

## ОСТИНАТНОСТЬ КАК ПРИНЦИП ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ОПЕРЕ «LE GRAND MACABRE» ДЬЁРДЯ ЛИГЕТИ

*А. В. Коновалова,*

*соискатель аспирантуры Белорусской государственной академии музыки*

XX в. в истории музыкальной культуры стал веком открытий, в том числе и в сфере музыкальной композиции. К числу важнейших изобретений «Новой эры космической музыки» (К. Штокхаузен) относится «переоткрытие» звука или звукового материала произведения. Авангард второй половины века декларирует независимость каждого из его параметров, открывает возможность работы с мельчайшими его составляющими. «Сегодня у нас есть разнообразные фильтры и модуляторы, которые позволяют сделать внутреннюю структуру устойчивого звука более алеаторичной», – отмечает К. Штокхаузен [цит. по: 3, с. 228].

Самостоятельное формообразующее значение в полипараметровой композиции Новейшего времени приобретает ритм. В условиях позднетактовой (В. Холопова) и нетактовой ритмических систем распространение получают ритмические техники композиции, зародившиеся в музыке различных историко-стилевых эпох. Особое значение приобретает *принцип остинато* [1, с. 284], а также *полиостинатность* как частный случай его реализации [2, с. 46]. Остинатность как идея непрерывного повтора тематического материала в музыке XX в. выходит за пределы формы остинатных вариаций, выполняет самостоятельную ритмоорганизующую, ладоорганизующую, фактуроорганизующую и формоорганизующую функцию в музыкальной композиции. Она преобразует изнутри формы классико-романтической традиции (рондо, сонатная форма, вокальные формы), а также является основным принципом формообразования в ряде новых, «нетиповых» форм. Роль остинатности в музыке композиторов XX в. в своих исследованиях подчеркнули В. Холопова, В. Задерацкий, Г. Заднепровская и др.

«Новая оstinатность» XX в. (Г. Заднепровская) предполагает множество разнообразных претворений принципа неоднократного повтора тематической идеи. В. Задерацкий, наряду со строгим, выделяет в музыке Новейшего времени также свободное остинато, допускающее «вариантность внутри остинатно развивающихся линий или пластов» [1, с. 284].

Различные претворения принципа свободного остинато возникали в творчестве *Дьёрдя Лигети*. Еще в 1940–1950-е гг. он обратился к ритмическим приемам развития тематизма (временное, акцентное варьирование), опираясь на традиции бартоковского неофольклоризма. Новое переосмысление ритмические техники композиции получили в произведениях «авангардного периода» (вторая половина 1950-х – 1970-е гг.). В ряде его сочинений этих лет [«*Nouveless Aventures*» (1966), концерт для виолончели с оркестром (1966), камерный концерт для 13 исполнителей (1969–1970), «Часы и облака» для женского хора и оркестра (1972–1973)] имеются разделы, опирающиеся на идею свободного остинато. Они представляют собой разновидность остинатно-полифонических вариаций, в которых непрерывное повторение начальной ритмической ячейки, которая имитируется во всех голосах многоголосной полифонической фактуры, сопровождается постепенным введением микроизменений (ее расширение либо сужение, изменение расстояния между ее проведениями, изменение единицы пульсации в ячейке). В результате образуется монотематическая полиостинатная композиция (Г. Заднепровская), в которой все голоса, опирающиеся на собственную единицу пульсации, являются вариантами друг друга.

В ряде интервью Д. Лигети акцентирует оригинальную семантику своих «динамических» композиций 1960–1970-х гг., связанную с идеей «замороженного» течения времени. Впервые он обратился к такому типу композиции в «Симфонической поэме для 100 метрономов» (1961), принадлежащей к числу музыкальных церемониалов композитора. В «поэме» Лигети хотел передать звучание «тиканья» множества «неисправной машинерии», изображения которой привлекали его в рома-

нах Д. Круди, а также в фильмах Ч. Чаплина («Modern times»). «Меня всегда захватывали неправильно работающие механизмы, – признавался он, – да и в целом развивающийся мир технологий и автоматизации, который делает людей зависимыми от него» [цит. по: 4, с. 16].

