

Е. С. АНДРЕЕВА

*Саратовская государственная консерватория (академия)  
им. А. В. Собинова*

УДК 781.7.035

## ТЕМА ВРЕМЕНИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЬЁРДЯ ЛИГЕТИ

Отношение Дьёрдя Лигети к понятию Времени представляет собой особую тему творческого пути композитора, которая заслуживает отдельного внимания. Она отражена в его теоретических работах, где постоянно возникает проблема музыкального времени, в высказываниях и беседах и что самое главное, — в самих музыкальных произведениях. В современном музыкознании данная проблема либо не поднималась, либо затрагивалась весьма опосредованно. Рассмотрение эстетических взглядов Лигети в аспекте обозначенной темы, определение специфики его концепции художественного времени составляют задачу данной статьи.

Известно, что Д. Лигети обладал обострённой ассоциативностью: звучания почти всегда ассоциировались у него с цветом, формой и плотностью. Скажем больше: само Время в произведениях Лигети становится чувственно конкретным, обличившись в причудливую форму того или иного объекта. Время композитор видит как нечто «туманно-белое, медленно и неудержимо струящееся слева направо, причём производящее очень тихий „hhh“ — образный шум. „Лево“ — это нечто фиолетового цвета, созданное из жесты и соответственно звучащее, „право“ же, напротив, оранжевого цвета, с кожеобразной поверхностью и приглушённым звуком» (цит. по: [2, с. 61]).

Позволим себе оставить приведённую цитату без комментариев как красивую метафору, сродни тем кружевам из паутины, которые сплетает композитор в своих музыкальных опусах. Серьёзное отношение к категории времени в искусстве Лигети высказывает, в частности, в своей работе «Превращение музыкальной формы», а также в интервью Д. Бульян, опубликованном в виде очерка с соответствующим названием «Застывшее время и повествовательность» [3].

Несмотря на то, что объективное время, по словам Лигети, «струится слева направо», в его музыкальных опусах время не воплощено посредством процессуальности или какой-либо повествовательности. Для автора «композиция суть объект, замкнутый в себе, по возможности совершенный, полностью отшлифованный артефакт ... независимый от процесса. Это — результат» [там же, с. 111]. Отсутствие процессуальности — принципиальный момент для композитора: «Моя музыка не повествовательна, не драматична, она также и не процессуальна, а скорее объектна», — говорит

Лигети в беседе с Д. Бульян. В этом случае хронометрическое время, по словам композитора, превращается в некое воображаемое пространство. И вот здесь вся композиторская фантазия и мастерство направлены на звуковое воплощение этих воображаемых объектов.

Всевозможные эксперименты с музыкальным временем можно найти в программных бессюжетных пьесах Д. Лигети, нацеливающих слушательское восприятие на внутренние метаморфозы самой музыкальной материи. Собственно, сюжетом (если всё-таки найдётся таковой) в них можно считать микроизменения некоего воображаемого объекта в некотором «воображаемом пространстве». В этой связи напомним названия произведений, которые говорят сами за себя, например, «Volumina» (Круговращения), «Ramifications» (Разветвления), «Atmosphères» (Атмосферы).

К ним примыкают и непрограммные сочинения, внешне сохраняющие принадлежность к одному из традиционных жанров или форм, например, Второй квартет — шедевр сонористической «игры» с музыкальным временем и пространством, или Камерный концерт для 13 инструментов. Многочастные композиции Лигети представляют собой некие модели мультиверсумов, обладающие слоистой структурой с различными пространственно-временными характеристиками и законами гравитации внутри каждого слоя/уровня.

Своеобразным экспериментом, или «музыкальным памфлетом» на тему времени и его земного измерения, можно считать такое знаковое для Лигети произведение, как Симфоническая поэма для 100 метрономов. Действующие лица, они же исполнители — это выставленные на сцену и настроенные на разную частоту метрономы. Парадоксальность самой сценической ситуации вскрывает парадоксальность общечеловеческих устремлений «оседлать», покорить само время, сведя его к математически измеряемой величине. Эта пьеса одновременно — и комедийное шоу, и философская притча. Идея, стоящая за кулисами всего этого «действия», отражает ведущую тему творчества Лигети — взаимоотношения человека и Времени. Здесь же вопрос ставится шире — человек перед лицом вечности. Ничтожная суета его мелких телодвижений теряется в общем хоре разнородной, но вместе с тем, гармонично целостной «толпы» метрономов (картинка столь же парадоксальна, сколь и правдиво реальна). И

только на исходе дней, оставшийся один на один с самим собой и целой Вечностью (так задумано в партитуре, что в конце произведения звучит непродолжительное соло одного метронома) человек слышит свой собственный голос и голос бытия, раздающийся эхом последних ударов сердца...

