

УДК 781.6

DOI: 10.17223/22220836/44/18

Н.А. Петрусева

НОВЫЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ТЕХНИКИ Д. ЛИГЕТИ: ПЕРВАЯ ТЕТРАДЬ ЭТЮДОВ

В статье рассмотрены новые композиционные техники в посттональный период Дьёрдя Лигети. На примере Этюдов № 1, № 2 и № 6 из первой тетради Этюдов для фортепиано (1985) Лигети освещены традиции П. Булеза, А. Веберна, Дж. Кейджа, композиторов-романтиков, содержательные и композиционно-технические особенности этюдов. В сравнительном аспекте рассмотрено наложение структур у Лигети и тетрахордов в народной музыке; показаны влияние африканских ритмов, феномен «иллюзорного ритма». В аспекте методологии использован комплексный подход. Ключевые слова: посттональный период Д. Лигети, секционные формы, «мелодическая пролиферация», метод ритмических пластов, «иллюзорный ритм»

На протяжении всей своей карьеры Дьёрдь Лигети был известен созданием новых техник и включением традиционных венгерских народных песен в посттональные композиции; комбинировал нетрадиционные ритмические практики и композиционные техники других композиторов со своим собственным использованием математических и акустических явлений для создания «стиля Лигети».

Одним из лучших фортепианных сочинений Лигети является цикл концертных этюдов, состоящий из трех тетрадей (1985, 1988–1994, 1995–2001). Все этюды имеют объявленную программу, выраженную в названии. Названия этюдов могут образовываться как от основного технического приема в этюде, например «Блокированные клавиши», так и от внемузыкальных романтических образов, например «Радуга». Все этюды имеют посвящения композиторам, пианистам, друзьям и др. Названия этюдов часто несут объемный, многогранный смысл.

Цикл Этюдов создавался под впечатлением ряда источников – народной венгерской музыки¹, фортепианного творчества романтиков, импрессионистов, Булеза и африканской музыки. Так, «сложный полиметрический и очень мелодичный стиль» [1] сочетается с виртуозностью², что было очень важно для композитора в поздний период его творчества. На этом пути Лигети оставляет ранее использованную в оркестровой и хоровой музыке технику микрополифонии³.

¹ В 1949–1950 гг. Дьёрдь Лигети собирал народные песни в Трансильвании и по рекомендации Кодаи работал в этнографическом музее над расшифровкой коллекции ранних записей народной музыки, из которой была сформирована «Сокровищница венгерской народной музыки», впоследствии переведенная в Институт музыковедения (из интервью с Д. Лигети) [2]).

² О «системе координат» новой инструментальной музыки (новый звуковой объект, концертность и виртуозность, принципы импровизации, инструментального театра и пролиферации) см.: [3].

³ Говоря об истоках микрополифонии Д. Лигети, одни исследователи «выводят» ее из постепенного хроматического сгущения фактуры в музыке романтиков и Дебюсси (см. об этом: [4. С. 169]). Однако композитор поясняет: технику «движущихся красок» он перенес в оркестр в «результате опытов с электронной музыкой» (цит. по: [5. С. 157]); перекраска одного звука в музыке Веберна («Klagfarbenmelodie») становится у Лигети суммарной звучностью.

В первую тетрадь *Этюдов для фортепиано* (1985) Дьёрдь Лигети включает шесть этюдов (общей продолжительностью 20 минут): «Хаос» (*Désordre*, № 1), «Струны» (*Cordes à vide*, № 2), «Блокированные клавиши» (*Touches bloquées*, № 3), «Фанфары» (*Fanfares*, № 4), «Радуга» (*Ars-en-ciel*, № 5), «Осень в Варшаве» (*Automne à Varsovie*, № 6).

Цель статьи – рассмотрение трех этюдов из первой тетради (№ 1, 2, 6) в аспекте взаимоотношения музыкального текста и контекста, традиций и новаторства – решается на пересечении музыкальной феноменологии (направленность сознания на локальные структуры¹) и герменевтики: звуковая аура этюдов создает определенный «герменевтический круг»², конструируемый, с одной стороны, балансом традиций и новаторства; с другой – соотношением материала и формы, содержательных аспектов и композиционных техник.

Хаос как эстетическая категория. Два первых этюда из первой тетради посвящены Пьеру Булезу: № 1 «Беспорядок» (*Désordre*) и № 2 «Струны» (*Cordes à vide*). Появление термина «хаос» (*Désordre*) в первом этюде отнюдь не случайно: как эстетическая категория хаос охватывает ряд быстрых этюдов всех трех тетрадей.

