

## КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЭТЮДОВ Д. ЛИГЕТИ

В настоящей статье затрагиваются вопросы новаторства этюдов Д. Лигети, объединенных во Вторую тетрадь. В частности, в статье рассматриваются особенности формы, метроритма, ладо-гармонической сферы, фактуры, динамики и педализации некоторых этюдов Второй тетради. Этюды Лигети пользуются огромной популярностью в странах Западной Европы и входят в обязательную программу многих престижных конкурсов и фестивалей. Вместе с тем на сегодняшний день они малоизвестны и редко исполняемы в Беларуси, поэтому тема статьи представляется в достаточной степени актуальной. Сегодня фортепианные этюды Лигети представляют восемнадцать программных пьес, сочиненных в течение семнадцати лет. В них композитор вложил 40 лет опыта. К 1985 г. он планировал закончить обе тетради, в которые хотел включить по шесть пьес, однако успел издать к этому времени только первую. Создание второй тетради несколько затянулось, и масштабы ее разрослись. Она была написана с 1988 по 1994 г. и к шести запланированным этюдам были добавлены еще два — *Der Zauberlehrling* и *En Suspens*. Процесс сочинения весьма захватил автора и возбудил стремление продолжить писать этюды и тем самым открыть третью тетрадь<sup>1</sup>. В данной статье выбраны для анализа этюды № 8 (*Fem*), № 11 (*En suspens*), № 12 (*Entrelacs*) и № 14 (*Columna infinita*).

### Этюд № 8 «Fem» — «Металл» (1989)

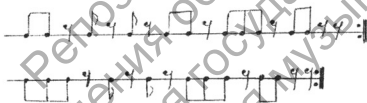
Известно, что Лигети сочиняет музыку, импровизируя за фортепиано. В результате этих импровизаций его посетила идея о написании этюда, изложенного квинтами. Название этюда напрямую ассоциируется с характером музыки: энергичный и упругий ритм сочетается с таким же упругим и чеканным, почти ударным прикосновением на протяжении всей пьесы, кроме коды.

<sup>1</sup> Работу над третьей тетрадью этюдов Лигети продолжает до сих пор.

«Fem» состоит из шести построений: первые четыре — по 12 тактов, пятое — 9 тактов, шестое — 21 такт. Второе и третье построения представляют собой несколько преобразованные (звуковысотно, но не ритмически) варианты первого. Четвертое имеет разработочный характер. В пятом объединен материал второго и четвертого построений (в партии правой руки черты второго, а в левой — четвертого построения). Заключительное построение (*semplice, da lontano*) основано на новом материале.

На всем протяжении первых трех 12-тактовых построений безостановочно повторяются две разные ритмические модели в двух руках одновременно: в правой — из 18 восьмых длительностей, в левой — из 16 (пример 1). Этюд нотирован на 12 восьмых и каждое 12-тактовое построение содержит в сумме 144 восьмых. 144 — наименьшее кратное для 18 и 16, поэтому восемь ритмических конструкций в партии правой (по 18 восьмых) заканчиваются за то же время, что и девять в левой (по 16 восьмых).

Ниже приведена схема обеих ритмических моделей:



Сдвигаясь, они приходят в исходную точку, и их путь начинается сначала.

Взаимодействие этих конструкций приводит, с одной стороны, к синхронной паузе в обеих руках в конце каждого третьего такта, а с другой — к двум подряд восьмым паузам в конце каждого 12-тактового построения. Это создает ощущение регулярности пунктуации в первых трех разделах пьесы.

Динамика на протяжении первых 36 тактов террасообразна. Здесь нет указаний усиления либо уменьшения звука. Так, первое построение проводится *f*, второе начинается *subito p*, затем *ff*, *fff*, третье в той же динамике. Причем в моменты *p*, *pp* Лигети добавляет обозначение *una corda*, а при *ff* — *tre corde*.

В четвертом построении утрачивается ритмическая логика предыдущего материала. Композитор подвергает импровизационным изменениям и звуковысотную конструкцию: квинты удваиваются, к ним добавляются секунды, фактура за счет этого уплотняется. Исчезают регулярные паузы. Движение квинт становится непрерывным, динамика — более изощренной: встречаются *subito ff, ppp, fff, ffff, crescendo poco-a-poco, crescendo molto*, усиливаемое нажатием правой педали (*tre corde poco-a-poco*).

