

Министерство культуры Российской Федерации  
Нижегородская государственная консерватория  
(академия) им. М.И. Глинки

**Р.А. Разгуляев**

# **ФОРТЕПИАННЫЕ ЭТЮДЫ ДЬЁРДЯ ЛИГЕТИ**

**Учебно-методическое пособие**

*Рекомендовано Учебно-методическим объединением высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области музыкального искусства в качестве учебно-методического пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 070101 (050900) «Инструментальное исполнительство (фортепиано)»*

Нижний Новгород  
Издательство Нижегородской консерватории  
2012

УДК 786.2  
ББК 85.245  
Р 17

Печатается по решению редакционно-издательского совета  
ННГК им. М.И. Глинки

Р 17 **Разгуляев Р.А.** Фортепианные этюды Дьёрдя Лигети: Учебно-методическое пособие для студентов музыкальных вузов. - Н.Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2012. - 82 с.

Работа содержит историческую справку и подробный анализ первых двух тетрадей этюдов венгерского композитора Дьёрдя Лигети (1923-2006), одного из признанных лидеров западноевропейского музыкального искусства второй половины XX столетия. Впервые на русском языке делается попытка характеристики позднего стиля Лигети на примере его фортепианной музыки. Издание адресовано студентам-пианистам и музыковедам, а также всем, интересующимся культурой поставангарда.

Рецензенты:

**Старынин В.Г.**, Заслуженный деятель искусств, профессор кафедры специального фортепиано Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

**Зароднюк О.М.**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

УДК 786.2  
ББК 85.245

© Разгуляев Р.А., 2012  
© Нижегородская  
государственная консерватория  
(академия) им. М.И.Глинки, 2012

# ОГЛАВЛЕНИЕ

1.	Предпосылки возникновения, строение и история создания цикла.....	5
2.	Первая тетрадь.....	18
2.1.	<b>Désordre</b> («Беспорядок», 1985).....	18
2.2.	<b>Cordes à vide</b> («Пустые струны», 1985).....	22
2.3.	<b>Touches bloquées</b> («Блокированные клавиши», 1985).....	23
2.4.	<b>Fanfars</b> («Фанфары», 1985).....	26
2.5.	<b>Arc-en-ciel</b> («Радуга», 1985).....	28
2.6.	<b>Automne à Varsovie</b> («Осень в Варшаве», 1985).....	29
3.	Вторая тетрадь.....	38
3.1.	<b>Galamb Borong</b> («Меланхолический голубь», 1988-89).....	40
3.2.	<b>Fém</b> («Металл», 1989).....	42
3.3.	<b>Vertige</b> («Головокружение», 1990).....	46
3.4.	<b>Der Zauberlehrling</b> («Ученик чародея», 1994).....	52
3.5.	<b>En Suspens</b> («В нерешительности», 1994)...	56
3.6.	<b>Entrelacs</b> («Сплетения», 1993).....	57
3.7.	<b>L'escalier du diable</b> («Лестница дьявола», 1993).....	63
3.8.	<b>Coloana infinită</b> («Бесконечная колонна», 1993).....	70

Заключение.....	74
Литература.....	75
Примечания.....	80

## ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ, СТРОЕНИЕ И ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ЦИКЛА

12 июня 2006 года на восемьдесят третьем году жизни скончался Дьёрдь Лигети, выдающийся композитор и одна из интереснейших личностей в музыкальном искусстве XX века. Не причисляя себя ни к одному из существовавших и существующих ныне направлений и стилей, постоянно находясь в поиске индивидуального синтеза, Лигети к началу нового тысячелетия вполне заслуженно оказался в числе корифеев новейшей западноевропейской музыки. Его фортепианные этюды входят в обязательные конкурсные программы, оркестровые произведения *Atmosphères* и *Lontano* занесены в хрестоматии как наиболее яркие образцы сонорно-статических композиций, опера *Le Grand Macabre* в последнюю четверть века была поставлена в тридцати различных театрах Европы. Творчество Лигети вызывает активный интерес западноевропейских и американских исследователей, русскоязычная же литература о нём достаточно скромна, причём наименее подробно в отечественном музыкознании освещен поздний период творчества композитора. Целью данной работы является рассмотрение одного из важнейших сочинений Лигети 1980-90-х годов – Этюдов для фортепиано.

По признанию самого композитора, толчком к сочинению «фортепианных этюдов высокой виртуозности... была, кроме всего прочего, моя собственная недостаточно развитая (*inadequate*) техника»<sup>1</sup>. Лигети никогда не был концертирующим пианистом и никогда не стремился им стать, однако этюды предъявляют к исполнителю такие высокие требования, что поневоле возникает вопрос, на какой же недостижимый уровень автор желал поднять свои виртуозные возможности. Этюды являются одним из сложнейших циклов в современной фортепианной литературе: при этом чисто технологические трудности сочетаются в них с совершенно непривычной для пианистов концепцией ритма, вследствие применения которой теряется

один из самых важных исполнительских ориентиров – регулярно-акцентный ритм. Вместе с тем музыкальная ткань этюдов не алеаторична, а выписана при помощи вполне «традиционной» нотации и даже в определённом размере, относительность которого Лигети неоднократно подчёркивает в своих предисловиях-«инструкциях» ко многим этюдам. Это восемнадцать состояний, восемнадцать кристаллов замороженного времени, превратившегося в пространство. Каждый из этюдов сверкает своими гранями на солнце: отсутствие музыкального размера в привычном для нас понимании делает эти пьесы как бы повисшими в безвоздушном пространстве, словно маленькие астероиды в кольцах Сатурна. Лигети создаёт маленькие ломтики времени, рассматривая их с позиции вечности; эта музыка находится как бы над нами, она прекрасна и страшна одновременно, точно так же, как космос, которого мы подсознательно боимся и который всё же необъяснимым образом тянет нас к себе.

То, что этюды Лигети – это не просто тренировка для пальцев и головы, а произведения высочайшей художественной ценности, не подлежит никакому сомнению. Как говорит сам автор, «это этюды в пианистическом и композиционном ощущении (sense)»<sup>2</sup>. Лигети опирается на традиции развития этюда у романтиков, которые придали этому первоначально чисто инструктивному жанру совершенно другой, одухотворённый смысл. Большая роль в становлении этюда как высокохудожественной пьесы принадлежит Шопену и Листу, каждый из которых по-своему претворил структурные особенности этого жанра. Трудно сказать, на чью модель этюда больше опирается Лигети – на шопеновскую или на листовскую. С одной стороны, использование всех регистровых и динамических возможностей фортепиано (в этюде *L'escalier du diable* Лигети выписывает совершенно запредельную динамику *ffff*) и насыщенная фактура в кульминациях сближают композитора с его соотечественником Ференцем Листом. Вместе с этим сам тип используемой в этюдах фактуры всё-

таки ближе к шопеновской позиционной технике. У Лигети нет знаменитых листовских октавных скачков, являющихся головной болью всех пианистов-виртуозов вот уже в течение полутора веков, практически не встречается пятипалая аппликатура. В основном все используемые позиции укладываются в октаву, при этом всегда в одной руке проводится как минимум два голоса, один из которых является фоном, а другой – «мелодией». Своеобразным претворением шопеновской лирики можно, без сомнения, считать медленные этюды, которых в цикле не так много, но каждый из них является подлинной жемчужиной современной музыки. Кроме Шопена с Листом необходимо упомянуть имя ещё одного композитора, чей цикл этюдов, написанный на рубеже веков, стал ещё одной важной вехой на пути развития этого жанра. Речь идёт о Дебюсси, в творчестве которого Лигети высоко ценит импрессионистскую отстранённость и считает её очень близкой своему творчеству. Этюд №5 Arc-en-ciel («Радуга») и своим названием, и своим изысканным языком пряных гармоний словно возвращает нас в эпоху импрессионизма, в мир отстранённого созерцания прекрасной природы.

Таким образом, Лигети продолжает традиции художественного этюда, начатые романтиками, продолженные импрессионистами и в известной мере разрушенные в начале XX века конструктивно-прагматической позицией неоклассиков – Прокофьева и Стравинского. Сам автор так описывает стилистику своего цикла: «... Это не «авангард» и не «традиция», не тональность и не атональность. ... Они (этюды) рождаются из очень простой идеи-ядра и развиваются от простоты до великой сложности: они ведут себя как растущие организмы»<sup>3</sup>.

Примечателен тот факт, что этюды появляются именно в ту историческую эпоху, когда фортепиано оказалось далеко не самым популярным инструментом с точки зрения востребованности его выразительных средств. После бурного развития фортепианного искусства в XIX веке, представленного именами великих композиторов-

пианистов, в следующем столетии трактовка фортепиано сильно изменяется. Расцвет русской школы пианизма начала XX века (связанный, в первую очередь, с именами Рахманинова, Метнера и Скрябина) явил собой одновременно «лебединую песнь» романтического фортепианного стиля. В последующие же годы, несмотря на безусловные достижения в этой сфере Прокофьева или Бартока, отказ от большинства традиционных музыкальных средств выразительности в области гармонии, мелодии, регулярной времяизмерительности привёл к тому, что фортепиано уже не интересует композиторов в том универсальном качестве, в каком его использовали романтики. Изменяется сам музыкальный язык: после импрессионистских тончайших изысканий, явившихся квинтэссенцией романтического культа «красивого» звука, на первый план выходят чёткость, линейность и ясная оформленность композиторской мысли. На этом историческом фоне фортепиано стало восприниматься больше как ударный инструмент с характерным достаточно однообразным тембром. Подобные тенденции, наметившиеся в начале XX века, сохранили свою силу и в 50-60-е годы: несмотря на бесспорные новшества в произведениях композиторов этого времени, возможности фортепиано были сильно урезаны по сравнению с предшествующим опытом. Культу красоты фортепианного звука не суждено было возродиться на протяжении всего XX столетия; среди композиторов, писавших музыку для фортепиано, возможно, лишь один Мессиаен уделял много внимания этой стороне звучания инструмента, продолжая тем самым лучшие традиции французских импрессионистов начала XX века.

Тем не менее, Лигети с поистине импрессионистской тонкостью относится к звучанию как таковому: звук у него играет и колористическую, и образную, и формообразующую роль. Обращаясь в своих поздних произведениях к фортепиано, он поднимает его красочно-тембровые возможности на невиданную в XX веке высоту, совершив тем самым “rediscovery” и встав в один ряд с «изобретателем»



стиля *al fresco* Ференцем Листом. В конце XX века фортепиано вновь зазвучало, используя все свои возможности, заложенные в него его создателями, и более всего удивителен тот факт, что совершил это чудо не пианист-виртуоз, а композитор-«представитель второй волны авангарда» с «недостаточной фортепианной техникой». Соединив романтическую фортепианную фактуру с импрессионистской тонкостью красок, Лигети скрепляет эту смесь причудливыми этническими ритмами, превращая удивительным образом время и звуки в многомерное пространство.

Как уже упоминалось выше, в начале 1980-х годов благодаря увеличению количества зарубежных поездок и знакомству с музыкантами из разных стран, Лигети активно исследует неевропейскую музыкальную культуру. В 1980 году композитор приходит в полный восторг от творчества американского экспериментатора Конлона Нэнкэрроу; примерно в это же время студент класса Лигети по композиции Роберто Сьерра (Roberto Sierra) начинает снабжать его записями музыки с Карибских островов, музыки Африки и многих других континентов. Глубокое впечатление на композитора произвели записи выступлений африканского ансамбля Банда-Линда (Banda-Linda), выполненные израильским учёным Симой Аромом (Simha Arom)<sup>4</sup>. Лигети поразила чрезвычайная полифоническая и ритмическая насыщенность музыки, исполняемой «примитивными» фольклорными ансамблями, по своей сложности сравнимая лишь со светским европейским искусством XIV века (с которым Лигети также был весьма тесно знаком). Таким образом, в те годы, когда внешняя композиторская активность Лигети заметно уменьшилась (с 1978 по 1982 год им не было завершено ни одного нового сочинения), композитор ведёт напряжённейший внутренний поиск, осуществляя синтез постепенно осваиваемого нового музыкального материала и пытаясь создать на его основе собственный неповторимый стиль.

Еще задолго до создания этюдов, в цикле *Monument-Selbstoportrait-Bewegung* для двух фортепиано (1976) Лигети вплотную подошёл к тем своим выводам, которым он найдёт подтверждение в первой трети 80-х годов, познакомившись с музыкой народов Африки. Речь идёт об африканской концепции ритма, содержащей в себе понятие «иллюзорной музыкальной линии»: в музыке должна существовать постоянная пульсация самыми мелкими длительностями, на фоне которой в вертикальном контрапункте соединяются различные ритмические «зёрна». Это весьма своеобразный род полиритмии, которая основывается на параллельном движении ритмических слоёв с различной скоростью. Каждый слой при этом состоит из мелких «зёрен», которые соединяются друг с другом наподобие мозаики, в каждом слое существует своя независимая пульсация, которая совершенно не обязана быть регулярной. Слои живут своей независимой жизнью, внутри них происходит ритмическое и мелодическое варьирование, но при этом они объединяются в единое целое благодаря ровной пульсации самых мелких длительностей, которая является как бы ритмическим фоном. В условиях полиритмии такого рода рождается удивительный феномен, названный самим Лигети «динамической статикой» или «статической динамикой». В каждом из слоёв постоянно кипит своя внутренняя жизнь, идёт непрерывное развитие, но когда эти слои накладываются друг на друга, то возникает обратный эффект – эффект остановленности, «замороженности» времени. Композитор проводит интересные параллели по этому поводу: «Ситуация аналогична отношению между пикселями и изображением на телевизионном экране: пиксели вспыхивают и исчезают в быстрой последовательности, без движения, но иллюзия движущейся картинке создаётся именно неподвижными элементами, они оживляют картинку, то вспыхивая, то угасая. Таким образом, поверхность «оживает»<sup>5</sup>. В музыке Лигети позднего периода пикселя «оживляют» поверхность музыки, она словно блестит, искрится и переливается на солнце, но при этом возникает ощущение статики, словно

время застыло на месте. По признанию автора, его музыка не повествовательна, а объектна, она – не процесс, а результат. В качестве примера процессуальной музыки Лигети приводит симфонию Малера, свою же музыку он видит иначе: «В континууме времени, которое длится «вечно», я указываю окна, выходящие на отдельные детали этого временного процесса»<sup>6</sup>.

Однако не одни лишь чисто музыкальные источники волновали Лигети: постоянно интересующийся другими видами искусства, композитор находит своих «единомышленников» в литературе и живописи. После премьеры оперы *Le Grand Macabre*, в период творческого кризиса, композитор знакомится с книгой Дугласа Хофстадтера (*Douglas Hofstadter*) *Godel, Esher, Bach: an Eternal Golden Braid (a Metaphorical Fugue on Minds and Machines in Spirit of Lewis Carroll)* (Гёдель, Эшер, Бах: вечная золотая нить (метафорическая fuga на тему Душ и Машин в духе Льюиса Кэрролла))<sup>7</sup>, которая нашла в лице Лигети весьма благодарного читателя. Хофстадтер затрагивает одну из постоянно волновавших композитора тем: соотношение точной науки и искусства, находит между ними общие черты, проводит параллели между математическими теоремами Гёделя, «невозможными» рисунками Морица Эшера и головоломными канонами из «Музыкального приношения» И.С. Баха. Помимо этого, многие рисунки Эшера имеют много общего с фрактальными компьютерными изображениями, а главное связывающее их качество – самоподобие – также является одним из атрибутов баховских канонов (особенно в тех моментах, где тема полифонически наслаивается сама на себя в разных темпах, т.е. в увеличении и уменьшении).

Тесно связано с фрактальным самоподобием и творчество одного из любимых писателей Лигети – аргентинца Хорхе Луиса Борхеса: к примеру, в его рассказе «Вавилонская библиотека» Вселенная представлена в виде соединённых друг с другом читальных залов шестигранной формы и коридоров, уходящих в бесконечность<sup>8</sup>. Очень часто

Борхес в своих рассказах создаёт некие необычные, иногда даже фантастические начальные условия, после чего предоставляет сюжету развиваться как бы самому по себе, что в итоге приводит к совершенно абсурдным ситуациям. Возникает неповторимая игра смыслов, неуловимое мерцание между правдой и вымыслом – именно то, к чему всегда так стремился в своей музыке Лигети. Постоянно присутствующие подтексты, скрытые смыслы, подробнейшее описание реальных исторических лиц, которых на самом деле никогда не существовало, детальные характеристики творчества вымышленных писателей, интеллектуальная парадоксальность, впечатляющая энциклопедичность и предельная концентрированность, выраженная в малых формах – все эти качества прозы Борхеса не могли не привлекать Лигети, и, возможно, именно поэтому запутанные лабиринты из переплетающихся голосов в Этюдах ничуть не проще тёмных коридоров лабиринта Абенхакана эль Бохари<sup>9</sup>, при том, что по своей совершенной форме и масштабности они не уступают загадочному Алефу<sup>10</sup>.