На протяжении всей истории эволюции представлений о хаосе³ хаос всегда так или иначе рассматривался как субстрат для зарождения *структуры*. Модернистская и постмодернистская эстетика все чаще заявляет, что современное искусство далеко ушло от гармонии, стремясь провозгласить хаос и дисгармонию новой категорией современной эстетики и искусства. Однако в современном обществе человек стоит перед дилеммой: либо признать себя бессильным перед противоречивостью и сложностью человеческого существования и объявить хаос главным принципом эстетики, либо гармонизовать хаос в усложнившемся мире человеческих ценностей и познания.

Новую эстетику часто называют деструктивной эстетикой. Она не просто дополнила, но именно перевернула представление об эстетическом как царстве преимущественной красоты, по-разному проявленного совершенства. Согласно философии Сартра, человек проявляет свою свободу в выборе, жизненно важном и судьбоносном [9], который он именует экзистенциальным выбором. Сделав его, человек определяет свою судьбу; вся его жизнь – цепочка разного бытия или со-бытия (с Другим, другими), связанная «узлами» экзистенциальных решений. Здесь сама собой напрашивается параллель между экзистенциальными решениями и точками бифуркации⁴ из теории хаоса.

¹ Ср. с высказыванием Т. Адорно: «Чувства, возбуждаемые произведениями искусства, реальные и в этом смысле внеэстетичны. По отношению к ним более правильной является, в противовес наблюдающему, созерцающему субъекту, познающая позиция. Она более адекватна эстетическому феномену, не смешивая его с эмпирической экзистенцией наблюдателя» [6. С. 387].

² О герменевтических канонах – смысл извлекается, а не привносится, принципы «герменевтического круга», «двойного прочтения»; каноны актуальности понимания и смысловой адекватности см.: [7. С. 166–167].

³ О представлениях традиционных обществ о Хаосе и Космосе см.: [8].

⁴ Точка бифуркации (термин из теории самоорганизации) – критическое состояние системы, при котором система становится неустойчивой относительно флуктуаций и возникает неопределенность: станет ли состояние хаотическим или оно перейдет на новый, более высокий уровень упорядоченности. Принцип «неопределенности» в Кантате ор. 31 Антона Веберна рассмотрен Пьером Булезом (см. об этом: [10. С. 313–314]; первоисточник: [11. Р. 364–369]).

Этюд № 1 Désorde. Одна из особенностей этого этюда состоит в разделении «территорий»: левая рука играет по черным клавишам, правая – по белым; этот принцип сохраняется до конца этюда (исключение – последняя нота *c* в левой руке, которая играется по причине отсутствия на фортепиано ноты *cis* пятой октавы). Аналогичный принцип – противопоставление черных и белых клавиш (что отчасти напоминает политональность Мийо) – композитор использовал в этюде № 11 «Возможный» (*En Suspens* с пояснением «команде фестиваля „Музыка“, Страсбург»), посвященном Дьёрдю Куртагу; правда, здесь на протяжении этюда черные клавиши в правой руке и белые в левой не раз меняются местами. Напротив, открывающий третью тетрадь этюд № 15 «Белое на белом» (1995) использует исключительно белые клавиши.

Трактовка материала и формы. В аспекте формы Этюд № 1 *Désorde* (продолжительностью 2'20'') состоит из семи разделов (секций) (табл. 1).

Таблица 1. Д. Лигети. Этюд № 1 *Désorde*. Секционная форма

Table 1. D. Ligeti. Study No. 1 *Disorder*. Sectional form

Секция	I	II	III	IV	V	VI	VII
Такты	1–32	33–53	54–77	78–113	114–130	131–154	155–168

Исходная ритмическая модель контрапункта восьмых (пример 1) группируется по тактам следующим образом: 3+5, 3+5, 5+3, 7 (но 8 восьмых в левой руке). Ритмический унисон переходит в *канон длительностей* с прогрессирующим интервалом вступления, что подчеркнуто несовпадением тактовых черт (в первой секции с 5-го по 32-й такты). Необходимо, чтобы этот условный четырехтактный паттерн повторился семь раз для достижения *ритмического унисона*, который означает начало следующего раздела (исключение – пятый раздел, полностью выдержанный в ритмическом унисоне).

