкальном материале цикла «Musica ricercata» явственно просматривается идея адаптации этих достижений к восприятию молодыми музыкантами, стремление приобщить их к развитию современного музыкального мышления и освоению новых пианистических исполнительских приёмов, осмыслению современного художественного содержания.

Цикл «Musica ricercata» был создан Лигети в период кристаллизации его индивидуального композиторского стиля. В нём явственно прослеживается философский склад ума автора, рационализм мышления, тяготение к математической логике, неадекватность эмоционального мировосприятия, стремление к применению стилевых и жанровых иллюзий, афористичность и концентрированность музыкального высказывания.

Произведения этого периода отмечены несомненным влиянием творческих установок европейского авангарда – А. Веберна, П. Булеза, К. Штокхаузена. Художественные интересы Лигети в пятидесятые годы направлены в сферу электронной музыки, к явлениям минимализма, которые выразились в стремлении к стилевому синтезу и к предельной детализации музыкальной ткани. В стилевой ориентации цикла «Musica ricercata» непосредственно отразилась преемственность композитора к бартоковской традиции, а также к традиции французского музыкального импрессионизма.

Название цикла соответствует тенденции роста интереса композитора к понятию «ricercata», что по-итальянски означает «изысканная», как категории элитарности эстетики авангарда того времени: особой изысканности и утонченности стиля, внимательного отношения к каждой мельчайшей детали нотного текста, имеющей значение в построении концепции целого. Помимо этого, понятие «ricercata» может восприниматься и в более широком философском значении как категория современного миропонимания. Название цикла также можно, на наш взгляд, ассоциировать и с интерпретацией понятия итальянского слова «ricercare», что означает «искать, отыскивать», то есть находиться в поисках новых выразительных средств, в поисках новых путей в современной фортепианной музыке.

Следует учесть, что ричеркар как форма инструментальной музыки, был распространён в XVI – XVII веках в Западной Европе, а в середине XX века он вновь возродился в творчестве классиков – И. Стравинского, Б. Мартину и других. Обычно старинные ричеркары состояли из нескольких относительно самостоятельных разделов, следующих друг за другом без перерыва, в каждом из которых полифонически развивалась своя тема в виде имитаций. В ричеркарах применялись довольно сложные приёмы полифонического и вариационного письма. Уже в самом названии подчёркивалась изысканное и затейливое переплетение и сочетание различных голосов. В свете вышесказанного, можно выдвинуть предположение о принадлежности этого цикла к музыкальному

неоклассицизму XX века, естественно с учётом стилистических прозрений и экскурсов в музыку будущего.

Цикл «Musica ricercata» может быть рекомендован для изучения молодым музыкантам. Миниатюры цикла своеобразны, каждая из них неповторима в своей оригинальности, в изысканности выразительных средств. Лигети мастерски демонстрирует в пьесах игру с символами, канонами, смыслами, что позволяет говорить об их семантической насыщенности. На необходимость семантического подхода к изучению фортепианной музыки также указывает О. Юсупова: «Осмысление пианистом каждого элемента фактуры, мелодии, ритма, гармонии, лада, полифонических приёмов, которые несут в себе определённую функциональную нагрузку, поможет пианисту раскрытию образного содержания произведения. Смысловая расшифровка музыкального текста требует особого семантического подхода к работе над произведением».¹

Чтобы понять и раскрыть смысл и содержание необходимо обратиться к смежным искусствам – литературе, живописи, театральной драматургии. Как отмечает исследователь фортепианной музыки Лигети Руслан Разгуляев: «Лигети не ограничивается одной лишь музыкой и подчёркивает большое значение для себя живописи Сезанна и Эшера, Брейгеля и Босха, прозы Виана и Борхеса, а также фрактальной геометрии, сюрреализма, венгерской поэзии, информатики и множества других областей человеческих знаний, на первый взгляд не имеющих друг с другом ничего общего».² Философичность названия цикла неотделима от сущности замысла, универсальности его концепции, стремления продемонстрировать самые разнообразные и многоуровневые способы техники музыкального письма, новые композиционные методы, работу со стилевыми моделями.

Пройдя этап собирания и обработки музыкального фольклора, Лигети пришёл к идее новой реформы: «В 1951 году я окончательно понял, что мне

¹ Юсупова О. Роль семантического анализа в фортепианном исполнительстве // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. V, Т., 2007, с.155.

² Разгуляев Р. Последние десятилетия Дьёрдя Лигети. О поздних сочинениях для фортепиано // Музыкальная академия, 2008 №1, с.207.

следует избрать иной путь. Это значило не только покончить с обработками народных песен, мне следовало также перестать оставаться последователем Бартока. Однако, это намерение не могло быть реализовано тотчас же. Представление о «статической» музыке, которое я воплотил много лет позднее, в 1961 году в «Атмосферах», существовала у меня уже с 1950 года. Я знал, что когда-нибудь смог бы сочинять музыку без мелодии, без ритма, музыку, в которой формальные очертания – множество исполняющих её подробностей – не будут восприниматься как отдельные моменты, но друг с другом переплетаться, связываться в музыку, где краски будут радужно переливаться. ... Как композитор я жил тогда двойной жизнью: писал пьесы в духе Бартока, и с другой стороны - начал экспериментировать».¹ Эта эстетическая установка помогает понять сущность художественного содержания цикла «Musica ricercata», найти соответствующие ему выразительные исполнительские средства.

Цикл «Musica ricercata» имеет важное методологическое значение в приобщении молодых исполнителей к современной музыке. В этом Лигети выступает непосредственным продолжателем линии развития инструктивной фортепианной литературы, основы которой композитор усматривал в ранних опусах Бартока. Бартоковские педагогические воззрения, заключающиеся в неразрывности взаимодействия художественного и инструктивного начал, в развитии современного музыкального мышления, нашли яркое выражение в цикле Лигети, который, естественно, пошёл дальше и продолжил бартоковские эксперименты в новых исторических условиях.

«Musica ricercata» – концентрированная демонстрация самых разнообразных и многоуровневых способов композиторской работы с различными техниками современного музыкального письма, поиск новых типов фортепианной фактуры. В нём последовательно прослеживается творческий композиторский эксперимент, направленный на развитие

¹Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М., 1999. с. 26-27

музыкального мышления исполнителей, на решение конкретных задач и практическое освоение современного музыкального языка.

Цикл состоит из одиннадцати пьес, общая длительность которых составляет двадцать три минуты. Миниатюры располагаются в порядке возрастания уровней смысловых задач в ознакомлении исполнителя с различными типами фортепианной фактуры и способами звукоизвлечения.

I

Первая пьеса выполняет функцию своеобразного введения в цикл. Она необычна и оригинальна, поскольку композитор строит миниатюру на выявлении художественных ресурсов всего одного звука ля. На протяжении восьмидесяти тактов композитор мастерски работает с этим звуком и лишь в последних четырёх тактах появляется другой звук – ре. Такая эстетическая установка позволяет говорить о творческой задаче ознакомления исполнителя с минимализмом в музыке.

Американский исследователь Д. Виллоуби характеризует минимализм следующим образом: «Минимализм – это стиль композиции, направленный на достижение наибольшего эффекта из наименьшего количества материала».¹ В соответствии с этим определением Лигети добивается максимума эффекта при минимуме выразительных средств. В качестве исходного элемента он выбирает звук ля, по которому настраивается симфонический оркестр и вообще любые нетемперированные инструменты, а также человеческий голос при сольфеджировании, хор, поющий без сопровождения. Можно сказать, что в данном случае минимализм представлен на уровне одного звука. Техника минимализма здесь необходима композитору, чтобы обосновать представление о тончайшей нюансировке функционирования звука.

¹ Willaughby D. Sounds in Music. The Experimentalists// Willaughby D. The World of Music. The USA., 1996, p.280

В первой пьесе также обнаруживаются точки соприкосновения с пуантилизмом. «Идея точки-звука, - отмечает А. Габитова, - лежащая в основе пуантилистического произведения, перекликается с принципом минимализма, где основа сочинения – самоценность звука».¹ Именно самоценность звука как такового и составляет сущность замысла пьесы, открывающей цикл. Композитор представляет здесь звук как философско-эстетическую категорию в его первобытно-архаической сути, апеллируя к древнейшим пластам культуры, к первобытным ритуалам экстатического звучания бубна шамана. Лигети выявляет духовные свойства звуковой субстанции, раскрывает понимание звука как живой материи, признака одушевлённости движения, средством коммуникации людей с миром духов.

В музыке пьесы ощущается сакральность, стихийность первобытного ритма. Первые пять тактов миниатюры представляют собой вступление, своего рода микроувертюру к циклу. Мощные октавные тремоло в крайних регистрах фортепиано, обрывающиеся акцентированными октавами, воспринимаются как игра на литаврах и на архаичных барабанах:

Sostenuto ♩ = 66

The musical score shows five measures of music. The first measure is marked *ff*, the second *sff*, the third *sff*, and the fourth *sff* with an asterisk. Pedal markings are present under the first, second, and fourth measures. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

Исполнение вступления должно быть ярким, эффектным и впечатляющим, но вместе с тем не следует набрасываться на игру тремоло с яростным усилием. Темп *Sostenuto* ориентирует исполнителя на величественное звучание, отображающее грозную и неумолимую, но в то же время созидающую силу. В третьем такте вступления Лигети использует излюбленный им приём фортепианных флажолетов, при исполнении которых

¹ Габитова А. Минимализм в музыке. Т., 2007, с. 36.

следует обратить внимание на ремарку «беззвучно нажать клавиши». В соответствии с указанием композитора клавиши нажимаются беззвучно и удерживаются согласно обозначенной длительности, поддерживаемой педалью, таким образом достигая эффекта частичного резонирования.

С шестого такта устанавливается строго размеренное движение, напоминающее архаическое ритуальное шествие, сопровождаемое игрой на барабанах. Ремарка *misurato*, *rosso pesante* в четырнадцатом такте требует чёткой артикуляции тяжеловесных акцентов в партии правой руки. Постепенно ритмическая и динамическая активность усиливаются, тема ускоряется до *Prestissimo*, приводя к яркой кульминации:

A musical score snippet for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains several measures of music with accents (v) and dynamic markings (f). The bass staff contains a continuous rhythmic pattern of eighth notes, also with accents and dynamic markings. The music is written in a style characteristic of 19th-century piano literature, with a focus on rhythmic precision and dynamic contrast.

Активную энергетику музыки усиливают типичные для венгерской музыки толчки-синкопы, а импульсивные гемиолы динамизируют развитие. В пятьдесят втором такте необходимо обратить внимание на авторское указание неперемногого исполнения звука ля малой октавы в партии правой руки - «ударять равномерно двумя пальцами». Стаккато и акценты должны быть чёткими, портаменто протяжённым, но определённо звучащим.

В разделе *Prestissimo* важно соблюдение предельной чёткости при исполнении рифмоформулы. Октавы в полярно крайних регистрах фортепиано, прерываемые паузами, исполняются с максимальной силой скандирования и нагнетания экспрессии. Пауза в восемьдесят первом такте даёт возможность переключиться на иной способ звукоизвлечения, связанный с применением флажолетов.

Последние четыре такта являются кодой, подводящей итог всему предшествующему. Композитор возобновляет здесь первоначальный темп

Sostenuto. Впервые появляется звук ре и флажолетное созвучие, состоящее из кварты и квинты, не дают определённого ладового наклонения:

Октавный унисон ре, обозначенный нюансом *sfff*, требует максимальной силы звучания. Указание композитора «ударять двумя пальцами каждый звук, а затем выдерживать звук одним пальцем» следует выполнить для достижения задуманного композитором звучания.

Пьеса длится в течение двух минут, поражая слушателей дерзким эффектом демонстрации выразительных возможностей, извлекаемой из одной только ноты ля в разных регистрах, в разных ритмических комбинациях. Техника манипулирования только одной нотой вызывает восхищение.

