

**ФОРТЕПИАННЫЕ ЭТЮДЫ Д. ЛИГЕТИ:
К ВОПРОСУ О ТРАКТОВКЕ ПРОГРАММНОСТИ
В МУЗЫКЕ XX ВЕКА**

Дьёрдь Лигети – венгерский композитор второй половины XX века, автор многих теоретических и публицистических трудов, один из самых ярких представителей западноевропейского музыкального авангарда. На протяжении всего творческого пути Лигети находился в поиске новых музыкальных идей, нередко подвергая критике чуждые ему композиторские приемы. Пройдя долгий и сложный путь от экспериментов в области электронной музыки и микрополифонии к постепенному возвращению к классико-романтическим традициям, свои лучшие произведения Лигети создал в самых разных музыкальных жанрах и композиторских техниках.

Лигети принадлежит множество программных произведений. Рассматривая особенности творчества композитора, М. Лобанова отмечает такое качество его музыки как «чувственная конкретность», что сближает ее с традициями импрессионизма [2, с. 150]. «Пластичность, зримость музыки Лигети – отмечает исследователь – наталкивают на аналогию с программностью. Композитор, однако, возражает против этого – его музыка, подчеркивает он, не имеет ничего общего с программностью листовского или берлиозовского толка» [2, с. 151].

Сам композитор писал: «Я сказал бы так: программная музыка без программ, музыка сильно насыщенная ассоциациями, но чистая музыка. Все прямое и однозначное мне чуждо. Я люблю намеки, двусмысленности, многозначности, вещи с двойным дном. Многозначны также различные картинные ассоциации, связанные с моей музыкой, о которых я говорю и думаю или которые я ощущаю, когда представляю себе мою музыку» [2, с. 151].

Творческая активность Лигети, его огромное наследие вызывают интерес среди западноевропейских исследователей, однако в Украине творчество композитора не получило значительного резонанса. Одним из лучших фортепианных сочинений Лигети является цикл концертных этюдов, состоящий из трех тетрадей. Данный цикл широко известен и популярен среди пианистов всего мира, однако в Украине он практически не исполняется. Представляется *актуальным* введение в научный обиход данного малоизученного произведения, а также его популяризация среди исполнителей.

Цель статьи – выявить особенности воплощения программного замысла в фортепианных этюдах Д. Лигети.

Фортепианные этюды Лигети продолжают традицию развития жанра этюда в творчестве композиторов-романтиков, которые выводят этюд за грани инструктивного жанра и наделяют его свойствами художественной пьесы. Тенденция к программности сближает этюды Лигети с сочинениями данного жанра Ф. Листа и К. Дебюсси.

Все этюды имеют объявленную программу, выраженную в названии. Названия этюдов могут образовываться как от основного технического приёма, используемого в этюде, например, «Блокированные клавиши», так и от внемузыкальных романтических образов, например, «Радуга». Также, все этюды имеют посвящения. Среди них есть посвящения композиторам, пианистам, друзьям и др. Названия этюдов часто несут объемный, многогранный смысл. Например, этюд «Осень в Варшаве», наряду с аллюзиями на фортепианное творчество Ф. Шопена, апеллирует к известному европейскому фестивалю авангардной музыки «Варшавская осень».

В изученных фортепианных этюдах присутствует многогранное понимание программности. Словесные характеристики, окружающие музыкальный текст, связаны с названиями и посвящениями этюдов, а также с инструкциями для исполнителей, которые служат еще одним способом конкретизации композиторского замысла. Названия и посвящения часто дополняются заглавиями, не вошедшими в окончательную редакцию. Например, в этюде «Беспорядок» такими названиями являются «Гемииола», «Черное и белое» и «Пульсация».

Рассмотрим особенности принципа единства программного замысла, объявленной программы и средств музыкальной выразительности в этюде № 1 «Беспорядок» (1985). Последний Лигети посвятил Пьеру Булезу – французскому композитору, дирижеру и теоретику, лидеру музыкального авангарда 50-х годов.

В основе данного этюда лежит идея противопоставления чёрных и белых клавиш фортепиано, также использованная в этюде Шопена ор. 10 № 5 и в сюите Дебюсси для двух фортепиано «По белому и черному». В данном этюде Лигети продолжает традицию Дебюсси – используя лады музыки гамеланов – национальных индонезийских оркестров. В левой руке звучит пятиступенный лад «слендро» (по черным клавишам), а в правой руке – семиступенный лад «пелог» (по белым клавишам).

Помимо системы звукорядов, из индонезийской музыки Лигети заимствует концепцию ритма. В основе данной концепции лежит своеобразная полиритмия, состоящая из различных независимых друг от друга ритмических линий, однако, объединенных постоянной пульсацией мелкими длительностями. Таким образом, в этюде «Беспорядок» соединяются две такие ритмически независимые линии: одна в правой руке, другая – в левой. Мелодическая линия из общего движения восьмыми выделяется с по-

мощью более долгих длительностей (четверти и половинные на фоне восьмых) и более громкой динамики (*forte* с акцентом на фоне *piano*). Мелодия строится на вариантном повторении попевки, представленной в первом четырехтакте. Ее интонационные истоки кроются в венгерской народной музыке. Данная попевка является структурно-семантической ячейкой, которая сохраняет свои основные характеристики до конца произведения.