György Ligeti

Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, $\text{♩} = 63$

Пример 1. Д. Лигети. Этюд № 1 *Désorde*, такты 1–8

Example 1. D. Ligeti. Etude No. 1 *Disorder*, bars 1–8

Так, возникают *апериодичность* и *детерминизм*. С одной стороны, апериодическая траектория интервала имитации с его прогрессирующим эффектом «опоздания» в контрапункте расходящихся тактов (своего рода «точка

бифуркации»): от одной восьмой (с такта 5), двух восьмых (с т. 9), трех восьмых (с т. 15), четырех восьмых (с т. 18) до пяти восьмых с опозданием на такт (с т. 22); основа этой траектории – работа с «фрагментами звукорядов», настраивающих на некую систему модальности (традиция Дж. Кейджа). С другой – ориентированный традицией синтаксис из трех предложений в первой исходной секции (такты 1–32): 8 (4+4), 10 (4+6), 12 (4+4+6 тактов).

О *tune* «пролиферирующей» мелодии («*proliferant melody*»). Контрапункт мелодических структур везде и всюду дан в свободной дублировке (в любой интервал), в то время как диапазон (амбитус) этих структур значительно расширяется. Исключение – исходная диатоническая мелодия в объеме тетрахорда (ее звуки *a–h–c–d*, как в примере 1); в гетерофонном варианте эта мелодия становится трихордом в кварте (его звуки *dis / fis–gis*).

Тирандообразные полутактовые фигуры в этюде Лигети – трихорды в трилоне, в сексте и в квинте, пентахорды в септима и квинте, наконец, тактовый гептахорд в септима (его звуки *a / h–c–d–e–f–g*) имеют свои гетерофонные варианты в партии левой руки в больших объемах – тетрахорд в октаве (*dis / gis–ais–cis–dis¹*, см. такты 1–2 в примере 1), или агеми-tonный пентахорд в дециме (*dis / fis–gis–ais–cis¹–dis¹–fis¹*; см. т. 4). В условиях «безграничности» инструментального пространства «фрагменты звукорядов» (термин Дж. Кейджа) прогрессируют в пассажах на 7, 8, 9, 13, 11 и 21 восьмую (последний из них в левой руке охватывает звукоряд в диапазоне более трех октав, как в примере 2).

Пример 2. Д. Лигети. Этюд № 1 *Désordre*, 7-я секция

Example 2. D. Ligeti. Study No. 1 *Disorder*, section 7

Подобного рода расширения мелодических структур (пролиферация) имеют аналогии в технике игры неравновеликих мотивов И. Стравинского русского периода творчества, в ритмической технике «распущения» и «стяжения» О. Мессиана.

Вспомним и о наложении, как одном из путей расширения ладовых структур в народной музыке. К примеру, в песне «Как с подзорьки...» из сборника Н.А. Римского-Корсакова наложены тетра хорды от звуков *d* (*d/e-f-g* с эолийской терцией) и *e* (*e/f-g-a* с фригийской секундой, как в примере 3). Или. В песне Пермского края «Коршун» наложены тетра хорды от звука *es* (*es/f-ges-as* с эолийской терцией) и от звука *des* (*des/es-f-ges* с ионийской терцией, как в примере 4). Трехзвучные «мосты» – общие звуки тетра хордов характеризуют технику наложения структур.

Allegretto

Пример 3. «Как с подзорьки...», № 20 из сборника «100 русских народных песен»
Н.А. Римского-Корсакова

Example 3. “As from a tee...”, No. 20 from the collection “100 Russian folk songs”
by N. A. Rimsky-Korsakov

Пример 4. Игровой хоровод «Коршун», Пермский край, Осинский район, деревня Мостовая
Example 4. Game round dance “Korshun”, Perm Territory, Osinsky district, the village of Mostovaya

Прогрессия плотности в музыке Лигети – влияние А. Веберна. Здесь вместо октавных дублировок с их одновременным взятием 4 звуков (по 2 звука в каждой руке) уже с пятой секции идет нарастающая лавина пяти- и семизвучий. Так, горизонталь, не одетая мелизмами суровая простота диатоники Этюда *Désordre* постепенно сменяется возрастающей сонорикой диссоциирующей вертикали в ритмических слоях.

Контрапункт двух мелодий с дублировками, четыре ритмических колеи в quasi двойной имитации (имитация мелодии крупными длительностями и имитация тирад восьмых) характеризуют *метод ритмических слоев* Лигети, образуя в аспекте фактуры «*полифонию гетерофоний*» (термин Булеза, превышающий понятия вертикали и горизонтали (см. об этом: [12. С. 240])).

