

«ЗАФИКСИРОВАТЬ ПРОЦЕСС»: ОТ МОБИЛЕЙ КОЛДЕРА К МОБИЛЯМ ЛИГЕТИ И ЛЮТОСЛАВСКОГО

Начало 1960-х годов, бесспорно, стало поворотным моментом в творческой биографии как Лигети, так и Лютославского. Независимо друг от друга, они приходят к своим новаторским открытиям в композиторской технике: «Венецианские игры» Лютославского и «Атмосферы» Лигети были впервые исполнены почти одновременно, в 1961 году. Как утверждал Лигети, «Лютославский выработал свою технику совершенно самостоятельно. Случается так, что определенные идеи и технические приемы словно носятся в воздухе»¹ [1, 453]. Лютославский высказался не менее категорично: «Я никогда не заимствовал каких-либо элементов техники Лигети» [2, 132].

В 1960-е годы основным полем экспериментов для Лигети и Лютославского явилась фактура; микрополифония Лигети и алеаторический контрапункт Лютославского сегодня широко известны и стали

предметом многих музыковедческих исследований. Меньше внимания было уделено сходству замыслов обоих композиторов: оба они создали в воображении некий необычный звуковой феномен и настойчиво стремились воплотить его в музыкальной материи.

По-видимому, отнюдь не случайно Лигети и Лютославский в 1960-х годах проводили параллели между музыкой и скульптурой. Они упоминали при этом одно и то же имя: Александр Колдер — и вслед за Колдером, создавшим множество мобилей, также называли мобиллями целые музыкальные произведения или их фрагменты².

Как известно, идея мобилля связана с идеей кинетического искусства (слово «кинетическое» происходит от греческого слова *kinesis* — движение). Она изначально парадоксальна, поскольку объекты изобразительного искусства не предназначены для движения во времени или в пространстве — оба типа движения долгое время

¹ Все переводы в тексте статьи выполнены автором.

² Примечательно, что термин *мобиль* ввел в обиход не Колдер: первым назвал произведения Колдера «мобиллями» известный художник Марсель Дюшан в 1931 году в Париже. С тех пор термин постепенно стал популярным, сначала среди художников, а впоследствии также и в музыкальной среде.

считались привилегией иных искусств, включая и музыку. Колдер же в своих мобилях с их движущимися элементами, стремился внести в скульптуру движение, то есть создать новый феномен, основанный на *contradictio in adjecto* (лат.: «противоречие в определении»). Противоречие это оказалось источником вдохновения как для изобразительного искусства, так и для музыки: среди композиторов, Лигети и Лютославский одними из первых обратили внимание на возможность создания музыкальных мобилей.

Лютославский использовал термин *мобиль*, говоря о своем *Струнном квартете* (1964): по его мнению, этот термин «относится к меняющейся продолжительности секций в разных партиях инструментов, что связано с групповой игрой *ad libitum*» [3, 32]. «Произведение состоит из последовательности мобилей, которые должны исполняться один за другим без перерыва, если нет других указаний»¹. В этой ситуации каждое исполнение произведения звучит немного иначе — как одна из меняющихся пространственных позиций мобилей Колдера.

В своей статье о форме в новой музыке Лигети следующим образом комментирует возможные аналогии с идеями Колдера: «Скульптура — это изначально пространственная конфигурация. Подвижная скульптура — например, мобили Колдера — включает в изначально простран-

ственную конфигурацию также и временное измерение. Следовательно, форма мобиля — это не только абстракция его пространственной конфигурации, она охватывает также изменения пространственной конфигурации во времени. В музыке ситуация обратная: в ней форма — продукт кажущегося перенесения в пространство временного процесса, тогда как в мобильной скульптуре — она продукт перенесения пространственных объектов во временное измерение» [4, 205].

