

ВТОРОЙ СТРУННЫЙ КВАРТЕТ Д. ЛИГЕТИ: ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Столярова В. С.

*Кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры теории и методики преподавания искусства
УО «Белорусский государственный
педагогический университет им. М. Танка»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Одним из ярчайших представителей западноевропейского авангарда второй половины XX века является венгерский композитор, ученый, педагог – Дьердь Лигети. Начавший свой творческий путь как последователь Б. Бартока, он в 1956 году после переезда в Австрию, а затем в ФРГ (где его принял в своем доме К. Штокхаузен) становится сотрудником электронной студии в Кельне и пишет электронные «Articulation» и «Glissandi».

1960-е годы в творчестве Д. Лигети являются периодом наиболее интенсивных творческих поисков. В это время композитор открывает для себя возможности сонорной композиции, изобретает технику «микрополифонии» (Микрополифония – особого рода полифоническая техника, «где голоса вступают со столь незначительным временным интервалом, что каждый голос и момент его вступления заметить невозможно» [2, с. 33]). Ряд вокальных сочинений Д. Лигети связан с театром абсурда («Приключения», «Новые приключения»). Именно в этот период творчества к композитору приходит известность, связанная с появлением таких произведений, как «Apparation» (1959) и «Atmospheres» (1960).

К данному периоду творчества относится и Второй струнный квартет, созданный в 1968 году. Но в отличие от других произведений (например, «Atmospheres» и «Lontano»), он не относится к статическим сонорным композициям, так как на первый план в нем выходит фактор времени.

Важнейшей особенностью произведения является и то, что почти каждая из частей (всего их пять) основана на волновом принципе развития. Исключение составляет четвертая часть, написанная в квазитрехчастной форме.

Основополагающее значение для композиционной структуры квартета имеет принцип «пульсирующего» пространства, проявляющийся через сужение/расширение звукового диапазона, сгущение/разрежение фактуры. Процесс звукового становления представляется результатом взаимодействия звуковысотных, метроритмических, фактурных, тембровых, динамических и темповых контрастов.

Так, на уровне звуковысотной организации можно выделить три основных элемента: продленный звук, «общие формы движения», представленные мелодико-фигурационными образованиями, использующими широкие интервальные скачки, и поступенно-гаммообразные мелодические линии.

В области ритмической организации обнаруживаются также три элемента, где первый представляет собой «выровненный», остигатный ритм, второй – «вибрирующий» ритм, связанный с использованием тремоло или повторениями мелких длительностей, и, наконец, третий – активные, лапидарные, рельефно очерченные ритмические рисунки.

Особого внимания заслуживает тот факт, что все эти элементы между собой тесно взаимосвязаны. Так, мелодико-фигурационные образования чаще всего сочетаются с активными, лапидарными ритмическими рисунками, тогда как поступенно-гаммообразные – с «вибрирующим» ритмом.

Более сложное взаимодействие контрастных элементов обнаруживается на уровне фактурной организации, что связано с противопоставлением моноплановых и

полипластовых структур, а также использованием плотной, насыщенной и более разреженной, прозрачной фактуры.

На уровне тембровой организации контраст обнаруживается в сопряжениях чистого и смешанного тембров, на уровне громкостной динамики – f и p , на уровне темповой организации – быстрого и медленного темпов.

Примечательно и то, что во Втором струнном квартете Д. Лигети на микровременном уровне действуют такие звуковысотные, ритмические, фактурные, динамические, тембровые контрасты, которые в музыке старых эпох использовались в качестве факторов макровременной организации музыкального целого. Это в свою очередь приводит к «уплотнению музыкального времени», что является весьма характерным для мышления композиторов XX века.

Теперь перейдем непосредственно к анализу событийного времени. Очевидно, что образно-эмоциональное прочтение этой музыки не может быть однозначным и предполагает много содержательных «подтекстов». Вот один из них.

Открывается композиция паузами, нарушаемыми внезапным вторжением на фортиссимо резкого аккорда, оставляющего после себя звуковой след. Он в свою очередь становится своего рода продолжением первого «медитативного» элемента («звучащая тишина»). Таким образом, уже в начале части можно выделить два контрастных элемента, один из которых, на наш взгляд, связан с внутренним миром человека, второй же – напротив, раскрывает образ внешних сил, враждебных ему. На диалектике этих двух начал и строится «событийная» канва первой части. Так, очередное вторжение враждебного начала происходит в конце первой волны, которое на этот раз активизируется, заявляя о себе более откровенно (тт. 14–18). Это приводит к новому «повороту событий». Тематический эмбрион, появляющийся в т. 32, порождает новые мелодико-тематические образования, вступающие между собой в квазиполифонические взаимодействия. Данный фрагмент можно рассмотреть как «душевные бури» внутри человека, выплескивающиеся наружу и в последнем разворачивании обретающие драматический характер. Постепенно динамизм разворачивания угасает – человек остается наедине со своими мыслями.

В начале второй части событийное время замедляется. Появление враждебного начала (т. 45) стимулирует драматическую напряженность звучания, но она все-таки не достигает уровня первой части.