Кульминация приходится на 57-й такт (перед *semplice, da lontano*), где последний аккорд наиболее яркий. Он содержит 8 звуков по вертикали и является самым уплотненным из встречающихся в пьесе. Ему предшествует и за ним следует двойная восьмая пауза. В кульминационный момент (последние 16 восьмых перед кодой) обе руки синхронны в ритмическом отношении.

Шестое построение может восприниматься как медленный, уравновешенный эпилог — кода. Движение замедлено в три раза за счет изложения исключительно четвертными длительностями с точкой (вместо восьмых нот). Металлическая упругость и непоколебимость ритма сменяются плавностью, текучестью, смягченной артикуляцией *legato*. Лишь изложение квинтами отдаленно напоминает о предыдущем материале. Эти квинты растворяются, с динамики *pp* до *pppp*. Весь раздел исполняется *una corda*.

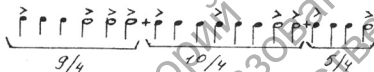
В своей аннотации Лигети советует играть «Fem» очень ритмично, пружинисто, так, чтобы полиритмическое разнообразие выходило на первый план. Композитор считает, что здесь нет реального метра, а тактовые черты помогают лишь ориентироваться в материале. Рекомендуются использовать правую педаль экономно, а *p, pp, ppp* без акцента; артикулировать *legato leggiero* с разнообразием акцентировки *ad libitum*, всегда твердо и металлически (до раздела *semplice da lontano*).

### Этюд № 11 «En suspens» — «В беспокойстве» (1994)

Это единственный медленный этюд из второй тетради. Он оставляет ощущение естественности, простоты, душевности, но не лишен грациозности, элегантности. Вместе с тем этюду свойственна тонкая колористика и нюансировка (*p, pp, ppp*).

Подобно этюду «Galamb Borong» (№ 7), «En suspens» политонален, что отмечено разными ключевыми знаками в партии каждой руки. В нем Лигети использовал два гексахордовых звукоряда на расстоянии тритона: *des — es — f — ges — as — b* и *g — a — h — c — d — e*. Эти звукоряды меняются между партиями рук трижды на протяжении пьесы. Кроме того, этюд полиметричен, так как правая рука исполняется в размере 6/4, а левая — 12/8.

В этюде можно отметить три раздела: первый — с начала до 18-го такта, второй — с 19-го по 26-й такт и третий — с 27-го по 35-й. В первом разделе партия правой руки изложена преимущественно созвучиями, организованными ритмически и интонационно следующим образом:

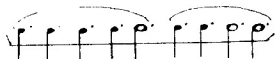


Эта ритмическая конструкция проводится четырьмя без изменений и завершает первый раздел этюда. При этом акцентировка всегда остается неизменной (пример 2).

Эта конструкция занимает 24 четверти. При размере 6/4 она должна была бы каждый раз начинаться с первой доли такта. Однако четвертные паузы после каждой конструкции как бы отделяют их друг от друга и смещают каждый раз на одну четверть. Интонационно первая и третья конструкции идентичны (третья — на октаву ниже). То же можно сказать и о паре второй и четвертой, где последняя проводится также на октаву ниже, сохраняя мелодику второй.

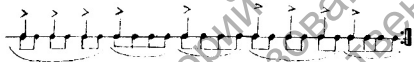
Партия левой руки — на втором плане. Она изложена преимущественно четвертями с точкой и создает в сочетании с правой полиритмические биения. Для достижения особого колористического эффекта к концу первого раздела вводится восходящее, а затем нисходящее *glissando*, охватывающие соответственно 16 и 27 белых клавиш и исполняемые *leggiere ppp*.

Второй раздел интермедийного плана. Фактура в нем весьма скромная и представлена группами нисходящих звуков и созвучий, вступающих ирегулярно в партии правой руки и регулярно — в партии левой. Метрическая схема последней выглядит таким образом:



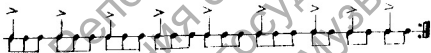
Она занимает три такта и повторяется трижды подряд, завершая раздел. Динамика в нем не превышает *tr*.