Далее Лигети более детально рассматривает различие между музыкой и скульптурой: «Музыка, как первично временной процесс, сама по себе уже движение (полностью статичные типы музыки представляют собой пограничные случаи). Следовательно, в музыке нет аналогии с мобильной скульптурой: приводить движение еще раз в движение не означает трансформации, результатом вновь было бы движение. Поскольку музыка уже содержит в себе мобильность, как принадлежащую к музыкальному процессу и его первично творящую, и поскольку эта мобильность, как принявшая пространственные критерии, входит в музыкальную форму и определяет ее, то музыкальную форму нельзя понимать как мобильную: мобильность свойственна форме, сама же форма не мобильна. Последовательно созданные различные музыкальные

¹ Из письма Лютославского Вальтеру Левину, возглавлявшему *La Salle Quartet* (фрагменты из письма включены в приложение к партитуре, выпущенной издательством *Chester*).

реализации поливалентного образа соотносятся друг с другом как различные моментальные фото мобилия Колдера» [4, 205].

В приведенном выше тексте Лигети комментирует сближение музыки и изобразительного искусства с двух точек зрения. Одна из них — перенесение в пространство временного процесса, другая — перенесение во временное измерение пространственных объектов, как это происходит в мобильной скульптуре. Лютославский мыслил, как можно заметить в вышеприведенных высказываниях, в том же направлении: его описание музыки как «*ваяния в нетвердом, почти текучем материале*» [3, 32] явно свидетельствует о переплетении временных и пространственных компонентов в его воображении.

Метафоры обоих композиторов очевидным образом перекликаются и с высказываниями Колдера относительно его концепции формы: «*То, что я имею в виду — это идея обособленных тел, плывущих в пространстве, тел различных размеров и плотностей, возможно различных цветов и температур, перемежающихся с газообразными пучками и струйками, часть из них находятся в покое, а часть — в эксцентричном движении; все это кажется мне идеальным источником для формы*» [5, 60].

Мобили Лигети и Лютославского, как и мобили Колдера, были в первую очередь плодами воображения. На следующем этапе, они должны были воплотиться в нечто вещественное, чувственно конкретное. В своих описаниях искомой вещественности оба композитора пользо-

вались скорее метафорами, чем теоретическими определениями — как это было свойственно и Колдеру. Лютославский, по его словам, стремился «*ослабить временные связи и достичь особой фактуры, которую можно было бы назвать “текучей”*» [3, 32]. Лигети формулировал свою идею в присущей ему парадоксальной манере: «*Моей целью было “зафиксировать процесс”, уловить тот момент, когда в перенасыщенном растворе уже вот-вот начнется кристаллизация*» [6, 15].

Итак, работая независимо друг от друга, Лигети и Лютославский в этот период стремятся воспроизвести в музыке почти неуловимый процесс постепенной трансформации звуковой материи; процесс этот оба композитора мыслили и ощущали как единство, неразделимое на отдельные, дифференцированные структурные единицы.

В ходе работы над будущей партитурой, наиболее сложным оказывался для композитора этап фиксации этого процесса в записи — то есть выбора соответствующей нотации. Музыкальные мобили должны были быть представлены исполнителям предельно ясным образом, чтобы они смогли точно воплотить замысел автора. Вполне очевидно, что было чрезвычайно сложно создать иллюзию свободной, непредсказуемой трансформации, иначе говоря, неуловимого перехода от одного звука или звукового «пятна» к другому, не отказываясь при этом от точной фиксации в партитуре каждого звука и сохраняя максимальный контроль над конечным звуковым результатом —

а именно так ставили для себя задачу Лигети и Лютославский.

На первый взгляд, партитуры Лигети и Лютославского в 1960-е годы выглядят совершенно по-разному: Лигети использует обычную запись с делением на такты, в то время как Лютославский, наряду с использованием общепринятой нотации, изобретает свое коллективное *ad libitum*, где деление на такты отсутствует. Однако рукописные наброски композиторов, хранящиеся в Фонде Пауля Захера в Базеле (Швейцария), позволяют увидеть в нотной записи Лигети и Лютославского нечто общее, и даже обнаружить неожиданное сходство не только в постановке творческой задачи, но и в более конкретных приемах композиторской техники¹. Как станет ясно из нижеследующих примеров,

оба композитора разными путями пришли к идее движущихся кластеров, по определению Лютославского.