Работая над данной пьесой, необходимо воссоздать яркий и впечатляющий звуковой образ – картину архаического ритуала, магического обряда, восходящего к первобытным азиатским истокам.

II

Вторая пьеса переключает в совершенно иную сферу эмоционального состояния, но в то же время воспринимается как логическое продолжение первой. Это новый виток развития в истории, прогресс развития человеческого разума. Если в первой пьесе материалом служит звук ля, то здесь уже задействованы два звука ми-диез и фа-диез, а в среднем разделе

пьесы появляется ещё один звук соль, функция которого совершенно отличается от задачи предыдущих двух звуков.

Прежде чем начать работу над звуковым воплощением данной пьесы, следует основательно изучить нотный текст и все ремарки, помогающие выявить замысел автора. Сразу же бросается в глаза необычное выставление ключевых знаков, что нередко имеет место в сочинениях Лигети. Указание *Mesto, rigido e cerimoniale* говорит о скорбном и церемониальном характере музыки. Монодийная фактура позволяет предположить, что жанровым архетипом данной миниатюры явился древнейший мотив, своего рода тренодия, выражающая состояние глубокой скорби и печали. Покачивание двухзвучной интонации, изложенной в среднем регистре инструмента, подчёркивание штрихом портаменто завершений музыкальных построений, свидетельствует о песенно-речитативном происхождении мелодии.

Пьеса начинается одногласно в нюансе *f* без педали. Исполнение первых четырёх тактов должно быть предельно экспрессивным, с надрывом. Рельефно произносится каждый звук:

Mesto, rigido e cerimoniale ♩ = 56

f *non legato* *sim.*

senza ped.

С пятого такта тема повторяется в ином фактурном измерении - октавном изложении в крайних разделах инструмента в нюансе *pp*, что придаёт ей оттенок эха, отдалённого звучания мистического хора, сменяющего солиста. Следует обратить внимание на указание композитора «менять педаль на каждую ноту». С девятого такта возобновляется первоначальная монодия, но с вторжением звука фа-диез второй октавы, помеченного нюансом *sf*. Ремарка *quasi parlando* требует приближение фортепианного интонирования к вокально-речитативному произнесению:



Этот экстатический речитатив вновь сменяет строгий напев октавно-унисонного «мистического хора». Затем начинается интересное действие: магический церемониальный обряд. После грандиозной паузы иступлённо звучит звук соль второй октавы на *ff*, который в соответствии с авторскими указаниями надо играть ударом двух пальцев. Ремарка *molto pesante, minaccioso* ориентирует на использование массивного и насыщенного звука, направленного на передачу угрожающего характера непреодолимой сверхъестественной силы природных стихий. В этой пьесе музыка выступает как носитель космической культурной информации.

Особую сложность при исполнении представляет ритмическая пульсация на звуке соль, требующая владения техникой вибрации пульсирующей кисти. Начиная с *senza tempo, rapido* Лигети рекомендует играть повторяющиеся звуки как можно чаще. Взрывчато оглушительное звучание постепенно уменьшается, ослабевают сила динамики:

Senza tempo, rapido
 **)

sfpp
lunga

perdendosi

sf
 con ped.

В следующем разделе ритмическая пульсация на звуке соль мелкими длительностями соединяется с октавным секундовым напевом. Это кульминация пьесы, в которой интенсивность развития достигает своего апогея. Её исполнение требует умения логично распределить звуковую динамику для достижения максимального эффекта:

sfpp *sfpp sfpp sfpp*

Intenso, agitato ♩ = 76

(sempre *ff*)

После повторения октавно-унисонной темы «мистического хора» на pp следует импровизационного склада кода, в которой постепенно истаивает ритмическая пульсация на звуке соль второй октавы, а в басах исчезают отголоски секундового мотива. Задача исполнителя - создать ощущение удаляющейся процессии, возникающей в воображении. Ритмическая пульсация замедляется, педаль продлевает затухание звучания:

Senza tempo

sfpp *mpppp* *)

perdendosi

ppp *pppp*

Pedal allmählich aufheben / 2'30"-3'
lift pedal gradually

В работе над этой миниатюрой необходимо обратить внимание на совмещение двух разноплановых звуковых пластов: неоднократно повторяющийся секундовый мотив и ритмическая пульсация мелкими длительностями. На взаимодействии этих двух начал строится кульминационный раздел пьесы, отголосок этого сопоставления звучит и в коде.

На протяжении двух минут тридцати секунд слушатель находится в напряжении, слуховое восприятие должно улавливать мельчайшие детали

музыкального текста данной пьесы, изобилующей резкими динамическими контрастами при полной внутренней целостности музыкального материала.

III

Третья пьеса – напористая и динамичная, должна прозвучать на одном дыхании. В её основе лежит терцовый мотив, который варьируется в ладовых нюансах мажора-минора. Начало миниатюры подобно развёртывающейся пружине. Звучание должно быть упругим, энергичным и активным. Настойчивая интонация малой терции рисует гротескно-комический образ:

Allegro con spirito ♩ = 176

f tre corde

senza ped.

Исполняя эту музыку, необходимо добиться яркого и звонкого звучания, артикуляция должна быть ясной, отчётливой и рельефной, штрихи в точном соответствии с указанием автора. Игра без употребления педали придаёт звучанию металлический оттенок. В пятом такте динамический нюанс ослабевает до *pp*, которое с шестого по девятый такты способствует созданию резкого звукового контраста - фантастического звучания инструмента в нижнем регистре. При исполнении этого эпизода необходимо услышать смену ладового оттенка: минора на мажор. Особую техническую сложность представляет партия левой руки, в которой восьмые должны звучать безукоризненно ровно и легко на *pp*.

Во второй половине десятого такта следует обратить внимание на динамическую вилочку, приводящую к внезапному усилению от *pp* к *f* в одиннадцатом такте, в котором композитор применяет каноническую

имитацию, подчёркивая игру голосов, переключку малотерцовой и большетерцовой попевок. Имитационные переключки в различных регистрах приводят к дальнейшему динамическому развитию на новом музыкальном материале, который возникает из предыдущего, но обретает новые фактурные формы. Терцовые интонации свёртываются в вертикаль и превращаются в остигатный фон в басах в нюансе *pp*, в верхнем же регистре звучат синкопированные скачкообразные ходы, напоминающие звучание ксилофона. В двадцать первом и двадцать втором тактах происходит перемещение остигатного фона в верхний регистр, уже не терциями, а полнозвучными аккордами в нюансе *f*, а скачкообразная тема перемещается в нижний регистр и представлена в октавном удвоении, имитируя звучание тромбона:

The musical score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a series of chords marked with accents and the instruction *(sempre f)*. The bass staff begins with a series of chords marked with accents and the instruction *(sempre ff)*. At the start of the second measure, the treble staff has a dynamic marking *p* and the bass staff has *pp sub., molto leggero*. The score shows a clear transition in dynamics and texture between the first and second measures.

С двадцать третьего такта всё возвращается на круги своя. Сложность этого раздела заключается в необходимости быстрого переключения внимания и создания эффекта внезапности смены динамики и характера звучности. Несомненную помощь в выявлении контрастности здесь дают указания автора в использовании левой педали (на протяжении всей миниатюры даются точные координаты её применения). Дальнейшее движение стремительно перемещается в нижний регистр и приводит к своеобразной квази-алеаторной импровизации, обыгрывающей сопряжения малосекундовой интонации, чередующейся с большой секстой. При исполнении этой миникаденции необходимо постепенно ускорить темп,

резко усилить степень звучности от *ppp* к *ff* и органично подвести к репризе, в кратком изложении возобновляющей первоначальный музыкальный материал в динамизированном виде:

The image displays a musical score for piano and strings. The piano part is written in two systems. The first system features a treble clef staff with a melody starting at *pp* and reaching *ff* by the end. The bass clef staff provides accompaniment. The second system continues the piano part, starting with *pp* and ending with *ff*. The string part is indicated by a dashed line labeled "string." and begins in the second system with a *pp* dynamic and a *cresc. molto* instruction. The piano part concludes with a *sub. a tempo* marking and a *ff* dynamic. The string part also concludes with a *ff* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

В репризе Лигети обостряет сопоставление мажорного и минорного терцовых мотивов, усиливает игровое начало, скерцозный характер музыки достигает своего апогея, завершая пьесу в жизнерадостном энергично-динамическом тоне.

Хронометраж миниатюры охватывает всего лишь одну минуту, но сколько эмоциональных сил требуется в создании звукового образа, задуманного композитором!

IV

Четвёртая пьеса выдержана в характере причудливого музыкального танца. Музыка миниатюры напоминает заводной механизм, подобный музыкальной шкатулке, предшественниками которой можно считать «Музыкальную табакерку» А. Лядова, вступление к опере «Дитя и волшебство» М. Равеля, творчество которого высоко ценил Лигети, балет «Ящик с игрушками» К. Дебюсси, фортепианную сюиту «Призрачный бал»

Ф. Пуленка и множество других произведений первой половины XX века. Во всех этих сочинениях воплотился мир детства сквозь призму сказочно-фантастического видения.

Произведение Лигети написано в трёхчастной репризной форме с серединой развивающего типа. В нём много оригинальных находок, любопытных деталей, которые, на наш взгляд, помогают создать яркий и необычный музыкальный образ танцующей заводной куклы. Своеобразно уже само начало пьесы, где выставлены ключевые знаки фа-диез и си-бемоль. Вся пьеса строится на хроматическом тетраорде, укладываемом в уменьшённую кварту: $fis - g - a - b$. Проявляя неистощимую изобретательность, Лигети строит из этих звуков изысканную пьесу, покоряющую своим грациозным, капризным, кокетливым обликом красивой куклы.

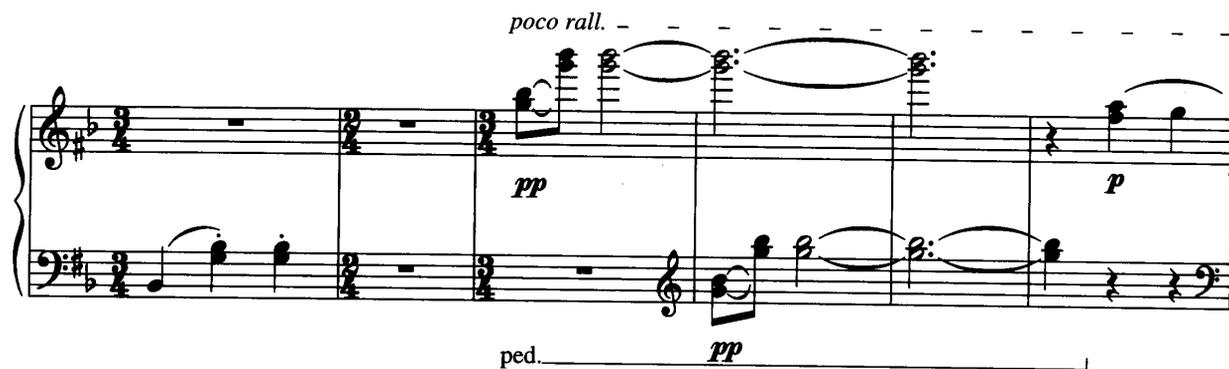
Весьма необычны метроритмические усечения построений, придающие музыке эффект неожиданности и механистической автоматичности с моментами сбоя заведённого механизма. Например, в пятитактовом вступлении устанавливается вальсовое движение, в четвёртом такте происходит смена размера и метра с трёхдольного на двухдольный и в пятом такте восстанавливается трёхдольный метр.