Поток прорезающих мелодические фигуры акцентов *Désordre* «сражает» нас своим беспощадным, не допускающим никакой «тени» замедления темпом (*Molto vivace, vigoroso, molto ritmico*, целая = 63); однако непрерывное движение *perpetuum mobile* – это движение по кругу: время здесь словно останавливается на месте, запечатлевая модель «упорядоченного беспорядка».

Этюд № 2 «Струны» (*Cordes à vide*, продолжительность 2'45'') мягким покачиванием непрерывного квинтового движения по иллюзорным струнам напоминает баркаролу (*Andantino rubato, molto tenero*).

Трактовка мелодии. «Полифония гетерофоний». Для уточнения типа письма в Этюде № 2 сравним партии правой и левой руки в первой секции – она отделена от последующего материала тремя «застывшими» квинтами (т. 1 – начало 12).

Так, идущая четвертями 10-звуковая мелодия в правой руке (с пропуском двух звуков, *h* и *d*) соткана из гемитонных (веберновских) «троек», однако с повторами отдельных звуков (*a / b-a-cis*; *c / dis-e-es*; *f / as-fis*) и с добавлением диатонического звена, трихорда в кварте (*a / g-e-a*; в контрапункте – мягкое нисходяще-восходящее квинтовое движение восьмыми (пример 5).

Andantino rubato, molto tenero, ♩ = 96
dolce espr., sempre legatiss.

(with much pedal)
 (con ped.)

Пример 5. Д. Лигети. Этюд № 2 *Cordes à vide*, такты 1–8

Example 5. D. Ligeti. Etude No. 2 *Cordes in sight*, bars 1–8

В партии левой руки 11-звуковая мелодия (с пропуском звука *as*) идет четвертями от звука си бемоль. Порядок ее звуков включает комбинацию хроматического пентахорда в объеме кварты (*b-h-c-cis-es*) с диатоническим гексахордом в объеме квинты с мобильной терцией (*d-e-fis-g-f-a*); в контрапункте – нисходящие квинты восьмыми, от трех, четырех, пяти и до восьми квинт (как в т. 11).

Два идущих четвертями мелодических голоса образуют гетерофонный пласт; два контрапункта восьмых по квинтам – другой гетерофонный пласт. Два интонационно и ритмически разных гетерофонных пласта становятся (как и в Этюде № 1) «полифонией гетерофоний».

Трактовка формы. В аспекте формы Этюд № 2 Лигети содержит три секции и заключение (табл. 2). Во второй секции (т. 12–26) исходными тонами становятся ля бемоль и вновь си бемоль (исходный звук первой секции в партии левой руки).

Таблица 2. Д. Лигети. Этюд № 2 *Cordes à vide*. Секционная формаTable 2. D. Ligeti. Etude № 2 *Cordes in sight*. Sectional form

Секция	I	II	III	Заключение
Такты	1 – начало 12	12–26	затакт к 27–32	32–39

Полиритмия. Функция полиритмии здесь – поддержка двух гетерофонных потоков движения: в первой секции – четвертей и восьмых, затем – восьмых и триолей восьмых (т.е. гемиолы 2 к 3), далее гирлянд восьмых и пунктира в триоли (с такта 21); во второй секции – шестнадцатых и триолей шестнадцатых (с т. 25). В третьей секции (затакт к тактам 27–32) движение убыстряется и уплотняется: сначала два пласта идут шестнадцатыми и триолями шестнадцатых; затем уже четыре пласта (3 к 6 в правой руке, т.е. триоли восьмых и триоли шестнадцатых; и в левой руке контрапункт восьмых и шестнадцатых с т. 28) (пример 6).

The musical score shows measures 27 and 28 of D. Ligeti's Etude No. 2. The top staff (bass clef) and bottom staff (treble clef) both contain dense, rhythmic passages. Measure 27 starts with a *pp* dynamic and a *sotto voce una corda* instruction. Measure 28 begins with a *poco a poco string.* marking and continues with a *pochiss. cresc.* instruction. The score includes numerous triplet markings (indicated by '3' over groups of notes) and complex rhythmic groupings. The bottom staff has a *(cresc.)* marking and a *mp* dynamic. The final instruction at the bottom is *poco a poco tre corde*.