Лигети описал свою музыку 1960-х годов как «непрерывный поток, неразделимый на такты» [6, 14]. В сущности, он нашел подходящую фактуру для воплощения такого воображаемого потока уже в *Первом струнном квартете*, написанном в 1954 году, то есть еще до создания знаменитых «Атмосфер» (1961). В своем более позднем комментарии к последней вариации Квартета — фугато — Лигети поясняет свой метод материализации воображаемого потока в партитурную запись: «две инструментальные партии переплетаются как волокна из одной толстой крученой нити. Две [...] сольные партии соединяются, создавая многоцветную хроматическую линию» [6, 15].

Пример 1. Лигети. *Первый струнный квартет* (1953–54), т. 745–747

II

senza sord. Subito allegro con moto, string. poco a poco sin al prestissimo*

beginnen, dann string. / Beginn approx. ♩ = 100, then stringendo

¹ Материалы Фонда Пауля Захера, единственного в своем роде хранилища рукописей композиторов XX века, позволяют проследить различные этапы творческого процесса, от постепенного формирования замысла до его воплощения в записи. Приведенные ниже примеры 3 и 5 заимствованы из коллекций Фонда. Автор выражает благодарность Фонду Пауля Захера и его директору, доктору Феликсу Майеру, за разрешение опубликовать эти материалы.

Многоцветную хроматическую линию можно также назвать *хроматическим кластером*. Суммируя в схеме все происходящее в фугато, мы видим

именно такой хроматический кластер, меняющий свою плотность (такт 1) или одновременно и плотность, и высотное положение (следующие такты).

Пример 2. Схема примера 1



В 1960-х годах Лигети продолжает строить свои партитуры в структуре микро-канонов, в которых отдельные голоса сближены по времени, но их совпадение композитором намеренно не допускается. Набросок «Разветвлений» (1969) демонстрирует тщательную организацию будущего звукового результата: Лигети формирует движущийся хроматический кластер, имеющий четкие высотные очертания (пример 3).

Представленный набросок «Разветвлений» ясно показывает, что Лигети концентрировался «на том, что мы слышим» [6, 15]. Таким образом, его микрополифония, при всей сложности и увлекательности рисунка на партитурном листе, действительно служит лишь средством создания звукового образа,

а не является самоцелью. Самоанализ Лигети в этом плане абсолютно точен.

В те же 1960-е годы целью Лютославского было «достичь непрерывного изменения высоты самым точным способом из возможных» и «создать впечатление четвертитонового кластера, движущегося в пространстве» [3, 74–75]. Работая над своей «Книгой для оркестра» (1968), Лютославский формирует тип фактуры, схожий с техникой микро-канонов у Лигети.

В тех эпизодах «Книги для оркестра», которые обозначены как *battuta* (в противоположность *ad libitum*), движущиеся кластеры Лютославского иногда организованы почти как у Лигети. Так, например, в одном из подобных эпизодов из «Книги для оркестра»

Пример 3. Лигети. «Разветвления» для струнных (1968–69), наброски, с. 18
(Коллекция Лигети в Фонде Пауля Захера)

Handwritten musical score for strings, titled "BOLLI". The score consists of 11 staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "dim.", "rit.", "molto al niente", and "tacet". There are also circled letters (B, C, A, B, C, A, B, C, A, B, C) and circled numbers (11, 11, 11, 11, 11) above the staves. The word "BOLLI" is written in a box at the top. The score is a sketch, showing some corrections and erasures.

каждая группа голосов (первая, вторая и третья трубы с первой и второй валторнами; третья и четвертая валторна с первым, вторым и третьим тром-

боном) фигурируют в партитуре в виде микро-канона. Звуковой результат весьма схож с движущимся кластером у Лигети из *Примера 1*.