Отдельным явлением в творчестве Лигети, преодолевающим привычные каузальные связи линейного времени в искусстве, являются красочные сонористические полотна (такие, как «Apparitions», «Atmospheres» и «Lontano»), сотканные посредством авторского метода *статической сонорики*. Квинтэссенцией метода является погружение в микромир процессов, происходящих внутри одного сонора. Слушатель становится свидетелем богатой внутренней жизни музыкального звука, который сам себе «родитель», сам себе история и сам себе законченная форма. Такая в полном смысле медитативная музыка вызывает аналогии, связанные с восточной медитацией, при которой исчезает привычное ощущение хода времени. Действительно, ключевые моменты медитативной техники Востока открывают новый уровень понимания пространственно-временных характеристик музыки, которые в большей степени подходят для описания таких явлений в музыке XX века, к которым относится и *статическая сонорика*<sup>1</sup>. Медитация осуществляет путь в многомерное пространство, где не существует естественного движения времени. Вместо линейной последовательности отдельных мгновений разворачивается бесконечное и динамическое настоящее. «Абсолютное спокойствие — это мгновение настоящего, хотя оно заключено в этом моменте, этот момент не имеет границ, и в этом — вечное наслаждение», — так характеризует состояние просветления в процессе медитации восточный мыслитель, шестой патриарх дзен Хуэйшэн (цит. по: [4, с. 138]).

Собственно в сонористических композициях Лигети все музыкально-выразительные средства, начиная с метода статической сонорики и заканчивая музыкальной формой произведения в целом, направлены на создание этого безмятежного покоя, в котором пребывает само музыкальное время. Об этом красноречиво свидетельствует следующее высказывание композитора: «... я создаю иллюзию, что вся музыкальная форма, разворачивающаяся перед нами, существует в одновременности, что время — а именно этого я стремлюсь достичь — застопорено, приведено в состояние покоя» [3, с. 111]. Время застыло, оно «словно бы заморожено».

В момент восприятия создаётся впечатление, что время в сонорных композициях Лигети остановилось, преодолело самого себя. Однако это не совсем так. Если прибегнуть к аналогии с вышеупомянутыми восточными практиками просветления, можно сделать вывод, что это *не отрицание* времени, это его *гармонизация*.

И данная трактовка представляется более подходящей. Изъяв каузальные связи, привычные для процесса становления от прошлого к будущему, то есть, «заморозив» время (как сказал бы Лигети), композитор отключает осознанное восприятие слушателя, заменив мышление так называемым «не-мышлением», или беспристрастным созерцанием. В свою очередь, транслируя состояние покоя, в котором пребывает само музыкальное время, композитор помогает слушателю в процессе безмятежного созерцания гармонизовать время в себе и себя во времени.

К определённым явлениям, преодолевающим Время в искусстве, можно отнести и так называемый *феномен тишины*. Он представляет собой ни что иное, как отражение категории «Ничто» в музыкальном мироздании. Семантика тишины, без которой немислимы духовные практики дзен-буддизма, суфизма и многие другие явления культуры Востока, становится достаточно популярной среди композиторов второй половины XX века. Широко выразительными возможностями тишины пользуется и Д. Лигети. Таковы, к примеру, Три багатели, две из которых представляют собой тишину (по аналогии с пьесой «4'33"» Дж. Кейджа), а также молчаливый доклад Лигети «Будущее музыки». Своеобразное равноправие тишины и звучания (пустоты и действия) встречается в оркестровых произведениях Лигети, например, в «Атмосферах». При этом особая роль отводится и характерным окончаниям большинства произведений Лигети. Этот своего рода авторский росчерк пера в конце партитур можно охарактеризовать одной фразой: «Музыка уходит в небытие, из которого она и возникла» [7, с. 114]. Так описывает С. И. Савенко последние такты «Реквиема». В данном случае имеются в виду не только субъективные переживания слушателя. Тишина является одной из полноценных составляющих партитур, поскольку она специально прописана автором в тексте, а порой и выверена вплоть до секунды: в *Lontano* и Камерном концерте — в виде пауз, в Симфонической поэме и в Виолончельном концерте — буквально словом *SILENSE*.