Пример 6. Д. Лигети. Этюд № 2 *Cordes à vide*. Начало третьей секции (такты 27–28)Example 6. D. Ligeti. Etude No. 2 *Cordes in sight*. The beginning of the third section (bars 27–28)

И, наконец, вновь возвращаются два пласта с мобильными модулями (в одном – тридцать вторые, в другом – восьмые с такта 29, но уже с конца т. 30 – восьмые в триоли; с конца т. 31 – шестнадцатые и шестнадцатые в триоли). В заключение пролонгированные ноты останавливают непрерывное движение триолей тридцать вторых и шестнадцатых (т. 32–39). (Вспомним пролонгированные созвучия «*Messagisque*» Булеза после стремительного *moto perpetuo*: (см. об этом: [3])).

Как пояснил Лигети (композитор воспринимает музыку, как ряд картин, цветов, пластических образов), в сложной полиметрии, которую он использовал и в других пьесах для фортепиано («Monument», «Selbst-Portrait mit Reich und Riley und Bewegung»), «...мы слышим не различные уровни, но что-то

еще, что-то вроде трехмерных невозможных перспектив в картинах Маурица Эшера¹» [2].



Рис. 1. М. Эшер. Рыбы в волнах

Fig. 1. M. Escher. Fish in the waves



Рис. 2. М. Эшер. Восемь голов

Fig. 2. M. Escher. Eight heads

Этюд № 6. Последний этюд первой тетради – шестой, «Осень в Варшаве» (*Automne à Varsovie*), написан в «темпе фуги» и посвящен, как пояснил композитор, «моим польским друзьям». В атмосфере этого этюда чувствуется хаос и боль как отклик на политические беспорядки Польши 1980-х гг.

К проблеме «иллюзорного ритма». Согласно Лигети, существуют ритмы и ритмические формулы, которые пианист не играет, но которые возникают из комбинации двух фортепиано; суммарным результатом здесь является «сложный акустический иллюзорный ритм», который в дальнейшем композитор расширил до типа разрастающейся мелодии («*proliferant melody*») [2]).

Под влиянием африканских ритмов в этюде № 6 Лигети дано сочетание слоя быстрых пульсаций, которые должны быть едва ощутимыми, и ритмического рисунка разной длины у верхнего пласта, который редко совпадает с нижним пластом (пример 7).



Пример 7. Д. Лигети. Этюд № 6 «Осень в Варшаве», такты 1–4

Example 7. D. Ligeti. Study number 6 *Autumn in Warsaw*, bars 1–4

¹ Мауриц (Корнелис) Эшер (1898–1972) – нидерландский художник-график. В своих концептуальных литографиях, гравюрах на дереве и металле он исследовал пластические аспекты понятий бесконечности и симметрии, особенности психологического.

Африканские ритмы, которые существуют по своим законам, цикличны и повторяются; их отличают скорость, сложность, отсутствие акцентирования начала такта. Не полагаясь на метр, эти ритмы напоминают *гемиолы*, с разными уровнями акцентов (чаще всего они имеют двенадцать ударов, разделенных на три против четырех), которые появляются одновременно. Прообраз гемиолы этюда № 6 Лигети – 4 баллада Шопена (т. 175–176), в которой использована гемиола с классическим соотношением в партии правой и левой руки: 2 к 3, 3 к 8. В быстром темпе у Лигети гемиола звучит не совсем как гемиола; она создает «иллюзорный» эффект рубато: Лигети изменяет европейскую гемиолу, используя иные соотношения: 3 к 5, 5 к 7 или даже 3 к 4, 5 к 7.

Трактовка формы. Общая структура этюда № 6 включает 7 секций:

экспозиция: такты 1–25,

эпизод 1: т. 25–36,

эпизод 2: т. 37–54,

интерлюдия: т. 55–85,

эпизод 3: т. 85–97,

эпизод 4: т. 98–112,

кода: т. 112–122.

Каждая секция членится на энное количество фаз благодаря повторам, фактурным разделяющим паузам, резкой смене динамики и т.д. Вместе с тем их объединяет единый нисходящий мотив *lamento*, который Лигети использовал в позднем творчестве (в Трио для валторны, фортепиано и скрипки, 1982).

В *экспозиции* (т. 1–25) 3-фразовая тема проходит в сокращении и увеличении. Так, в *первой* фазе (т. 1–9, ср. с примером 7) нисходящая тема *lamento* с ноты *f* трижды проходит с дублировками (в октаву, в септиму), с постепенным расширением амбитуса (от терции через кварту до сексты). Во *второй* фазе экспозиции (она начинается с более высокой ноты *fis*) тема уплотняется, расширяется, становится некой навязчивой идеей, захватывая все пространство: сначала тема дублируется созвучиями, состоящими из кварт и квинт; затем в басу появляется контрапункт (от ноты *g* до *c*), длительности которого постепенно становятся все более мелкими.