Пример 4. Лютославский, «Книга для оркестра» (1968)

The image shows a musical score for Example 4, featuring brass instruments. The score is divided into two systems. The first system includes three trumpet parts (trbe I, II, III) and two horn parts (cor. I, II). The second system includes three trombone parts (trbni I, II, III). The music is written in a complex, rhythmic style with various dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also articulation marks like accents and slurs. A box with the number '108' is visible at the top of the first system.

Сравнивая партитурную запись данного эпизода с тем, как тот же эпизод выглядит в виде наброска, поражает точности композиторского слышания уже на исходной стадии рабо-

ты, на этапе обдумывания партитуры. Детально рассматривая набросок, можно проследить все главные смены высот, как в вертикальном, так и в горизонтальном измерении.

Пример 5. Лютославский, «Книга для оркестра», наброски, с. 5
(Коллекция Лютославского в Фонде Пауля Захера)

The image shows a handwritten musical sketch for Example 5. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sketch shows a melodic line with various rhythmic values and accidentals. There are also some markings below the staff, possibly indicating fingerings or breath marks.

Таким образом, сравнение набросков Лигети и Лютославского позволяет сделать два существенных вывода о сходных чертах их творческого процесса. Во-первых, воображение обоих композиторов создавало очень четкие звуковые феномены уже на самой начальной стадии работы над сочинением, и этот конкретный звуковой образ определял выбор конкретных приемов музыкального языка. Во-вторых, оба композитора, при всех различиях их подхода к музыкальному материалу, для «фиксации процесса» (Лигети) нередко использовали кластеры, которые меняли свою высоту и/или плотность, иначе говоря «кластеры, движущиеся в пространстве», по определению Лютославского. При этом и Лигети, и Лютославский тщательно прорабатывали в партитуре каждую, даже мельчайшую деталь, с целью зафиксировать движение кластера как можно точнее.

Лютославский, вне всякого сомнения, осознавал некое типологическое сходство между своим творческим процессом и композиторским мышлением Лигети. Говоря о Лигети и о себе, он заметил: «*Наши подходы к процессу создания музыки очень во многом различны. Единственное, в чем мы схожи друг с другом, это определенная музыкальная чувствительность. Лигети всегда слышит исключительно точно. Я придаю большое значение этому качеству*» [2, 132].

Оба автора учитывали возможность неточного исполнения их край-

не сложных и обильно детализированных партитур. Соответственно, индивидуальный дизайн нотации служит у композиторов одинаковой цели: предотвратить серьезные искажения их звукового замысла при исполнении. Именно поэтому они пытались предвидеть вероятные случайности и стремились держать их под контролем.

Оба композитора сформулировали свои творческие приоритеты в предельно ясной форме. Лютославский разъяснял их следующим образом:

*«В основе замысла моих произведений всегда лежит совершенно определенное звуковое представление. Его существенные свойства не должны подвергаться изменениям — несмотря на все те различия между отдельными исполнениями, которые обусловлены введением элементов алеаторики»*¹ [7, 7].

Лигети высказался не менее четко:

«Я пользуюсь точной нотацией и двенадцатитоновой темперацией, и при подготовке исполнения следует стремиться выполнить авторские указания по поводу высоты и ритма как можно точнее. Если максимальная точность гарантирована, остается еще некое поле неопределенности, а именно та самая желательная степень неопределенности, которая порождает гиперхроматику и ритмические смещения, и в результате — затуманивание границ и движущиеся краски» [8, 87].

Оба композитора, таким образом, сознательно отвергали любой альтерна-

¹ Лютославский здесь имеет в виду свои секции *ad libitum*, однако эти соображения релевантны также и для секций *battuta*, записанных в традиционной нотации.

тивный способ нотации своих звуковых идей и были убеждены, что автор сочинения всегда должен сохранять контроль над каждой деталью своей партитуры — касается ли это звуковысотности или фактуры. По мнению Лигети и Лютославского, исполнители должны ясно осознавать границы своей свободы, которые ставит композитор.