В основном в пьесе выдерживается фактура, типичная для салонных вальсов: мелодия и аккомпанемент. Мелодия излагается в среднем регистре фортепиано и обозначена нюансом *p* и термином *grazioso*. Она построена по принципу разбега: начинается с выдержанного звука, а затем приобретает характер кружения с прихотливой сменой звуков, приходящихся на сильные доли тактов. Оstinатный бас на звуке си-бемоль большой октавы подчёркивает механистичность движения:



В музыке пьесы ощущается «придуманность», своего рода простота кружащегося напева. Бальный вальс имеет характер призрачного, фантастически-сказочного образа, возникающего в сознании исполнителя и слушателя. Задача при исполнении - ощутить органичность меняющегося метра, который обычно подчёркнут композиторским указанием *rit.*, с последующим возобновлением первоначального темпа.

Содержание средней части пьесы вальса связано, на наш взгляд, с комичной ситуацией - нарушением хода движения механизма:



Это выражено в музыке очень яркими средствами: остановками в движении за счёт пауз в пределах целого такта, сильным замедлением темпа, как бы застыванием мотива, неожиданными *ff* и скандированными созвучиями, создающими впечатление ощущения толчка - попытки возобновить работу механизма. Наконец эти тщетные попытки завершаются успехом, когда в кульминационный момент в низком регистре на *ff* звучит мощный трёхтактовый унисон звука соль-диез с последующим обыгрыванием эффекта разворачивающейся пружины. Лигети

изобретательно использует здесь приёмы расширения интервала от секунды до ундецимы. При исполнении этого фрагмента следует обратить внимание на темповые градации, расширения, изменения динамики.

Реприза точно воспроизводит нотный текст первой части пьесы за исключением отсутствия в предрепризном вступлении первого такта. При исполнении следует с неукоснительной точностью возобновить автоматизм движения и характер музыки первой части. Завершается пьеса миниатюрной кодой, в которой композитор с присущей ему фантазией передаёт впечатление остановки механизма – импульса движения заводной куклы. Терцовый восходящий мотив словно повисает в тишине, который следует дослушать до конца, для чего необходимо использовать правую педаль, обеспечивающую пространственность и продление звучания.

Несмотря на непритязательность нотного текста и «кукольность» музыки, эта пьеса довольно сложна в создании конкретного художественного образа, при отсутствии которого, исполнение может превратиться в механистическую, не оживлённую фантазией музыканта-исполнителя, банальную безделушку.

V

Пятая пьеса по своему содержанию напоминает венгерские народные баллады. Она отличается тематической целостностью и вырастает из начального одноголосного речитатива:

Rubato. Lamentoso (♩ ca. 40) *)

f pesante

con ped.

Пьеса близка древневенгерским плачам, старинным былинным напевам. Приводя такого рода мелодии в своём фундаментальном труде по истории венгерской музыки, Бенце Сабольчи писал: «Это была культура

распеваемого, а не читаемого стиха; мелодия была основой для текста, она играла решающую роль в формировании и построении стиха. Мелодия приспособлялась к себе весь текст, и, вероятно, сама также изменялась по ходу исполнения, как и в народных балладах».¹

В данной пьесе Лигети использует набор типичных венгерских интонаций, ритмов и приёмов построения мелодии. Композитор довольно точно передаёт венгерскую национальную манеру скандирующего декламационного исполнения. В самом начале пьесы следует с первого же звука постараться передать эпический, былинный характер. На это указывают обозначения и штрихи в нотном тексте: *f*, *pesante*, *con ped.* Развитие музыкальной мысли происходит свободно, непринуждённо, с постепенным и неуклонным нарастанием драматизма, героического пафоса.

Первая фаза развития охватывает объём одиннадцати тактов, причём это весьма условный объём, поскольку композитор неоднократно меняет размер, завершает каждое построение длительной фермой, требует расширения темпа в девятом-одиннадцатом тактах. Задача исполнителя в этом разделе – показать органичное разрастание темы до эпического масштаба. В одиннадцатом такте практически задействованы все регистры инструмента, здесь звучание приближается к симфоническому по насыщенности, но оно не должно быть максимальным по динамике. Впереди ещё предстоит главная кульминация пьесы.

С двенадцатого такта начинается новая фаза развития. В фактуре усиливается полифоническое начало. Из первоначального секундового мотива Лигети образует интенсивное имитационное движение к новой кульминационной фазе, которая приобретает колоссальный грандиозный размах и вырастает в мощнейшую звуковую фреску. Появляющиеся ранее в пьесе отдельные педальные звучности в виде одного или нескольких звуков превращаются в грозные колокольные звучания. Чтобы рельефнее показать

¹ Сабольчи Б. История венгерской музыки. Будапешт, 1964, с. 24-25.

линию каждого пласта фактуры, композитор применяет здесь трёхстрочную партитурную запись:

(allarg. al) - - - - - **Tempo I** (♩ ca. 40)

8

ff
in rilievo, grandioso

ff molto pesante

Эффект колокольности усиливается в двадцать четвёртом и двадцать пятом тактах. Создаётся картина одновременного звучания нескольких колоколов, образующих полифоническое сочетание и приводящее к мощным ударам колокола в верхнем регистре на фоне длительно выдержанного гула колоколов в среднем и нижнем регистрах. Для достижения необходимого звучания необходимо использование средней и правой педали.

После этой напряжённой кульминационной фазы следует последний этап развития пьесы, требующий внимательного отношения к звуковому воплощению данного раздела. Здесь происходит постепенное ослабевание колокольной звучности. При исполнении этого завершения требуется мастерское владение звуком, способность переключаться на различные тембровые нюансы, умело сопоставлять разнохарактерные тематические пласты - интонации былинного напева и удары колокола, ощущать обертоновую природу звучности в басах, владеть приёмом специфического воспроизведения фортепианных флажолетов:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two main parts: a string quartet part at the top and a piano accompaniment part at the bottom. The string part is written for four staves (two treble and two bass clefs) and is marked "string. poco a poco" and "non string.". The piano part is written for two staves (treble and bass clefs) and is marked "pesante, cresc.", "cresc. molto", "fff", and "lunga". The score ends with "senza ped. ca. 3'".

Обилие исполнительских указаний в заключительном разделе пьесы требует особого внимания и точного звукового воплощения.

Работа над данной пьесой способствует развитию обертонового слуха, умения в рамках миниатюры выразить глубокое художественное содержание.

Пьеса требует мобилизации современных исполнительских приёмов, владение мастерством звукового перевоплощения, которое в соответствии с эстетикой Лигети, проявляется как категория «глубоко застывшего экспрессионизма». Накапливающаяся экспрессия выливается в то, что композитор называет «собственным извоянием». Блестящее использование регистровых контрастов, красочных параллелизмов, наложений – всё это требует высокого уровня тембрового мышления исполнителя, а также мастерского владения всеми ресурсами инструмента.

VI

Шестая пьеса – изысканная миниатюра, отличающаяся интересной разработкой музыкального материала. Это грациозное каприччио, в котором соединяются признаки различных музыкальных жанров – скерцо, этюда, танца, инструментального наигрыша. Пьеса носит экспериментальный характер, но вместе с тем она не лишена конкретного, реального замысла. В ней ощущается сюжетно-поэтическое начало, рождённое народным

искусством, но гиперболизированное и трансформированное автором. Игра мотивов, ритмов, регистровых сопоставлений составляют сущность данного сочинения. Открывающие миниатюру переключки восьмых сразу же вводят в жанрово-игровой контекст:

Allegro molto capriccioso $\text{♩} = 108$

musical score for piano, showing the first six measures of a piece. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is Allegro molto capriccioso with a quarter note equal to 108 beats. The first measure starts with a forte (f) dynamic. The right hand plays eighth notes, and the left hand plays quarter notes. The piece ends with a crescendo (cresc.) and a fermata over the final notes.

senza ped.

В процессе развития переключки превращаются в канонические имитации, создающие впечатление ускорения движения, усиливаемого сменой размера и приводя в шестом такте к своеобразной каденции, выраженной яркой акцентированной синкопой, имитируемой в басу октавным унисоном.

С седьмого такта в музыкальное развитие включаются новые компоненты фактуры: на смену восьмым приходят акцентированные четвертные длительности, скандируемые в верхнем регистре инструмента и соединяющиеся с октавными ходами в партии левой руки. Лигети рекомендует озвучивать этот раздел на *ff martellato*, *poco pesante*, а в одиннадцатом и двенадцатом тактах требует исполнения на *legato*. Здесь следует обратить внимание на использование композитором полидинамики: в партии правой руки нюанс *sempre forte*, а в партии левой – *mf*.

С тринадцатого такта начинается новая фаза развития, которая построена на тембральных переключках различных фактурных образований. Она приводит к кульминации, в которой впервые в данной пьесе появляются трезвучия. Их следует исполнить резко, скандировано, подобно призывным фанфарам:

8

mp

ff martellato
con ped. *)

ff sempre

ff

p sub.
senza ped.

Затем следует спад напряжения, наступает реприза. В миниатюрной коде происходит замедление движения и полная его остановка. В последнем такте a tempo sub ff сменяется резким затишьем.

В данной пьесе Лигети демонстрирует технику диминуции и аугментации, свободно использует вертикальный и горизонтально-подвижный контрапункт, которые способствуют созданию игровой атмосферы, капризной изменчивости мотивов, предстающих перед слушателями в различных и самых неожиданных ракурсах. Как и в предшествующих пьесах, неистощима фантазия композитора представляет музыканту-исполнителю интересный материал для звукового воплощения.

VII

Седьмая пьеса построена на сочетании двух контрастных звуковых пластов в партиях обеих рук. Примечательно, что для партии каждой руки композитор даёт специальное метрономическое указание, на которое исполнителю надлежит обратить внимание. Своеобразие данной пьесы заключается в том, что на всём её протяжении мелодическое развитие в партии правой руки сопровождается непрерывным фоном – движением восьмыми в партии левой:

Cantabile, molto legato
♩ = ca. 116 ***)

▮▮▮▮ = ca. 88 **)

una corda
con moto, giusto
)

p

pp sempre molto leggero
quasi senza ped.

simile sin al fine

pochiss. ped. sin al fine

1 3 2 4 1 4 5
(4)

Эти восьмые следует исполнять штрихом стаккато в нюансе *pp* очень легко, равномерно, без акцентов и независимо от ритмической организации музыки в партии правой руки, в которой звучит плавная, распевная мелодия широкого дыхания. При исполнении этой мелодии, повторяющейся в пьесе пятикратно, необходимо применить штрих легато.

В данной пьесе обнаруживаются признаки вариационности, поскольку при каждом повторении мелодия обрастает полифоническими подголосками, элементами гетерофонии, обогащающими её облик, но при этом не меняя характер – певучий и созерцательный.

После одногласно изложенной темы – протяжно распевной мелодии, следует первая вариация – двухголосное изложение, в котором сохраняется диатонический склад и лирико-созерцательное настроение:

Во второй вариации мелодия звучит октавой выше, приобретая особую лёгкость. Элементы подголосочной полифонии сообщают ей подвижность, интонационное развитие становится более развитым и орнаментально насыщенным.

В третьей вариации композитор возвращается в исходное звуковысотное положение и уплотняет вертикальный компонент - на смену двухголосия приходит трёхголосие, в котором присутствуют элементы гомофонно-гармонического, подголосочного и гетерофонного складов многоголосного письма.

Заключительная четвёртая вариация, как и вторая, звучит в верхнем регистре. Она начинается в третьей октаве и продолжает своё развитие в четвёртой. Композитор переносит фигурационный фон сопровождения также на октаву выше:

The musical score consists of three systems. The first system features a piano staff with a melodic line starting at an octave sign (8) and a right-hand staff with a rhythmic accompaniment. Performance markings include *pp*, *dim.*, and *poco rall.*. The second system continues the melodic line in the piano staff and the accompaniment in the right-hand staff, with markings *sim.* and *(m.s.: non rall., sempre in tempo sin al fine)*. The third system shows the melodic line moving to a higher octave (8) and the accompaniment becoming more complex, with markings *(pp)*, *poco string.*, *lunga*, *tr*, and *perdendosi*. The piece concludes with a *ped.* marking and a time indication of *ca. 2'40" attacca*.