Реприза несколько усложнена фактурно и изменена метрически, однако тематически материал правой руки остался почти неизменным и узнаваемым на слух. Этот раздел изложен преимущественно восьмыми длительностями, и анализ их группировки позволяет выявить самостоятельную ритмическую конструкцию не только в партии правой руки, но и в левой (в первом разделе партия левой руки не была столь организована). Ритмика партии правой руки изменена и выглядит следующим образом.



Она содержит 24 восьмых и проводится четыре раза подряд.

Конструкция партии левой руки выглядит иначе:



Она содержит также 24 восьмых, но проводится трижды.

Как видно, обе конструкции занимают по времени два такта и вступают одновременно. В каждой из них акцентируется 9 нот, однако несовпадение этих акцентов в шести случаях из девяти создает весьма оригинальные метрические биения и придает музыке еще больше очарования и ритмической изысканности.

Начиная с 33-го такта, ритмическая формула в левой руке разрушается. Движение в ней ускорено за счет появления квартолей, затем квинтолей и, наконец, шестнадцатых нот на фоне прежних фигур в правой руке. В этот момент появляется единственное в пьесе обозначение *crescendo* и динамика усиливается до *f*. Это *forte* является выражением не столько силы звука, сколько экспрессии. Оно обусловлено общим длительным восхождением аккомпанирующих созвучий, приводящим к эмоциональному всплеску, но на фоне господствующих в этюде *p*,

*tr* и *pp*. Выходит из равновесия и музыкальная ткань эта да: она хроматизируется впервые во всей пьесе.

Авторское обозначение в начале этюда *pochissimo ped* указывает, вероятно, не на полное ее нажатие, а на использование различных градаций «полупедали».

### Этюд № 12 «Entrelacs» — «Смятение» (1993)

Этюд во многом схож с «Galamb borong» (№ 7): их сближает характер звучания, некоторые композиционные приемы, фактурные, метрические особенности, а также индивидуализация партий каждой руки посредством применения двух разных гексахордов. В «Entrelacs» эти гексахордовые звукоряды представлены в сумме всеми двенадцатью ступенями темперированного строя: партия левой руки содержит звуки: *ges — as — b — c — des — es*, а правой — *d — e — f — g — a — h*. Во второй половине этюда гексахорды меняются местами.





Пьеса состоит из двух разделов: первый — до середины 54-го такта, а второй — по 81-й такт. Последний раздел является динамизированной репризой.

С точки зрения метра «Entrelacs» сконструирован из семи слоев, обозначенных в клавире с помощью дополнительных штилей. Каждый из них записан половинными, четвертными, восьмыми и шестнадцатыми нотами. Эти ноты каждого слоя часто совпадают с шестнадцатыми нотами фона, но при исполнении они выделяются и выдерживаются полную длительность (по крайней мере, насколько это позволяет аппликатура).

Первыми вступают половинные. В партии правой руки они содержат по 13 шестнадцатых нот, а в левой — по 17 (пример 3). Через девять ударов в партиях обеих рук вступают слои четвертных нот (разумеется, в правой они появляются раньше, так как половинные в ней включали по 13 фоновых шестнадцатых). В правой четвертные содержат по 7 шестнадцатых нот, а в левой — по 11. Затем появляются слои восьмых, где в правой — по 4 шестнадцатых, а в левой — по 5, и, наконец, графически выделенные шестнадцатые ноты, где каждая содержит по 3 шестнадцатых фона (пример 4)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Слой шестнадцатых нот один. Сначала он звучит в партии левой, а затем — в партии правой руки, поочередно.

Слушатель не в состоянии отметить в сознании отдельные слои, слыша только единый в ритмическом и полифоническом отношении организм. Ниже приведена конструктивная схема, отражающая соотношение количества фоновых шестнадцатых в партиях обеих рук:

	в правой	в левой
	13	17
	7	11
	4	5
	(3)	3

Таким образом, выделенные ноты содержат по 3, 4, 5, 7, 11, 13 и 17 шестнадцатых в различных длительностях. Эти числа, кроме 4, являются простыми, на их использовании основана вся пьеса.