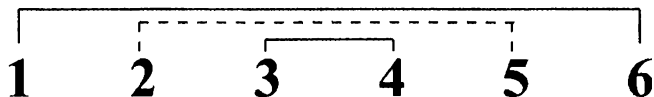
Неудивительно, что осмысление такого количества новых впечатлений потребовало достаточно длительного времени, однако после завершения этого мнимого периода «застоя» в творчестве процесс сочинения первой тетради этюдов оказался на удивление быстрым. Первый набросок датирован автором 11 ноября 1984 года: он представляет собой одинарный лист, озаглавленный «Этюд I» и содержащий, помимо этого, три предполагаемых названия: *Hemiolák*, *Noir et Blanc* и *Pulsation*, из которых ни одно в дальнейшем не было использовано. Однако идея противопоставления чёрных и белых клавиш, содержащаяся в этом эскизе, была в дальнейшем использована в первом этюде *Désordre*. Вскоре после этого он создал немного отличающийся набросок, на этот раз озаглавленный *Étude de Septimes (et blanc et noir)* карандашом и *Trois Études polymétriques* красной ручкой: таким образом, количество задуманных этюдов уже достигло трёх. К концу 1985 года он закончил уже не три, а целых шесть этюдов:

идеи стали приходить к нему так быстро, что он начал планировать создание второй тетради, рамки которой впоследствии также оказались для композитора слишком узкими.

Количество музыкальных идей и образов, возникавших в воображении Лигети, превышало всякие разумные пределы. Большая их часть так и осталась невоплощённой, и в тетради этюдов вошли лишь наиболее «устойчивые» к лигетиевской самокритике. Весьма интересен тот факт, что названия и музыкальные образы рождались в воображении автора независимо друг от друга. Один и тот же этюд в процессе его совершенствования мог сменить несколько названий на разных языках. Лишь некоторые концепции оказались относительно «устойчивыми»: к ним можно отнести этюд *Warsaw*, начатый 11 июня 1985 года и довольно скоро превратившийся в *Automne à Varsovie*; решения о том, что этот этюд будет строиться на развития *lamento*-мотива и о том, что этот этюд будет завершать Первую тетрадь, возникли несколько позже первого наброска, однако название, польская тематика и шопеновский характер фактуры остались неизменными. В качестве противоположного примера можно привести первый этюд, сменивший первоначальные названия *Clair-Obscur* (Светлое-Тёмное) и *Noir et Blanc* (Чёрное и белое) на окончательный заголовок *Désordre* (Беспорядок). Р. Штайниц приводит полный список придуманных Лигети названий этюдов: помимо использованных восемнадцати названий (если добавить к четырнадцати пьесам из первых двух тетрадей ещё четыре из незаконченной третьей) их насчитывается тридцать семь. Среди них фигурируют экзотические, яркие словосочетания на французском (большинство окончательных вариантов названий именно на этом языке), английском, венгерском и даже на вымышленных языках. Интересно отметить, что даже в эскизах Лигети не использовал ни одного названия на немецком языке, что является довольно странным фактом, поскольку именно немецкий был на протяжении многих лет основным языком

для Лигети, преподававшего и жившего в Гамбурге. По всей видимости, резкий немецкий акцент оказался не подходящим для характеристик этюдов, многие из которых имеют ярко выраженную импрессионистическую окраску.

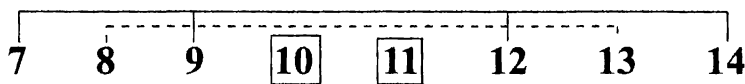
Первоначально этюды были выпущены в виде факсимиле рукописной чистовой копии – это далеко не первый случай, когда сочинения Лигети публикуются в таком виде (к примеру, *Melodien* существует лишь в факсимильном варианте, что значительно усложняет процесс исполнения этой пьесы). Впоследствии издательством Schott было выпущено печатное издание этюдов, однако у Лигети не хватило времени на корректуру Второй тетради, и в нотном тексте остались досадные опечатки. В окончательном виде цикл состоит из трёх тетрадей: шесть этюдов в первой тетради, восемь этюдов во второй и четыре этюда в первой части третьей. Строго говоря, во второй тетради не восемь пьес, а девять, так как последний, четырнадцатый этюд существует в двух вариантах – раннем и позднем. Первая тетрадь архитектурно выстроена с точки зрения драматургии цикла: медленные этюды здесь чередуются с подвижными, образуя, таким образом, следующую схему:



Медленные этюды являются своего рода лирическими интермеццо, основное же действие происходит в энергичных частях цикла. Концентрическое строение даёт о себе знать в определённом сходстве используемых фактурных приёмов в первом и шестом этюдах, а также в третьем и четвёртом. Музыкальная ткань первого и шестого этюдов чрезвычайно плотно насыщена, и, кроме того, в них обоих соединяются несколько ритмически независимых линий: в первом этюде их две, в шестом же их количество варьируется и в кульминациях достигает пяти. Одновременно с мелодическими линиями, в этих пьесах присутствует

непрерывное движение мелкими длительностями, создающее эффект фона, на котором постоянно происходят какие-то события. Третий и четвёртый этюды более прозрачны по своей фактуре: в первом из них есть только одна мелодически-ритмическая линия, во втором – две, которые постоянно меняются друг с другом местами по принципу вертикально-подвижного контрапункта. Таким образом, в первой тетради Лигети использует столь излюбленную Бартоком концентрическую форму строения цикла, пример которой можно найти ещё в раннем творчестве Лигети, в частности, в его Первом квартете (интонационно и по строению цикла тесно связанном с Четвёртым квартетом Бартока).

Вторая тетрадь тоже по-своему симметрична, но, по сравнению с первой, этюды в ней расположены немного по другому принципу. Общая структурная схема второй тетради может выглядеть так:



Этюды № 7, 9, 12 и 14 энергичны, чрезвычайно развиты по фактуре и продолжают линию драматургии, начатую в первой тетради первым и шестым этюдами. Восьмой и тринадцатый этюды представляют собой различные аспекты грациозной танцевальной ритмики: в них словно кроется пружинный механизм, который неутомимо разворачивается во времени. Десятый и одиннадцатый этюды составляют центральный эпизод цикла. Каждый из них уникален в своём смысле и не имеет аналогов ни в первой, ни во второй тетради.

Даже этюды романтической эпохи (в первую очередь этюды Шопена и Листа), несмотря на свою художественную ценность, тем не менее, оставались инструктивным жанром, важнейшее назначение которого – помочь исполнителю в освоении какого-либо вида техники. Традиционно в процессе

обучения инструменталисты разделяют весь спектр этюдов по принципу развития разных технических приёмов: этюды «на октавы», этюды «на двойные ноты» и т.д. Несмотря на то, что такая классификация более близка собственно инструктивным этюдам (например, бессмертным творениям Карла Черни), каждый педагог консерватории абсолютно уверен, что этюд Шопена op.25 № 6 – это этюд «на двойные ноты», а op.25 №10 – «на октавы». Конечно, с данными примерами поспорить трудно, но среди двадцати семи этюдов Шопена достаточно много пьес, инструктивное назначение которых весьма нелегко «уложить» в развитие определённого вида техники. Даже если допустить, что этюды op.10 №3, op.10 №6 и op.25 №7 являются «упражнениями» на певучее legato в медленном темпе, то как определить вид техники, используемый в этюде op.25 №1? Вместе с тем эти этюды никак нельзя назвать лёгкими в пианистическом плане, просто Шопен использует в них целые комплексы технических сложностей, которым практически невозможно дать краткую характеристику. У Листа с определением основополагающего вида техники в этюдах дело обстоит ещё сложнее. Можно сказать, что для листовского стиля *al fresco* характерны виды «крупной техники»: октавы, длинные и ломаные арпеджио и даже glissando. Однако среди 12 этюдов, входящих в цикл *Études d'exécution transcendante*, только в трёх используются октавные пассажи в чистом виде (*Mazeppa*, *Vision* и *Eroica*), и их можно, скорее, считать этюдами «на скачки», а вот зато этюд *Feux follets* уже давно получил добрую славу этюда «на двойные ноты», хотя собственно двойные ноты в чистом виде встречаются в нём только в 57-ми тактах из 133-х.

Таким образом, уже в XIX веке возникают трудности с определением основной технической сложности, на преодоление которой направлен этюд. Всё больше на первый план выступает композиторское начало, каждый этюд становится индивидуальным. При упоминании листовского этюда *Wilde Jagd* у большинства музыкантов в голове возникает яркий образ дикой охоты, жестокой и прекрасной



одновременно, и лишь только немногим пианистам, знакомым с этой пьесой на практике, сразу вспомнятся знаменитые, практически неисполнимые октавные скачки в правой руке. Тенденция индивидуализации каждого композиторского замысла имела чрезвычайно активное развитие в XX веке, в результате чего на пороге нового тысячелетия Лигети кардинально переосмысливает жанр этюда: в его произведениях этого жанра композиционная техника имеет абсолютно тот же статус, что и техника пианистическая. Каждый этюд написан на определённый вид композиторской техники, не теряя при этом своей пианистической трудности. Способом воплощения авторского замысла является в этом случае индивидуальная для каждого этюда организация музыкального материала. В каждом этюде царят свои синтаксические и морфологические законы, без осознания которых практически невозможно адекватно воспринять, а уж тем более исполнить эту музыку. В некоторых из пьес принцип организации лежит на поверхности, в других его обнаружить достаточно сложно, но именно этот принцип является зерном, из которого, словно живой организм, вырастает этюд. При этом сравнение с живым организмом имеет принципиальное значение, так как, в отличие от додекафонной и тем более сериальной музыки, произведения Лигети не детерминированы математическими законами. За основу берётся некий общий принцип организации, но музыкальная мысль развивается не по заранее заданному алгоритму, а свободно, как это и бывает «в настоящей жизни». Именно сочетание идеальной формы-кристалла и организационного принципа с совершенно непредсказуемым процессом развития мысли, которая живёт по своим, музыкальным законам – именно это сочетание является индивидуальной чертой позднего стиля Лигети. Это та самая «статическая динамика» или «динамическая статика», о которой говорит сам автор.

## ПЕРВАЯ ТЕТРАДЬ

Названия этюдов имеют различное происхождение: некоторые из них раскрывают сущность основного технического приёма, используемого в этюде, например *Touches bloquées* («Блокированные клавиши»), другие навеяны внемузыкальными романтическими образами (*Arc-en-ciel* – «Радуга»). Программность этюдов, несомненно, сближает Лигети с Листом и Дебюсси, у которых подавляющее большинство сочинений имеет явную или скрытую программу.

### **Désordre** («Беспорядок», 1985)

Первый этюд носит не слишком располагающее название. Действительно, нотный текст этюда таков, что при первом прослушивании довольно трудно проследить его до конца: к концу пятой страницы слушатель окончательно теряет всякую зрительно-слуховую ориентацию, и начинает казаться, что здесь на самом деле творится полный кавардак. Между тем этюд имеет совершенно чёткую структуру, и принцип организации музыкальной ткани в этом произведении совершенно ясен и весьма оригинален. На протяжении всего этюда звучит непрерывный «фон» – движение восьмыми (которые при метроне  $\hat{=}$  63 воспринимаются как шестнадцатые). На этом «фоне» развиваются две независимые мелодические линии – одна в правой руке, другая в левой. Левая рука играет по чёрным клавишам, правая – по белым, этот принцип сохраняется от начала до конца этюда (исключением является последняя нота в левой руке с, которая играется по причине отсутствия на фортепиано ноты *cis* пятой октавы). Мелодические линии обеих рук состоят из элементарнейших попевок, которые повторяются на протяжении всей пьесы. Эти попевки нетрудно вычленить из всей достаточно плотной фактуры, в частности, попевка правой руки звучит так (с упрощенным ритмом, на самом деле она изложена в *aksak*-ритме<sup>11</sup> 3+5 восьмых):



Первые три фразы построены на одном материале, последняя фраза является своего рода заключением с характерными квартовыми и квинтовыми ходами, поднимающимися вверх. Вся партия правой руки представляет собой 14-кратное варьированное повторение этой попевки (последнее проведение не закончено). Каждое следующее проведение отстоит от предыдущего на одну белую клавишу вверх; последнее, четырнадцатое проведение попевки начинается от ноты а третьей октавы и обрывается на третьей фразе – просто на фортепиано закончились клавиши, и этюд не заканчивается, а прекращается.

Аналогичная картина в левой руке: здесь попевка очень похожа на ту, которая играет правой, но имеет другую протяжённость и структуру:



Основанная на звуках пентатоники, эта попевка длится восемнадцать тактов, тогда как праворучная попевка состоит лишь из четырнадцати. Соответственно, за всё время звучания этюда басовая попевка успевает пройти только одиннадцать раз (последнее проведение снова неполное). В основе интервального соотношения проведений в левой руке лежит несколько иной принцип, чем в правой: в течение

восьми варьированных повторений идёт спуск вниз по чёрным клавишам «через одну»: dis-ais-fis-cis-gis-dis-ais-fis. После этого происходит резкий скачок во вторую октаву, но принцип «через одну клавишу» остаётся до самого конца этюда.

Вся сложность этюда для исполнителя и вся прелесть его композиционной задумки состоит в том, что уже начиная со второй строчки левая рука начинает всё больше и больше «опаздывать». На слух это определяется как несовпадение акцентов, которыми выделены попевочные звуки (весьма интересна при этом ремарка автора “Play the melody legato in both hands” – «Играйте мелодию legato в обеих руках»: это практически не выполнимо!). Сначала левая рука отстаёт на одну восьмую, потом на две; к концу второй страницы правая «обгоняет» левую уже на целый такт, но на слух это уже не ощущается, так как попевки отличаются по длине на целых четыре такта, и когда в правой руке уже проходит середина третьего проведения, в левой ещё только заканчивается второе. Единственный раз, когда начала право- и леворучной попевок совпадают (кроме, естественно, самого первого такта) – это начало пятого проведения в правой руке и четвёртого в левой; из этого следует, что соотношение длин попевок составляет 4:3, при этом такты в левой руке длиннее тактов в правой (тактовые черты в этюде проставлены независимо для обеих рук) примерно в 1,03 раза (на 56 тактов в правой приходится 54 такта в левой). Р. Штайниц приводит схему ритмического строения партии правой руки<sup>12</sup>, на которой хорошо видно перемещение «урезанного» такта 7/8 по циклам попевок – к примеру, в первом цикле этот такт является четвёртым в первой и второй фразах, а во втором – вторым, что приводит к ещё большей «путанице». Однако подобные схемы лишь свидетельствуют о жёстком упорядочивании «Беспорядка»: то, что кажется хаосом снаружи, строго регламентировано изнутри.

Кроме описанной организации музыкальной ткани в этюде также есть признаки трёхчастности. Второй раздел представляет собой проведение попевок в уменьшении (в два

раза быстрее), а третий, репризный, возвращает первоначальный вариант проведения попевок, но характер музыки меняется: обе руки перемещаются в высокий светлый регистр, тематические элементы постепенно обрастают трёх- и четырёхзвучными аккордами и постепенно теряют свои первичные звуковысотные признаки, сливаясь с фоном.

Но, несмотря на такое большое количество формообразующих принципов, в этюде существует звуковой пласт, который абсолютно не подчиняется никаким закономерностям. Речь идёт о фоне восьмых, присутствующем в этюде от первой до последней ноты: именно он является воплощением кипящей жизни и «беспорядка». «Беспорядок» в ритмическом соотношении мелодических линий в разных руках жёстко сконструирован и математически просчитан; «беспорядок» в фоне не поддаётся никакой структуризации. Отдельные элементы фона не слышны, он воспринимается как нечто энергичное, бурлящее, полное стихийных жизненных сил. Без него этюд не имел бы никакого смысла, он превратился бы в сухую схему, воплощённую в звуки. В потоке сочетаний белоклавишного и пентатонического ладов (синтез которых Р. Штайниц называет «комбинированной тональностью», *combinatorial tonality*<sup>13</sup>) возникают самые невообразимые созвучия, но это происходит так быстро, что слушатель просто не успевает их зафиксировать: создаётся впечатление непрерывного движения, но движения замкнутого, движения по кругу. Время словно останавливается на месте, и слушатель наблюдает модель упорядоченного беспорядка. Таким образом, *Désordre* является прекрасным образцом воплощения в музыке теории хаоса и особенно её частного случая, носящего название «эффект бабочки»<sup>14</sup>: незаметные расхождения в начальных условиях приводят в итоге к колоссальным и совершенно непредсказуемым результатам.