«Динамические» полиостинатные композиции 1960-х гг. Лигети переосмысливал в произведениях позднего периода творчества (вторая половина 1970-х – 2000-е гг.), который открывала опера «*Le Grand Macabre*» (1975–1977), написанная по пьесе М. де Гельдерода.

Сюжет оперы разворачивается в день Великого суда над жителями королевства Бройгелланд. Композитор в опере представляет собственную интерпретацию библейского изображения Судного дня как момента остановки течения времени. Эту идею он проводит в финалах трех сцен оперы (за исключением «Эпилога»), в каждом из которых мирная жизнь жителей Бройгелланда прерывается появлением Некроцаря, в лице которого в пьесе Гельдерода предстает обобщенный образ смерти. Примечательно композиционное решение сцен остановки «временного течения»: в каждой из трех сцен объявления дня Страшного суда, которые становятся кульминационными точками в драматургии оперы, Д. Лигети обращается к технике полиостинато.

Так, в финале 1-й сцены оперы Некроцарь цитирует слова из сцены смерти Фауста в романе Гете: «*die Zeit steht still*» («Время остановилось»). Вся сцена, в которой Некроцарь объявляет появление «всадника на бледном коне, представляет собой монотематическую полиостинатную «пассакалию» (Д. Лигети), которая продолжает линию «полихронных» динамических композиций 1960-х гг. В ее основе лежит идея остинатного повторения «жестковатого хода» (*passus duriusculus*). Однако еще до завершения проведения темы в других голосах полифонической фактуры возникают ее хроматизированные имитации, проводящие ее с метро-ритмическими изменениями (см. ц. 59, прим. 2):

mysteriously *geheimnisvoll*  
*sotto voce*  
 gloomy, very measured, in visionary pose  
*düster, sehr gemessen, in visionärer Pose*  
*p sotto voce*

Nekrotzar  
 is!t! But no one Or do you Here to night, as mid night strikes, you will es py a  
 sol!t! knows the hour! know it? Heu te noch, am Mit ter nacht, wirst du se hen ein  
 Keiner aber weiß Piet, solltet Ihr sie wissen?

Claviceimbalo  
 16 + 8' (pp)

Arpa  
 Do#E près de la table (pp)

2/4 *senza tempo colla parte* *simile* *simile* 4/4 *sub. a tempo, andante misurato e misterioso*  
 = 52

Vla. 1. 2. *ppp* *arco*  
 Vc. 1. 2. *ppp* *arco*  
 1. *pp* *v. sim.*  
 2. *pp* *v. sim.*  
 3. *pp* *v. sim.*  
 4. *pp* *v. sim.*  
*pp*

К синтетической форме, совмещающей черты *basso ostinato* и полиостинато, композитор обращается в сцене убийства Мескалины (финал 2-й сцены, см. с. 229). Роль темы возникающих остинатных вариаций выполняет целый фактурный пласт. Стилизованная тема бурре, проводимая группой струнных инструментов, неоднократно повторяется. Однако каждое новое ее проведение начинается на одну долю раньше предыдущего. В каждой новой вариации композитор вводит новые жанрово контрастные подголоски, звучащие в других группах оркестра, – тему скерцо у высоких деревянных духовых в первой вариации (см. с. 231), менуэт, гавот и польку, исполняемые электрическим органом, клавесином и фортепиано, – во второй (см. с. 234). Каждая из них также остинатно повторяется, обрываясь лишь в момент смерти Мескалины, сопровождающимся символическим ударом в темплекки.