Пьеса завершается истаивающим движением фигураций - восьмые переходят в партию правой руки, превращаясь в долгую трель, а в партии

левой руки на протяжении всех фигурационных формул звучит длительно выдержанное трезвучие.

В работе над данной пьесой особое внимание необходимо уделить педализации, имеющей темброво-красочное и акустическое значение. Также важно создать звуковую картину, в которой сосуществуют два совершенно самостоятельных звуковых пласта. Способность соединять различные виды фактуры и динамики, мастерство одновременного использования различных штрихов - всё это делает данную пьесу одной из самых сложных в цикле.

VIII

Восьмая пьеса погружает в атмосферу энергичного, экстатического и темпераментного танца. Она выдержана в одном типе фактуры аккордового склада с вкраплением в него элементов линейности. Аккордика пьесы вырастает из уплотнения мелодических образований и октавного дублирования голосов. Такой вид фактуры придаёт пьесе особый архаичный колорит.

Особенно интересна в пьесе импульсивная и нервная ритмика, передающая резкие угловатые движения массового танца. Характерные прыжки и притопывания мастерски воплощены в музыке пьесы.

Миниатюра открывается резким оглушительным секундовым кластером, словно команда к началу танца. Этот секундовый кластер, звуки которого располагаются в малой и третьей октавах, создаёт ощущение бесконечной пространственности и придаёт звучанию особую пронзительность. Исполняя его необходимо добиться эффекта полной неожиданности, подобному внезапному удару грома. Паузы выражают состояние сиюминутного шока. Уже со второго такта чётко устанавливается капризный метроритм экзотического танца с нервными акцентами и синкопированными ударами sf:

Vivace. Energico ♩ = 72

sempre non legato, tenuto

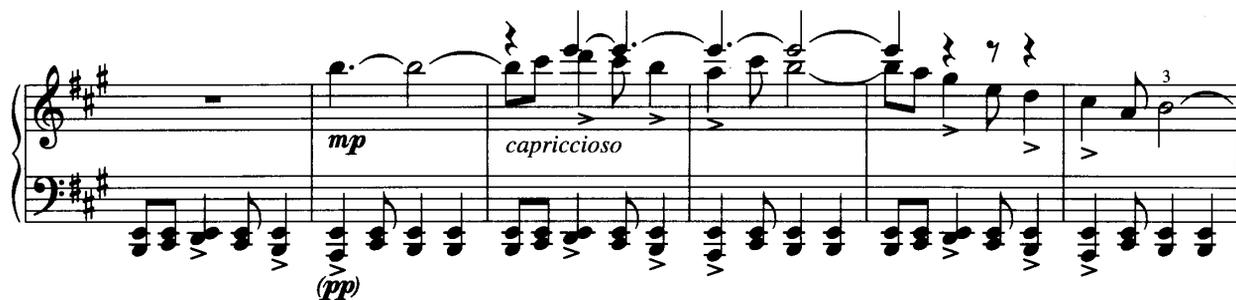
sempre sim.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 7/8. The tempo is marked 'Vivace. Energico' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score includes various dynamic markings: *ff* (fortissimo), *f* (forte), *f ruvido* (rough forte), *sf* (sforzando), and *sf **. Performance instructions include *tre corde* (three strings), *sempre non legato, tenuto*, and *sempre sim.* (sempre sostenuto). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes and rests.

con ped. (stets wechseln / frequent ped. changes)

В соответствии с указанием автора со второго такта следует играть с педалью, неизменно меняя её, так как ритм должен оставаться чётким и энергичным. При исполнении этой пьесы требуется компактный собранный звук и ясная артикуляция, достигаемая использованием веса всего плеча и крепких пальцев.

На протяжении первых двадцати четырёх тактов звучность сохраняется в пределах *ff* и *f* с резкими акцентами и *sf*. С двадцать пятого такта характер динамики резко меняется. Следует обратить внимание на обозначение в нотном тексте *pp sub. una corda*, а также требование композитора играть *sempre non legato, tenuto*. При этом ритм не должен смягчаться, потенциальная энергия танцевальной стихии сохраняется и в тридцатом такте вновь вспыхивает с новой силой, резко чередуясь с *p sub.* В музыке создаётся эффект движения танца по кругу с охватом всё более широкого пространства, всё большей территории, вовлекая в танец новых участников. Особенно это впечатление усиливается в сорок первом такте, когда развитие из верхнего регистра внезапно перемещается в нижний, в нюансе *pp* таинственно и приглушённо звучит начальная тема без педали, к которой в сорок четвёртом такте присоединяется выразительная мелодия, напоминающая звучание трубы с сурдиной:



Ремарка *capriccioso* указывает на причудливый характер и предоставляет исполнителю определённую свободу. В дальнейшем стихия танца возвращается в первоначальное русло темпераментного пляса, но в шестидесятом - шестьдесят третьем тактах выразительная «мелодия трубы» напоминает о себе, украдкой спускаясь в нижний регистр рояля. В последних двух тактах музыка оглушает максимальной динамической звучностью основного материала пьесы в верхнем регистре.

Броский, brutальный характер музыки данной пьесы восходит к традициям некоторых фортепианных миниатюр раннего Бартока и молодого Прокофьева. Своеобразен тип фактуры, в котором верхний голос остаётся неизменным, в частности звук ми, а в то же время в нижнем голосе происходит мелодическое движение. Всё это позволяет говорить об архаичности характера музыки, стремлении композитора передать игру на народных инструментах древности: барабанах, свирелях, дудках, создающих эффект магического древнего ритуала, огненного танца, подобного *Allegro barbaro* Бартока или «Выплясыванию земли» из «Весны священной» Стравинского. Обращение к таким истокам делает музыку этой пьесы чрезвычайно интересной и притягательной для исполнителей, ищущих обновления исполнительских приёмов и выразительных средств, выявления потенциальных звуковых ресурсов инструмента.

В такой направленности смело экспериментируют в Узбекистане композиторы Р. Абдуллаев и М. Бафоев. В каком-то смысле данная пьеса перекликается с сочинениями «Зумлох» и «Раталла» Р. Абдуллаева, некоторыми эпизодами из «Пяти музыкальных картин по прочтении «Алпамыша» М. Бафоева.

Исполнение пьесы требует особой художественной фантазии для создания яркого и впечатляющего образа. Она подготавливает слушателя к восприятию следующей части цикла, связанной с именем великого Бартока.

IX

Девятая пьеса имеет подзаголовок-посвящение. Это музыкальный мемориал Беле Бартоку, творчество которого Лигети высоко ценил и которое во многом стало отправной субстанцией его экспериментов в фортепианном творчестве. Лигети начал свой путь как убеждённый бартокианец, владеющий всесторонними знаниями музыкальной классики. Дань Бартоку он воздавал постоянно, а в 1977 году создал своеобразный музыкальный портрет композитора в пьесе «Монумент» из цикла «Три пьесы» для двух фортепиано.

Миниатюра предельно экспрессивна, каждый элемент фортепианной фактуры семантичен. Кажется, что в этой лаконичной и предельно насыщенной символической пьесе Лигети хотел выразить самую сущность художественной природы Бартока как личности сверхчувствительной и суперэмоциональной, как экспрессиониста и смелого экспериментатора, находившего истоки своих новаций в глубинных корнях и пластах национального венгерского наследия.

Пьеса ясно разделена на три части, каждая из которых характеризуется своим темпом, характером и фактурой. При этом все эти три части объединяются общностью терцового мотива, подвергающегося в пьесе всевозможным трансформациям. Первая часть миниатюры охватывает девять тактов. Темп *Adagio*, *Mesto* указывает на скорбно-сосредоточенный, сумрачный характер музыки. Органный пункт на октавном звучании до-диез в басах нижнего регистра инструмента и ремарка «как глубокие колокола» подсказывает способ звукоизвлечения и специфическую тембральную окраску.

В третьем такте появляется восходящий терцовый мотив на чёрных клавишах, воспринимающийся как вопрос. Зеркальный малотерцовый мотив на белых клавишах в четвёртом такте условно воспринимается как ответ:

Adagio. Mesto ♩ = 58

wie tiefe Glocken / like low-sounding bells
pp una corda

8b
Haltepedal / sustaining ped.

В последующих тактах происходит игра этих мотивов, приводящая ко второй части миниатюры в темпе *Allegro maestoso*. Эта часть контрастирует первой не только своим темпом, характером торжественного шествия, остропунктирной ритмикой, но и динамикой: на смену *pp* приходит мощнейшее *sub ff*. Терцовый мотив преобразуется и становится могущественным, властно звучащим в верхнем регистре:

Allegro maestoso ♩ = 104

stringendo - -

8

ff sub. tre corde

con ped.

sim. (*ff*)

sim. (*ff*)

fff *ff* *fff*

С пятнадцатого такта движение становится более взволнованным и смятенным, напоминающим паническое бегство. Динамика от *pp sub. una corda* в течение трёх тактов доходит до *ff tre corde* и приводит к грандиозной паузе. Этот раздел труден с точки зрения создания впечатляющего звукового образа, содержание которого предельно насыщено экспрессией. Момент

дикой паники сменяется состоянием «застывшего изваяния». Согласно эстетике Лигети - «глубоко застывший экспрессионизм» нашёл своё непосредственное выражение в семнадцатом такте. После длительной паузы, начиная с восемнадцатого такта в темпе *Adagio Maestoso* и с максимальной динамической силой торжественно провозглашается основной мотив пьесы в остросинкопированном ритме, приводя к кульминационной вершине в двадцать первом такте.

Следующая, третья часть пьесы воспринимается как послесловие драмы. Восстанавливается первоначальный темп и характер *Mesto*, но фактура в этой части совершенно отличается от предыдущих частей. На смену траурному колокольному звону приходит яростный и страстный набат пронзительно звучащего малосекундного созвучия в нижнем регистре на *fff*. В двадцать третьем такте в нюансе *pp* появляются трели. Лигети использует здесь эффект вибрации, «биения», возникающий при совмещении голосов в секундовом диапазоне:

Tempo I. Mesto ♩ = 58

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The tempo is marked as 'Tempo I. Mesto' with a quarter note equal to 58 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. In the first measure, both staves play a series of notes with a forte dynamic (*fff*) and the instruction 'senza ped.'. In the second measure, the upper staff plays a series of notes with a piano dynamic (*pp*) and the instruction 'una corda', while the lower staff continues with notes and the instruction 'con ped.'. In the third measure, both staves play notes with a forte dynamic (*fff*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Композитор использовал эффект расщепления, разложения тона, эффект единичного в множественности. Для осуществления своего замысла Лигети использовал формы связи одновременности и разновременности сочетания голосов. В двадцать пятом такте на фоне трели и малосекундовой интонации в басу, появляется основной малотерцовый мотив, постепенно исчезающий и растворяющийся в тишине.

Моментальные переключения с одного способа звукоизвлечения на другой, резкие динамические контрасты, обилие авторских указаний и ремарок, частая смена темпа, видов фактуры – всё это ставит множество технологических и музыкальных задач, решение которых подвластно лишь исполнителю, оснащённому современным музыкальным мышлением.

X

Десятая пьеса – причудливое фантастическое каприччио, интересное изобретательной игрой звуковых сочетаний, мотивов, неожиданной сменой метра. Прозрачность звучания, локализация в жёстких регистровых пределах требует предельной звуковой концентрации:

Vivace. Capriccioso ♩ = 200

sf
tre corde, secco

p

sf pp

sf

Каждый звук в пьесе наделён определённым смыслом и имеет своё семантическое значение. При исполнении необходимо использовать чёткую и ясную артикуляцию, рельефно произносить каждый звук. Здесь применяются различные приёмы звукоизвлечения, обилие штрихов: стаккато, нон легато, портаменто, легато, мартеллатно-репетиционная техника - призваны подчеркнуть ритмический контраст формы.