В этом разделе можно отметить две крупные динамические волны *crescendo*, первую — с начала и до 30-го такта, а вторую — с 30-го до 54-го такта. С начала второй динамической волны вышеупомянутые слои вступают не в таком строгом порядке.

Второй раздел начинается, как и экспонирующий, половинными нотами. Однако последующие ритмические слои вступают более хаотично, чем в начале этюда. Динамика этого раздела развивается от *pp* к *fff* и растворяется к концу в *pppp*.

В этом этюде невозможно обойтись без правой педали, что подтверждено авторскими обозначениями *con ped.* в начале пьесы.

**Этюд № 14 «Columna infinita» —  
«Бесконечная колонна» (№ 14A «Coloana fara sfarsit» —  
«Колонна без завершения») (1993)**

Поводом для написания этого этюда явилось впечатление от скульптуры «Coloana fara sfarsit» румынского мастера С. Brancusi. Эта скульптура представляет собой колонну из шестнадцати с половиной пирамидальных форм, возносящихся зигзагами вверх (см. приложение 1). Оригинальной версией музыкального воплощения «Coloana fara sfarsit» явился этюд № 14A с одноименным названием.

обозначенный в аннотации к нему как «for player piano (ad lib. live pianist)»<sup>1</sup>.

Известный интерпретатор фортепианной музыки Лигети Пьер Арманд испытал трудности при исполнении этого этюда и попросил композитора упростить фактуру, исключив некоторые созвучия в каждой руке. Так, второй, облегченной версией, наиболее часто исполняемой, явился этюд № 14 с несколько измененным названием «Columna infinita». В настоящей статье рассматривается оригинальная версия этюда — 14А.

Подобно колонне, этюд состоит из шестнадцати с половиной музыкальных модулей — восходящих поочередно в партии каждой руки «колонн» звуков. Каждый модуль представляет собой созвучия, сужающиеся и расширяющиеся, как узор колонны.

Первый восходящий модуль (утяжеленный за счет изложения в партиях обеих рук) содержит 44 восьмых и поднимается от «do» большой октавы до «do» второй октавы. Второй модуль вступает в партии правой руки на 26-ю восьмую первого модуля от того же звука и включает 42 восьмых. Третий — в левой на 22-ю восьмую второго модуля (пример 5).

Таким образом, излагаемые по очереди каждой рукой, они производят эффект накладывающихся музыкальных спиралей, заставляя пианиста постоянно перекрещивать руки, чтобы снова и снова подхватывать безостановочную линию этой грандиозной спирали. В приложении 2 наглядно представлены все модули в количественном соотношении составляющих их восьмых.

Как видно из схемы, последний полный модуль состоит из 129 восьмых. Такая продолжительность становится возможной, несмотря на предел диапазона клавиатуры (88 клавиш), благодаря звуковысотному «зигзагу» верхнего голоса. В нем ноты поочередно перемещаются вниз и вверх, сохраняя тенденцию к восхождению. Обрезанный модуль из 45 восьмых фактурно уплотняет завершение этюда и обрывается внезапно одновременно с 16-м модулем на самых высоких звуках и на самом громком нюансе (*fffff*).

<sup>1</sup> Для механического пианино (по желанию живой пианист).



В приложении 3 схематично прослежены вступления басовых созвучий от первого модуля к последнему. Непросто заметить движение баса вниз по ступеням целотонального звукоряда от «do» большой октавы к «do» контроктавы. При этом каждый последующий модуль заканчивается на более высокой ноте, чем предыдущий.

Начало каждого модуля отделено четвертной паузой. С одной стороны, эти паузы дают возможность отдыха поочередно каждой руке после невероятно сложных двойных нот; с другой — за этот мизерный промежуток времени, равный четверти, позволяют возобновить энергию, необходимую для следующего витка этой дьявольской спирали.


С 26-го такта Лигети накладывает на спираль аккордовую тему в ритме aksak  $(3+2+2) + (3+2+2+2)$ , проводимую по одному разу в партии каждой руки (пример 6). Именно на этой теме основаны кульминация и заключение этюда.