Однако эксперименты со временем в произведениях Лигети не ограничиваются таким явлением, как «временная статика» или попытками преодолеть, «выключить» время. Существует и другой облик музыкального времени, также весьма характерный для творчества этого композитора.

Собственно в творческом наследии композитора выделяются две самостоятельные и уравновешивающие друг друга универсальные образно-семантические сферы — это *статика* и *динамика*. В музыкальном, то есть временном, искусстве данные понятия представляют собой ни что иное, как два свойства времени, два полюса качественного наполнения музыкального времени произведения (его части). Как правило, у

Лигети они реализованы посредством контраста между различными типами музыкального письма: статическими сонорными композициями и бурлящими потоками в стиле *perpetuum mobile*. Динамика — непрерывное быстрое, а порой экстремально быстрое движение, ассоциирующееся с бурлящим потоком или же с «тиканьем» метронома, настроенного на очень высокую скорость, — объединяет такие одночастные композиции, как например, «Continuum», «Passacaglia ungherese», «Hungarian Rock» (Chaconne).

Яркой иллюстрацией музыки *a lá perpetuum mobile* является пьеса для клавесина «Continuum». Основанная на предельно быстро повторяющихся фигурах из 2–8 звуков, музыка словно выбивает почву из-под ног. Музыкальное время в контексте данного произведения лишено привычной для нас устойчивости, некой точки опоры, из-за отсутствия равномерной пульсации, объединяющей по вертикали весь текст и организующей совместное движение пластов. Намеренно созданный автором иллюзорный полиритмический эффект (сочетание трёхдольности в партии правой руки и четырёхдольности в басу), создающий ощущение полной свободы от метра, и вместе с тем (в обобщённом плане), от нашего земного и привычного «тик-так», — достаточно яркий и весьма характерный для Лигети приём. Чистые метры и регулярную пульсацию Лигети, по собственным словам, не признаёт. Исключения составляют quasi-сатирическая трактовка этой образности, например в его «механических» пассажах.

Действительно, часто динамика сопряжена у Лигети с машинальным воспроизведением пассажей, близких по стилистике техническим упражнениям. Такую музыку можно встретить и в крупных циклических произведениях, в эпизодах нашествия яростной механистической силы (IV часть Струнного квартета № 2 — *Presto furioso, brutale, tumultoso*; II часть Виолончельного концерта). Эта образность впервые появляется в Симфонической поэме для 100 метрономов. Именно тогда Лигети представил в противовес своему особому органическому миру «Видений» или «Атмосфер» бездушный хор механизмов, данный в виде сатирического шоу.

Таким образом, взаимоотношения статика — динамика очень часто перевоплощаются в произведениях Лигети в другую пару антиномий: органическое — механическое. Стороны этой бинарной оппозиции, вступая в диалог или активное противостояние, составляют драматургическую основу многих сочинений композитора. Яркой иллюстрацией столкновения двух различных миров служит его Виолончельный концерт, где первая часть представляет собой образец сонорной музыки, а вторая часть изобилует эпизодами типичной «механической» музыки Лигети.

Взаимоотношения двух этих образных сфер можно наблюдать и на страницах пьесы для женского хора и оркестра «Clocks and Clouds» («Часы и Облака»). Часы выступают в роли бездушно отсчитывающих время машин, а Облака, традиционно связанные с семантикой богоявления (в религиозной символике), в более обобщённом плане проводят идею изменчивости внешних форм, быстротечности жизни. В цикле Три пьесы для 2-х фортепиано эта оппозиция представлена наглядно в виде программных пьес «Монумент» и «Движение», обрамляющих центральный «Автопортрет с Райхом и Райли на фоне Шопена».

Становится очевидным, что тема, найденная в ранних произведениях, — эксперименты со временем, манипуляция различными способами его отсчёта, попытки приостановить или вовсе его «заморозить», в целом же — показать относительность восприятия времени — продолжена уже в зрелый период. Можно сказать, что она превращается в особую лейттему всего творчества композитора.

Различные лики времени предстают перед слушателем не только в обобщённо семантическом плане как репрезентанты различных образных сфер. Метаморфозы времени являются и основным механизмом структурирования музыкального текста, проявляющимся в виде различных чисто технических комбинаций: сложные явления полиметрии и полиритмии, столкновение и напластование различных временных блоков/слов. Удивительно, но в музыке Лигети становятся максимально осязаемыми совершенно не существующие в тексте временные структуры:

— иллюзорные ритмические модели, возникающие в результате особой авторской полиритмии;

— различные временные «ловушки» или «воронки», организованные в результате взаимодействия различных временных слов;

— воображаемые пространственные формы.