Идею напластования «полихронных» разножанровых пластов Д. Лигети повторяет и в 3-й сцене в момент прибытия Некроцаря верхом на своем «бледном коне», пьянице Пите, в сопровождении четырех бесов ко двору принца Го-го (см. с. 449). Лигети называет сцену, совмещающую черты бассоостинатных вариаций и полиостинато, одновременно и «коллажем», и «пассакалей», так как в ней наслаивается множество ости-

натурно повторяющихся разножанровых и разностилевых тем. Роль темы остигатных вариаций выполняет здесь искаженная цитата финала Третьей симфонии Л. Бетховена. Однако одновременно с ней звучит еще ряд остигатно повторяющихся тем, которые исполняют музыканты из свиты Некроцаря. «Некроцаря сопровождают четыре музыканта, четыре демона в масках, – описывает сцену въезда Некроцаря композитор. – Первый – скрипач, играющий регтайм в стиле Джоплина на расстроенной скрипке. Фаготист интонирует искаженный греческий католический гимн. <...> Третий демон играет смесь бразильской и испанской наполовину самбы, наполовину фламенко на кларнете, четвертый – наполовину шотландский, наполовину венгерский марш» [4, с. 59].

Идею сочетания вариаций на *basso ostinato* с принципом полиостинато композитор проводит и в финале 3-й сцены (см. с. 534). Сцена «пьяных видений», которую Д. Лигети называет «Галиматья», не только повторяет композиционную идею финала 2-й сцены оперы. Сцена «развенчания» и смерти Некроцаря опирается на тот же тематический материал, что и сцена убийства Мескалины. Лигети проводит параллель между ними, подчеркивая, что Смерть так же смертна, как и любой из смертных, а день Страшного суда не более чем иллюзия, которая, возможно, когда-нибудь станет реальностью.

Таким образом, остигатность, а также полиостинато получает индивидуальное преломление в произведениях Д. Лигети 1960–1970-х гг. В эти годы композитор неоднократно обращается к монотематическим полиостинатным формам, а также синтетическим политематическим формам, совмещающим черты вариаций на *basso ostinato* с последовательным проведением принципа полиостинато. Их тематической основой становятся как традиционные для барочных вариаций тематические формулы (*passus duriusculus*), так и микротематические образования, основанные на остигатной ритмической пульсации, а также развернутые темы-стилизации бытовых жанров в опере. Идея непрерывного повторения тематизма в остигатных и полиостинатных формах сочетается с постепенным введением метроритмических изменений, образованием ее новых вариантов (свободное остигато, В. Задерацкий). В твор-

честве Лигети подобные композиции приобретают устойчивую семантику, связанную, с одной стороны, с семантикой жанра пассакалии и бассоостинатных вариаций, и, с другой стороны, отражающих одну из центральных идей композитора этого периода – идею передачи момента остановки временного движения, совмещения множества временных процессов в пространстве.

---

1. *Задерацкий, В.* Сонористическое претворение принципа остинато в творчестве Оливье Мессиана / В. Задерцкий // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – Вып. 6. – М., 1986. – С. 283–317.

2. *Заднепровская, Г.* Новое претворение принципа остинатности в музыке XX века (на примере творчества композиторов бывшего СССР в 60–80-е годы) : дис. ... на соискание уч. степ. канд. искусствоведения / Г. Заднепровская. – М., 1999. – 200 с.

3. Композиторы о современной композиции : хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. Ценова. – М., 2009. – 356 с.

4. *Varnai, P.* Ligeti in Conversations / Peter Varnai // György Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself. – London : Eulenburg, 1983 – P. 13–82.

## КОГНИТОЛОГИЯ КНИЖНОЙ КОММУНИКАЦИИ

***В. А. Копанева,***

*кандидат исторических наук, доцент, директор Научной библиотеки  
Национальной академии руководящих  
кадров культуры и искусств (Украина)*

Анализ феномена книжной коммуникации проводился рядом авторов (В. Алпатов, В. Гумбольдт, М. Маклюэн, Н. Рубакин), которые рассматривали упомянутый процесс в рамках однонаправленной модели коммуникативного акта. Согласно ей коммуникация представляла собой передачу информации от адресанта (автора книги) к адресату (читателю), при этом адресант кодирует информацию знаковыми средствами той системы, которая применяется в данной форме коммуникаций. Таким образом, от адресата требуется только обратная модель представления содержания – *декодирование*.