## Cordes à vide («Пустые струны», 1985)

Этюд «Пустые струны» намного прозрачнее по своей фактуре, чем Désordre, и открывает для слушателя совершенно иную образную сферу. Принцип организации музыкальной ткани здесь очень прост: это этюд «на квинты», поскольку никаких других интервалов, кроме квинт, в этюде не встречается. Это тонкая акварельная зарисовка, вызывающая в памяти музыкальные картины Дебюсси, у которого в цикле «12 этюдов» есть пьесы под названиями «Терции», «Кварты», «Сексты» и «Октавы», но как раз не хватает этюда «Квинты». Именно благодаря использованию квинт как самых интонационно неопределённых, холодных интервалов, Лигети создаёт звуковое подобие идеально ровной водной поверхности, на которой время от времени появляются спокойные расходящиеся «круги» от «капелек» в верхнем регистре. Ассоциативный образ кругов на воде очень ярко подтверждается строением фраз в обеих руках: в правой руке создаётся впечатление медленного вращения, имитирующего «круги», а в левой преобладает однонаправленное движение вниз — «круги» постепенно расходятся, затихая в нижнем регистре:

Andantino rubato, molto tenero,  $\text{♩} = 98$

*p*

*m.s.*

(with much pedal)

Глядя в нотный текст, можно выделить две мелодические линии, весьма прихотливо развивающихся независимо друг от друга; но темп этюда настолько сдержан, что на слух эти мелодии воспринимаются дискретно, как отдельно взятые ноты-точки опоры. На протяжении всего

этуда происходит ускорение, тщательно выписанное в нотах и выражающееся в постоянном укорачивании единицы пульсации – сначала это восьмые, потом восьмые-триоли, шестнадцатые, шестнадцатые-триоли и, наконец, тридцать вторые. При этом динамическая кульминация приходится не на самые мелкие длительности, а несколько раньше, находясь, таким образом, в точке золотого сечения – в 25-м и 26-м тактах из 39-ти. Форма этюда выстроена идеально с позиций классицизма: первый раздел длится 11 тактов, далее следует развитие материала (происходит первое выписанное ускорение) с кульминацией в точке золотого сечения, и после этого начинается заключительный раздел с признаками репризности (в левой руке вновь появляется движение восьмыми, направленное вниз), который длится тоже 11 тактов. В последнем разделе происходит как бы полифоническое изменение единиц пульсации в разных руках: правая постепенно замедляет свой ход, левая же, наоборот, проходит весь путь от восьмых до тридцать вторых и лишь в самом конце успокаивается и затихает. В этой своеобразной репризе Лигети словно даёт «оправдаться» левой руке, которая на протяжении почти всего этюда всегда была чуть позади правой по своей скорости; здесь же левая проходит всего за 11 тактов весь тот векторно направленный путь ускорения, который правая совершала в течение предыдущих двух разделов. Таким образом, в этом этюде Лигети словно играет со временем, то останавливая его, то ненадолго давая забежать ему вперёд; при этом все переходы настолько плавны и незаметны, что на слух этюд воспринимается как единое целое безо всяких полиритмических ухищрений. Далеко не последнюю роль в этом единстве играет строение фактуры – ведь всё это сделано всего-навсего из одних только квинт!

### **Touches bloquées** («Блокированные клавиши», 1985)

Один из самых оригинальных композиторских замыслов в области ритма нашёл своё воплощение в третьем

этюде. Это единственный этюд в первой тетради, к которому Лигети предпослал предисловие-«инструкцию» (во Второй тетради такие «инструкции» будут встречаться намного чаще). Необходимость такого вступления вызвана использованием автором необычной нотации, связанной с приёмом «блокирования» клавиш, который уже был применён композитором во второй пьесе цикла для двух фортепиано *Monument-Selbstoportrait-Bewegung*. Не каждый пианист почувствует себя уютно при виде первой строки этого этюда:

Vivacissimo, sempre molto ritmico  
*sempre legato*

*p*  
 "stuttering"

senza ped. (sempre)

Лигети подробно объясняет, как должны исполняться разные ноты: круглые и квадратные, крупные и мелкие. Теоретически всё оказывается достаточно просто: квадратные ноты (аналогичные первым нотам в левой руке) зажимаются беззвучно; крупные круглые ноты нажимаются традиционным способом, пальцами на клавишах; мелкие круглые ноты нажимаются также традиционно, но звук при этом не извлекается, так как эти клавиши в данный момент зажаты («блокированы») другой рукой. Лигети подчёркивает, что незвучащие ноты должны быть одинаковой длины со звучащими, что и приводит к очень интересному ритмическому эффекту: музыка словно спотыкается и «заедает» в самых неожиданных местах (авторская ремарка во втором такте “stuttering” - «заикаясь»). Соответственно, при появлении нескольких незвучащих нот рядом друг с другом, пауза увеличивается на число, пропорциональное длине незвучащей ноты, и, таким образом, длина пауз строго регламентируется. Несмотря на выписанные тактовые черты, Лигети в предисловии указывает на их относительность: они существуют исключительно для ориентации пианиста в этом сложном музыкальном материале. «Продолжительность

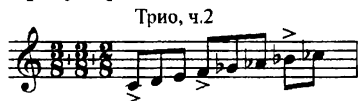


индивидуальных тактов является только результатом количества звучащих и незвучащих клавиш, нажатых в определённой последовательности в период времени между двумя тактовыми чертами».

Функции рук в течение этюда меняются местами, но принцип организации выдерживается от начала до конца: одна рука блокирует клавиши, число которых может достигать шести(!), а другая играет быстрые ровные фигурации, которые из-за блокировки превращаются в чередующиеся аритмичные попевки. Помимо сложности первичного восприятия нотного текста, этюд содержит в себе совершенно нестандартные, а потому непривычные для пианиста технические трудности: в частности, к концу первой страницы левая рука должна четырьмя пальцами заблокировать шесть белых клавиш (от h до g) и при этом ещё сыграть единственным свободным пальцем большую секунду a-h на staccato. Своеобразным отдыхом от бесконечного «заикания» является средний раздел, в котором непрерывный бег восьмых прекращается, и неожиданно возникают судорожные октавные пассажи, имеющие интонационное сходство с попевками первого раздела. Безусловно, Лигети не является «владельцем патента» на технический приём композиции, использованный в *Touches bloquées*. В своём предисловии к этюду он ссылается на эссе Х. Зидентопфа (Hennig Sidentopf. "Neue Wege der Klaviertechnik"), посвящённое исследованию различных композиторских техник, которые используются современными авторами в фортепианной музыке. Кроме того, в этом этюде явно слышны отголоски творчества Бартока, который, не применяя приём «блокировки» клавиш, во многих своих сочинениях сумел добиться почти аналогичного звукового результата благодаря использованию нерегулярно акцентной ритмики. Сам Лигети в связи с этим этюдом говорит об образе цирковых клоунов, «которые притворяются, что они не способны выполнить какой-то трюк, который на самом деле они могут исполнить замечательно»<sup>15</sup>.

## Fanfares («Фанфары», 1985)

Этюд «Фанфары» – это своеобразное «вечное движение» с весьма интересной ритмической организацией. Тематизм этюда тесно связан с музыкой Трио для скрипки, фортепиано и валторны: Fanfares сильно напоминает эскиз ко второй части Трио, которое было написано на четыре года раньше, чем этюды. Лигети использует в этом этюде ритмическую оstinatную фигурацию, взятую из быстрой части трио, изменяя при этом её акцентировку, но оставляя нерегулярные aksak-соотношения 3+2:



Кроме того, предтечей как этюда, так и второй части Трио можно считать клавишинную пьесу Hungarian Rock, оstinатный ритм которой уходит своими корнями в венгерские народные танцы. Связь с Венгрией отнюдь не случайна, первое название этюда Fanfares – Bartoque – было изменено лишь незадолго до премьеры. Основная мелодическая попевка этюда, от которой и происходит его название, перекликается с хроматизированным «золотым ходом валторн» из первой части трио (который исполняется вовсе не на валторне, а на скрипке). Но, в отличие от вопросительности интонации этого хода в трио, в этюде «валторны» звучат ярко, уверенно и жизнеутверждающе. Конечно, по сравнению с Fanfares, вторая часть трио представляет собой более развёрнутое музыкальное полотно: динамический и драматургический план этюда достаточно ровен и бесконфликтен. Здесь для Лигети большее значение имеет рельефное соотношение пластов по вертикали: в примечаниях он подчёркивает, что «задний фон» (background) на протяжении всего этюда должен играть *pianissimo*, а в мелодических оборотах «хода валторн» первую ноту всегда необходимо акцентировать вне зависимости от того, на какую долю такта она попадает. На фоне неизменного движения восьмых «мелодия»

претерпевает значительные ритмические изменения. С точки зрения соотношения акцентуации в обеих руках, этюд состоит из четырёх разделов: в первом (тт.1-51) и третьем (тт.63-90) разделах акценты в мелодической линии совпадают с сильными долями тактов и, соответственно, с акцентами в остинатном сопровождении. Во втором (тт.52-62) и четвёртом (тт.91-214) разделах «фанфары» перестают зависеть от тактовых черт, которые играют исключительно вспомогательную роль, давая исполнителю ритмический ориентир. Четвёртый раздел является самым продолжительным по времени и самым разнообразным по динамике, причём Лигети выписывает здесь практически не исполнимые нюансы: в 170 такте левая рука играет «золотой ход» в динамике ***pppp***, а правая аккомпанирует ей ***pppppppp***. Тем самым Лигети подчёркивает идею полной независимости пластов, исполняемых разными руками: каждый из них живёт в своём времени и пространстве. В остинатной акцентированной фигуре время словно остановлено: это постоянный бег, но бег на одном месте, словно на тренажёре «беговая дорожка». На этом статичном фоне «фанфары» предстают перед слушателем в стольких разнообразнейших ритмических и мелодических вариантах, что можно лишь только удивляться такому потенциальному богатству «золотого хода валторн». Таким образом, Лигети снова соединяет несоединимое, сливая противоположности друг с другом и показывая при этом, что движение и статика – лишь две стороны одной медали.

Р. Штайниц подчёркивает, что весь этюд *Fanfars* состоит из элементарнейших трезвучий, секстаккордов и квартсекстаккордов, которые сменяют друг друга в безумно быстром темпе и общее количество которых достигает шестисот<sup>16</sup>. Исследователь называет психоакустический эффект, возникающий в этюде, «горизонтальной комбинированной тональностью» в отличие от «вертикальной комбинированной тональности» в *Désordre*. Вновь Лигети движется от великой простоты к великой сложности: объединение незатейливых аккордов даёт в итоге

изошрённейшую палитру, при помощи которой композитор рисует яркую красочную картину.

### Arc-en-ciel («Радуга», 1985)

Этюд «Радуга» вновь вызывает ассоциации с эстетикой импрессионизма. Чрезвычайно сложный гармонический язык является результатом переосмысления музыкальных средств Дебюсси, тем более, что «природная» тематика этюда вполне соответствует образам «Прелюдий» и «Эстампов». Фактура достаточно плотна, но медленный темп словно растворяет насыщенные гармонии, превращая музыку в состояние, близкое к медитации: это радуга глазами семидесятилетнего художника, а не тринадцатилетнего мальчишки. Здесь полиритмически переплетаются четыре линии, две из которых условно можно назвать мелодиями, а две остальные – гармоническими фигурациями. В этом этюде, так же, как и в других, присутствует концепция африканского ритма, но, вследствие очень медленного движения, на слух она почти не выявляется. Тем не менее, здесь существует оригинальная полиритмия: левая с правой играет «три на два», то есть в правой руке размер 3/4, а в левой – две четверти с точкой. Разделение тактов на доли обозначено в нотах пунктирами; кроме того, ноты, приходящиеся на вторую долю в левой руке всегда должны акцентироваться, не совпадая при этом с акцентами в правой и создавая таким образом полиритмические соотношения между руками. Гармонический план этюда очень ярок и свеж: диэзные аккорды плавно перетекают в бемольные, и создаётся впечатление, что музыка играет на солнце и переливается всеми цветами радуги. На фоне этих изысканных гармоний в верхнем регистре выделяется мелодия, которая по своему строению как бы подготавливает материал следующего этюда *Automne à Varsovie*: в ней постоянно слышны хроматические нисходящие ходы, которые к концу незаметно перетекают в восходящее движение, заканчивающееся за пределами фортепианной клавиатуры – радуга растворяется в воздухе. В целом Arc-en-

ciel – замечательное лирико-философское интермеццо, являющееся как бы отдыхом и восстановлением сил перед последним этюдом Первой тетради.

### **Automne à Varsovie («Осень в Варшаве», 1985)**

«Осень в Варшаве» на данный момент является самым исполняемым этюдом Лигети. Причин популярности этого произведения достаточно много: во-первых, «Осень в Варшаве» наиболее развёрнута среди всех этюдов первой тетради (авторское время звучания – 4 минуты 20 секунд); во-вторых, она наиболее интересна по своему строению; в-третьих, этот этюд имеет уникальную историю создания, непосредственно связанную с его названием.

Фестиваль «Варшавская осень» является одним из наиболее известных и устоявшихся фестивалей новой музыки. Первая «Варшавская осень» состоялась в 1956 году и с тех пор она проходит ежегодно, исключая 1957 и 1982 годы, когда напряжённая политическая ситуация в Польше стала причиной временного прекращения фестиваля. Музыка Лигети регулярно исполнялась и исполняется в концертных программах «Осени», однако первоначально включение его произведений в фестиваль сопровождалось большими трудностями. В начале 1960-х годов официальная венгерская делегация, осуществлявшая «антиреакционный» контроль над творчеством своих соотечественников, выразила свой протест против исполнения на фестивале органной пьесы *Volumina*. Даже Лютославский, вступившийся за Лигети, не смог добиться разрешения, однако уже в 1965 году польская «группа поддержки» Лигети одержала победу, и в тот же год были исполнены *Apparitions*, а в 1968 году на «Варшавской осени» прозвучал Реквием. Однако в 1985 году последовало обострение конфликта между группой «Солидарность» и «правым» коммунистическим правительством, и на территории Польши вновь настали тяжёлые времена. Занятый многочисленными поездками по Европе, Лигети не смог в этот год присутствовать на фестивале. Опечаленный трудностями, нависшими над его польскими друзьями, он

задумал и посвятил им меланхоличный «шопеновский» этюд, название которого, помимо чисто эмоционального и поэтического смысла, имеет ещё и непосредственное отношение к знаменитому польскому фестивалю. Так на свет появилась «Осень в Варшаве», в которой в удивительно гармоничных пропорциях сплелись воедино шопеновские пассажи и африканская ритмика, уходящий своими корнями в глубокую старину *lamento*-мотив и интеллектуальная конструктивность пьес Конлона Нэнкэрроу, полифоническая техника европейских мастеров XIV-XV веков и зачаровывающая парадоксальность рисунков Морица Эшера.

Неповторимая эмоциональная атмосфера в *Automne à Varsovie* неразрывно связана с основным тематическим элементом этюда, появляющимся на протяжении всей пьесы более восьмидесяти раз. Речь идёт о так называемом мотиве *lamento*, представляющем собой строго организованное нисходящее мелодическое движение. Именно *lamento*-мотив является устойчивым историческим архетипом, перекидывающим ассоциативную арку от этюда Лигети к ярким образцам барочной музыки, использующим ламентозные интонации: к *Crucifixus* из Мессы *h-moll* и трёхголосной инвенции *f-moll* Баха, к *Lament* из «Дидоны и Энея» Пёрселла, а также многочисленным примерам из музыки венских классиков, среди которых одним из наиболее показательных можно считать тему из 32-х фортепианных вариаций *c-moll* Бетховена (целиком состоящую из барочных риторических фигур). На протяжении многих веков нисходящее хроматическое движение являлось символом скорби, смерти и страдания (достаточно вспомнить барочную риторическую фигуру *catabasis*); такая устойчивость архетипа, безусловно, связана с его непосредственным сходством с интонациями человеческого плача, и не случайно в культуре каждого народа древние ритуальные плачи и причитания являются практически необходимым атрибутом.

*Lamento*-мотив занимает особое место в зрелом и позднем периодах творчества Лигети. Уже в Реквиеме можно найти его отдельные элементы, причём, как ни странно, не в

Lacrimosa, где, по закону жанра, ему подобает находиться, а в *Kyrie*<sup>17</sup>. В дальнейшем *lamento*-мотив приобретает свою чёткую структуру, и в сформировавшемся виде имеет четыре основных признака (по Р. Штайницу<sup>18</sup>):

1. *Lamento*-мотив – это мелодия из трёх фраз, третья из которых наибольшая по своей протяжённости.
2. Каждая фраза постепенно спускается вниз по полутонам или целым тонам; между фразами происходит скачок вверх.
3. Звуки, имеющие наиболее важное выразительное значение (т.е. непосредственно следующие за восходящими скачками), выделяются гармонически.
4. Различные версии формулы имеют в своей основе жёсткие ритмические *taleae*<sup>19</sup>.

В *Automne à Varsovie* присутствуют все четыре признака *lamento*-мотива. Интересно, что трёхфразовость (первый признак) уже присутствовала у Лигети в двух медленных пьесах из *Musica Ricercata* (№ 2 и 5), которые представляют собой «скорбные церемониалы», тесно связанные с народными венгерскими *bocet* – плачами-причитаниями (что лишней раз подчёркивает родство *lamento*-мотива с древними фольклорными традициями). Однако наиболее важным признаком всё же следует признать движение по хроматизмам: в кульминациях этюда *lamento*-мотив теряет свою чёткую трёхфразовую структуру, а некоторые голоса даже начинают медленно двигаться вверх. Тем не менее, анализируя творчество Лигети в целом, нельзя не согласиться с тем фактом, что в этом этюде *lamento*-мотив представлен в наиболее «строгом» виде: уже во второй и третьей частях Фортепианного концерта, создававшихся практически в одно время с «Осенью», структура *ламентозных интонаций* довольно сильно размыта и служит, скорее, отправной точкой для разнообразнейших фактурных преобразований.

Как уже было сказано выше, помимо европейско-барочного символа *lamento*, *Automne à Varsovie* имеет все атрибуты, свойственные другим этюдам Лигети. Более того, именно здесь композитор в наиболее полной мере воплотил

результат переосмысления ритма с позиций неевропейской культуры. В своём интервью он называет этот этюд “tempo fugue”, добавляя при этом, что в этом произведении он заставил одного пианиста одновременно играть в нескольких темпах<sup>20</sup>. По принципу организации музыкального материала из первой тетради «Осени в Варшаве» наиболее близок первый этюд *Désordre*, образуя, таким образом, концентрическую смысловую арку в крайних частях цикла. Однако можно с уверенностью сказать, что в данном контексте *Désordre* представляет собой «этюд к этюду» - настолько фактура *Automne à Varsovie* сложнее и насыщеннее.