В этой миниатюре перед нами предстают два голоса, каждый из которых выполняет свою смысловую нагрузку. Верхний голос экспрессивно динамичен и активен, нижний – обыгрывает в различных ритмических вариантах звук ре большой октавы, образующий на протяжении восемнадцати тактов органнй пункт.

Начиная с восемнадцатого такта развитие становится более разнообразным, в него включаются различные фактурные элементы: волнообразные образования, отмеченные ремаркой *grazioso*, терпкие скандированные секундовые сочетания, в развитии которых Лигети мастерски демонстрирует технику диминуции и аугментации – уменьшение и увеличение строительного материала, приводя развитие к новой фазе, когда в действие включаются остинатные фигуры настойчиво повторяющихся терций:

The image shows a musical score snippet for piano and bass. The piano part (top staff) begins with a dynamic marking of *f* and a fermata. It then transitions to a section marked *risoluto, martellato* with a dynamic marking of *sf*. The bass part (bottom staff) starts with a dynamic marking of *sf* and a fermata, followed by a section marked *sempre f* with a dynamic marking of *sf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

В строгом соответствии с авторским указанием их следует играть *risoluto, martellato* в нюансе *sempre f*. Исполнение этого раздела требует максимальной сконцентрированности внутренней энергии. Термин *feroce* отражает грозный характер октав в партии правой руки.

Восходящий пассаж параллельными терциями должен прозвучать свободно и виртуозно. Необходимо добиться равномерного усиления звучности до *ff*, затем сразу переключиться на прозрачное, лёгкое звучание в динамическом нюансе *pp* и в соответствии с ремаркой *leggiero*, для начала новой волны развития. При сменах размеров $3/8$ и $3/4$ не должно быть цезур. Характер музыки капризный, бурлескный. Секундовые созвучия в партии левой руки имитируют смех на шумном празднике, где царят бурное веселье, эксцентриада, цирковые представления, юмористические ситуации.

Карнавальные образы проносятся в потоке общего движения, которые особенно ощущаются в следующем пассаже:

различных способов звукоизвлечения, соответствующего этим параметрам. Отмеченная высокой степенью динамического и метроритмического разнообразия, эта пьеса полезна для развития активации мышления исполнителя

XI

Одиннадцатая пьеса имеет итоговое значение в цикле. Она представляет собой дань памяти Джироламо Фрескобальди – классика ричеркара и это делает заключительную пьесу цикла особенно символичной. В стилевом отношении произведение весьма интересно, поскольку в нём отражена эволюция жанра от Фрескобальди к Лигети.

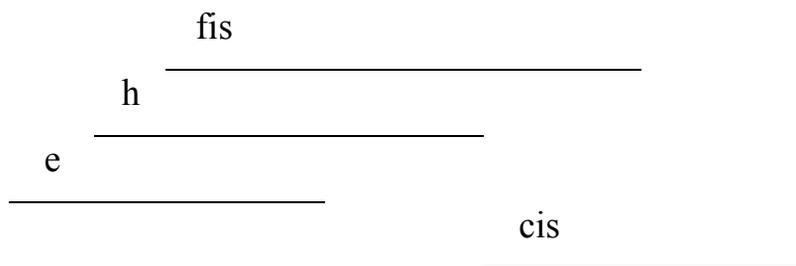
Начало пьесы выдержано в характере ричеркара. Необходимо вспомнить, что первые полифонические ричеркары появились в середине XVI века и связаны с именами А. Вилларта, Дж. Каваццони, А. Габриэли. «Ричеркар, другое наименование – фантазия, - по определению К. Пэрриша и Дж. Оула, - инструментальное сочинение, сходное по строению с мотетом XVI века, где последовательно разрабатываются несколько тем, каждая – по типу экспозиции фуги».¹ Именно этот принцип лежит в основе пьесы Лигети. Уделяя большое внимание ричеркару и, в частности, ричеркарам Дж. Фрескобальди В. Протопопов в своих «Очерках по истории инструментальных форм XVI – начала XIX века» подчёркивал: «Ричеркары Фрескобальди были, пожалуй, кульминационной точкой в истории этой формы. После них «мастерская фуга» постепенно сходит на нет, смыкаясь с формой обычной фуги».²

Лигети строит пьесу по типу фрескобальдиевского ричеркара, начиная изложение темы в партии тенора, ответное построение – в альтовом голосе, затем тема звучит в сопрано и, наконец, в басу – ответное проведение. Таким

¹ Пэрриш К., Оул Дж.:/ Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха, Л., 1975, с.130.

² Протопопов В. Очерки по истории инструментальных форм XVI – начала XIX века, М., 1979, с. 29.

образом, получается следующая последовательность вступления голосов в виде следующей схемы:



Любопытно, что тема включает в себя двенадцать неповторяющихся звуков и может быть отнесена к додекафонной серии. Противосложение построено на нисходящей хроматической гамме:

Andante misurato e tranquillo ♩ = 76

The musical score is in 4/4 time and consists of two staves. The tempo is marked 'Andante misurato e tranquillo' with a quarter note equal to 76 beats. The performance instructions are 'sempre p, sempre legato (sehr gleichmäßig / very evenly)'. The music features a descending chromatic scale in the bass staff, starting on G4 and ending on C3. The dynamics are marked 'p' and 'pp'.

Тему следует исполнять размеренно, спокойно, соблюдая авторское указание *sempre p, sempre legato*, добиваясь плавности и певучести мелодических линий, образующих необычное полифоническое звучание. Для этого необходимо тщательно подобрать аппликатуру.

В отличие от других пьес цикла, в данной пьесе отсутствуют резкие динамические контрасты, звуковая динамика развивается неспешно, преобладают нюансы *p* и *pp* и лишь в кульминации звучность поднимается до *ff*. В развитии темы Лигети демонстрирует поразительное мастерство виртуозного владения полифонической техникой письма. Изменения плотности звуковой материи, взаимопереходы красочных объёмов образуют широкополосное звуковое поле. С этой точки показательна центральная стретта в тактах тридцать шесть – сорок один, в которой следует постепенно увеличивать звучание в соответствии с исполнительским указанием *stacc.*

росо а росо. Для более наглядного представления этой стретты, композитор использовал четырёхстрочную партитурную запись нотного текста:

cresc. poco a poco -----

С пятьдесят второго такта начинается волна постепенного подхода к кульминации, которую композитор строит на одновременном звучании темы в трёх измерениях различных длительностей: в обычном виде – четвертными длительностями, в уменьшении – восьмыми и в увеличении – половинными. Одновременное соединение этих трёх линий пластов, охватывающий широкий звуковой диапазон, создаёт эффект фрескового звучания. Здесь важно осуществить величественный поток движения по возрастающей линии к кульминации, постепенно и равномерно усиливая силу звучности до ff в кульминации:

Pesante e grandioso
8 -----

ff (m.d.)
Haltepedal / sustaining pedal

Кульминационная фаза выделена не только динамически, но и фактурным уплотнением горизонтали: в верхнем пласте фактуры тема звучит в виде аккордов-гроздей, в среднем регистре тема представлена восьмыми длительностями, а в басу звучит октавный унисон ре-бемоль на выдержанной педали. Реплика *Pesante e grandioso* требует тяжёлого и массивного звучания, яркого, величественного и полнозвучного *ff*.

С пятьдесят третьего такта начинается постепенный спад напряжения, приводящий к квази-алеаторному эпизоду, в котором элементы темы как бы рассеиваются в пространстве. В коде *Più tranquillo* тема звучит в последний раз в верхнем регистре, словно прощаясь, истаивая на фоне поступенного нисходящего хода в басу:

Più tranquillo

ca. 3'50"

Так завершается этот интереснейший образец фортепианного творчества Дьёрдя Лигети.

Обобщая исполнительские наблюдения над циклом *Musica ricercata*, необходимо отметить познавательную роль пьес в художественном и интеллектуальном развитии пианиста, в освоении и расширении современных исполнительских приёмов, активизации творческой фантазии и исполнительской инициативы.

Изучение цикла требует последовательного выполнения ряда творческих задач. Прежде всего, ознакомление молодых исполнителей с личностью Лигети, как неповторимой и неординарной индивидуальностью, методами его сочинения музыки и стилем. Важно также обратить внимание на неоспоримую роль фортепианного творчества венгерского композитора в контексте современных художественных направлений в музыкальном

искусстве. Педагогу надлежит рекомендовать изучение существующей научной литературы об этом композиторе, дать конкретные задания по освоению каждой пьесой, предназначенной для исполнения.

В работе над пьесами цикла необходимо раскрыть их образное и художественное содержание, определить общий круг выразительных средств, направленных на создание целостной исполнительской концепции. Следует внимательно изучить все ремарки, авторские указания, осмыслить и руководствоваться ими в работе. Особого внимания требует анализ фактуры миниатюр, изобилующих интереснейшими находками и открытиями.

Представление отдельных пьес цикла возможно в различных комбинациях, но лишь исполнение цикла целиком создаёт неизгладимое впечатление. Последовательное распределение миниатюр между несколькими учениками позволяет осуществить идею миниклассного концерта. Такой метод в музыкальной педагогике плодотворен и целесообразен, поскольку даёт возможность более тесного творческого общения между учениками класса, незаменимой роли каждого в создании общего замысла и единого звукового воплощения крупной циклической композиции.

Исходя из опыта работы над пьесами данного цикла, следует отметить, что изучение их студентами даёт весьма плодотворные результаты. Знакомство с миниатюрами в рамках классной работы, чтение их с листа, а также кропотливая работа по подготовке исполнения на концертной сцене - полезны в развитии современного музыкального мышления, позволяют осваивать новые неисчерпаемые ресурсы фортепианных звучностей, использовать необычные тембральные краски, которыми так богата музыка Лигети.

Выполните задания, опираясь на следующие вопросы:

1. К какому периоду творчества Д. Лигети относится фортепианный цикл «Musica ricercata».

2. Что означает определение «ricercata».
3. В чём проявляется пуантилизм в первой пьесе.
4. Какие технические приёмы необходимо применить при исполнении репетиций ритмических пульсаций во второй пьесе.
5. Как Д. Лигети использует приём полифактурности во второй пьесе.
6. Охарактеризуйте исполнительские трудности в третьей пьесе и укажите на возможные пути их преодоления.
7. Чем вызвана необходимость применения авторского указания левой педали в третьей пьесе.
8. Как проявляется сюжетно-поэтическое начало в четвёртой пьесе
9. Охарактеризуйте особенности венгерского стиля в пятой пьесе.
10. Какими средствами достигается эффект «глубоко застывший экспрессионизм» в пятой и девятой пьесах.
11. Какова жанровая основа в шестой пьесе, и какими средствами она раскрывается.
12. Какой основной принцип лежит в основе седьмой пьесы.
13. Какова жанровая природа восьмой пьесы.
14. В чём заключается ритмическая особенность десятой пьесы.
16. Какова особенность трактовки Лигети жанра ричеркара в одиннадцатой пьесе и чем она отличается от ричеркаров мастеров-полифонистов эпохи Возрождения.
17. . В какой пьесе цикла используются традиции Б. Бартока и как они себя проявляют.
18. В какой пьесе цикла обнаруживается непосредственная связь с традициями Дж. Фрескобальди.

Пьесы для клавесина

Сочинения Дьёрдя Лигети для клавесина написаны для известной французской клавесинистки польского происхождения Элизабет Хейнацки, покоровшей ташкентских слушателей своим виртуозным искусством в рамках Международного музыкального фестиваля «Ильхом- XX». Её выступление оставило исключительно яркое впечатление и в корне изменило представление о современном искусстве игры на клавесине.

