УДК 78.071.1 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_91*

Л. Н. ЛОГИНОВА
Школа музыки и танца «Лютье» (Барселона, Испания)

СИНТЕЗ В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА ДЬЕРДЯ ЛИГЕТИ

Статья посвящена музыкальному языку *Д. Лигети* как одному из катализаторов общего процесса модернизации музыкальных средств второй половины XX века. *Лигети* утвердил в композиторской практике новую форму высказывания, характеризуемую уникальностью звукового материала как важнейшим свойством всех основных компонентов: структуры языковых единиц, их функционального предназначения, взаимосвязей множественных составляющих, формы, – а также их выразительного смысла. При этом, несмотря на эксклюзивный характер упомянутого материала, система музыкального языка *Лигети* основывается на базовых принципах коммуникации и универсальных языковых нормах. Она представляет собой целостный феномен, объединяющий три основных уровня организации музыкальной ткани – фонический, синтаксический и композиционный. С указанных позиций автор статьи оценивает новаторские устремления венгерского композитора. Истоки творческих открытий *Лигети* соотнесены с распространенной в современном музыковедении концепцией иерархического строения выразительных средств, а также с лингвистическими и психологическими закономерностями их применения и восприятия. В статье предложен оригинальный метод осмысления композиторского дискурса, позиционируемого в зоне сопряжения общих языковых норм и специфических особенностей их художественного преломления. Особое внимание уделяется эволюции «*Лигети-стиля*» – от ранних электронных опытов до зрелых оркестровых и оперных сочинений, а также принципам микрополифонии, гетерофонного синтаксиса и статической формы как важнейшим новациям композитора. Исследователем анализируются не только музыкальные произведения венгерского мастера, но и теоретические работы, публичные выступления и интервью *Лигети*, что позволяет реконструировать логику формирования указанного творческого метода. В заключении констатируется продуктивность синтеза как системообразующего принципа, который позволяет обеспечить коммуникативную жизнеспособность музыки в условиях современного художественного дискурса.

Ключевые слова: музыкальный язык *Дьердя Лигети*, фонизм, фактура, микрополифония, гетерофонный синтаксис, статическая форма, *Лигети-стиль*.

Для цитирования: Логинова Л. Н. Синтез в системе музыкального языка Дьердя Лигети // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 91–96.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_91

L. LOGINOVA
School of Music and Dance "Luthier" (Barcelona, Spain)

SYNTHESIS IN THE SYSTEM OF GYÖRGY LIGETI'S MUSICAL LANGUAGE

The article examines the musical language of György Ligeti as one of the catalysts of the broader process of modernization of musical means of expression in the second half of the twentieth century. Ligeti introduces a new form of expression based on unique sound material that defines all components of the language: the structure of linguistic units, their functions, the specific character of the relationships among elements, form, and their expressive meaning. Despite the individual and distinctive nature of this musical material, Ligeti's system is grounded in fundamental principles of communication and universal linguistic norms. It presents a cohesive grammatical system encompassing the three fundamental levels of sound organization: the phonic, the syntactic, and the compositional. From this point of view, the author assesses the musical innovations of the Hungarian composer.

The study is grounded in the established musicological concept of the hierarchical structure of musical expressive means, as well as in the linguistic and psychological laws governing their functioning and perception. The author proposes an original method for interpreting composer's discourse at the intersection of general linguistic norms and the individual characteristics of their creative refraction. Special

attention is given to the evolution of the “Ligeti style” from his early electronic experiments to his mature orchestral and operatic works, as well as to the principles of micropolyphony, heterophonic syntax, and static form as the composer's key innovations. The material examined comprises not only the Hungarian master's musical works but also his theoretical writings, public lectures, and interviews, which makes it possible to reconstruct the logic behind the formation of his creative method. The conclusion substantiates the productivity of synthesis as a system-forming principle that ensures the communicative viability of music within the context of post-avant-garde artistic discourse.

Keywords: György Ligeti's musical language, phonism, texture, micropolyphony, heterophonic syntax, static form, Ligeti-style.

For citation: Loginova L. Synthesis in the system of György Ligeti's musical language. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 91–96.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_91

Современное понимание *синтеза* в музыке отличается чрезвычайной емкостью: от характеристики оперативных действий *соединения или сочетания* до определения онтологии, генетики и эстетической ценности произведения. В его основе лежит особая активность мышления, одухотворяющая все действия и сущности созидательной энергией творца. И, наконец, синтез как атрибут мышления детерминирует музыкальный дискурс во всех его проявлениях, обеспечивая, таким образом, жизнеспособность музыкальной коммуникации.