В *третьей* фазе экспозиции (с более высокого звука *ais*) усиливаются процессы, начавшиеся в первой и второй секциях. Тема здесь сопровождается параллельными тритонами; в среднем пласте фактуры новый голос идет триолями (от ноты *gis*), образуя благодаря имитации *мензуральный канон* (пример 8) в соотношении 5 к 3 (влияние О. Мессиана). Наконец, в т. 21–25 дана первая кульминационная зона, после которой наступает неожиданное кратковременное затишье (*piano cantabile*).

Непрерывный процесс полифонического расслоения, с одной стороны, приводит к разрушению 3-фазовой структуры темы в последующих разделах: к примеру, в первом и во втором эпизодах тема представлена лишь отдельными мотивами (т. 25–35, 35–55); однако тема *lamento*, укрупняясь, постепенно превращается в мощный лавинообразный поток. При этом выразительные эмфатические жесты, идущие от традиций романтиков и африканской музыки, – оstinato шестнадцатых при поступенном нисходя-

щем хроматическом движении тематических фраз, темповая свобода гемииол – обеспечивают основную движущую силу и энергию этого этюда.

The musical score shows measures 18, 19, and 20. Measure 18 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The right hand has a complex, chromatic melody with many beamed sixteenth notes. The left hand has a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *mf* (measures 18-19), *pp* (measure 18), *mp* (measure 19), and *sim.* (measure 20). Measure 19 has a *pp* dynamic. Measure 20 has a *pp* dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking.

Пример 8. Д. Лигети. Этюд № 6 «Осень в Варшаве», такты 18–20

Example 8. D. Ligeti. Study number 6 *Autumn in Warsaw*, bars 18–20

Выводы

Этюды Дьёрдя Лигети значительно повлияли на композиторов конца XX в. благодаря пересечению противоположных тенденций, постсериального модернизма и экспериментального постмодернизма (см. об этом: [13]). Влияние постсериализма и Булеза проявляется в работе с параметрами высоты, ритма и плотности. Булезовский принцип пролиферации – внезапное разрастание фактуры – дает стремительность и динамизм всех этюдов независимо от их темпа. В своем интервью для Будапештского радио 1983 г. (опубликовано в 2003 г.) Лигети пояснил трактовку метода пролиферации: элементы композиции как «статические единицы», как «камни калейдоскопа» на уровне промежуточной формы своими метаморфозами и трансформациями ассоциируются с «Калейдоскопом». Однако на более высоком уровне существует «вид органического разрастания, подобно тому, как лианы постепенно вырастают в первобытный лес, другими словами, очень сложная полифоническая лианообразная (*lianoid*) структура» [2].

Одновременно в Этюдах Лигети наблюдается расширяющееся влияние минимализма (который в исторической перспективе становится все более сложным), еще более твердое, чем раньше, сопротивление инновациям: вслед за Джоном Кейджем Лигети заново открывает простые мелодии (с их опорой на пентатонику и диатонику, как в Этюде № 1), используя, однако, динамические секционные формы. При этом диатонический язык Лигети весьма отличается от нормативной западной тональности благодаря «искусственным» условиям мелодий, имеющим сходство в малых масштабах тонального «хаоса» (т.е. благодаря небольшим мотивам и значимым интервалам, которые повторяются на разных высотных уровнях без определенной ладовой шкалы, регулярно повторяющейся в каждой октаве, и, конечно, без какого-либо еди-

ного тяготения к тонике или модальному финалису). Как писал композитор, в этюде № 6 он отвергает авангард, не обращается к ретро, но объявляет свой «новый современный модернизм» [1].

В Этюдах Лигети модальные и ритмические аспекты, касаясь музыки и Европы, и Африки, представляют обрывки смысла в начинающемся коллапсе. Является ли реакция музыки на это состояние отчаянно-безнадежной или задумчиво-созерцательной становится, как показывают резкие изменения темпа (в первой тетради этюдов – между этюдами, во второй – внутри этюдов, как в этюдах № 8 «Металл», № 11 «Возможный», № 12 «Узор», № 13 «Лестница дьявола», № 14А «Колонки без конца»), в значительной степени вопросом темпа.

Метод ритмических слоев Лигети объясняет некоторые аспекты его композиционного подхода: так, Лигети использует импульсные потоки для создания «слуховых иллюзий» и передачи основной темы работы.