Интересные и самобытные клавесинные сочинения Лигети с большим успехом могут быть исполнены и на фортепиано. Их высокий художественный уровень бесспорен, поэтому включение пьес венгерского композитора в учебно-педагогический и концертно-исполнительский репертуар является фактором многоаспектного освоения музыкального текста и обогащения исполнительских возможностей.

Continuum

Сочинение Continuum для клавесина было написано композитором в 1968 году. Оно звучит около четырёх минут. Пьеса оригинальна, о чём свидетельствует уже первый взгляд на нотную запись текста. По изложению она близка этюдам Лигети, над созданием которых он плодотворно работал в течение последних лет своей жизни. Характеризуя фактуру этой пьесы, можно определить её тип как монофактурный. Вся миниатюра выдержана в одном типе фактуры с мельчайшими нюансами и ответвлениями от заданного в первых тактах импульса непрерывного движения.

Темп Prestissimo непосредственно указывает на стремительность движения звукового потока:

Prestissimo *



В пьесе отсутствуют ключевые знаки, которые выставлены лишь по мере их надобности как случайные, нет указаний размера, что позволяет причислить её к аметрической музыке. Обозначенные автором перфорированные вертикальные линии призваны служить неким метрическим ориентиром в непрерывном потоке музыки.

Эстетическая цель пьесы заключается в возрождении традиций исполнения непрерывного движения в условиях современного музыкального мышления. Пьесы такого плана встречаются в творчестве И. С. Баха, К. М. Вебера, Н. Паганини и других композиторов. С другой стороны, эстетическая цель данного сочинения заключается в философском подходе к звуковой партитуре, как феномену бесконечно длящегося процесса, аналог которого композитор усматривал в философских категориях вечности и непрерывности, энтропийности. Таким образом, в этой пьесе обнаруживается сложное многоуровневое содержание, требующее всестороннего семантического анализа.

В Continuum нашло отражение воплощение идеи статической музыки, о смысловой сущности которой В. Холопова и Е. Чигарёва высказывают следующее мнение: «Статическая драматургия вместе с кругом характерных для неё идей появилась в музыке 60-х годов (или подводящих к 60-м) как отражение новых черт в восприятии мира, закрепившихся в сознании человека. Композиторы второй половины XX века при выборе моделей своих произведений обращались и к непосредственным естественнонаучным представлениям – то к теории расширяющейся Вселенной (К. Штокгаузен), то к идее биологического роста всего живого (Б. Тищенко). Названия произведений, сами по себе очень своеобразные, никогда не встречавшиеся в прошлом, были связаны порой с философскими размышлениями о пространстве и времени. Произведения имели свои прототипы, модели: в «Атмосферах» Лигети – фиксация звуковой жизни огромного «эфирного океана», в «Клепсидре I» А. Виеру – прослеживание текущего временного континуума. Но объединила их общая идея статического развития по

горизонтали и накопления энергии по вертикали, приведшая к открытию в музыке нового вида тембро-фактуры – микрополифонии».¹

Данное аналитическое наблюдение можно отнести частично и к пьесе *Continuum* Лигети, в которой на первом плане находятся поиски нового звукового феномена, образуемого игрой непрерывно движущегося потока звуковых сочетаний, организуемых в континуальном пространстве.

Художественная инициатива отражения действительности в ракурсе постоянных и незаметных микроперемен находит в *Continuum* Лигети своё последовательное выражение в эволюционном преобразовании музыкального материала, в его видимой однородности, бесконтрастности. Изнутри же видна большая работа музыкальной мысли, направленная на передачу своеобразных ассоциаций подсознания и внутреннего состояния. Первоначальное ощущение трепета тремоло терцовых интонаций незаметно сменяется более изощрёнными фигурационными фактурными образованиями:



Мельчайшие детальные изменения в фактуре позволяют говорить о скрытых формах движения, о формах движения в микромире, о движении мысли, о движении атомов. Исполнитель должен тонко ощущать микроизменения интонационных движений в ритмически оstinатной фактуре и находить соответствующие тембровые краски для их звукового воплощения.

Когда фактура приобретает трелеобразный характер, желательно создать впечатление звуковой вибрации:



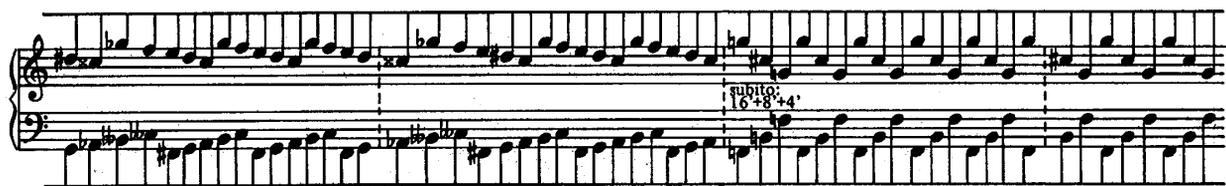
¹ Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке М., 1990, с. 61

В процессе развития фактура приобретает волнообразный вид, напряжённое интонационное движение сменяется длительно выдержанным звуком ре-диез и квинтовыми фигурациями, создающие ощущение си мажора:

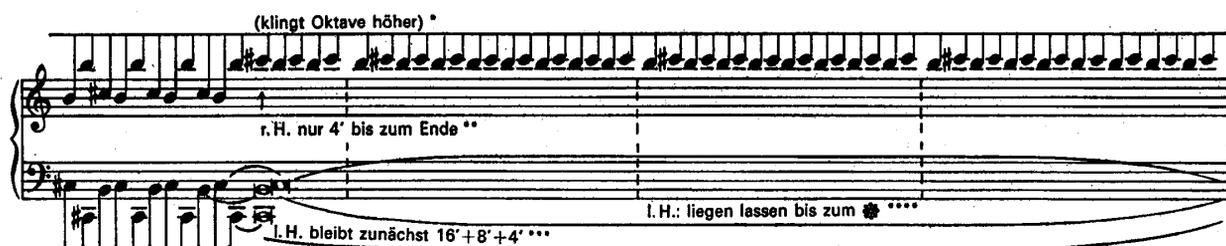


weiter Seite 8
cont. page 8

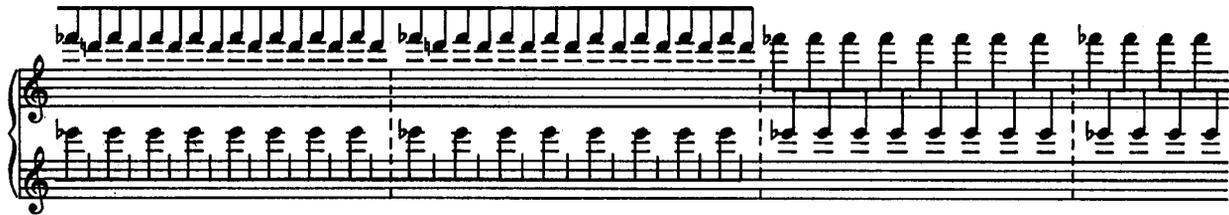
После этой кратковременной иллюзии устойчивости начинается новая волна блуждающих скольжений по хроматической шкале, создавая рост напряжения и приводя к пространственной трансформации: на смену мелодическим фигурациям приходят гармонические, интервальный промежуток между звуками увеличивается от секунды до кварты и квинты и устанавливается тип фигураций, основывающийся на кварто-квинтовых сочетаниях внутри октавных обрамлений:



В дальнейшем происходит расширение диапазона, объёмного охвата верхнего и нижнего регистров. Интенсивно развивающаяся звуковая энергия подводит к новой фазе развития – трелеобразным фигурациям длительно выдержанного секундного сочетания в верхнем регистре:



Звучание ассоциируется с тончайшими вибрациями высокочастотных колебаний. Эти фигурации превращаются в токкатный поток чередующихся ВОСЬМЫХ:



Непрерывность космического движения нашло своё отражение в стремительном токкатном движении, завершающим это необычное сочинение.

Пьеса *Continuum* ставит перед исполнителями ряд художественных и технических задач, требующих развитого музыкально-интонационного и тембрового мышления, открывающего новые возможности взаимодействия между фактурой и тембром, музыкальной материей и временем. Сущность драматургии данной пьесы выражается в сочетании предельно утончённой поэтики и чёткой конструктивной логики. Успех исполнительской интерпретации во многом определяется правильной установкой на этот принцип.

Главным фактором организации звукового воплощения является звукоокрасочность, многообразно представленная в узкообъёмных и широкоразветвлённых лабиринтах, заполненных изысканными звучаниями и природными шумами.

Драматургия тембрового уровня, постепенные или внезапные наплывы, насыщенность или лёгкость, густота и разреженность – всё это в пьесе поставлено в прямую зависимость от мельчайших фактурных изменений. Исполнение пьесы требует тончайшего слуха, улавливающего звуковые вибрации, обертоны и флажолеты, способного различать компоненты, составляющие звуковую материю.

Passacaglia ungherese

Пьеса *Passacaglia ungherese* была написана Лигети в 1978 году. В её названии уже выражена национальная определённость и принадлежность к старинному полифоническому жанру, столь активно возрождаемому в

музыке XX века. Произведение отличается богатством темброво-кolorистических красок, лирической напевностью, импровизационностью развития музыкальной мысли. Возрождая старинный полифонический жанр, композитор трактовал его в духе образцов венгерской инструментальной музыки XVI века.

Пьесы в венгерском духе привлекали своей необычностью, экзотичностью. Характеризуя венгерскую инструментальную музыку XVII века, Б. Сабольчи отмечал: «Её главные особенности – гибкость мелодии, стремление к созданию более широких и свободных форм и постепенный отход от песенности к чистому инструментализму. Ритмика усложняется, игра рубато становится общим явлением (Кодексы Кайони и Виеторис). Развивается богатая инструментальная фигурация (лёчевские «хореи»)».¹ Б. Сабольчи имел в виду лёчевскую рукопись, содержащую венгерскую инструментальную музыку, отличающуюся сравнительно развитой техникой и разделением танцев («хореи») по тональностям. Она была в Венгрии первым предвестником циклической формы.

Пьеса Лигети близка по стилю старинным венгерским лютневым композициям XVI – XVII веков, унаследовав от них необычную мелодику, свободу высказывания, орнаментальность фигурационной разработки музыкального материала. В соответствии с жанром пассакалии в пьесе выдержан принцип *basso ostinato*, которого композитор придерживается на протяжении всего произведения, демонстрируя полифоническое мастерство, искусство контрапункта. Тема пассакалии интересна и своеобразна. Она начинается со звука до третьей октавы, как с вершины-источника (термин Л. Мазеля) уступами спускается вниз и становится плавной и распевной. Двигается тема равномерными половинными нотами, что сообщает ей черты хоральности и ассоциируется с отдалённым звучанием колокола:

¹ Сабольчи Б. История венгерской музыки., с.40



Тема Passacaglia ungherese делится на две части: движущиеся в нисходящем направлении квартовые интонации в первом такте уравниваются поступенным движением во втором. Указание композитора *sempre legato* предполагает необходимость связного, плавного течения музыкального материала.

Первое проведение темы в верхнем регистре ассоциируется с величественным нисхождением темы с небес. Начиная с пятого такта, тема переходит в более низкий регистр. Далее музыка обретает всё более «земной» облик, а в верхнем голосе появляется изумительная песенно-танцевальная мелодия, украшенная изящными орнаментами. Она охватывает довольно широкий диапазон развития. Также как и в теме здесь преобладают нисходящие интонации. При исполнении этого фрагмента важно добиться плавности и гибкости мелодической линии, уподобив её звучанию старинных венгерских народных инструментов, в частности свирели – наю.