Продуктивность синтеза во взаимодействии всех участников музыкального общения: композитора, исполнителя, слушателя – была особенно впечатляющей в так называемых *классических, гармоничных* формациях музыкального искусства. Однако настал XX век, и в языке музыкального общения стали набирать силу противоположные тенденции – тенденции аналитического *расщепления прежнего единства.* Уникальность музыкального высказывания как главная ценность и привилегия творца стала превалировать над общепринятыми нормами, разрушая конвенциональную грамматику языка. Результаты этого процесса мы наблюдаем и сегодня, причем не всегда с положительным знаком. Прогрессирующая индивидуализация композиторского музыкального дискурса привела к утрате непосредственного контакта со слушателем, снижению интереса к современному искусству, а в крайних случаях – и к непониманию. Обеспокоенные складывающейся ситуацией, композиторы в Западной Европе, Америке, да и у нас, в России, близкие авангардному направлению, пытались сформулировать собственные грамматические нормы и создать новые условия музыкального общения.

Среди всех известных опытов, осуществленных в этом направлении, наследие венгерского композитора Дьердя Лигети привлекает логичностью и целенаправленностью действий. В формировании своей языковой системы Лигети исходил из общих для любого языка базовых принципов – особенностей нового фонизма. Новые звучания открылись молодому композитору во время стажировки в Электронной студии Кельнского радио, куда он приехал в 1957 году. Несмотря на относительно короткий срок работы (в общей сложности Лигети провел там около двух лет), композитор успел проникнуться захватывающим чувством свободы в беспредельном мире электронных комбинаций. Это ощущение демиурга, управляющего новой звуковой реальностью, стало для него колоссальным стимулом к действию.

В студии Лигети участвовал в составлении «звукового каталога», проводил лабораторные эксперименты по синтезу речевых, природных, технических звуков и сигналов, осваивал способы синтеза речевой артикуляции и, наконец, создавал собственные электронные композиции. Таких электронных произведений у Лигети было немного: сначала в 1957 году в сотрудничестве с Г. М. Кенигом появилось электронное сочинение «Essay», далее, в том же году, – самостоятельная работа «Glissandi», в 1958 году – более рафинированная работа «Articulation», в которой Лигети синтезировал квази-вербальный язык с искусственным синтаксисом. В этот период композитор познакомился с работами К. Штокхаузена и Г. Брюна, Э. Брауна и К. Кардью, многих других молодых композиторов, приезжавших в Кельн.

Позднее Лигети с большой теплотой отзывался о Г. М. Кениге, который открыл многое в технике электронного синтеза. Но с К. Штокхаузеном отношения складывались сложно: «…ему постоянно нужно было находиться в центре внимания и всех поучать, что было порой довольно неприятно, – вспоминал Лигети. – <…> Он собрал вокруг себя учеников, которым надлежало ему служить. Он и меня хотел использовать, но я не дался, ну и тогда наши пути разошлись» [1, с. 123].

Покинув Студию, Лигети больше никогда целенаправленно не занимался электронным синтезом. Однако это не означало, что полученный в Кельне опыт прошел бесследно. Работая над электронным синтезом, Лигети сосредоточивал особое внимание на коммуникативном потенциале синтезированного звука. Такой звук становился элементом авторского языка, имеющим структурную определенность семантическую наполненность, и предполагая соответствующие чувственные реакции, импликации и образные ассоциации. Можно сказать, что кельнский опыт во многом определил генеральное направление творческой эволюции композитора, стимулировал создание системы выразительных средств и повлиял на формирование творческого метода композитора [2, p. 56].

Лигети выстраивал свою систему языка последовательно и логично. Применив технологии электронного синтеза к акустическим инструментам, он сформировал новую звуковую палитру, которая и стала фонетической основой его языка. Вот как Лигети говорит о применении этого метода в оркестровке «Атмосфер» (1961): «В “Атмосферах” я комбинировал звучание четырех гобоев со звучанием ансамбля скрипок так, что вначале вы различаете лишь слабый тембр гобоя в плотном тумане струнных, затем гобойный тембр постепенно становится доминирующим. И дело здесь не только в изменениях звукового колорита, но и в организации процесса самого изменения, в дозировке и его динамических модификациях… которые можно назвать медленной и постепенной трансформацией “молекулярного состояния” звука…» (цит. по: [3, p. 128]). Новая фонетика потребовала специальной артикуляции и индивидуальных фактурных решений. Премьера оркестрового сочинения «Apparitions» (1958–1959), состоявшаяся в Кельне в июне 1960 года в рамках Всемирных дней музыки, поражала присутствующих новизной оркестрового звучания, достигаемого «экзотическими» способами: исполнители на медных духовых постукивали пальцами по мундштукам, кластеры на глокеншпилях исполнялись линейками, наносились удары молотком по мешку с бутылками и т. д.