Форма шестого этюда сама по себе многослойна и может быть рассмотрена с разных точек зрения. Помимо *lamento*-мотива основной фактурной составляющей является фоновое движение шестнадцатых, присутствующее на протяжении всего этюда, кроме тактов 55-62: в них мотив *lamento* «оголяется» в крайних регистрах. Эта своеобразная интерлюдия открывает первый аспект формы, состоящей из двух разделов: первый этап развития формы (до интерлюдии, такты 1-54) и второй, начинающийся как бы с нового витка спирали (такты 55-162). Оба раздела заканчиваются гигантскими кульминациями, после которых наступают резкие динамические спады на *pianissimo*. Такое изменение динамики (постепенные *crescendo* от наиболее тихой звучности к более громкой) можно проследить на протяжении всей пьесы: несомненно, оно также играет формообразующую роль. В общей сложности в этюде можно насчитать семь динамических кульминаций, соответствующих семи разделам формы. Структурное соотношение этих разделов друг с другом и с другими формообразующими аспектами можно графически отобразить следующей схемой (схема заимствована из статьи С. Тейлора<sup>21</sup>):



measure:

1      10      20      30      40      50      60      70      80  
*p*    *mp*    *mf* < *f* *pp*    *mf* *p* > *pp*    *ff* *pp*    *p*    *mp*    *mf* *f*    *ff* *p*  
Climax:            ①                            ②    ③    ④

Binary form:

First half

interlude

Second half

"Tempo fugue":

Exposition

Episode 1

Episode 2

Re-exposition

В первом ряду схемы указаны номера тактов, во втором - общий динамический план, выраженный в нюансах; цифрами в кружочках обозначены семь кульминаций (climaxes); ниже можно проследить соотношение динамического плана с первым (бинарным) аспектом формы, а также с третьим аспектом, более подробный анализ которого будет дан ниже. Таким образом, на первый раздел бинарного аспекта формы приходится три динамических кульминации, остальные же четыре кульминации входят во второй раздел, состоящий, в свою очередь, из маленькой интерлюдии, среднего подраздела и квази-репризы. Разделение второй большей части бинарного аспекта формы на практически равновеликие средний подраздел и квази-репризу (с возвращением ноты *es=dis* в качестве органного пункта) позволяет говорить о некоем подобии двухчастной репризной формы, особенно популярной в эпоху позднего барокко и раннего венского классицизма - в дальнейшем эта форма ещё неоднократно встретится в других этюдах цикла. Что же касается общего динамического плана, то нетрудно проследить общее нарастание звучности от начала этюда до самого его конца: первая кульминация заканчивается одним *forte*, последняя же обрывается на тройном *fortissimo*.

Кроме бинарного и динамического аспектов формы в этюде существует ещё один, совершенно уникальный формообразующий принцип, позволивший Лигети назвать своё произведение "tempo fugue". Разделы формы,

рассмотренной в этом новом аспекте, совпадают с разделами динамического плана этюда. Для выявления его формообразующих принципов необходимо проанализировать строение самого первого раздела, поскольку именно в нём заключается тематическое зерно всего произведения.

Первый раздел (тт. 1-24) начинается с пятикратного повторения «формулы» аккомпанемента – звук *es* повторяется в четырёх различных регистрах, создавая таким образом, чёткую пульсацию 4/16. Во втором такте появляется мотив *lamento*, каждый звук которого длится пять шестнадцатых. Мотив *lamento* спускается вниз по хроматической гамме, «проходя мимо» звука *es*, который является фоном. Весь первый раздел состоит из трёх проведений мотива *lamento*, каждое из которых в свою очередь состоит из трёх фраз. Строение первого раздела “tempo fugue” изображено на следующей схеме (см. стр. 34).

Первое проведение А (тт. 2-9) состоит из трёх фраз *a1* (тт. 2-3), *a2* (тт. 3-5) и *a3* (тт. 5-9), каждая из которых длиннее предыдущей. Мотив *lamento* двигается вниз по хроматической гамме, начиная с ноты *fes* и аккуратно обходя звук *es*, поскольку он задействован в фоне-аккомпанементе. Мотив *a2* похож на мотив *a1*, только в немного расширенном виде, а мотив *a3* состоит из трёх элементов (начало каждого элемента на схеме отмечено звёздочкой). В проведении В (тт. 10-17) ситуация аналогична проведению А, только к главной мелодической линии добавляется ещё и басовая, в которой проводится тот же мотив *lamento* длительностями, последовательно укорачивающимися от ноты к ноте. В проведении С появляются третий и четвёртый варианты проведения мотива *lamento*: один из них выписан длительностями в три шестнадцатых (восьмые с точкой), другой в четыре шестнадцатых (четверти). Схема, приведённая ниже, заимствована из статьи С. Тейлора<sup>22</sup>.

measure: 1 (F $\flat$ ) a1 a2 (5) (F $\flat$ ) \* a3 \*

A *pp* ostinato background (continuous 16ths)

B (F $\flat$ ) 10 b1 b2 (G $\sharp$ ) \* b3 \* (15) \* (G $\sharp$ ) \*

C (A $\sharp$ ) 18 c1 c2 (C $\flat$ ) \* c3 (24) *f sub pp*

В момент одновременного звучания первого и третьего ритмических вариантов музыкальная ткань этюда состоит из трёх автономных и наложенных друг на друга слоёв: основной мотив в верхнем голосе движется в размере 5/16, тот же мотив в среднем голосе - в размере 3/16, а оstinatный фон-аккомпанемент - в размере 4/16. Фактически перед слушателем развёртывается экспозиция «темповой фуги», где каждый голос движется в самостоятельном темпе, при этом ровно накладываясь на непрерывный пульс шестнадцатых. Мотив *lamento* можно принять за тему, и если считать проведения А, В и С за полные проведения темы, то семь разделов этюда предстают в виде последовательности эпизодов фуги:

1. тт.1-24 – экспозиция (три полных проведения темы в верхнем голосе с постепенным добавлением средних голосов);
2. тт.25-36 – эпизод 1 (проведение отдельных элементов темы в разных голосах преимущественно в отношении размеров 5:3);
3. тт.37-54 – эпизод 2 (элементы темы теряют свои

чёткие мотивные очертания, превращаясь в хроматическое нисходящее движение; количество голосов увеличивается, отношение размеров достигает 7:5:4:3 (тт.47-48));

4. тт.55-85 – ре-экспозиция (снова три полных проведения темы, но уже в изменённом виде);
5. тт.85-97 – эпизод 3 (стретта с замедлением размера: голоса вступают последовательно в размерах 3/16, 4/16, 5/16; фактура постепенно уплотняется, что приводит к кульминации на *fortissimo*);
6. тт.98-107 – эпизод 4 (квази-реприза с органичным пунктом на *dis*; стретта с ускорением размера: голоса вступают последовательно в размерах 7/16, 5/16, 4/16, 3/16.);
7. тт.108-122 – кода (постепенное нарастание звучности и трансформация мотива *lamento* в хроматическую гамму параллельными нонами, обрывающуюся в самом низком регистре (ремарка ”stop suddenly” – «остановиться внезапно»)).

Ре-экспозиция (тт. 55 - 85) по своему строению схожа с первой экспозицией, но в то же время она является её усложнённой модификацией. Проведение D (см. схему ниже) проходит без остинатного фона в крайних регистрах в параллельный тритон. Далее последний тритон проведения D плавно перетекает в фон-аккомпанемент, который теперь уже пульсирует квинтолями, то есть в размере 5/16. На этом фоне проведение E вступает в размере 7/16 и наслаивается на проведение F, которое двигается квинтолями. В процессе проведения F появляются другие средние голоса, но к концу ре-экспозиции остаются только мотивы *lamento* в размерах 5/16 и 7/16 на фоне в 4/16 (схема заимствована из статьи С. Тейлора<sup>23</sup>):

measure: 55

60

D

d1 d2 d3

65

70

E

(d extended) e1 e2

p mf p mf

75

F

(d extended) (e extended) так рано в рано

$\frac{sfz}{f1}$   $\frac{sfz}{f2}$   $\frac{sfz}{f3}$

Конец этюда образует смысловую арку с завершением первого этюда цикла Désordre: В первом случае пианист «улетал» за пределы клавиатуры вверх, в последнем же этюде музыка обрывается в самом низу фортепианного диапазона.

Таким образом, смысл авторского термина “tempo fugue” заключается в использовании техники полиритмии, заимствованной из неевропейской музыкальной культуры. Лигети полифонически соединяет мотивы *lamento*, звучащие в разных размерах, соотносящихся друг с другом не 2:1 и 4:2, как это принято в европейской музыке, а 5:3, 7:5 и даже 7:5:4:3. При этом слушатель улавливает полифоническую

насыщенность фактуры и движение пластов с разными скоростями, даже когда их количество достигает четырёх или пяти. «Осень в Варшаве» по своей сути может называться фугой и в привычном значении этого слова, настолько сложно развито её голосоведение. Однако Лигети в этом произведении поставил перед собой композиционную задачу более высокого ранга: «расслоить» голоса фуги во времени, сделать независимой их темповую организацию, поручив ритмически организующую роль остинатному фону-аккомпанементу. Художественный эффект от таких сложнейших композиционных приёмов получился поистине фантастическим: «Осень в Варшаве» является одним из самых ярких этюдов в обеих тетрадах и, несмотря на головокружительную сложность своей фактуры, всё чаще и чаще входит в концертный репертуар пианистов.

## ВТОРАЯ ТЕТРАДЬ

Первоначально, в ранних набросках этюдов *Fanfares* являлся третьим этюдом Первой тетради, *Automne à Varsovie* – четвёртым, а *Vertige* – шестым. В такой последовательности была своя логика, поскольку материал *Vertige* представляет собой ускоренный и в некоторой степени обезличенный материал этюда *Automne à Varsovie* (нисходящий *lamentomotiv* превратился в нисходящую хроматическую гамму). Однако с точки зрения общей драматургии цикла «Осень в Варшаве» со своим эффектным завершением как нельзя лучше подходила на роль финала Первой тетради, и Лигети решил переместить *Vertige* во Вторую тетрадь. Наиболее ранний порядок пьес во Второй тетради выглядит следующим образом: *Galamb Borong* (Меланхолический голубь), *Quintes*, *Clair-Obscur* (Светлое-Тёмное, посв. Маурисио Кагелю), *Staccato*, *Lassù* (Гамелан), *L'âge d'or* (Золотой Век).

Однако в дальнейшем у всех этюдов, кроме *Galamb Borong*, были изменены названия. Многие музыкальные идеи остались за пределами Второй тетради; по словам Р.

Штайница, «сочинение этюдов постепенно вошло у Лигети в привычку»<sup>24</sup>, и объём Второй тетради увеличился с шести этюдов до восьми (или до девяти, поскольку один этюд существует в двух версиях). Окончательный порядок этюдов таков: Galamb Borong, Fém (Металл), Vertige (Головокружение), Der Zauberlehrling (Ученик чародея), En Suspens (В нерешительности), Entrelacs (Сплетения), L'escalier du diable (Лестница дьявола), Coloana infinită<sup>25</sup> (Бесконечная колонна), Coloana fără stârșit (Колонна без конца).

Во второй тетради Лигети продолжает развивать те идеи, работа над воплощением которых была начата в первой тетради, поэтому неудивительно, что большинство из них имеет более сложное строение по сравнению с предыдущими пьесами. Обращает на себя внимание одно объединяющее обстоятельство: из восьми этюдов второй тетради в шести используется размер 12/16 или 12/8 и только в двух оставшихся (№9 и №14) Лигети выписывает другие размеры (в Vertige размер не выставлен вообще, хотя тактовые черты проставлены через каждые восемь восьмых, а в Coloana infinită использован размер 16/8). Число двенадцать выбрано композитором не случайно: именно оно среди чисел, используемых для обозначения размера, имеет наибольшее количество делителей. 12 делится на 2, на 3, на 4 и на 6 – это позволяет Лигети наиболее гибко использовать ритмические «паттерны» различной длины, вписывая их в рамки тактов. Несмотря на постоянно подчёркиваемую автором условность и «иллюзорность» деления на такты, пианист в процессе исполнения всё равно ориентируется на определённый размер – в противном случае у него просто не остаётся никаких ритмических ориентиров в этой музыке. Размеры 12/8 и 12/16 дают исполнителю возможность постоянного контроля над ритмическим соотношением пластов, и при этом тактовые черты разделяют течение музыки достаточно редко (в отличие, например, от размера 2/4), позволяя исполнителю воспринимать отдельные ритмические фигуры вне зависимости от сильных долей тактов.

## Galamb Borong («Меланхоличный голубь», венг., 1988-89)

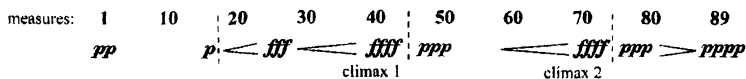
Этюд «Меланхоличный голубь» интересен уже своим названием. Поскольку использование двух целотонных звукорядов (о которых в дальнейшем будет идти речь) имеет своей целью имитировать звучание индонезийского гамелана, то название этюда также призвано создать некую экзотическую восточную атмосферу. Словосочетание Galamb Borong для человека, не знающего венгерский язык, звучит как название некой индонезийской местности, «райского острова» с живущими на нём аборигенами. Именно такого эффекта и добивался Лигети, и для него, как и для любого слушателя, совершенно не важно, водятся ли на этом острове «меланхоличные голуби» - именно так буквально переводится с венгерского это словосочетание.

С первых же нот Galamb Borong вызывает ассоциации с *Automne à Varsovie* – на *pianissimo* появляется уже знакомый слушателю фон-аккомпанемент шестнадцатых. Однако и характер, и принцип организации музыкальной ткани в этой пьесе совершенно иной, чем в последнем этюде первой тетради: здесь царят экзотические звуки хрустальных колокольчиков, раскачиваемых океанским ветром. Это звуковые образы «загадочной, необъяснимой Балинезии», сотканные из причудливых звуков, доносящихся с далёкого Востока. С точки зрения композиционной техники присутствие в этой музыке «восточных» образов объясняется достаточно просто: Лигети соединяет вместе две целотонные гаммы. Руки пианиста играют в автономных ладах, построенных по целым тонам: правая рука использует звукоряд h, a, g, f, es, des, а левая – звукоряд e, d, c, b, as, ges. Соответственно, в правой руке при ключе выставлены два используемых бемоля: es и des, а в левой – три оставшихся (поскольку на протяжении всей пьесы бемоли характеризуют только чёрные клавиши, и ноты типа fes в этюде не встречаются ни разу): b, as и ges. Принадлежность партий обеих рук определённым ладам сохраняется даже тогда, когда руки пианиста перекрещиваются. В каждой руке



существуют движения шестнадцатыми, так что можно сказать, что в этюде присутствуют сразу два фона-аккомпанемента. Благодаря постоянному одновременному звучанию двух аккомпанементов в разных целотонных ладах, в фактуре этюда возникают самые причудливые гармонии и созвучия – в музыке создаётся эффект «двойного Дебюсси» (особенно если вспомнить его прелюдию «Паруса»). В каждой руке, кроме фона, присутствует своя мелодическая линия с нерегулярной ритмической пульсацией. Акценты и мелкие кульминации в этих линиях не совпадают друг с другом, поскольку линии совершенно автономны и по ритму, и по ладу. Объединяет их то же свойство, которое объединяло многоголосные проведения мотива *lamento* в *Automne à Varsovie* – кратность шестнадцатым, постоянно присутствующим на заднем плане. Строение мелодических линий очень разнообразно и подчиняется скорее музыкально-интонационным законам, чем интеллектуально-арифметическим. Голоса развиваются, словно живые организмы, при этом вписываясь в жёсткие рамки идеально выстроенной формы этюда.

Форма *Galamb Borong* весьма оригинальна и, так же как и в *Automne à Varsovie*, непосредственно складывается из динамического плана. В этюде можно выделить четыре раздела, практически одинаковых по своей протяжённости (на схеме они разделены пунктирными линиями):



Первый (тт.1-18) и четвёртый (тт.73-89) разделы являются своего рода вступлением и заключением, образуя, таким образом, смысловую концентрическую арку – этюд начался из «ниоткуда» и ушёл в «никуда» (как в своё время «приходили» и «уходили в небытие» сонорно-статические композиции Лигети 1960-х годов). Второй (тт.19-45) и третий (тт.46-72) разделы также похожи друг с другом по своему динамическому развитию и представляют собой постепенное

нарастание к двум грандиозным кульминациям, которые на самых своих вершинах внезапно обрываются *pianissimo subito*. Граница между вторым и третьим разделами – такты 45 и 46 – чётко находится в самом центре этюда (общая длина – 89 тактов), что ещё раз доказывает стремление Лигети к симметричной выстроенности формы. Две кульминации этюда строятся немного по-разному: во втором разделе звучность достаточно быстро (в течение 7 тактов) достигает динамики *fortissimo*, после чего кульминация с колоссальным разбросом регистров продолжается до самого конца раздела. В третьем же разделе динамический подъём проходит более «тяжело»: только в 61-м такте появляется *forte*, и сама кульминация длится всего 7-8 тактов, в конце внезапно исчезая в практически полной тишине. Таким образом, в этюде *pianissimo* дважды побеждает громкую звучность, и появившись из двух *piano*, Galamb Borong в конце концов растворяется в четыре *piano*, когда отдельные звуки уже перестают быть различимыми, и остаётся только неясный отдалённый шум в самом низком регистре. Так в очередной раз Лигети в звуках рисует картину вечного круговорота нашей жизни – всё земное возвращается туда, откуда оно появилось.