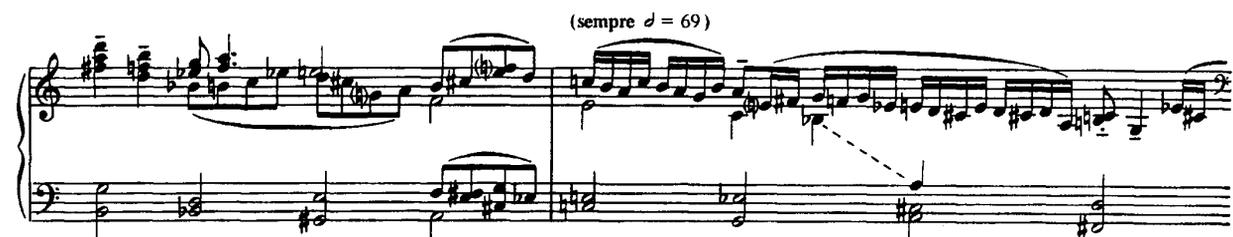
В четырнадцатом такте мелодия свирели переходит в нижний регистр, а верхний пласт занимает тема пассакалии, звучащая подобно колокольному звону. В ней ощущается некоторая колокольность, которая проявляется в равномерности и протяжённости каждого звука и требует определённого звукоизвлечения. В этом на наш взгляд усматривается влияние пианизма Дебюсси и Равеля, которые любили передавать иллюзию колокольных звонов в своих фортепианных сочинениях («Затонувший собор», «Колокола сквозь листву», «Долина звонов» и другие пьесы).

Исполняя пассакалию, следует использовать специфические тембрально-колористические средства, позволяющие отобразить своеобразный дуэт колокола и свирели-ная.

Начиная с сорок девятого такта фактурное развитие заметно оживляется, появляются орнаментальные мелодические фигуры, дуэтность приобретает характер взаимодействия и переключек голосов:

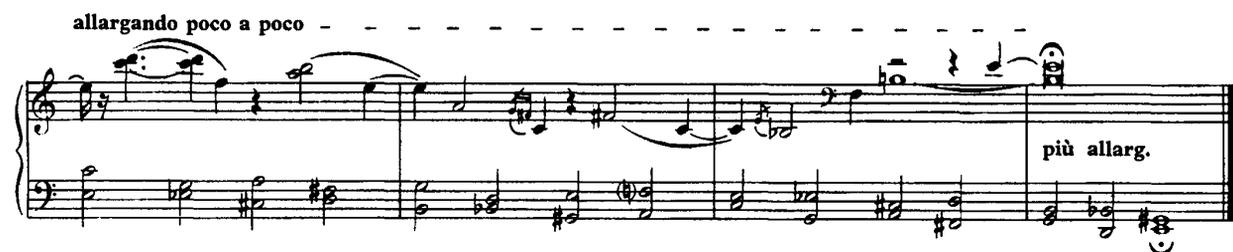


Мелодические фигуры затмевают хоральное звучание темы, которая как бы завуалирована в свободно имитируемых мелодических фигурациях, плавно переходящих из одного голоса в другой и приводя к новому этапу развития:



Появление шестнадцатых значительно оживляют движение музыки, а тема пассакалии вновь обретает яркий рельеф, оттеняясь ажурными нисходящими пассажами. Здесь важно продемонстрировать виртуозное владение мелкой пассажной техникой, которую необходимо умело сочетать с протяжённым колокольным звучанием темы в верхнем пласте фактуры.

Завершается Passacaglia ungherese четырёхтактовой кодой, в которой тема, сопровождаемая отголосками мелодических фигураций в верхнем голосе, замедляется и плавно спускается в нижний регистр:



В коде необходима концентрация внимания на качестве каждого отдельного звука, объединяемого в единую мелодическую линию.

Работая над *Passacaglia ungherese*, исполнитель должен стремиться к выявлению её полифонической природы, осмыслению современных приёмов полифонического письма и специфики выразительных средств, направленных на раскрытие образного содержания.

Hungarian Rock

(Chaconne)

Пьеса писана в мае 1978 года. В ней поставлена творческая задача использования возможностей старинного полифонического жанра чаконны, высочайший шедевр которого создал И. С. Бах. Как и в пассакалии, Лигети подчеркнул национальную трактовку чаконны. Подзаголовок чакона обозначен композитором в скобках, не навязывая этот жанр исполнителю и слушателям, подобно К. Дебюсси, который предпослал названия своим прелюдиям также в скобках. Но в отличие от французского композитора, раскрывающего завесу над программностью своих пьес в конце, Лигети обозначает жанр своего сочинения в начале произведения сразу после заглавия.

Соединение понятий венгерский рок и чакона ставят перед исполнителем сложную задачу в плане исполнительской интерпретации. Венгерское начало заложено в терпком звуковом феномене темы чаконны с её плотной аккордовой структурой, в сочетании диатонических и хроматических, диезных и бемольных созвучий, образующих необычную для слуха, даже современного, логику развития музыкальной мысли.

Понятие рок имеет неоднозначный смысл. Это и образ судьбы, сложной истории венгерского народа, его борьбы за свободу, протеста против социальной несправедливости, аналогично тому отражению драматической истории Венгрии, как это глубоко и пронзительно выразил в своём смелом экспериментальном художественном фильме режиссёр Бела Балаш «Венгерская рапсодия». Вместе с тем понятие рок в применении к данной пьесе это не только символ протеста, судьбы, но и отражение

расцвета рок-музыки в 1970-х годах XX века. Исследователь рок-музыки Виталий Меньшиков во Введении к своей «Энциклопедии прогрессивного рока» подчеркнул фактор исторической преемственности в художественном явлении рок-музыки: «Но именно за великими исполнителями Рока словно стоят тени великих Баха, Мусоргского, Чайковского, Листа, Вагнера – гениальных Рок-композиторов, чьё наследие мы сегодня лелеем и которым гордимся».¹ В пляде перечисленных имён, продолжая их, можно назвать и Дьёрдя Лигети, который в своём сочинении *Hungarian Rock* органично соединил вдохновенное и эмоциональное, интеллектуальное и рациональное начала.

Опираясь на принцип *basso ostinato*, композитор раскрыл сущность единства и многообразия, выразил одну из главных идей своего творчества – малое в большом и большое в малом, созвучным, по его мнению, феномену фрактальности. Свою трактовку жанра чаконы Лигети блестяще демонстрирует в способности извлечения из темы чаконы её огромных выразительных ресурсов.

Композитор учёл опыт создания чаконы Дж. Фрескобальди, а также опирался на исторические истоки чаконы, которая, как и сарабанда, первоначально была живым, темпераментным танцем. Известно, что чакона до того как стала полифоническим жанром, была распространённым в Испании живым танцем, сопровождаемым игрой на кастаньетах. Таким образом, в ней уже изначально присутствовал элемент цыганской музыки, с присущей ей «роковой» природой вызова, протеста, ощущения свободы.

В венгерской народной музыке, как и в испанской роль цыганской культуры очень велика, это наглядно подтверждает фортепианное творчество Ф. Листа, в частности его Венгерские рапсодии. Пьеса Лигети обнаруживает некоторые черты общности с рапсодиями Листа, как с венгерскими, так и с румынской и испанской.

¹ Меньшиков В. Энциклопедия прогрессивного рока. Т., 1996. с. 5-6.

Выбирая для пьесы Hungarian Rock жанровую основу, Лигети не случайно остановился на чаконе, потому что она проще, чем пассакалия. В вариационных приёмах развития большая роль принадлежит орнаментальности. В отличие от классических образцов чаконны как полифонической формы, написанных в скорбно-возвышенном и драматическом тоне, имеющих спокойный или медленный темп, пьеса Лигети сразу же выделяется необычным для классических чакон темпом *Vivacissimo molto ritmico*. Уже в этом явно виден протест, природа рока.

В то же время в соответствии с традицией классической чаконны, в теме которой обычно подчёркивалась вторая доля такта, Лигети также подчёркивает слабую долю такта, выделяя её метрически в трактовке сложного размера 9/8. Композитор предлагает следующую её расшифровку: 2+2+3+2/8, тем самым своеобразно претворяет традицию.

Необычно и аккордовое изложение темы, в чём можно усмотреть преемственность с Чаконой И. С. Баха в обработке Ф. Бузони. Лигети, обратившись к чаконе, руководствовался принципом, сущность которого выразил В. Цуккерман: «Основная роль басса-остинатной темы – контрастирование вариационным изменениям, создание гармонической и метрической базы, связывание вариаций в одно неразрывно развивающееся целое».¹ Именно эти признаки ярко сконцентрированы в теме чаконны Лигети, занимающей объём четыре такта и заключающий в себе мощный энергетический импульс:

Vivacissimo molto ritmico (Ein ganzer Takt = MM. 50)
(One whole bar = MM. 50)



Исполнять тему следует чётко и маршеобразно, применяя штрих портаменто в соответствии с указанием автора. Ритмическая оstinатность темы ставит определённые трудности при исполнении. Необходимо избегать

¹ Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974, с. 146-147.

известного автоматизма, естественного в быстром темпе, обозначенном композитором: каждый такт = ММ. 50.

Теме чаконы противопоставляется мелодическая линия в верхнем голосе. Происхождение этого музыкального материала связано с архаикой, но в то же время она близка мелодиям современной рок-музыки с её рельефностью, графически чёткой, классическим образцом которых могут служить мелодии из рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда» Э. Ллойд Уэббера. Эта мелодия близка также старовенгерским народным мелодиям, которые использовал Бела Барток в своих ранних фортепианных пьесах.

Выявляя контраст между темой чаконы и варьируемой мелодией, необходимо уделить внимание орнаментике, регистровым сопоставлениям, разделяемыми паузами:



Интересен эффект вторжения элементов темы в вариационное развитие, которое ярко представлено одnogолосной мелодией в партии правой руки, сочетающей различные типы мелоса: широко развитые интонационные образования инструментального типа, мелодические образования вокального типа, речитативы, выдержанные звучания:



Такое разнообразие мелодических типов предоставляет возможность поиска различных темброво-колористических приёмов и выявления скрытой полифонии в мелодической линии партии правой руки.

В процессе дальнейшего вариационного развития мелодического материала, композитор демонстрирует блестящее мастерство, особенно

активно используя богатые возможности орнаментики, придающие музыке некоторую архаичность. Эти моменты стилизации старинной и, в частности, лютневой музыки, создают особый колорит и требуют соответствия тембровых красок и умелого сочетания варьируемого голоса с остинатной гармонической основой.

Сопоставление мотивов и фраз в верхнем и среднем регистрах, повторение их в разных октавах должно быть тембрально окрашенным и разнообразным по звукоизвлечению. С переходом мелодического развития в средний регистр, возможно использование более плотного звукоизвлечения, при этом фразировка остаётся неизменной. Стремительно взлетающий пассаж должен быть исполнен виртуозно:



В мелодически извилистых фигурациях необходимо добиться пластичности и закруглённости, штрихи исполняются в соответствии с авторскими указаниями:



Постепенная полифонизация варьируемых пластов фактуры требует всё более рельефного ведения образующихся мелодических линий. Длительно выдерживаемые звуки должны быть хорошо прослушаны, как

гармонически красочное целое, не образуя фальшивого звучания с нисходящими терциями в среднем голосе:



Выразительное значение в чаконе имеют также контрастные сопоставления мелодических образований в различных регистрах. Иногда они чередуются с аккордовыми элементами темы, которые могут здесь трактоваться как *tutti*, а мелодические образования ассоциируются с *solo* в старинных инструментальных концертах:



В процессе развития аккордовый пласт становится всё более осязаемым и вытесняет мелодическую линию варьируемого пласта музыки, тем самым динамизируя музыкальное развитие и образуя своего рода кульминационную волну. Темп замедляется, что позволяет внести некоторое разнообразие в звучание и рельефнее показать появление нового тематического материала:



Авторские указания *accelerando* и *al Tempo I* создают ощущение завершающей фазы развития и перехода к коде, перед наступлением которой необходимо вновь замедлить темп, следуя ремарке автора:

:

Poco allargando - - - - - **allarg. molto** - -

Sostenuto **Lento rubato, molto semplice**

Durata 3'30"

Кульминационный подъём следует исполнить величественно, значительно и масштабно. Достигнутое звучание - мажорное трезвучие на педали в басу и истаивающий кластер требуют органичного растворения мелодических звуков. Заключительные такты исполняются свободно, импровизационно и выразительно. Чакона как бы прощается со слушателем, оставляя неизгладимый след в сознании и вызывая ощущение незавершённости, поскольку последним аккордом этой пьесы является квартсектаккорд, как символ *non finite*, символ бесконечности и в то же время вечности. В этой противоречивости данной гармонии, столь излюбленной романтиками и особенно Э. Григом, заключена тайна романтической ауры.