Динамика на протяжении пьесы должна быть не слабее *fff* (*sempre con tutta la forza*). В ней встречаются *ffff*, *fffff* и, как было отмечено выше, *ffffff*. Разумеется, человек и рояль ограничены физическими возможностями, поэтому такая динамика воплощается не столько в силе звука, сколько в колоссальной экспрессии и эмоциональном накале.

В аннотации к этюду Лигети советует экономно пользоваться педалью, часто ее менять, играть равномерно, четко, не размыто.

\*\*\*

Таким образом, метроритмические искания Лигети лежат в глобальной основе всех этюдов. В каждом из них есть метроритмическое зерно, представленное аддитивной структурой, метрическим слоем или самостоятельной ритмической конструкцией в различных преломлениях. Так, «Fem» основан на двух заикленных ритмических конструкциях, различных по строению и продолжительности. В «En Suspens» уживаются одновременно два размера —  $6/4$  и  $12/8$ , создающие постоянные ритмические биения 2—3-дольных фигур. Наряду с ними в этюде используются аддитивные метрические конструкции, заик-



ленные четырежды или трижды в партиях разных рук «Entrelacs» состоит из семи метрических слоев, выраженных графически — половинными, четвертями, восьмыми и шестнадцатыми, где в каждой руке они имеют индивидуальную протяженность, и основаны на составляющих их простых числах. В некоторых этюдах сопоставления двух и трех метрических долей («L'escalier du diable» (№ 13), «Coloana fara sfarsit» (№ 14)) напоминают ритм aksak. Нередко у Лигети эти сопоставления становятся более усложненными, например, три — к пяти, семь — к одиннадцати и т. д., где он отдает предпочтение простым числам в пользу асимметрии. Тактовые линии у него почти никогда не являются средством выражения сильных долей.

С другой стороны — каждый этюд Лигети индивидуален с точки зрения гармонического языка и звуковысотной сферы. Так, взаимодополняющие гексахордовые звукоряды в партиях обеих рук лежат в основе «Galamb Borong» (№ 7), «En suspens» (№ 11), «Entrelacs» (№ 12) и отчасти «Der Zauberlehrling» (№ 10). Причем в «Galamb Borong» эти гексахорды состоят из ступеней целотоновой гаммы. Этюд «Fem» построен преимущественно на квинтовых созвучиях. «Vertige» (№ 9) насыщен хроматическими двенадцатиступенными звукорядами. В «L'escalier du diable» взаимодействуют полутоновые и целотоновые звукоряды. Уникальной композиторской находкой Лигети являются его музыкальные спирали, нашедшие преломление в этюдах «L'escalier du diable», «Vertige» и в рассмотренном выше «Columna infinita» («Coloana fara sfarsit»). В этюде «Vertige» они нисходящие, а в двух последних этюдах — восходящие.

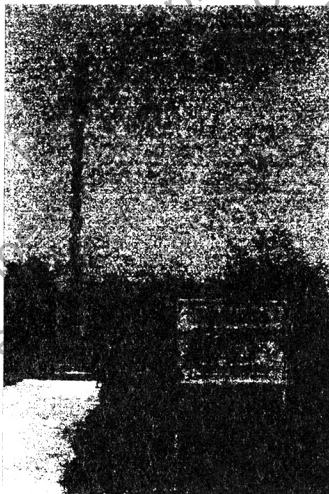
С точки зрения динамики большинство этюдов Лигети выстроены длительными звуковыми волнами crescendo и реже diminuendo. Как принцип динамического развития каждая последующая звуковая волна crescendo вступает внезапно тихо на гребне кульминации предыдущей волны. Развитие этих динамических волн всегда точно и подробно рассчитано и отмечено в клавире. Однако в этюде «Fem» Лигети указана террасообразная динамика — это единственное исключение из всей тетради.

В некоторых этюдах встречаются весьма экстравагантные нюансы типа *pppppppp* или *ffffff*. Однако они

никогда не возникают сами по себе. Эта динамика всегда обусловлена предыдущим ее развитием (например, *pp* — *pppp* — *pppppp* — *pppppppp*).