### Fém («Металл», 1989)

В основе строения этюда «Металл», первоначально носившего название Quintes («Квинты»), лежат уникальные свойства числа 144, которое делится на 12, 16 и 18. Лигети использует ритмические комбинации по 18 и по 16 восьмых в левой и правой руках соответственно (при общем размере 12/8). Этюд достаточно чётко делится на шесть эпизодов, ограниченных друг от друга паузами и динамикой:

1. тт.1-12, 12 тактов;
2. тт.13-24, 12 тактов;
3. тт.25-36, 12 тактов;
4. тт.37 (в правой руке 36)-48, 12 тактов
5. тт.49-57, 9 тактов
6. Кода, тт.58-79, 21 такт, но по музыкальной логике – 7

тактов, так как темп в коде становится в три раза медленнее. Реальное количество тактов, если считать три такта коды за один, получается  $12+12+12+12+(9+7) = 64$  такта, число, являющееся квадратом знаменателя размера этюда ( $8 \times 8 = 64$ ) тогда как число 144 (количество восьмых долей в каждом из двенадцатитактовых эпизодов) является квадратом его числителя ( $12 \times 12 = 144$ ).

Первый и второй эпизоды представляют собой последовательные проведения ритмических паттернов. В правой руке используется паттерн длительностью в восемнадцать восьмых:



Одновременно с этим в левой руке звучит паттерн, состоящий из шестнадцати восьмых и имеющий совершенно иную ритмическую структуру:



Основой строения паттернов является ритм, звуковысотность же в процессе повторений постоянно меняется, исключая первые два проведения в первом и втором эпизодах, где повторение является точным. Праворучный паттерн в течение первого эпизода проходит  $144/18 = 8$  раз, а леворучный, соответственно,  $144/16 = 9$  раз, при этом ритмически они, естественно, не совпадают. В фактуре этюда даже образуются паузы-«дырки», что очень редко встречается в этой музыке, тесно связанной с африканской концепцией ритма. Здесь нет уже ставшего традиционным в первой тетради фона-аккомпанеента и постоянного движения мелкими длительностями (только Touches bloquées наполовину состоит из пауз, но нотный текст этого этюда всё равно

представляет собой непрерывный бег восьмых, часть которых просто не озвучивается). Здесь две ритмические линии (мелодическими их назвать довольно трудно, так как интервальное строение каждого повторения паттерна постоянно изменяется, и узнаваемым остаётся только ритм и направленность движения мелких мотивов) предстают перед слушателем в «оголённом», неприкрытом виде, со всеми своими паузами и «заиканиями». Но, несмотря на это, чётко уловить логику развития музыкального материала на слух с первого раза оказывается достаточно сложно: фактура этюда состоит из квинтовых созвучий, а в процессе развития к квинтам присоединяются добавочные звуки, образуя весьма необычные гармонии.

Второй эпизод, как уже упоминалось выше, по своему строению полностью повторяет первый. В конце третьего эпизода логическое соотношение паттернов «18 на 16» начинает нарушаться: в такте 35 в правой руке появляется новый паттерн, по своей структуре не похожий ни на леворучный, ни на праворучный и состоящий из 17 восьмых:



С момента появления этого нового паттерна в привычный ход событий постепенно вкрадываются «нелогичности». Весь четвёртый эпизод уже сложно разделить на паттерны одинаковой длительности: можно сказать, что здесь происходит некое подобие разработки, к концу которой (тт. 46-48) наступает динамическая кульминация (на тройном fortissimo). В пятом эпизоде вновь возвращается праворучный паттерн из 18 звуков, в левой руке в этот момент звучит ровное движение восьмыми без пауз, в котором можно уловить интонационно-интервальное сходство с начальным леворучным паттерном. Но уже начиная со второго проведения в правой руке снова начинаются нарушения первичных ритмических последовательностей, происходит

нарастание звучности и эпизод обрывается на девятом такте: на слух в этом месте создаётся иллюзия некой стретты, которая поднимается всё выше и выше и прекращается на самом краю клавиатуры (этот приём – выход музыки за пределы диапазона фортепиано уже неоднократно применялся Лигети в этюдах из первой тетради, в частности, в *Désordre* и в *Arc-en-ciel*).

Кода этюда является одной из самых загадочных страниц в музыке Лигети. Внезапно музыка останавливается, движение замедляется в три раза, и на тончайшем *pianissimo* (*una corda*) перед слушателем проходят, словно воспоминания, отдельные мотивы из ритмических паттернов обеих рук. Лигети словно запускает киноплёнку с замедленной скоростью, убавив при этом громкость: весь моторный задор моментально становится прошлым, которое лишь запечатлено на кинокамеру и скоростью которого можно управлять при помощи одной маленькой ручки. По своей протяженности кода занимает чуть больше трети длины всего этюда (примерно 1'20'' при общей продолжительности 3'05''); всё это время слушатель по инерции ждёт возобновления быстрого движения, предполагая, что сейчас звучит медленная «середина». Однако форма остаётся разомкнутой, и последние звуки этюда замирают в тишине. Круг не получился – далеко не всё в этом мире совершенно по своей форме. Движение первых пяти эпизодов – это снова движение на одном месте, это кружение вокруг собственной оси, абсолютно ни к чему не приводящее. Это опустошающее отсутствие векторной направленности Лигети растворяет в медитативном *pianissimo*, которое при кажущейся статике, на самом деле несёт в себе намного больший заряд потенциальной энергии, чем суэта предыдущих страниц. Поэтому «реприза» не наступает; вместо этого Лигети уводит нас в другое пространство, предлагая оторваться от бесполезного, однообразного движения, остановиться и посмотреть на всё как бы «со стороны» (этот приём будет также использован автором в кульминации этюда *L'escalier du diable*).

## “Vertige” («Головокружение»), 1990)

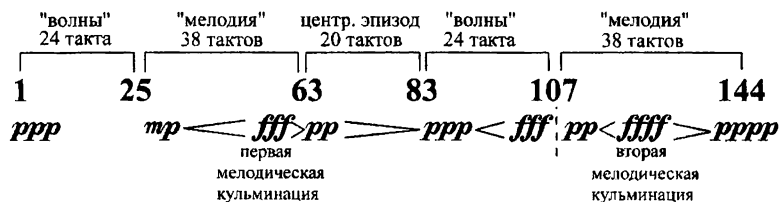
Название девятого этюда не нуждается в каких-либо комментариях: от одного только взгляда на нотный текст этого произведения может закружиться голова. Этот достаточно большой этюд (длительностью более трёх минут) можно с уверенностью назвать «этюдом на двойные ноты» – в нём довольно часто встречаются места, где в обеих руках идёт движение параллельными терциями. Vertige был написан по заказу города Гютерсло (Gutersloh) для концерта в честь Маурисио Кагеля, однако Лигети успел закончить этюд почти перед самым концертом, и пианист Фолькер Банфильд (Volker Banfield), который должен был его исполнять, счёл абсолютно нереальным выучить сочинение такой трудности в столь сжатые сроки. В итоге композитор обратился к помощи специалиста в области механических фортепиано Юргена Хоккера (Jurgen Hocker), который управлял своими «неживыми» инструментами при первом аутентичном европейском исполнении этюдов Конлона Нэнкэрроу. Хоккер быстро сделал транскрипцию, и Vertige был исполнен «механическим способом» в Кёльне в день рождения Кагеля. В дальнейшем Хоккер сделал также транскрипцию для механического фортепиано последнего этюда из Второй тетради Coloana Infinită, который пианист Пьер-Лорен Эмар счёл слишком сложным для исполнения «живым» пианистом.

Р. Штайниц отмечает, что этюды Vertige, L'escalier du diable и Coloana Infinită образуют отдельную самостоятельную группу во Второй тетради этюдов, поскольку каждый из них представляет собой вариант решения одной проблемы: как музыкальными средствами изобразить спирали, которые можно наблюдать в природе (в текучих средах, в растениях, в галактиках, в ДНК и т.д.)<sup>26</sup>. Парадокс спирали заключается в следующем: при постоянном визуальном эффекте движения (вверх или вниз – в зависимости от того, в какую сторону крутится спираль) реального движения не происходит, и сама спираль остаётся на одном месте. По сути, любая спираль представляет собой модель «динамической статики» или «статической

динамики» - бесконечное движение при постоянной неподвижности. В известной мере принцип спирали уже был воплощен Лигети в *Automne à Varsovie* – lamento-мотивы один за другим плавно опускались, наслаиваясь друг на друга, однако фон-аккомпанемент шестнадцатых создавал некий противовес этому «бесконечному падению». В трёх вышеназванных этюдах из Второй тетради Лигети строит всю фактуру на спиралевидном движении (правда, в *L'escalier du diable* лишь в отдельных эпизодах), и эффект оказывается поистине потрясающим: в результате непрерывного многослойного ниспадающего хроматического движения, в *Vertige* словно образуется гигантская акустическая воронка, которая магическим образом засасывает слушателя, приковывая его внимание.

Принцип организации музыкального материала Лигети описывает в предисловии к этюду: «В первых четырёх «тактах» заключена модель, отображающая композиционную структуру всей пьесы. Далее непрерывная нотация не разделяется надлежащим образом, чтобы не затруднять её зрительное восприятие. Вся пьеса, тем не менее, должна интерпретироваться так, как показано в первых четырёх «тактах»: хроматические линии двигаются, наслаиваясь одна поверх другой, словно волны с разных направлений, и сливающиеся паттерны при этом нерегулярны, то есть временные интервалы между началами очередных линий постоянно меняются». Первые волны начинаются от звука *h* первой октавы и доходят до *as* малой, далее они начинают постепенно расширяться и вверх, и вниз. Количество одновременно звучащих волн, находящихся в разных стадиях своего спуска, может доходить до четырёх (именно в такие моменты этюд превращается в «упражнение на двойные ноты»). Само собой разумеется, что если в названии этюда есть связь с фигурой круга, то форма его тем более имеет много общего с концентрическим вращением. В этюде 144 такта (число, уже знакомое слушателю по этюду *Fém*), в центре его находится двадцатитактовый эпизод, в котором «головокружительные волны» звучат в очень

высоком регистре и на *pianissimo*. Вокруг этого эпизода выстраивается своеобразная концентрическая форма с идеальными тактовыми соотношениями (несмотря на то, что Лигети опять-таки подчёркивает условность тактовых черт и в своём предисловии к этюду даже пишет слово «такт» в кавычках):



Во втором и пятом эпизодах на фоне непрерывного движения хроматических ниспадающих волн появляется новый музыкальный материал, который на схеме условно назван «мелодией». Между тем новизна этой «мелодии» достаточно относительна – она основана на всё том же нисходящем движении, но уже не по хроматическому звукоряду, а по произвольным интервалам. В 35-м такте с той же «мелодией», но уже с другого звука (с *es*) вступает верхний голос; в нижнем же, начиная с 37-го такта, идёт некое подобие противосложения, представляющего собой уже знакомую слушателю нисходящую хроматическую гамму. Таким образом, первоначальную «мелодию» можно представить в виде темы, которая проводится вначале в нижнем голосе, а потом в верхнем, в результате чего образуется своеобразная экспозиция, замирающая в 41-м такте:



С 45-го такта начинается второй этап развития темы, которая теперь расширяется и двигается сначала вниз, потом вверх по квартам и квинтам, а затем снова вниз вплоть до самого низкого регистра. Аналогично первому случаю, в верхнем голосе вновь возникает имитация темы (такт 52), но точно повторяются лишь первые звуки, а затем идёт развитие нового элемента, отмеченного на схеме пунктиром:

На секвенционном повторении нового элемента темы строится кульминация второго эпизода, являющаяся первой динамической вершиной этюда. В следующий раз подобные

«крупные» тематические элементы встречаются уже в пятом эпизоде, заключающем в себе вторую кульминацию, которая также состоит из двух этапов. В отличие от первого случая, здесь нет таких чётких имитаций в верхнем и нижнем голосах; более того, сами голоса как бы переплетаются друг с другом, словно изображая в медленном движении тот процесс, который происходит в «волнах» на протяжении всего этюда:



И, наконец, на втором этапе развития кульминации Лигети вновь использует свой излюбленный приём – он «разводит» круги на воде, растворяя мелодические голоса в крайних регистрах:



Таким образом, на постоянном фоне «головокружительных» волн во втором и пятом эпизодах

идёт интенсивное развитие крупных мелодических линий. Во втором эпизоде присутствуют почти дословные имитации, вызывающие ассоциации с неким подобием экспозиции двухголосной фуги. В пятом эпизоде способ организации фона-«волн» постепенно проникает в структуру строения мелодической ткани, и голоса в крупных линиях тоже начинают «вертеться» и накручиваться друг на друга (правда, в очень медленном движении). В итоге «головокружение» заканчивается только тогда, когда происходит уникальное событие: первый раз за весь этюд голоса разбегаются в противоположных направлениях, словно движимые некой центробежной силой, накопившейся за десять страниц этюда.

Между тем «волны» на протяжении всей пьесы живут отдельной и совершенно независимой от крупных мелодических линий жизнью. Африканская концепция ритма претворяется в этом этюде особым образом: на протяжении первых восьми пьес цикла ещё не было такого случая, чтобы фон-аккомпанемент представлял собой чрезвычайно развитую полифоническую ткань. При всей насыщенности фактуры *Automne à Varsovie* её полифоническую основу составляли мелодические голоса с мотивом *lamento*, число которых доходило до четырёх. Фон-аккомпанемент всегда оставался при этом одnogолосным и прозрачным, играя скорее ритмически-организующую роль. В *Vertige* фоновые «волны» настолько развиты по своему полифоническому строению, что в результате они являются музыкальным пластом, едва ли не более значимым, чем крупные мелодические линии. Первый эпизод этюда (до появления «мелодии») в силу своей протяжённости (24 такта) воспринимается слушателем уже не как фон-вступление (как, например, в *Automne à Varsovie* и *Galamb Borong*), а как самостоятельная экспозиция основного музыкального материала. Когда же появляется «мелодия», в силу своей «замедленности» она воспринимается скорее дискретно, как некие звуковые точки опоры среди бесконечного движения восьмых. Кроме того, крупные мелодические линии возникают лишь в двух эпизодах из пяти, в остальное же

время идёт непрерывное развитие фона-аккомпанемента, что, несомненно, делает его более важным и значимым материалом по сравнению с «мелодией». Причина такого парадокса заключается в использовании Лигети многоуровневой африканской полиритмии. В *Vertige* можно выделить три уровня полиритмического соотношения музыкальных пластов (перечислены в порядке возрастания степени значимости):

1. Полиритмическое соотношение между отдельными нисходящими линиями внутри фона-аккомпанемента (наложение пластов друг на друга путём постоянного изменения временного интервала между вступлениями голосов);
2. Полиритмическое соотношение между крупными мелодическими линиями во втором и пятом эпизодах (каждая мелодическая линия движется в своём ритме и темпе);
3. Полиритмическое соотношение между фоном-аккомпанементом и крупными мелодическими линиями в целом.

Третий уровень включает в себя первые два, представляя собой общую полифонически-полиритмическую картину этюда. Количество одновременно звучащих пластов может достигать пяти (например, в тактах 39-41), при этом каждый из них автономен по своему развитию, а мелодический голос ещё к тому же движется в своём темпе. Таким образом, *Vertige* является интереснейшим вариантом “tempo fugue”, в котором Лигети применил многоуровневый подход к «темповой полифонии», ещё более расширив тем самым возможности этой композиционной техники.

### **Der Zauberlehrling** («Ученик чародея», 1994)

После завершения *Vertige* в процессе создания этюдов наступил довольно большой перерыв, и следующая пьеса появилась лишь спустя три года (то есть в 1993 году). Это был этюд *L'escalier du diable*, однако Лигети решил, что

колоссальная драматическая энергия этюда требует, чтобы он исполнялся ближе к концу цикла. В ноябре 1993 года на концертах в Мюнстере и Хаддерсфилде были исполнены 12 этюдов, пронумерованных с 1 по 13 с пропуском номера 10. Исполнителем был великолепный пианист Пьер-Лорен Эмар, бессменный член булезовского ансамбля Ensemble InterContemporain с 1977 года. Именно Эмару Лигети посвятил этюд, которому были присвоены недостающий десятый номер и название **Der Zauberlehrling** («Ученик чародея», 1994) – единственное немецкое заглавие в двух тетрадах, появившееся несколько позже написания музыки и заимствованное из поэмы Гёте. Эта замечательная пьеса по своему образному строю не имеет аналогов во всём цикле этюдов: Лигети обращается здесь к своим ранним идеям, тесно связанным с концепцией «замороженного» времени и статической динамики. Авторская ремарка «Пианист должен попытаться достичь темпа Continuum» отсылает исполнителя к 1968 году, когда была написана эта маленькая пьеса для клавесина, ставшая прообразом не только для *Der Zauberlehrling*, но и для всех произведений Лигети, связанных с новой трактовкой ритма и времени. Именно в ней композитор применил сочетание микромотивов, играемых клавесинистом с невероятной скоростью, в результате чего слушатель воспринимает уже не отдельные звуки, а целые фигурации как одну единицу времени. В *Der Zauberlehrling* используется тот же технический приём, однако образный строй этюда совершенно иной: Continuum воспринимается очень серьёзно, в звуках клавесина возникают незримые параллели со звучанием необъятной вселенной. *Der Zauberlehrling* – это лёгкое шутливое скерцо, искрящееся ритмическими акцентами. Пианист выступает здесь в роли «волшебника», который магически превращает одни маленькие мотивчики в другие, постоянно играет с акцентами, «стирает» сильные доли, постепенно меняет белые клавиши на чёрные и т.д. Это «Искорки» Мошковского, претворённые сквозь призму сознания человека конца XX века, когда открылась возможность

«играть» не только со звучностью и динамикой, но и с ритмом, темпом, размером и звукорядом. Большая часть этюда проходит на *pianissimo*, что вполне справедливо, ведь доброе волшебство никогда не будет много шуметь, особенно если речь идёт всего лишь о превращении белых клавиш в чёрные.