Хоральный стиль коды, эмоциональное состояние просветления, расширение темы – всё это направлено на увеличение образной значимости заключения. В целом, в пьесе безраздельно властвует динамика непрерывного движения, импульс неукротимой энергии. В коде движение как бы застывает - на смену суете приходит покой. Hungarian Rock, с его

ритмической остинатностью и свободным развитием варьируемого компонента, содержит в себе некоторые элементы джазовой импровизации.

Пьеса представляет определённые сложности, в ней сконцентрированы все особенности лигетиевской фортепианной техники - плотные аккордовые комплексы в партии левой руки, требующие точного исполнения, неизменная ритмическая формула, создающая эффект монолитности. Другая проблема заключается в достижении независимости исполнения партий обеих рук, где монодическая природа и линейность музыкального материала правой руки противопоставляется гармоническому комплексу темы чаконы в левой руке.

Постепенное наложение голосов и усиление плотности в партии правой руки требуют от исполнителя развитого полифонического, мелодического и тембрального слуха.

Композитор своеобразно выразил инструментальную драматургию своего сочинения в сопряжении двух стилевых пластов: гармонического, остинатного (тема чаконы) и мелодического, вариационно развивающегося. Лигети заботливо сохранил гармонический план и иерархическую структуру пьесы. В пределах строгих ограничений, которыми обязал себя композитор, продемонстрировано такое богатство фантазии, виртуозное мастерство владения всеми выразительными средствами, которое обеспечило этому сочинению особое место в клавирном творчестве композитора.

Несомненно, заслуживает восхищения органическая спаянность, монолитность формы чаконы, убеждает его чисто клавирная природа, эмоциональное воздействие и джазовый драйв.

Вариационные принципы, положенные в основу пьесы, последовательно применяются в орнаментальном расцвечивании мелодического музыкального материала. Работа над этим сочинением способствует многогранному раскрытию исполнительских возможностей музыканта.

Обобщая наши аналитические наблюдения над клавирными пьесами Лигети, необходимо отметить как их образное разнообразие, так и

разнообразие использованных выразительных средств, изобретательность фактуры.

Следует учитывать, что произведения предназначены для клавесина, обладающего двухмануальной природой. При исполнении их на фортепиано в тех местах, где партии правой и левой рук в клавесинном изложении дублируют друг друга на разных мануалах с целью динамического усиления силы звучности и в драматургических целях, возможно октавное дублирование - исполнение партии другой руки октавой выше или ниже, в контексте предыдущих и последующих изложений. Другой вариант исполнения – возможность оставить партию какой-либо одной руки в виде паузы на период данного эпизода. Здесь возможно предоставление известной исполнительской свободы в выборе художественного решения, проявление индивидуальности в исполнительской интерпретации нотного текста.

В методическом плане в работе над данной пьесой можно посоветовать обратиться к изучению литературы о клавесинном искусстве, о клавирной музыке, изучение обработок и транскрипций клавесинных сочинений выдающимися пианистами, в частности Л. Годовским, Ф. Бузони, В. Ландовской, Л. Брассеном и другими.

Очень полезно ознакомиться с трактатом великого французского клавесиниста Франсуа Куперена, в котором говорится о сущности инструмента: «Если на клавесине невозможно усиление звука и если повторения одного и того же звука не очень ему подходит, у него есть другие преимущества – точность, чёткость, блеск, диапазон».¹ Несомненно, что Лигети в своих клавесинных сочинениях опирался именно на эти преимущества старинного инструмента.

Крупнейший исследователь клавирной музыки Михаил Друскин в своей обстоятельной книге «Клавирная Музыка» особое внимание уделяет вопросу громкости динамики в клавесинной музыке, поскольку в сочинениях для клавесина динамика обычно не указывалась. Не найдём каких-либо

¹ Куперен Ф. Искусство игры на клавесине М., 1973, с.27.

динамических обозначений и в клавесинных пьесах Лигети. М. Друскин подчёркивал, «Старинные трактаты, обычно столь обстоятельные в вопросах техники исполнительства, хранят полное молчание на тему о тембровой динамике. Проблеме клавесинной регистровки не уделяется ни строчки. И если в предисловии к сборникам пьес упоминаются клавесинные регистры – что случается, кстати сказать, очень редко, - то сразу же с оговоркой о том, что он вовсе не считает свои предложения обязательными для исполнителя».¹

Таким образом, уже в старинном клавесинном искусстве допускалась исполнительская свобода, индивидуальная исполнительская интерпретация.

Ещё более актуален принцип исполнительской свободы и в современном исполнительском искусстве, когда появляются сочинения открытой формы, используются приёмы алеаторики, сонорики и сонористики, требующие от музыканта технического совершенства и творческой инициативы.

При исполнении клавесинных сочинений на инструменте с одним мануалом, лишенным разнообразия регистров и клавиатур, посредством которых осуществлялась террасообразная динамика, исторически сложившаяся в клавесинной музыке, можно добиться аналогичного динамического развития на современном инструменте за счёт использования левой педали, тембрового и звукового разнообразия. Характеризуя звуковую динамику клавесинных сочинений, М. Друскин отмечает: «Следовательно, с первых же шагов обучения исполнитель приучается осуществлять внутреннюю динамику произведения какими-то новыми средствами, чем это делает современный исполнитель, когда обращается к факторам звуковой динамики. И потому впадают в ошибку те, кто наше представление о динамике пытаются передать клавесинистам и отсюда приходят к выводу, что исполнители на клавесине – на инструменте скованной динамики – искали себе утешения в игре тембрами и регистрами».²

¹ Друскин М. Клавирная музыка М., Л., 1960, с., 61.

² Друскин М. Клавирная музыка, с.61

Исполнение клавесинных пьес на фортепиано предоставляет творческую свободу и фантазию, поиск новых выразительных средств, направленных на раскрытие богатого образного содержания. Дьёрдь Лигети как мастер современного клавирного искусства представляет исполнителям интереснейший материал, изучение которого необходимо в плане обогащения учебно-педагогического и расширения концертно-исполнительского репертуара современных пианистов.

Выполните задания, опираясь на следующие вопросы:

1. Какие исполнительские проблемы стоят перед пианистом в сфере звукового воплощения клавесинной музыки.
2. В чём проявляют себя черты клавесинного стиля Д. Лигети.
3. Для какой известной клавесинистки написаны пьесы Лигети .
4. Какие исполнительские проблемы ставит перед исполнителями пьеса «Continuum» Д. Лигети.
5. Какие исполнительские приёмы влияют на изменение тембровой звукоокрасочности в пьесе «Continuum».
6. Каковы особенности применения принципа «basso ostinato» в пьесе «Passacaglia ungherese».
7. Обоснуйте роль и значение полифонии для становления исполнительского замысла и для его реализации в «Passacaglia ungherese».
8. Какой полифонический жанр лежит в основе пьесы «Hungarian Rock».
9. Перечислите используемые в пьесе «Hungarian Rock» современные техники письма и композиции и их взаимодействие .
10. В чём состоят особенности концертного исполнения клавесинных сочинений Д. Лигети на современном рояле.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ligeti in Conversation. London. 1983/ Willoughby D. Sound in Music: The Experimentalists // Willoughby D. The World of Music/ The USA. 1996.
2. Байер К. Репетитивная музыка // Советская музыка, 1991, №1.
3. Браудо И. Артикуляция, М., 1961.
4. Бычков В. Эстетика М., 2008.
5. Габитова А. Минимализм в музыке. Т., 2007.
6. Газизов Р. Последние работы Д. Лигети // Музыкальная академия, 2007 №1.
7. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. М., Л., 1976.
8. Григорьева Г. Русская хоровая музыка 1970-80 – годов. М., 1991.
9. Друскин М. Клавирная музыка. Л., 1960.
10. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Музыкальный авангард после второй мировой войны. М., 1989.
11. Ильин. И. Постмодернистская чувствительность // Западное литературоведение XX века. М., 2004.
12. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. Спб., 2004
13. Кац Ю. Фортепианные этюды Д. Лигети – один из путей овладения современной сонорной исполнительской техникой // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. VI. Т., 2009.
14. Крейнина Ю. Дьёрд Лигети и Витольд Лютославский: параллели и сопоставления. // Gaudamus, М., 1992.
15. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине М., 1973.
16. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М., 1990.
17. IX Международный фестиваль современной музыки «Ильхом – XX», Т., 2004.
18. Меньшиков В. Энциклопедия прогрессивного рока.
19. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки М., 1988.

20. Остромогильский И. О визуальных аспектах музыки Дьёрдя Лигети // Музыкальная академия, 2008, №2.
21. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки // Музыкальная академия, 1992, №4.
22. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века М., 1979.
23. Пэрриш К., Оул Дж. Образы музыкальных форм от григорианского хора до Баха. Л., 1975.
24. Радвилович А. В поисках нового фортепиано // Музыкальная жизнь, 2007, №4.
25. Разгуляев Р. Последние десятилетия Дьёрдя Лигети. О поздних сочинениях для фортепиано // Музыкальная академия 2007, №1.
26. Сабольчи Б. История венгерской музыки. Будапешт, 1964.
27. Савенко С. О стилистических тенденциях творчества Лигети // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. М., 1993.
28. Савенко С. Приключения в воображаемом пространстве. Заметки о творчестве Д. Лигети // Советская музыка, 1987, №6.
29. Смирнов Д. О тайнах творческого процесса в музыке // Музыкальная академия, 2002, №2.
30. Соколов А. Музыкальная хронология XX века // Теория современной композиции. М., 2005.
31. Трайнина Е. «Постмодернистская чувствительность» и её проявление на ранних этапах эволюции стиля Дьёрдя Лигети // Музыковедение, 2008 №8.
32. Холопова В. Икон. Индекс. Символ. // Музыкальная академия, 1997, №4.
33. Холопова В. Музыкальное содержание: зов культуры – наука – педагогика // Музыкальная академия, 2001, №2.
34. Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке М., 1990
35. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974
36. Чередниченко Т. Новая музыка №6 // Новый мир, 1993, №1.

37.Шнеерсон Г. Статьи о современной музыке. Очерки. Воспоминания. М., 1974.

38.Юсупова О. Роль семантического анализа в фортепианном исполнительстве// Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. V. Т., 2007.

СОДЕРЖАНИЕ

1.	Введение.....	3
2.	Стилистические особенности фортепианного творчества Д. Лигети.....	5
3.	Фортепианный цикл «Musica ricercata».....	16
	I.....	20
	II.....	23
	III.....	27
	IV.....	29
	V.....	32
	VI.....	35
	VII.....	37
	VIII.....	40
	IX.....	43
	X.....	46
	XI.....	49
4.	Пьесы для клавесина.....	55
	Continuum.....	55
	Passacaglia ungherese.....	59
	Hungarian Rock.....	63
	Литература.....	74

Марат Васильевич ГУМАРОВ

**ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДЬЁРДЯ ЛИГЕТИ
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА**

Учебное пособие для музыкальных вузов

Подписано в печать 10.12.2010. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Гарнитура Таймс. Усл.п.л. 5,0. Тираж 300 экз.