Энциклопедией всевозможных метаморфоз времени, возникающих в результате сложной мастерски организованной полиритмии, являются три тетради фортепианных этюдов. Отметим самые яркие из них: № 9 «Головокружение» — модель динамической статики, бесконечного движения в условиях неподвижности (по спирали), № 10 «Ученик чародея» — идея статического времени, № 13 «Лестница дьявола» — логарифмическая спираль в вертикальном срезе.

Таким образом, Время как объект особого внимания композитора подтверждает свою значимость не только во фрагментах музыкально-теоретических работ Лигети или его интервью, но и в самих музыкальных произведениях, где многоликое время представлено как в обобщённо-семантическом плане, так и в качестве ведущего технического средства в самой структуре музыкального текста.

Особая чуткость к темпоральным свойствам музыкальной материи, превалирующая роль фактора времени в музыкальной эстетике и непосредственно в произведениях проявляются в повышенном внимании к метроритмической стороне текста, всевозможным экспериментам в области полиметрии, полиритмии, игре пространственно-временными блоками, пластами. Эти качества роднят композитора со старшим коллегой и соотечественником Белой Бартоком, влияние которого Лигети не смог избежать в ранний период своего творчества.

Однако концептуальное время Лигети принципиально отличается от бартоковской модели. У Бартока трактовка времени созвучна идеям Бергсона: время как поток живородящей энергии, жизненный порыв (*élan vital*); оно структурировано по законам циклического природного времени, что согласуется с бартоковской натурфилософией, лежащей в основе его творчества. У Лигети — это не само природное время, а скорее рефлексивное переживание когда-то бывшего времени. Это некое воображаемое пространство, не имеющее линейной направленности, оно многолико, полиморфно. Временные формы — то застывшие, статичные объекты, то неудержимо разбушевавшиеся бездушные механизмы. Это время современной теории относительности, лишённое причинно-следственной логики событий, а порой вовсе лишённое традиционной событийности. Время условно, иллюзорно, индивидуально для каждого объекта и каждой среды.

Собственно, здесь уже осуществляется переход на уровень исследования самого субъекта художественного творчества. Не останавливаясь на этой интересной, заслуживающей особого внимания теме, отметим, что различные концепции времени, представленные в творчестве композиторов, отражают не только их представления о пространстве и времени, но и специфику взаимоотношений художника с действительностью, а также его взглядов на искусство и мировоззрение в целом.

В этом отношении творчество венгерского композитора Дьёрдя Лигети в полной мере отражает современную ему ситуацию в музыкальном искусстве. В первую очередь, имеется в виду новое ощущение времени и обращение с ним. Отказ от причинно-следственных связей, традиционно выстраивавших время, плюрализм временных отношений, конструирование искусственных моделей времени и даже попытки «выключить» само время с целью совершить некий прорыв в безвремяе — все эти эксперименты отражают совершенно новое мировоззрение художника второй половины XX века. Это мировоззрение — продукт современных научных теорий, которыми питалось новое музыкальное искусство; оно рождено в недрах современной теории относительности, признающей относительность всего материального мира и вместе с тем относительность и неоднородность самого времени.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. в статье автора: [1].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е. Трактовка времени в сонористических композициях Лигети // Художественное образование: преемственность и традиции. — Саратов, 2008.
2. Болашвили К. К проблеме организации пространственно-временного континуума у Лигети // Д. Лигети. Личность и творчество. — М., 1992.
3. Бульян Д. Застывшее время и повествовательность. Отрывок из беседы с Д. Лигети // Сов. музыка. — 1989. — № 7.
4. Капра Ф. Дао физики [Электронный ресурс]. — URL: <http://lib.sinklit.com>.
5. Лигети Д. Превращения музыкальной формы // Д. Лигети. Личность и творчество: сб. ст. — М., 1993.
6. Разгуляев Р. Последние десятилетия Д. Лигети // Музыкальная академия. — 2007. — № 1.
7. Савенко С. Приключения в воображаемом пространстве // Советская музыка. — 1987. — № 6.
8. Easwaran K. Georgy Ligeti and Minimalism [Electronic resource]. — URL: // [http://www.geocities.com/k\\_easwaran/papers/ligeti.html](http://www.geocities.com/k_easwaran/papers/ligeti.html).

**Андреева Елена Сергеевна**  
аспирантка кафедры истории музыки  
Саратовской государственной консерватории  
им. Л. В. Собинова