118 тактов этюда делятся на пять разделов, количественное соотношение которых весьма интересно: 44, 22, 22, 9, 22. Границы разделов легко уловимы на слух – именно в эти моменты происходят изменения в фактуре, в регистре или в звукоряде. Основная объединяющая идея этюда – замена диатонического звукоряда пентатоникой и обратно – воплощена Лигети очень виртуозно: чёрные клавиши «просачиваются» в белоклавишный лад постепенно и незаметно, после чего вдруг происходит резкое возвращение к первичной диатонике.

Фактура этюда очень прозрачна; в самом начале звучит только одна мелодическая линия, представляющая собой полутрель-полудрожание между *g* и *a*. Первые 44 такта – это экспозиция фона, который, как и в *Vertige*, занимает важное место в фактурном строении этюда. Постепенно к первым двум нотам добавляется третья, потом меняется мелодический рисунок, причём каждый вид фигурации повторяется индивидуальное количество тактов: первый мотив повторяется 7 тактов, второй 5, третий 3, четвёртый 2 и т.д. Благодаря этому у слушателя не возникает ощущения квадратности, вызывающего инерцию восприятия: ткань этюда приобретает зыбкость и постоянную изменчивость. В 38-м такте происходит важное событие: деление такта на четыре группы по три восьмых, ставшее уже привычным за две предыдущих страницы, нарушается, и появляются акценты, которые сохранятся до конца второго раздела. Теперь 12 долей такта делятся на группы 4, 3, 2 и 3, что воспринимается на слух как постоянное сбивчивое синкопирование с паузами. Начало второго раздела (т. 45) знаменует появление мелодии, которая движется в 16 раз медленнее фона, образуя с ним, таким образом, сильный

темповый контраст. Вскоре начинают появляться и первые «чёрные» ноты (т. 48). Мелодия стихает, и фон уходит в субконтроктаву, по-прежнему сохраняя нестандартные ритмические акценты. В третьем разделе (т. 66) фактура этюда усложняется, появляются две автономных мелодических линии: одна из них играет по белым клавишам (в правой руке), другая по чёрным (в левой). Становится ясно, что назревает «конфликт» между «правым» и «левым» звукорядом: в 81 такте правая рука начинает «сдаваться», переходя на хроматическую нисходящую гамму, которая постепенно расширяется от трёх нот (т. 81) до девяти (т.84-85). Параллельно с этим в левой руке звучит «грозный» *catabasis* до самого конца клавиатуры с группировкой по 5 восьмых. Кульминация происходит в четвёртом разделе, где правая рука окончательно переходит на чёрноклавишный звукоряд, и на *fortissimo* звучит пятиголосная (!) стретта (тт. 94-96), исполнение которой в быстром темпе практически невозможно (несмотря на выписанное автором *rosso allargando*). В самый яркий момент торжества «чёрной» силы (т.е. чёрных клавиш) вдруг происходит неожиданный сдвиг: словно по волшебству, всё возвращается к самому началу, и вновь на *pianissimo* звучит диатонический звукоряд. Это знаменует собой начало репризного, пятого раздела, в котором Лигети синтезирует диатонику и хроматику: здесь они уже не противопоставляются, а сливаются в единый двенадцатитоновый звукоряд. Заканчивается этюд сходящейся гаммой, соединяющей в себе и белые, и чёрные клавиши: волшебник столкнул друг с другом две противоположности и сотворил качественно новую субстанцию, объединяющую в себе свойства обеих противоположностей. По сути, лёгкий скерцозный этюд, длящийся всего чуть больше двух минут, оказывается практически идеальной иллюстрацией к основному принципу диалектических рассуждений (тезис + антитезис = синтез). То, что Бетховен воплощал в своих огромных симфонических полотнах, у Лигети нашло своё отражение в маленькой пьесе с затейливым названием *Der Zauberlehrling*.

## En Suspens («В нерешительности», 1994)

«В нерешительности» является единственным медленным этюдом во второй тетради. По своему образному строю он похож на сдержанные пьесы из первой тетради - Cordes à vide и Arc-en-ciel: это состояние лёгкой меланхолии, смешанной с полумедитативной задумчивостью и покрытой тонкой импрессионистской поволокой. В отличие от Arc-en-ciel, где присутствует лишь авторская ремарка «with swing», в En Suspens свинговый ритм, по сути, выписан нотами – весь этюд представляет собой движение двух мелодических линий с полиритмией «три на два». При этом исполнителю намного удобнее считать на 12/8, особенно если учитывать динамизированную репризу, в которой единицей измерения времени становится, безусловно, восьмая. Фактура этюда очень прозрачна, в основном это трёхголосие, и только в репризе появляется «фон-аккомпанемент», ставший почти незаменимым атрибутом всех этюдов. En Suspens написан в идеальной двухчастной репризной форме: первая часть длится 17 тактов и состоит из двукратного проведения мелодии, состоящей из шести фраз. Мелодия не подчиняется разделению на тактовые черты, она существует в своём темповом мире, поэтому первое её проведение длится 8 тактов и две четверти. В результате получаются почти «классические» шестнадцать тактов (8 + 8), но, вследствие несоответствия мелодии делению на такты, превратившиеся в семнадцать; при этом вторые восемь тактов в правой руке представляют собой буквальное повторение первого проведения, только на октаву ниже (для Лигети точное повторение – редкий, практически уникальный случай). Вторая часть (тт. 18-35) состоит из среднего раздела развивающего, неконтрастного характера и репризы, в которой появляется движение восьмыми, увеличивая, таким образом, темп в два раза. Всё в этом этюде предельно просто, ясно и лаконично, что на фоне предыдущих пьес (например, Vertige) выглядит довольно необычно. Однако идея Лигети заключается, конечно, не в том, чтобы построить гармоничную двухчастную репризную форму по типу



танцевальных номеров из сюит И. С. Баха (в которой репризный раздел занимает ровно половину второй части формы). Даже здесь, практически на «пустом месте» можно найти отголоски новой концепции ритма. В начале этюда соотношение левой и правой рук на слух воспринимается как настоящий свинг: слушателю и в голову не придёт, что в нотном тексте выписаны четверти и четверти с точками. Создаётся ощущение, что пианист просто играет очень свободно, и ритмическое соотношение по вертикали является чистой случайностью, основанной на импровизации. И, тем не менее, в репризе Лигети неожиданно приводит музыку экспозиции к одному знаменателю: он вводит ровное движение восьмыми, которые внезапно обнаруживают чёткую вертикальную ритмическую связь между руками: свинговое несовпадение оказывается идеальным соотношением «три на два», и вся музыка мгновенно теряет всю свою импровизационность и мнимую свободу. Да и какая может здесь быть свобода, если даже *glissandi* в экспозиции выписаны шестнадцатыми-триолями! Таким образом, на первых двух страницах этюда тоже есть фон-аккомпанемент восьмых, однако он неслышен и существует только в голове исполнителя: иначе ему будет очень сложно ровно сыграть те самые «свинговые» несовпадения, которые воспринимаются на слух как импровизация. И всё-таки Лигети так и остаётся «в нерешительности»: нужно ли здесь, в этой музыке, ровное движение восьмых, которое мгновенно упрощает музыку в ритмическом плане, притом, что формально нот становится больше? И в конце этюда в самом высоком регистре зависает вопрос, на который сам автор так и не даёт ответа, предлагая слушателю самому разрешить это противоречие.

### **Entrelacs** («Сплетения», 1993)

Очередную практически невыполнимую полифоническую задачу Лигети ставит перед пианистом в двенадцатом этюде «Сплетения». Первоначально являвшийся одиннадцатым по счёту этюдом, он был перемещён Лигети на двенадцатую позицию, потеснив тем самым других

«претендентов» на это место. Среди «соперников» *Entrelacs* были этюды под названиями *Sea Change* («Изменчивое море») и *The Isle is full of noises, sounds and sweet airs* («Остров, полный шумов, звуков и сладостных ароматов»).

В этой пьесе с первого взгляда можно найти много общего с этюдом *Galamb Borong*. Во-первых, здесь Лигети также использует разные лады в разных руках, но здесь это не две целотонные гаммы, как в седьмом этюде, а белоклавишная диатоника и лад с пятью бемолями при ключе (по своему звукоряду совпадающий с ре-бемоль мажором). Несмотря на значительную разницу в строении используемых ладов, звучание *Entrelacs* весьма похоже на *Galamb Borong*; кроме того, не глядя в нотный текст, достаточно сложно уловить на слух разницу звучания двух целотонных гамм и сочетания диатоники с ре-бемоль мажором. Во-вторых, в этом этюде Лигети снова вводит двойной фон-аккомпанемент, который непрерывно движется шестнадцатыми на протяжении всего этюда. Но, в отличие от *Galamb Borong*, количество мелодических голосов в *Entrelacs* заставляет вспомнить кульминации в *Automne à Varsovie* и *Vertige*, где одновременно звучат пять самостоятельных голосов. *Entrelacs* установил новый «рекорд» в этой области: в первой же кульминации количество мелодических линий достигает девяти (!), две из которых являются аккомпанементом. Увеличение количества голосов неминуемо влечёт за собой потерю возможности вычленить каждую мелодическую линию на слух: фактура становится настолько перегруженной, что воспринимается уже не как сочетание полифонических пластов, а как единая звуковая масса с периодически возникающими акцентами. Даже в кульминациях этюда *Automne à Varsovie* было достаточно сложно уловить четыре мотива *lamento*,двигающихся в разных темпах на фоне одnogолосного аккомпанемента; здесь же соединяются от двух до семи мелодических линий, такжедвигающихся с разными скоростями, но уже на фоне двухголосного движения шестнадцатых. Кроме того, сами мелодические голоса не имеют такой ярко выраженной

мелодической направленности и чёткого строения, как это было в *Automne à Varsovie* и даже в *Vertige*: все голоса имеют свой неповторимый ритмический рисунок, и их контрапунктическое сочетание на слух воспринимается скорее как чередование дискретных акцентов-опор, которые практически невозможно отнести к тому или иному голосу. Полифония в *Entrelacs* существует, скорее, больше для глаз, чем для ушей. Для доступного изображения девятиголосия на двух нотных станах Лигети использует различные длительности для написания голосов: первые две мелодические линии (в каждой руке по одному голосу) выписаны половинками, вторые четвертями и так далее до седьмой, которая выписана шестнадцатыми. Нет никакого сомнения, что использование столь разнообразных длительностей в нотном тексте имеет исключительно утилитарную цель: визуально разграничить голоса, так как они расположены настолько тесно (отсюда и название этюда), что без подобной нотации пианисту было бы чрезвычайно сложно определить, к какому голосу относится тот или иной акцент. Но вряд ли пианист сможет одновременно интонировать семь мелодических линий, так тесно переплетённых между собой. В качестве наглядного примера такой сложной музыкальной ткани можно привести подход к первой кульминации (тт. 22-30) в виде партитуры, помещённой на следующей странице (в партитуре сохранено авторское написание длительности в голосах, не соответствующее реальной протяжённости звучания нот).

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system is marked 'm.d.' and the second 'm.s.'. Each system consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The notation includes chords, single notes, and dense sixteenth-note passages. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The first system ends with a double bar line, and the second system continues the piece.

Из данного примера видно, что на практике разделение «хитросплетений» голосов просто не представляется возможным. Как уже упоминалось выше, музыкальная логика развития каждого голоса индивидуальна: в частности, в приведённом примере в первом голосе правой руки (изложенном половинными нотами) интервал между

ближайшими друг к другу аккордами составляет тринадцать нот, поэтому каждый следующий аккорд как бы опаздывает на одну шестнадцатую относительно размера 12/16. Интервал между аккордами в первом голосе левой руки составляет семнадцать шестнадцатых, во втором голосе правой (четверти) – семь, во втором голосе левой – одиннадцать; в третьем голосе правой (восьмые) – четыре (но в связи с совпадением с аккордами других линий многие восьмые выпадают, поэтому в партитуре они не отмечены), в третьем голосе левой – пять и, наконец, в четвёртом голосе левой – три (некоторые шестнадцатые также выпадают).

Таким образом, каждая из семи мелодических линий в этюде движется в своём индивидуальном темпе, и на данном рассмотренном отрезке (тт. 22-30) соотношение темпов равно 17:13:11:7:5:4:3. Обращает на себя внимание то, что почти все (кроме четырёх) использованные Лигети числа нечётные и к тому же простые (то есть делящиеся только на единицу и на самих себя). Похожее соотношение темпов уже было использовано композитором в *Automne à Varsovie*, но там мелодических линий было «всего лишь» четыре (7:5:4:3). Даже в *Automne à Varsovie* достаточно проблематично уловить на слух все четыре ритмических голоса, в *Entrelacs* же разобраться в хитросплетениях голосов можно только при помощи детального анализа нотного текста.

Указанные соотношения темпов в голосах сохраняются на протяжении всего этюда, в частности, соотношение 17:13 можно наблюдать прямо с первых тактов в двух голосах, изложенных половинками. Исключение составляют два эпизода (тт. 35-46 и 64-71), в которых в правой руке исчезает фон-аккомпанемент и появляется своеобразная «мелодия» с мелкими полифоническими вставками. Кроме того, голоса могут переходить из одной руки в другую, например, голос, изложенный шестнадцатыми в тактах 27-30 играется левой рукой, а в тактах 49-54 – правой, но в обоих случаях одна шестнадцатая равна трём единицам времени (то есть тоже шестнадцатым, как это ни парадоксально).

В целом этюд можно разделить на три неравные по длине части, каждая из которых начинается четырёхголосно – звучат два фона-аккомпанемента и два мелодических голоса, изложенных половинными нотами. Внутри второй и третьей частей есть упоминавшиеся выше эпизоды, не подчиняющиеся основной логике голосоведения (подобные эпизоды встречаются также в Galamb Borong, являясь контрастными по отношению к другим частям элементами формы). Так же, как и Galamb Borong, этот этюд начинается из тишины и уходит снова в тишину, создавая, таким образом, тенденцию к замкнутой концентричности формы: Лигети по-прежнему любит круги и смысловые арки. Но соотношения частей формы в тактах не такое гармоничное, как, к примеру, в Vertige: видимо, в этом произведении Лигети скорее привлекало вертикальное соединение большого количества голосов, чем чёткие конструкции формы (хотя своими двумя кульминациями и pianissimo subito этюд сильно напоминает опять-таки Galamb Borong, в котором тактовое соотношение частей тоже не совсем математически идеальное).

Слуховые ощущения от этого этюда заставляют вспомнить микрополифонические опусы Лигети, в первую очередь Atmosphères и Lontano, написанные почти за тридцать лет до этюдов. То, что Лигети, по его собственному утверждению, полностью отказался от использования техники микрополифонии и тотального хроматизма в своём творчестве, верно только отчасти. В этюде Entrelacs (а также в этюдах Automne à Varsovie, Galamb Borong и Vertige, но в меньшей степени) количество индивидуализированных голосов настолько велико, что слух не успевает следить за развитием каждого отдельного голоса, и слушателем воспринимается некий живой, постоянно движущийся пласт музыки. Ту же самую картину можно наблюдать и в Atmosphères, где количество голосов, конечно, намного превышает возможности фортепиано, но способ организации музыкального материала по своей сути абсолютно аналогичен используемому в этюдах. Различие заключается в

использовании Лигети в своих поздних произведениях нового неевропейского вида полиритмии и, соответственно, чёткого регулирования соотношений темпов в различных голосах. От этого в музыке появляется некая моторность, исчезает рыхлость и аморфность, присущая *Atmosphères* и *Lontano* и сильно раздражавшая противников Лигети в то время, когда эти произведения создавались («музыка ни про что»). Но с точки зрения восприятия отдельных голосов оркестровые произведения 60-х годов и поздние фортепианные сочинения имеют много общего: жизнь отдельного голоса скрыта от ушей и может быть прослежена только глазами в нотном тексте. Таким образом, Лигети вывел свои «старые» идеи на принципиально новый виток развития, соединив элементы микрополифонии с африканской ритмической канвой и “tempo fugue” (во второй тетради многие этюды с точки зрения организации их музыкальной ткани можно охарактеризовать этим авторским термином).

### **L'escalier du diable** («Лестница дьявола», 1993)

То, что этюд «Лестница дьявола» в конечном итоге оказался в цикле тринадцатым по счёту, вряд ли можно считать случайностью: Лигети явно намекает на постоянно приписываемые этому числу «нечистые, дьявольские» свойства. Это самый длинный (время звучания, указанное автором – 5 минут 16 секунд) и один из самых эффектных этюдов в обеих тетрадах. По жанру это произведение более всех других напоминает токкату с постоянно меняющимся, словно извивающимся ритмом.