Сложная полиритмия фигур и акцентов в этюде «*Désordre*», орнаментов в «*Cordes à vide*», «иллюзорного ритма» в «*Automne à Varsovie*», поддерживая два (и более) потока движения, делает очевидным тот факт, что не существует некой идентичности, которой можно завладеть.

Литература

1. *Ligeti G.* Ma Position comme compositeur aujourd'hui. Contrechamps 1990. URL: <http://books.openedition.org/contrechamps/1529> (accessed: 05.04.2018).
2. *A Budapest* Interview with Gyorgy Ligeti presented in Monk Mink Pink Punk #9 Interview by Istvan Szigeti, Broadcast on Budapest Radio on July 29th, 1983. First published in New Hungarian Quarterly Prepared for MMPP by Juliette Redl and Josh Ronsen, February, 2003. URL: <https://ru.scribd.com/document/51260787/Interview-with-Gyorgy-Ligeti-Budapest-Radio> (accessed: 12.03.2018).
3. *Петрусева Н.А.* «Система координат» в музыке П. Булеза и С. Шаррино: к проблеме эстетического осмысления музыкальной композиции (к 90-летию Пьера Булеза) // Обсерватория культуры. М. : Рос. гос. библиотека. Информкультура, 2015. № 2. С. 84–91.
4. *Череди́ченко Т.В.* Музыка в истории культуры : в 2 т. М. : Аллегро-Пресс, 1994. 429 с.
5. *Крейнина Ю.* Лигети в зеркале своих суждений о музыке // Дьёрдь Лигети. Сб. статей / сост. Ю. Крейнина. М. : Рос. ин-т искусствознания, 1993. С. 147–166.
6. *Адорно Т.* Эстетическая теория / пер. с нем. А.В. Дранова. М. : Республика, 2001. 527 с.
7. *Филиппов С.М.* Феноменология и герменевтика искусства (музыка – сознание – время). Пермь, 2005. 296 с.
8. *Элиаде М.* Священное и мирское / пер. с фр. Н.К. Гарбовского. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1994. 144 с.
9. *Сартр Ж.-П.* Стена. Избранные произведения. М. : Изд-во полит. лит., 2004. 354 с.
10. *Булез П.* Веберн. Вторая кантата (фрагмент) / пер. с англ. Н.А. Петрусовой // Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва ; Пермь, 2002. С. 313–314.
11. *Boulez P.* The Stravinsky – Webern Conjunction // Orientations. Collected Writing's by Pierre Boulez edited by Jean-Jacques Nattiez / trans. by Martin Cooper. Harvard : Univ. Press. Cambridge, 1986. P. 364–369.
12. *Петрусева Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва ; Пермь, 2002. 350 с.
13. *Петрусева Н.А.* О двух тенденциях Новой музыки // NB: Филологические исследования. 2013. № 3. С. 177–233. URL: http://enotabene.ru/fil/article_10184.html

Nadezhda A. Petruseva, Perm State Institute of Culture (Perm, Russian Federation).

E-mail: petrusyova@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 251–263.

DOI: 10.17223/2220836/44/18

NEW COMPOSITIONAL TECHNIQUES BY D. LIGETI: THE FIRST BOOK OF ETUDES**Keywords:** D. Ligeti's post-tonal period; sectional forms; "melodic proliferation"; the method of rhythmic layers, "illusory rhythm"

The article deals with new compositional techniques in the post-tonal period of György Ligeti. On the example of Etudes No. 1, No. 2 and No. 6 from the first book of Etudes for piano (1985) by Ligeti, the following problems are highlighted: harmony and disharmony of personality in the modern world, "chaos" as an aesthetic category, traditions of P. Boulez, A. Webern, J. Cage, romantic composers; interpretation of sectional forms, the method of rhythmic layers, complex polyrhythm and its function, melodic proliferation (growth, which has analogies in the technique of playing unequal motives of Stravinsky, in the rhythmic technique of "dissolution" and "contraction" of Messiaen), type of writing ("polyphony of heterophony"), the model of "ordered disorder", comparison of the superposition of structures in Ligeti and tetrachords in folk music (No. 20 from the collection of Rimsky-Korsakov; play dance "Korshun").

The analysis of Etude No. 6, the last of the first book, adds new aspects – the influence of African rhythms in the interpretation of hemiols, the phenomena of "illusory rhythm" and complex polymetry, which is comparable to the three-dimensional "impossible" perspective in the paintings of Maurits Escher.