Удачной находкой Второго струнного квартета Д. Лигети является скерцозная третья часть, основанная на волновом принципе развития (с элементами репризной трехчастности). Можно выделить четыре микроволны, которые объединяются в единую большую волну с кульминацией в точке «золотого сечения».

Так, уже начальные такты третьей части напоминают тиканье часов. Это достигается использованием в каждой партии одного звука (у первой скрипки и альты – это h^2 , а второй скрипки и виолончели – a^2). Также следует отметить применение остигатного ритма, который впоследствии начинает меняться. Создается эффект разнобоя в звучании инструментов, что приводит к ускорению ритмической пульсации (композитор последовательно выписывает квинтоли, секстоли, септоли и т.д. в каждой партии). Не менее важным является использование такого специфического приема игры на струнных инструментах, как пиццикато *con sordino*.

Вторая волна развития также начинается с полиостинатного движения (на этот раз кластера $d^1-es^1-f^1-fis^1$), что сочетается с незначительным расширением, а затем сужением диапазона, спадом звучности с ff и $pppp$ и с дальнейшим ускорением ритмической пульсации.

Третья волна (тт. 30–38) становится кульминационной в развитии всей части. В ней происходит резкое расширение звукового диапазона, что сочетается с появлением пуантилистической, а затем и репетитивной техник письма (тт. 34–35), контрастов на уровне громкостной динамики ($fff-pp$, $sf-p$ и т.д.), а также фактурной организации

(насыщенная фактура сменяется более разреженной). На смену «вибрирующему» ритму приходит активный ритмический рисунок, выдержанному звуку – разрозненные звуковые точки, разбросанные по всему звучащему пространству.

В конце части (в четвертой волне развития, или репризе трехчастной формы) вновь возникает полиостинатное движение нескольких линий, которое затем неожиданно прекращается (т. 45).

Таким образом, основополагающее значение в этой части приобретает идея «взбесившегося времени», раскрывающаяся через ускорение ритмической пульсации в каждой партии при образовании общего полиостинатного движения. Это – символ враждебного человеку начала. В век технической революции (в условиях стремительного темпа жизни) люди в некотором смысле становятся «рабами» технического прогресса. Машина совершеннее человека, она «не ведает ни страха, ни надежды, которые только мешают, никаких желаний, она работает согласно чистой логике...» [3, с. 11]. Поэтому – да здравствует машина! Не существует ничего непонятого, случайного, неожиданного. Все можно объяснить, измерить, перевести на язык формул. Чувства – выдумка, дружба – химера.

Еще одно проявление враждебного человеку начала раскрывается в четвертой части квартета. Оно связано с образом разъяренной, грозной толпы, способной своей стихийной мощью загубить человеческую индивидуальность.

Если в четвертой части квартета раскрывается конфликт между человеком и толпой, то в финале (пятой части) после всех жизненных коллизий, столкновений с враждебными жизненными обстоятельствами, человек предстает сломленным, уставшим от борьбы, не верящим в счастье.

Эта этически-философская коллизия, выраженная столкновением двух начал, является в определенном смысле продолжением традиции классико-романтического симфонизма. Но в данном случае квазисимфонический метод реализуется в условиях новых современных техник письма, иной тематической организации музыкального материала. Основываясь на классификации типов драматургии В. Холоповой [4], струнный квартет № 2 Д. Лигети можно причислить к произведениям с классической конфликтной драматургией.

В музыкальном творчестве 1960–1970-х годов ориентация на такой тип драматургии не является всеобщей. Из произведений других авторов, в которых реализованы принципы конфликтной драматургии, можно назвать Вторую скрипичный концерт, Вторую скрипичную сонату и Первую сонату А. Шнитке, Пятую симфонию Б. Тищенко.

Таким образом, сам жанр квартета предполагает квазисимфоническое развертывание. Для его первых частей весьма характерным является интенсивное течение событийного времени, что связано с завязкой и развитием основных сюжетных линий. Вторые части в квартетах имеют спокойный темп развития, тогда как третьи (скерцозные) переключают внимание слушателей в другую образную сферу. Если в третьей части Д. Лигети обращается к образу «взбесившегося» времени, то характер четвертой он определяет как «*furioso, brutale, tumultoso*». Пятая часть Второго квартета выполняет роль финала сонатно-симфонического цикла, для которого характерно стремительное развитие событий, приводящее к их исчерпанию, логической развязке.

Литература

1. История зарубежной музыки. XX век: учеб. пособие / сост. И общ. ред. Н. А. Гавриловой. – М.: Музыка, 2005. – 576 с.
2. Крейнина, Ю. Венгерское десятилетие: начало пути / Ю. Крейнина // Дьердь Лигети. Личность и творчество: сб. ст. / сост. Ю. Крейнина. – М.: Рос. Ин-т искусствознания, 1993. – С. 25–37.
3. Фриш, М. Штиллер / М. Фриш. – М.: Художественная литература, 1972.

4. Холопова, В. К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века / В. Холопова // Современное искусство музыкальной композиции / ГМПИ им. Гнесиных – М., 1985. – Вып. 79. – С. 17–37.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