Этюд был написан весной 1993 года во время пребывания Лигети в калифорнийском городе Санта-Моника, где проходила американская премьера Скрипичного концерта. Композитор жил практически на самом тихоокеанском побережье и регулярно совершал велосипедные прогулки вдоль береговой линии. Однажды начался сильнейший шторм, и от ветра колоссальной силы шикарные виллы, стоявшие на холмах, поползли вниз. Лигети в это время возвращался на велосипеде домой из

кофейни, где он завтракал и от которой было около двух миль пути. «На обратном пути я был вынужден ехать на велосипеде против ветра, который дул в течение трёх часов. У меня не было пальто, и я промок до последней нитки. По побережью, где шторм двигался с севера на юг, я просто не мог ехать; в этот момент я постоянно думал о несчастных бездомных людях, которые бесследно исчезают в такие дни»<sup>27</sup>. К тому времени как борьба с ветром закончилась и Лигети добрался до своего дома, музыка и заглавие этюда *L'escalier du diable* уже сложились в его голове: это должна была быть музыкальная бесконечная спираль, дикая апокалиптическая воронка, лестница, по которой практически невозможно подняться до самого верха. Таким образом, «Лестница дьявола» является логичным продолжением развития музыкального воплощения идеи спирали, начатого в этюде *Vertige*.

Тематика этюда связана с образной сферой, активно развивавшейся в эпоху романтизма и связанной с изображением чёрных, злых сил при помощи чисто музыкальных средств. Достаточно назвать «Фантастическую» симфонию Берлиоза и *Csárdás macabre* Листа как два наиболее ярких произведения того периода, связанных с тематикой нечистой силы и смерти, чтобы оценить масштабность композиторских замыслов и эффектность их воплощения. Лигети, несомненно, опирается на опыт своего соотечественника, среди фортепианных произведений которого необычайную популярность приобрёл «дьявольский» Мефисто-вальс №1. Примечателен тот факт, что и Лист, и Лигети изображают дьявола в танцующем виде, то есть танец как действие в данном контексте является необходимым атрибутом нечистой силы. Конечно, «Мефисто-вальс» является ярким примером произведения эпохи расцвета романтической эстетики, поэтому листовский Мефистофель весьма грациозен, местами даже галантен, а в средней части вальса вообще предстаёт в виде любовного обольстителя (при этом звучит одна из лучших лирических тем, написанных Листом). У Лигети дьявол страшен; ни о



какой лирике не может быть и речи (по сути весь этюд представляет собой картину фантастического, чудовищного шторма), токкатные эпизоды сменяются отчаянными колокольными перезвонами, и в воображении рисуется извивающийся змей, который быстро ползёт по крутой лестнице вверх на самую вершину тёмной башни с колоколами, пронзительно звонящими от сильнейших порывов ветра. Парадоксом этюда является использование в его фактуре постоянного движения вверх (не случайно название этюда связано с лестницей), в то время как традиционное изображение «сошествия во Ад» связано с хроматическим движением вниз (достаточно вспомнить барочный *catabasis*). Дьявол ползёт по всей клавиатуре, от контроктавы до самой высокой ноты фортепианного диапазона, и только на самой вершине в полной мере раскрывается вся его дьявольская сущность – в кульминациях этюда идёт резкое противопоставление регистров, и страшные удары басов заставляют содрогнуться даже «закалённого» слушателя.

Как уже упоминалось выше, формообразующую роль в этюде играет чередование токкатных и колокольных эпизодов, которое укладывается в рамки двухчастной репризной формы, где реприза синтезирует в себе материал первого раздела и середины (в схеме указано количество тактов в размере 3/8):

1 раздел			2 раздел (середина)			3 раздел (реприза)	
25 тактов			17 тактов			12 тактов	
1 - 9	10 - 16	17-25	26 - 34	35 - 38	39 - 42	43 - 45	46 - 54
9	7	9	9	4	4	3	9
токката	токката с "мелодией"	токката	хром. ходы и колокола	токката <i>legato</i>	хром. ходы	токката	токката и колокола
<i>pp</i> < <i>fff</i>	<i>p</i> < <i>ffff</i>	<i>p</i> < <i>ffff</i>	<i>ff</i>   <i>ppp</i>	<i>pp</i> < <i>fff</i>	<i>ppp</i> < <i>fffffff</i>	<i>p</i> < <i>ff</i> < <i>fff</i> < <i>ffff</i>	

На схеме хорошо видно, что первый раздел по своей протяжённости равен второму и третьему, вместе взятым, что является признаком классической двухчастной репризной

формы. Кроме того, по этому же принципу строится и отдельно взятый второй раздел, состоящий из трёх эпизодов, соотносящихся по количеству тактов как 9 к 4 + 4, то есть в данном случае средний раздел этюда является практически точной моделью формы всего этюда в целом. В этюде не встречается ни одного *diminuendo*, динамический план представляет собой цепь нарастаний звучности, заканчивающихся грандиозными кульминациями, которые внезапно обрываются *pianissimo subito* (такие приёмы резкого изменения динамики встречаются практически в каждом подвижном этюде из обеих тетрадей). Первый раздел состоит из четырёх динамических «волн», две из которых составляют первый эпизод и довольно похожи друг на друга по строению. В их основу положен принцип восходящей хроматической гаммы (что является своеобразной антитезой нисходящим хроматическим звукорядам, использованным в *Automne à Varsovie* и *Vertige*), которая двигается с постоянно изменяющейся акцентуацией: дьявол постоянно извивается то в одну, то в другую сторону, никогда не повторяясь в своих движениях. Во втором эпизоде первого раздела появляется издевательская мелодия с чрезвычайно прихотливым ритмическим рисунком (авторская ремарка “*capriccioso*”); при этом левая рука неуклонно продолжает бесконечный подъём по дьявольской лестнице. В третьем эпизоде руки пианиста «теряют синхронизацию», и долгий мучительный путь вверх (длящийся целых девять тактов по 36/8) приводит, наконец, к вершине, то есть к самому правому краю фортепианной клавиатуры; здесь, на последней ступеньке лестницы, начинается мрачный средний раздел, в котором Мефистофель конца XX века словно смотрит с огромной высоты на свои владения.

Здесь Лигети использует динамические и тембровые возможности фортепиано с поистине листовско-рахманиновским размахом. На грандиозном *fortissimo* (авторская ремарка “*sempre fortissimo, ruvido, con tutta la forza*”) фактура этюда полифонически расслаивается на три хроматических линии, очень медленно, словно с неохотой,

ползущих вверх; но уже в 28-м такте в басовом голосе в первый раз появляется противосложение-антитеза в виде традиционного *catabasis*'а, спускающегося в октавном удвоении до самого левого края клавиатуры – взобравшись на самую вершину, дьявол показывает своё истинное лицо. Каждый голос в этом разделе движется в своём индивидуальном темпе, причём, при общей наименьшей единице пульсации (восьмой), длительности в этих темпах постоянно меняются, в ритме нет никакой периодичности. В музыке словно запечатлен царящий вокруг дьявола хаос, и достигается это полным отсутствием опорных долей во всех голосах полифонически насыщенной ткани. Колокольный звон (тт. 29 - 32) тоже аperiodичен, и это производит эффект полного отчаяния и ужаса перед происходящим. Неожиданно, на самом гребне кульминации (т. 32) наступает «рефлексия»: Лигети использует здесь приём, получивший особое распространение в кинематографе XX века и дающий сильнейший психологический эффект для слушателя. Речь идёт о резком выключении звука в самый драматический момент крупных массовых сцен (например, в фильме С. Ф. Бондарчука «Война и мир» в эпизоде ранения князя Болконского под Аустерлицем, а также в ряде эпизодов фильма «Спасение рядового Райана» С. Спилберга); при этом зритель-слушатель как бы отстраняется от событий, происходящих на экране и поднимается вместе с кинокамерой над всем происходящим, в одно мгновение превращаясь из непосредственного участника в постороннего наблюдателя. *Subito pianissimo* в 32-м такте *L'escalier du diable* аналогично воздействует на слушателя: возникает эффект пространства, внезапно возникшего между воспринимающим и воспринимаемым, благодаря чему слушатель получает уникальную возможность посмотреть на происходящее со стороны и оценить значение своей роли в этом процессе. Между тем, кроме резкого понижения динамики, в этот момент изменяется ещё и фактура, которая становится намного тоньше и прозрачнее, словно всё движение хроматических линий происходит не на самом

деле, а по ту сторону реальности. Даже попытка заново начать токкату (тт. 34 - 38) происходит как бы во сне, несмотря на выписанную динамику *fff*; слушатель словно отстраняется от «дьявольщины», и только путём невероятных усилий со стороны Мефистофеля (которые выражаются в кульминации, доходящей в 43 такте до *fffff*) неутомимая извивающаяся токката возвращается вновь, знаменуя тем самым начало синтезирующей репризы. В течение 12-ти тактов Лигети собирает вместе все те элементы, которые звучали в разных эпизодах этюда: на фоне непрерывной токкаты мелкие осколки раздробившихся и превратившихся в отдельные аккорды мелодических линий, в конце концов, сменяются ужасающим колокольным звоном, полностью исчерпывающим все динамические ресурсы фортепиано. Этюд заканчивается Апокалипсисом: последний аккорд, взятый на *fffff*, держится в течение почти четырёх тактов (по 36/8!), после чего Лигети выписывает пустой ферматный такт с ремаркой “*silenzio assoluto*”, словно вновь давая слушателю возможность осмыслить всё случившееся.

L'escalier du diable, как и многие этюды из обеих тетрадей, имеет очень яркую образность. Благодаря этому чисто конструктивные композиторские задачи, которые часто у Лигети выходят на первый план (в таких этюдах как *Touches bloques* или *Fanfares*), в этой пьесе сильно завуалированы эмоциональной экспрессией. Соединение мелодических линий,двигающихся в различных темпах - основа композиторской идеи в *Desordre*, *Automne à Varsovie* и почти во всех этюдах из второй тетради - здесь уже не имеет такой нарочитой демонстративности и становится одним из используемых Лигети музыкально-выразительных средств. На протяжении всего этюда, согласно концепции африканского ритма, существует общая мелкая единица пульсации, являющаяся объединяющим фактором для различных асинхронных ритмов. Но, несмотря на это, в этюде отсутствует уже ставший привычным для слушателя фон-аккомпанемент: пульсация часто существует лишь в голове исполнителя (особенно в среднем разделе, где

движение голосов идёт в основном половинными и целыми нотами), что сильно сближает этот этюд с *En Suspens*, где слышимая пульсация появляется лишь ближе к концу всей пьесы. Количество мелодических линий в *L'escalier du diable* даже в кульминационных точках не превышает четырёх, но при этом каждая из них чрезвычайно индивидуализирована и прихотлива по своему ритмическому развитию. С этой точки зрения антиподом *L'escalier du diable* является этюд *Entrelacs*, где, напротив, количество «переплетающихся» голосов превышает всякие разумные пределы, но при этом практически полностью теряется возможность слуховой идентификации каждого самостоятельного голоса. В *L'escalier du diable* же важнейшую роль играет характеристичность мелодических линий: «подтанцовывающая» токката настолько ярко передаёт «дьявольское» движение вверх, что является вполне самостоятельной субстанцией (тем более что при желании в этой линии можно с первых же тактов найти «скрытое двухголосие»). Когда в третьем эпизоде первого раздела Лигети контрапунктически соединяет две токкаты, первоначальное «приседающее» движение превращается в непрерывную моторику с нерегулярными акцентами в обеих руках. Если бы композитор ввёл бы ещё и третью токкату, то фактура этюда превратилась бы в некую звуковую массу, из которой слуху было бы очень сложно вычленить отдельные мелодические линии (как это и произошло в *Entrelacs*). Здесь, в *L'escalier du diable*, Лигети пошёл по пути максимальной индивидуализации каждой линии, что в результате привело к очень чёткой и рафинированной фактуре с ясно выделяемыми голосами, наделёнными яркой эмоциональной образностью. Таким образом, этот этюд сильно выделяется на фоне остальных пьес цикла своей программной драматургией и особым принципом организации музыкальной ткани, который в чём-то можно считать более традиционным по сравнению, например, с хитроумными полифоническими сплетениями в *Automne à Varsovie*: постоянно присутствующие две мелодические линии и чередование

максимально контрастных друг другу эпизодов приближают L'escalier du diable вплотную к листовским Études d'exécution transcendante. Однако этот факт не следует рассматривать как «шаг назад»; Лигети переосмысливает здесь вековые традиции жанра концертного этюда, подобно тому, как он раскрыл новые возможности использования мотива lamento в Automne à Varsovie, притом, что этот мотив используется в музыке в течение уже многих столетий. После радикальных опытов Лигети «вживляет» свои лучшие результаты в ткань, накопленную веками, и L'Escalier du diable является лучшим доказательством эффективности этого метода.

### **Coloana infinită** («Бесконечная колонна», 1993)

Последний, четырнадцатый этюд из второй тетради так же, как и предыдущий, представляет собой модель бесконечно восходящей спирали. Созданный в 1993 году, он существует в двух версиях: первая версия входит в цикл под номером 14А, вторая, более поздняя, под номером 14. Вторая версия является упрощенным вариантом первой, выполненным по просьбе пианиста Пьера-Лорена Эмара, который счёл первую версию этюда слишком трудной для исполнения<sup>28</sup>. Впоследствии Юрген Хоккер, в своё время сделавший транскрипцию этюда Vertige для механического фортепиано, сделал аналогичную обработку первой, «сложной» версии последнего этюда из Второй тетради.

Как пишет сам автор в своём предисловии к первой версии пьесы, «название этого этюда имеет отношение к скульптуре Константина Бранкузи (Constantin Brâncuși) «Бесконечная колонна», которая находится в городе Таргу-Ю (Târgu-Jiu), Ольтения, Румыния. Два названия являются синонимами: **Coloana infinită** = «Бесконечная колонна», **Coloana fără stârșit** = «Колонна без конца». Бранкузи использовал первое название, которое я присвоил этюду №14». По словам Р. Штайница, «отлитая из железа и покрытая бронзой, благодаря чему она блестит на солнце, колонна представляет собой повторяющиеся серии расширяющихся и сокращающихся пирамид (соединённых

по принципу «основание к основанию и вершина к вершине»), вертикально нанизанных, словно бусинки, на квадратный внутренний стальной стержень»<sup>29</sup>. Несмотря на то, что Лигети видел эту скульптуру только на фотографиях, она так сильно его поразила, что он решил создать музыкальную аллегория «Бесконечной колонны», соединив её с впечатлениями от компьютерных изображений спиралей, выполненных Жаном-Клодом Риссе (Jaen-Claude Risset). По сути, *Coloana infinită* – это попытка при помощи музыкальных средств изобразить бесконечное пространство.

Несмотря на то, что вторая версия этюда является «упрощенной версией» первой, в обоих вариантах авторские обозначения темпа находятся на грани реальных пианистических возможностей (темп  $\text{♩} = 105$  при постоянном движении двойными восьмыми в обеих руках), при этом в первой версии этюда (№14А) нот почти в два раза больше, чем во второй (это бросается в глаза даже при беглом знакомстве с нотным текстом). Кроме чисто пианистических сложностей обеих версий этюдов, существует достаточно серьёзная проблема их слухового восприятия: *Coloana infinită* и *Coloana fără stârșit* являются, пожалуй, самыми «экстремальными» пьесами цикла с точки зрения необычности их музыкального языка.

Организация музыкальной ткани в обоих этюдах происходит по одному и тому же принципу: в обеих руках движутся вверх равномерные «мелодические» линии-витки спирали (в данном случае эти линии можно лишь весьма условно называть «мелодическими»), которые наслаиваются друг на друга и переkreщиваются друг с другом, благодаря чему создаётся ощущение звукового изображения уходящей вверх колонны, состоящей из постоянно переплетающихся, словно в косичке, более мелких колонн. Линии состоят из отдельных фраз, которые в определённый момент обрываются, и движение вновь начинается с самого «пьедестала». В этюде №14А в каждой руке проходит по девять фраз, в №14 – по десять (поэтому *Coloana infinită* на 7

тактов длиннее своего предшественника). Каждая фраза имеет своё уникальное строение и индивидуальную длину; в частности, в №14 длины фраз в правой руке составляют 28, 34, 42, 48, 80, 66, 85, 47, 69 и 134 восьмых, а в левой – 45, 37, 47, 50, 36, 54, 53, 65, 113 и 131 восьмую - только число 47 в этих рядах повторяется дважды. Соотношение фраз между собой в этюде №14 графически изображено на схеме, помещённой на следующей странице (движение фраз указано стрелками между первой и последней нотами фразы, тактовые черты изображены пунктиром).