Consideration of three etudes from the first book in the aspect of the relationship between the musical text and the context is decided at the intersection of phenomenology (orientation of consciousness to local structures), hermeneutics (the art of interpretation in the ratio of content aspects and compositional techniques) and elements of "methodological structuralism" (in the use of paired categories of interpretive discourse: material and form, chaos / "ordered chaos", innovation and resistance to innovation, etc.).

Etudes by György Ligeti influenced the composers of the late 20th century significantly. The influence of post-serial modernism is manifested in the work with the parameters of pitch, rhythm and density. Boulez's principle of proliferation (sudden growth of texture) gives impetuosity and dynamism to all sketches, regardless of their tempo. At the same time, in Etudes Ligeti, there is an expanding influence of minimalism, even more firm than before, resistance to innovation: following Cage, Ligeti re-opens simple melodies, using, however, tonal "chaos" on a small scale and dynamic sectional forms. Ligeti's method of rhythmic layers explains an essential aspect of his compositional approach: the use of impulse flows to create "auditory illusions" and convey the main theme of the work.

References

1. Ligeti, G. (1990) *Ma Position comme compositeur aujourd'hui. Contrechamps 1990*. [Online] Available from: <http://books.openedition.org/contrechamps/1529> (Accessed: 5th April 2018).
2. Ligeti, G. (1983) *A Budapest Interview with Gyorgy Ligeti presented in Monk Mink Pink Punk #9*. Interview by Istvan Szigeti, Broadcast on Budapest Radio on July 29th, 1983. First published in New Hungarian Quarterly Prepared for MMPP by Juliette Redl and Josh Ronsen, February, 2003. [Online] Available from: <https://ru.scribd.com/document/51260787/Interview-with-Gyorgy-Ligeti-Budapest-Radio> (Accessed: 12th March 2018).
3. Petrusheva, N.A. (2015) A System of Coordinates in Pierre Boulez's and Salvatore Sciarrino's Music: A Problem of Aesthetic Conceptualisation of Musical Composition. *Observatoriya kul'tury – Observatory of Culture*. 2. pp. 84–91. (In Russian). DOI: 10.25281/2072-3156-2015-0-2-84-90
4. Cherednichenko, T.V. (1994) *Muzyka v istorii kul'tury: v 2 t.* [Music in the history of culture: in 2 vols]. Moscow: Allegro-Press.
5. Kreytnina, Yu. (1993) Ligeti v zerkale svoikh suzheniy o muzyke [Ligeti in the mirror of his judgments about music]. In: Ligeti, G. *Sb. statey* [A Collection of Articles]. Moscow: Russian Institute of Art Studies. pp. 147–166.
6. Adorno, T. (2001) *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic Theory]. Translated from German by A.V. Dranov. Moscow: Respublika.
7. Filippov, S.M. (2005) *Fenomenologiya i germeneytika iskusstva (muzyka – soznanie – vremya)* [Phenomenology and hermeneutics of art (music – consciousness – time)]. Perm: [s.n.].
8. Eliade, M. (1994) *Svyashchennoe i mirskoe* [Sacred and Secular]. Translated from French by N.K. Garbovsky. Moscow: Moscow State University.

9. Sartre, J.-P. (2004) *Stena. Izbrannye proizvedeniya* [The Wall. Selected Works]. Translated from French. Moscow: Izd-vo polit. lit.
10. Boulez, P. (2002) *Webern. Vtoraya kantata (fragment)* [Webern. The Second Cantata (fragment)]. Translated from English by N.A. Petruseva. In: Petruseva, N. *P'er Bulez. Estetika i tekhnika muzykal'noy kompozitsii* [Pierre Boulez. Aesthetics and Technique of Musical Composition]. Moscow; Perm: [s.n.], pp. 313–314.
11. Boulez, P. (1986) *Orientations. Collected Writings*. Translated from French by M. Cooper. Cambridge: Harvard University Press. pp. 364–369.
12. Petruseva, N. (2002) *P'er Bulez. Estetika i tekhnika muzykal'noy kompozitsii* [Pierre Boulez. Aesthetics and Technique of Musical Composition]. Moscow; Perm: [s.n.].
13. Petruseva, N.A. (2013) O dvukh tendentsiyakh Novoy muzyki [About two tendencies of New music]. *NB: Filologicheskie issledovaniya*. 3. pp. 177–233. [Online] Available from: http://enotabene.ru/fil/article_10184.html