В то же время, оба вышеприведенных высказывания содержат и упоминание случайности, однако в своеобразном контексте: совершенно очевидно, что и *случайность* оба композитора желали и умели держать под контролем — достаточно вспомнить «ограниченную алеаторику» Лютославского. Вероятно, именно мобили Колдера привлекли внимание Лигети и Лютославского к самой возможности комбинации контроля и случая — двух принципов композиции, кажущихся на первый взгляд несовместимыми.

Упомянутые выше факты творческой биографии Лигети и Лютославского по-

могают точнее оценить особенности их музыкального мышления, которое отмечено своеобразным сочетанием новаторства и традиционности. По отношению к ним оксюморон «классики авангарда» приобретает особый оттенок. Речь в данном случае идет не только о том, что и авангард также рано или поздно становится явлением истории, и с течением времени лучшие его достижения переходят в разряд классики. В историческом плане важно иметь в виду еще один факт: оба композитора принадлежали к той части авангарда 1960-х годов, которая значительно модифицировала сложившиеся нормы музыкального языка, но все еще сохраняла с ними неразрывную связь. Соответственно, их творческий вклад был отмечен — если вновь использовать *contradictio in adjecto* — сугубо индивидуальным «консервативным новаторством», во многом определившим их место в контексте музыки XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ligeti über Lutoslawski // *Musica* (Kassel), 22 (1968).
2. *Nikolska I. Conversations with Witold Lutoslawski (1987–92)* // Stockholm, 1994.
3. *Kaczynski T. Conversations with Witold Lutoslawski, revised edition.* London, 1995.
4. *Лигети Д. Форма в новой музыке* // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: сб. статей. Сост. Ю. Крейнина. М.: Российский институт искусствознания, 1993. Впервые опубликовано на немецком языке: *Ligeti György. Form // Form in der Neuen Musik.* / Ed. E. Thomas. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X. Mainz, 1966. Статья Лигети переведена также на английский язык: *Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music.* New York, 1992. Vol. 3.
5. *Sweeney J.J. Alexander Calder.* London, 1971.
6. *Ligeti in Conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself.* London, 1983.
7. *Lutoslawski W. Über Rhythmik und Tonhöheorganisation in der Kompositionstechnik unter Anwendung begrenzter Zufallswirkung* // *Witold Lutoslawski. Musik-Konzepte 71/72/73* / ed. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn. München, 1991.
8. *Ligeti G. Auf dem Wege zu «Lux Aeterna»* / *Österreichische Musikzeitschrift*, 24 (1969).

REFERENCE

1. Ligeti über Lutoslawski. *Musica* (Kassel), 22 (1968).
2. *Nikolska I.* Conversations with Witold Lutoslawski (1987–92). Stockholm, 1994.
3. *Kaczynski T.* Conversations with Witold Lutoslawski, revised edition. London, 1995.
4. *Ligeti D.* Forma v novoy muzyke [Form in new music]. György Ligeti. Lichnost i tvorchestvo: sb. statey. [Personality and creativity: collection of articles]. Sost. Yu. Kreynina. [Comp. by Yu. Kreinina.]. M.: Rossiyskiy institut iskusstvoznaniya, 1993. [Moscow: Russian Institute of Art History]. Vpervye opublikovano na nemetskom yazyke [First published in German]: Ligeti György. Form. Form in der Neuen Musik. Ed. E. Thomas. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X. Mainz, 1966. Statya Ligeti perevedena takzhe na angliyskiy yazyk [Ligeti's article is also translated into English]: *Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music.* New York, 1992. Vol. 3.
5. *Sweeney J.J.* Alexander Calder. London, 1971.
6. Ligeti in Conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself. London, 1983.
7. *Lutoslawski W.* Über Rhythmik und Tonhöheorganisation in der Kompositionstechnik unter Anwendung begrenzter Zufallswirkung. Witold Lutoslawski. *Musik-Konzepte* 71.72.73. Ed. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn. München, 1991.
8. *Ligeti G.* Auf dem Wege zu «Lux Aeterna». *Österreichische Musikzeitschrift*, 24 (1969).