Помимо подробно выписанных нюансов, тончайших градаций *crescendo* и *diminuendo* клавир этюдов изобилует скрупулезными обозначениями правой, левой а также средней педали. Так, в одном из тактов «Der Zauberlehrling» уживаются четырнадцать различного рода обозначений (не считая штрихов). Нередко кроме общепринятых итальянских терминов встречаются и пояснения (прямо в клавире) на английском и немецком языках. На этих же языках к некоторым этюдам есть авторские аннотации. В конце каждого этюда указано время с точностью до секунды, за которое он должен быть исполнен.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1





# ПРИМЕР 1

Vivace risoluto, con vigore,  $\text{♩} = 30$  ( $\text{♩} = 100$   $\text{♩} = 120$ )

Musical score for Example 1, featuring piano and violin parts. The tempo is marked "Vivace risoluto, con vigore" with a metronome marking of  $\text{♩} = 30$  ( $\text{♩} = 100$   $\text{♩} = 120$ ). The score consists of three systems of staves, with the piano part on the left and the violin part on the right.

# ПРИМЕР 2

Andante con moto,  $\text{♩} = 90$ , "avec l'élan de la vie"

Musical score for Example 2, featuring piano and violin parts. The tempo is marked "Andante con moto" with a metronome marking of  $\text{♩} = 90$  and the instruction "avec l'élan de la vie". The score consists of two systems of staves, with the piano part on the left and the violin part on the right.

# ПРИМЕР 3

To archiviare meglio i dati  
e aprire le porte del futuro

Musical score for Example 3, featuring piano and violin parts. The tempo is marked "Andante con moto" with a metronome marking of  $\text{♩} = 65$ . The score consists of three systems of staves, with the piano part on the left and the violin part on the right.

## ПРИМЕР 4

122  
123  
124  
125

*sempre.*

*ritardando string., piano al piccol.*

This musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 122 and 123, with the instruction "sempre." written below the staves. The second system contains measures 124 and 125, with the instruction "ritardando string., piano al piccol." written below the staves. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

## ПРИМЕР 5

*Presto possibile, tempestoso con fuoco, a 195 \*\*\**

56  
57  
58  
59  
60

*Il più sempre possibile lo farò, leggiero possibile \*\*\*\**

*ped. \*\*\*\*\**

*adagio*

This musical score consists of three systems of staves. The first system contains measures 56 and 57, with the tempo and character markings "Presto possibile, tempestoso con fuoco, a 195 \*\*\*" and the instruction "Il più sempre possibile lo farò, leggiero possibile \*\*\*\*" written above the staves. The second system contains measures 58 and 59, with the instruction "ped. \*\*\*\*\*" written below the staves. The third system contains measure 60, with the instruction "adagio" written below the staves. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

## ПРИМЕР 6

The image shows a musical score for Example 6, consisting of three systems of staves. The notation is complex, featuring many beamed notes and rests, characteristic of a highly rhythmic piece. There are various dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *mp*, *f*, and *ff*. The score is written in a single system of staves, with some parts appearing to be for multiple instruments or voices. The overall style is modern and experimental.

### Литература

1. Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. М., 1973.
2. Клоковская В. Методы рационализации в творчестве западно-европейских композиторов II половины XX века (Г. Лигети, Л. Берно, К. Штокхаузен). Мн., 2005.
3. Когоутэк П. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
4. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974.
5. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971.
6. Steinitz Richard. Gyorgy Ligeti. Music of the imagination. London, 2003.
7. Richard Toop. Gyorgy Ligeti. Liverpool, 1999.
8. Simha Aron. African polyphony and polyrhythm. Cambridge, 1994.
9. Neue Zeitschrift für Musik. N 3. 2003.
10. Bouliate Denys. Imaginaire Bewegung Gyorgy Ligeti's Etudes pour piano. Cologne, 1989.
11. Florois Constantin. Gyorgy Ligeti. Prinzipilles über sein Schaffen // Music und Bildung. N 19. 1978. P. 484—488.
12. Loesch Heinz von. Fine 'frketales Scepferdchen-Etude'. Gyorgy Ligeti and die Chaosforschung. Positionen II. Berlin, 1992. P. 7—12.