Сочетание двух бесконечных, «цепляющихся» друг за друга линий, исполняемых на постоянном fortissimo, даёт в



результате весьма специфический звуковой эффект громоздкости, непоколебимости и колоссального величия – именно так Лигети изображает «бесконечную колонну». Фактура этюда настолько насыщена и плотна, что вся полутораминутная пьеса может восприниматься как некий звуковой хаос, с неистовством обрушивающийся на бедного слушателя. Тем не менее, в этой музыке нет ни ужаса, ни отчаяния, которые, скорее, присущи предыдущему этюду *L'escalier du diable*: при всей своей грандиозности колонна является объективным, отстранённым предметом, в отличие от извивающегося дьявола. К *Coloana infinită* (так же, как и к первой версии этого этюда) термин «полифония» может быть применён только весьма в общем смысле: две линии контрапунктически соединяются друг с другом, но при этом о каких-либо ритмических соотношениях и уж тем более об имитационности говорить достаточно сложно, если вообще возможно. Конечно, при желании можно разделить каждую из линий ещё на две (поскольку в этюде очень много двойных нот), но чисто акустически очень сложно разграничить даже две основных линии, не говоря уже о второстепенных.

В целом *Coloana infinită* воспринимается как один большой пласт «движущейся музыки», как один крупный мазок художника, как зарисовка, из которой сложно вычленить отдельные её составляющие. Именно таким этюдом, в котором стираются грани между голосами и мелодическими линиями, и главную формообразующую роль играет непрерывное движение восьмых от контроктавы до самой высокой ноты фортепианной клавиатуры, Лигети заканчивает вторую тетрадь своих этюдов: им был пройден достаточно долгий путь (длвшийся почти десять лет) от *Désordre* до *Coloana fără stârşit*, от относительно рафинированного попевочного «Беспорядка» до грандиозной, устремляющейся в небеса «Бесконечной колонны», которая на слух воспринимается намного «беспорядочнее» первого этюда.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Первая часть Третьей тетради выпущена издательством Schott в 2005 году: она содержит четыре этюда, создававшихся с 1995 по 2001 год: *White on White* («Белое на белом», 1995); *Roug Irina* («Ирине», 1996-97, посвящён пианистке Ирине Катаевой, жене Пьера-Лорена Эмара); *À bout de souffle* («На последнем дыхании», 1997) и *Canon* («Канон», 2001)<sup>30</sup>. Эти пьесы во многом однотипны – в них Лигети разными способами воплощает идею канонического развития ритмически независимых голосов.

Опубликование первой части Третьей тетради говорит о том, что в планах Лигети было создание следующих этюдов, которые вошли бы во вторую часть. Этим планам не суждено было осуществиться – Третья тетрадь так и осталась незаконченной. Тем не менее, вклад Лигети в мировую фортепианную литературу, несомненно, значителен, и все его восемнадцать этюдов впоследствии займут свое законное место в концертном репертуаре пианистов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Болашвили К. К проблеме организации пространственно-временного континуума у Лигети (“Apparitions”, “Atmospheres”, “Lontano”) // Дьёрдь Лигети. Жизнь и творчество. Сборник статей. М., 1993. С.56-75.
2. Борхес Х.Л. Собрание сочинений в 4-х томах. СПб., Амфора, 2005.
3. Булез П. Случайно... Фрагменты. Пер. Р. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка. Вып.3. М.: Государственный институт искусствознания, 2000. С. 137-140.
4. Булез П. Соната, что ты хочешь от меня? Фрагменты. Пер. Р. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка. Вып.3. М.: Государственный институт искусствознания, 2000. С. 148-159.
5. Бульян Д. Застывшее время и повествовательность. Беседа с Д. Лигети // Советская музыка. 1989. №4. С. 110-113
6. Гаврилова Н. Шандр Соколаи. Дьёрдь Лигети. Дьёрдь Куртаг // История зарубежной музыки. XX век. М.: Музыка, 2005. С. 47-61.
7. Галерея средневековой, ренессансной и современной графики Absolute Graphic. <http://absolutgraphic.narod.ru/>.
8. Галиева Ю. Дьёрдь Лигети и «Новая венгерская школа» // Дьёрдь Лигети. Жизнь и творчество. Сборник статей. М., 1993. С.113-143.
9. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. – М.: Музыка, 1989. 303 с.
10. Караев Ф. Тембрика. Atmosphères // Теория современной композиции. М.: Музыка, 2005. С. 246-256.
11. Катунян М. Минимализм и репетитивная техника // Теория современной композиции. Отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 465-488.
12. Кириллина Л. Лючано Берлио // XX век. Зарубежная музыка. Вып.2. М.: Музыка, 1995. С. 74-108.

13. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
14. Крейнина Ю. 80-е годы: новое прочтение традиции // Дьёрдь Лигети. Жизнь и творчество. Сборник статей. М., 1993. С.91-112.
15. Крейнина Ю. Венгерское десятилетие: начало пути // Дьёрдь Лигети. Жизнь и творчество. Сборник статей. М., 1993. С.25-37.
16. Крейнина Ю. Горький смех (об опере “Le Grand Macabre”) // Дьёрдь Лигети. Жизнь и творчество. Сборник статей. М., 1993. С.76-90.
17. Крейнина Ю. Дьёрдь Лигети и Витольд Лютославский: параллели и сопоставления. Сборник статей “Laudamus” (к 60-летию Ю. Н. Холопова). М., 1992.
18. Крейнина Ю. Лигети в зеркале своих суждений о музыке // Дьёрдь Лигети. Жизнь и творчество. Сборник статей. М., 1993. С.147-166.
19. Крейнина Ю. Личность и творческая судьба (взгляд из 90-х годов) // Дьёрдь Лигети. Жизнь и творчество. Сборник статей. М., 1993. С.15-24.
20. Левая Т. Приметы новой эпохи, или Диалог с 60-ми годами // История отечественной музыки второй половины XX века. Отв. ред. Т.Левая. СПб.: Композитор, 2005. С. 177-206.
21. Лигети Д. ...В поисках синтеза музыки и драмы // Советская музыка. 1975. №3. С. 132.
22. Лигети Д. Превращения музыкальной формы. Пер. с нем. Ю. Крейниной // Дьёрдь Лигети. Жизнь и творчество. Сборник статей. М., 1993. С.167-189.
23. Лигети Д. Форма в новой музыке. Пер. с нем. Ю. Крейниной // Дьёрдь Лигети. Жизнь и творчество. Сборник статей. М., 1993. С.190-207.
24. Лобанова М. Дьёрдь Лигети: Эстетические взгляды и творческая практика 60-70-х годов (критика и размышления) // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. Сб. трудов Государственного музыкально-педагогического

института им. Гнесиных. Вып. 94. М., 1987. С. 149.

25. Лобанова М. Логика и композиция «новой музыкальной драмы («Приключения» Дьёрдя Лигети) // Московский музыковед. Вып. 1. М., 1990.
26. Лосева О. Ханс Вернер Хенце // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. 160 с.
27. Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. СПб., 1974. С. 238-247.
28. Мартынов В. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
29. Официальный сайт, посвящённый творчеству Морица Эшера. <http://www.mcescher.com/>.
30. Петрусёва Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва – Пермь: Реал, 2002. 352 с.
31. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ./ Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. М.: Прогресс, 1986. 432 с.
32. Савенко С. О стилистических тенденциях творчества Лигети (конец 50-х – 80-е годы) // Дьёрдь Лигети. Жизнь и творчество. Сборник статей. М., 1993. С.38-55.
33. Савенко С. Приключения в воображаемом пространстве. Заметки о творчестве Д. Лигети // Советская музыка. 1987. №6. С. 110-117.
34. Сапонов М. Мензуральная ритмика и её апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма. М.: Музыка, 1978. С. 7-47.
35. Сниткова И. Специфика «полифонической» структуры сверхмногоголосия // Современное искусство музыкальной композиции: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 79. М., 1985.
36. Соколов А. Музыкальная хронология XX века // Теория современной композиции. М.: Музыка, 2005. 624 с.
37. Сувчинский П. Понятие Времени и музыка. Размышления о типологии музыкального творчества // Музыкальная

академия. 2001. №1. С.134-137.

38. Ценова В. Музыкальное время. Ритм // Теория современной композиции. Отв. Ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 71-121.
39. Шнитке А. Оркестровая микрополифония Лигети // Шнитке А. Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. С. 66-70.
40. Aron S. African polyphony and polyrhythm: Musical structure and methodology. Editions de la maison des sciences de l'homme, 1991. 668 p.
41. Bossin J. György Ligeti's new lyricism and the aesthetic of currentness: the Berlin Festival's retrospective of the composer's career // Current Musicology 37:8 (1984), pp. 233-239.
42. Burde W. György Ligeti, Eine Monographie. Zurich: Atlantis, 1993.
43. Christensen L. Introduction to the music of György Ligeti // Numus West 2 (1972), pp. 6-15.
44. Doria D. György Ligeti: distinguished and unpredictable // Musical America 107:4 (Sept. 1987), pp. 12-15 and 27.
45. György Ligeti about his works. CD annotation. Teldec New Line, The Ligeti Project I, 8573-83953-2. 2000.
46. Griffiths P. György Ligeti. Second edition. London, Robson, 1997.
47. Griffiths P. György Ligeti. // Norton/Grove concise encyclopedia of music (CD version).
48. Ligeti G. On My Etudes For Piano. Trans. Sid McLauchlan // Sonus 9/1, Cambridge, Mass., 1988. P.3-7.
49. Michel P. György Ligeti: Compositeur d'aujourd'hui. Paris: Minerve, 1985.
50. Nordwall O. Det omöjligas Konst: anteckningar kring György Ligetis Musik. Stockholm, Norstedt, 1966.
51. Nordwall O. Ligeti-Dokument. Stockholm, Norstedt, 1968.
52. Nordwall O. György Ligeti. From sketches and unpublished scores 1938-56. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music, 1976.
53. Plaistow S. Ligeti's recent music // Musical Times 115

- (1974), pp. 379-381.
54. Restagno E. (ed.) Ligeti. Turin: Edizioni di Torino, 1985.
  55. Richart R. György Ligeti: A Bio-Bibliography. New York: Greenwood, 1990.
  56. Salmenhaara E. Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken 'Apparitions', 'Atmosphères' und 'Requiem' von György Ligeti. German Trans. Helke Sander. Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft 19. Regensburg, 1969.
  57. Steinitz R. Connections with Alice // Music and Musicians 22:4 (Dec. 1973), pp. 42-50.
  58. Steinitz R. Music of the Imagination. London: Faber and Faber, 2003.
  59. Steinitz R. Music, maths and chaos // Musical Times 137:3 (1996), pp. 14-20.
  60. Steinitz R. The dynamics of disorder // Musical Times 137:5 (1996), pp.7-14.
  61. Steinitz R. Weeping and Wailing // Musical Times 137:8 (1996), pp. 17-22.
  62. Steinitz R. György Ligeti // Censorship: A World Encyclopedia, ed. D. Jones (London: Fitzroy Dearborn, 2001), pp. 1432-33.
  63. Taylor S. A. Chopin, Pygmies, and Tempo Fugue: Ligeti's "Automne à Varsovie". The Online Journal of the Society for Music Theory. [http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.97.3.3/mto.97.3.3.taylor\\_essay.html](http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.97.3.3/mto.97.3.3.taylor_essay.html).
  64. Toop R. György Ligeti. London: Phaidon, 1999.
  65. Whitehouse R. G. Ligeti. Études pour piano. Parts I & II. CD annotation. Naxos, 8.555777 (Idil Biret, piano).

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Whitehouse R. G. Ligeti. Études pour piano. Parts I & II. CD annotation. Naxos, 8.555777 (Idil Biret, piano).
2. Whitehouse R. G. Ligeti. Études pour piano. Parts I & II. CD annotation. Naxos, 8.555777 (Idil Biret, piano).
3. Whitehouse R. G. Ligeti. Études pour piano. Parts I & II. CD annotation. Naxos, 8.555777 (Idil Biret, piano).
4. В дальнейшем Лигети тесно сотрудничал с Аромом. Лигети стал автором предисловия в книге Арома «Африканская полифония и полиритмия: музыкальная структура и методология» (African polyphony and polyrhythm: Musical structure and methodology. Editions de la maison des sciences de l'homme, 1991)
5. Gyorgy Ligeti about his works. CD annotation. Teldec New Line, The Ligeti Project I. 2000.
6. Бульян Д. Застывшее время и повествовательность. Беседа с Д. Лигети. «Советская музыка», 1989 №4.
7. Hofstadter D. Godel, Esher, Bach: an Eternal Golden Braid (a Metaphorical Fugue on Minds and Machines in Spirit of Lewis Carroll. Harvester Press, 1979 & Penguin (Harmondsworth), 1980.
8. Интересен факт, что на обложке четырёхтомного собрания сочинений Х. Л. Борхеса, выпущенного в 2005 году издательством «Амфора», в качестве оформления использован рисунок М. Эшера «Меньше и меньше», который вполне можно принять за один из многочисленных вариантов компьютерных изображений на основе формулы множества Жюлиа.
9. Борхес Х.Л. Абенхакан эль Бохари, погибший в своём лабиринте.
10. Борхес Х.Л. Алеф.
11. Aksak - от турецкого слова «хромота» или «прихрамывание», сочетание двух неравных ритмических фигур в соотношении 3:2, 4:3, 5:3 и т.д., а в более крупных комбинациях 3+3+2 и 2+2+2+3 – подобные фигуры были обнаружены в Балканской народной музыке. Термин был предложен румынским музыкантом-этнологом Константином Брайлоу и был адаптирован Лигети в качестве подходящего термина к своей собственной музыке.



12. Steinitz R. Music of the Imagination. P. 284-285.
13. Steinitz R. Music of the Imagination. P. 281.
14. Термин «эффект бабочки» принадлежит Эдварду Лоренцу, в 1961 году исследовавшему компьютерные программы для прогнозирования погоды. Вводя данные, Лоренц обнаружил, что при округлении измеренных значений температуры до трёх десятичных знаков вместо шести, разница между получившимися в результате прогнозами была колоссальной. Его разница в данных была не больше погрешности в наблюдениях, и это открытие, таким образом, показало несостоятельность прогнозов, сделанных на долгий промежуток времени.
15. Steinitz R. Music of the Imagination. P. 287.
16. Steinitz R. Music of the Imagination. P. 289.
17. См.: Steinitz R. Music of the Imagination. P. 296.
18. Steinitz R. Music of the Imagination. P. 294.
19. Talea – латинский термин, имеющий средневековое происхождение. В изоритмической музыке XIV века *taleae* – это определённая ритмическая последовательность, закреплённая за определённым тематическим элементом. Ритм внутри тематического элемента оставался неизменным, даже когда менялись темп и длительности (т.е. элемент проводился в уменьшении и в увеличении); это помогало делать тематический элемент узнаваемым на протяжении всего произведения с чрезвычайно насыщенной полифонической фактурой.
20. Бульян Д. Застывшее время и повествовательность. Беседа с Дьёрдем Лигети // Советская музыка, 1989 №4. с. 113
21. Taylor S. A. Chopin, Pygmies, and Tempo Fugue: Ligeti's "Automne à Varsovie". The Online Journal of the Society for Music Theory ([http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.97.3.3/mto.97.3.3.taylor\\_essay.html](http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.97.3.3/mto.97.3.3.taylor_essay.html))
22. Taylor S. A. Chopin, Pygmies, and Tempo Fugue: Ligeti's "Automne à Varsovie". The Online Journal of the Society for Music Theory ([http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.97.3.3/mto.97.3.3.taylor\\_essay.html](http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.97.3.3/mto.97.3.3.taylor_essay.html))

23. Taylor S. A. Chopin, Pygmies, and Tempo Fugue: Ligeti's "Automne à Varsovie". The Online Journal of the Society for Music Theory  
([http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.97.3.3/mto.97.3.3.taylor\\_essay.html](http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.97.3.3/mto.97.3.3.taylor_essay.html))
24. Steinitz R. Music of the Imagination. P. 277.
25. По утверждению Р. Штайница, написание "Columna" вместо "Coloana" в издании Второй тетради этюдов ошибочно.
26. Steinitz R. Music of the Imagination. P.302.
27. Steinitz R. Music of the Imagination. P. 308.
28. Тем не менее, существуют записи всех этюдов Лигети, в которые включены обе версии этюда № 14 (например, запись пианистки Идил Бирет (Idil Biret)). Даже сам Пьер-Лорен Эмар, по просьбе которого была создана упрощенная версия, впоследствии играл оба варианта, но на концертах всё же предпочитал исполнять второй. Однажды он закончил этюд ударом не по клавише с пятой октавы (как это написано в нотах), а по деревяшке. Лигети так понравился этот эффект, что Эмар с тех пор всегда заканчивает этюд таким образом. См. об этом: Steinitz R. Music of the Imagination. P.310.
29. Steinitz R. Music of the Imagination. P.310.
30. Подробное рассмотрение Третьей тетради не входит в задачу данной работы; краткий анализ четырёх этюдов из Третьей тетради можно найти в книге Р. Штайница "Music of the Imagination" (p. 312-314).

**Разгуляев Руслан Александрович**

# **ФОРТЕПИАННЫЕ ЭТЮДЫ ДЬЁРДЯ ЛИГЕТИ**

**Учебно-методическое пособие**

*Компьютерная верстка Т.Б. Суханова  
Ответственный за выпуск Е.В. Артемьева*

Подписано в печать 17.05.2012. Формат 60\*84/16.  
Усл.печ.л. 4,88. Тираж 100 экз. Заказ № 161

ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная консерватория (академия)  
им. М. И. Глинки»  
603600 Нижний Новгород, ул. Пискунова, д.40

ООО «Первая Печатная Компания»

Почтовый адрес: 603093 Нижний Новгород,  
ул. Печёрский съезд, д.24А

Юридический адрес: 603093 Нижний Новгород, ул. Деловая, д.1  
[www.onepk.ru](http://www.onepk.ru)