Размер композитором не указан. Количество восьмых в такте на протяжении этюда постоянно меняется, причем в партиях правой и левой руки это происходит не одновременно, а по отдельности, что приводит к метрической несогласованности. Также, в каждой партии ритмические группировки восьмых не совпадают с метрическими долями. С помощью таких метро-ритмических несоответствий в этюде проявляется принцип гемиолы⁹². В этюде «Беспорядок» принцип гемиолы проявляется в ритмической организации группировок восьмых длительностей (своего рода горизонтальная, линейная координата) и в сочетании метрически несовпадающих мелодических линий партий левой и правой руки (вертикальная координата).

Синкопированная организация мелодической попевки, ее узкообъемность и повторение звуков, акценты, поток постоянной пульсации восьмыми, между двумя движущимися пластами которых возникают различные интервалы и созвучия, постоянные ритмические сдвиги – все это придает этюду образ резкого, угловатого и создает впечатление как бы застывшего на одном месте движения.

Драматургическое развитие этюда Р. Разгуляев сравнивает с одним из проявлений теории хаоса – «эффектом бабочки», когда «незаметные расхождения в начальных условиях приводят в итоге к колоссальным и совершенно непредсказуемым результатам» [3, с. 208]. Такими незначительными изменениями в этюде «Беспорядок» является постепенное сокращение количества восьмых в такте, которые приводят к кардинальным модификациям в произведении – метро-ритмическая несогласованность мелодических линий в результате ведет к различному количеству тактов партий левой и правой рук.

Однако, беспорядок в этюде – упорядочен: по словам Разгуляева, этюд «Беспорядок» является моделью «упорядоченного беспорядка» [3, с. 208]. Таким порядком можно считать четкие закономерности, прослеживающиеся на протяжении всего этюда: ладовая дифференциация партий левой и правой руки, присутствие постоянной ровной пульсации.

⁹² Гемиола – это ритмическая группировка, в которой определенные группы длительностей не совпадают с метрическими долями, например, двухдольные мотивы в трёхдольных тактах [4].

Диалектическое единство порядка и беспорядка актуализирует в нашем восприятии творческую фигуру Пьера Булеза – выдающегося французского композитора и дирижера – современника Лигети. Булез посвятил проблеме единства порядка и беспорядка в музыке теоретическую работу «Порядок из хаоса» [1], в которой отмечает связь данных категорий с композиторским творчеством. Булез пишет: «Мы постоянно парим между порядком и хаосом, начиная от создания самих объектов вплоть до их включения во временную непрерывность формы. Глубинный интерес любой композиции коренится в неустойчивом равновесии предвидимого и непредвидимого, случайности и необходимости» [1, с. 75]. Взаимосвязь порядка и беспорядка в музыке служила предметом постоянного размышления Булеза, чья творческая эволюция протекала от строгой предустановленности сериализма к исполнительской свободе алеаторики.

Этюд «Беспорядок» демонстрирует единство программного замысла, объявленной программы и средств музыкальной выразительности, что свидетельствует о сохранении сущности программности в данных произведениях Д. Лигети.

1. Булез П. Между порядком и хаосом / П. Булез // Советская музыка, 1991. – № 9. – С. 70–75.
2. Лобанова М. Дьёрдь Лигети – эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов (Критика и размышления) / М. Лобанова // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. Сборник трудов. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – вып. 94 – С. 140–172.
3. Разгуляев Р. Последние десятилетия Дьёрдя Лигети (О поздних сочинениях для фортепиано) / Р. Разгуляев // Музыкальная академия, 2007. – № 1. – С. 205–212.
4. Холопова В. Н. Геммола / В. Н. Холопова // Музыкальная энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – Т I. – С. 950.

Федорова Ия. Фортепианные этюды Д. Лигети: к вопросу о трактовке программности в музыке XX века. Статья посвящена особенностям воплощения программного замысла в фортепианных этюдах Д. Лигети.

Ключевые слова: программность, программный замысел, название.

Федорова Ія. Фортепіанні етюди Д. Лігеті: до питання про трактування програмності в музиці ХХ століття. Стаття присвячена особливостям втілення програмного задуму у фортепіанних етюдах Д. Лігеті.

Ключові слова: програмність, програмний задум, назва.

Fedorova Iya. Gyorgy Ligeti piano etudes: the question of the treatment of programme music in the twentieth century. The article concerns the peculiarities of realization of programme conception in Gyorgy Ligeti piano etudes.

Keywords: programme music, programme conception, title.