Уже в «Apparitions» (1958–1959) и следующих за ними «Atmospheres» (1961) появилась объемная, дышащая фактура, составленная из множества тщательно проработанных микрослоев и деталей. Примечательно, что ранее, стажируясь в Электронной студии, Лигети работал над проектом с аналогичным названием «Atmospheres», в котором он предполагал синтезировать 48 уровней, используя только сочетания чистых синусоидальных волн. При этом полученные звучания появлялись и исчезали, как тени внутри колеблющейся фактурной массы. Впоследствии названная идея вибрирующего фактурного пространства реализовалась в микрополифонии, кластерных контрапунктах, комбинаторных гомофонно-полифонических структурах [4, с. 150–151]. Показательны в этом отношении также «Ramification» для ансамбля струнных (1965), Органные этюды (1967), «Мелодии» для камерного ансамбля (1972).

Лигети интересовало создание дышащей объемной фактуры, лишенной фигуративной четкости линий и напоминающей густо сотканную паутину, где тонкость нитей и плотность сплетения нивелирует характерность очертаний. Этот вид музыкальной фактуры Лигети назвал микрополифонией, являющейся детально проработанным, многослойным контрапунктом микропостроений. Полифония как соединение самостоятельных линий в ней не прослушивается и не реализуется: «…она остается спрятанной в микроскопическом подводном мире, который для нас не слышим», – говорил ее создатель [3, p. 15]. Прообразами нового вида фактуры, как считал Лигети, были с одной стороны, полифония Окегема, а с другой, – впечатления далекого детства. Когда-то ему пригрезилась во сне детская спальня, заполненная огромным клубком из тонких нитей, похожих на паутину. Пытаясь пробраться к кровати, в эту паутину, вместе с мотыльками, жуками, попался и он. Запутавшиеся в ней жертвы время от времени шевелились, сотрясая паутину, как огромную подушку. При этом колышущаяся масса всякий раз меняла очертания и объем. «Неописуемая печаль нависала над этими изменяющимися формами и структурами с безнадежностью уходящего времени и меланхолией неизменных событий прошлого» [5, S. 25]. О своих намерениях по организации фактурного пространства Лигети писал: «Я пытался создать непроницаемую звуковую фактуру, плотную массу перенасыщенной полифонии. Идея непроницаемой фактуры пробудила ассоциации с переплетениями паутины и работой тутового шелкопряда» [3, p. 109].

Обозначив фоническую основу языка и придав ему соответствующее артикуляционное и фактурное оформление, Лигети перешел к следующей ступени – к синтаксическим связям новых музыкальных фонем. Правила комбинаций фонических групп Лигети вывел из серийного принципа производности любых сочетаний из общего конструктивного ядра. Он говорил: «В сериальном мышлении существуют формы, которые мне кажутся полезными и для моего собственного метода. Это принцип выбора и

систематизации элементов и процедур, а также принцип их логичной связи. Постулаты, однажды принятые, должны выводиться логически… Отталкиваясь от этого, я пришел к созданию композиционной структуры, состоящей из гетерофонного состава элементов. <…> Мой рабочий метод можно считать в очень общем плане сериальным, хотя я не использую никакой отдельной серии» [3, p. 131].

Применяя серийный метод к синтаксическим построениям, Лигети вскоре обнаружил опасную ригидность серии, сковывающую выразительные возможности синтаксиса как такового. Эта жесткость серийного детерминизма становилась тем агрессивнее, чем больше компонентов музыкального языка охватывала. Проблему конечности серийного абсолютизма он обсуждал и в критических статьях, утверждая, что тотальный детерминизм серийных построений в абсолютном выражении обнуляет результат. «Чем гуще сеть операций, производимых с заранее предназначенным для этого материалом, тем больше степень нивелировки результата, – писал Лигети. – Тотальное проведение серийного принципа в конце концов само упраздняет серийность. Принципиально нет разницы между результатами автоматизма и продуктами случайности: тотально детерминированное уравнивается с тотально недетерминированным» [6, с. 175]. Возникает опасность энтропии формы, и противостоять этому процессу можно, как считал Лигети, разграничив зоны действия одного и другого. Крупные композиционные построения должны оставаться в зоне серийного контроля, в то время как более мелкие могут обретать большую свободу.

Дихотомию *детерминированности и случайности* Лигети изобретательно и образно выразил в концепции сочинения «Clocks and Clouds» для женского хора и оркестра (1972–1973). Из дуализма предсказуемости и спонтанности внутри серийного метода Лигети выводит и новые принципы формообразования. В работе с композиционными единствами он выделяет три главные тенденции: обращение временных параметров в пространственные, диссоциация (или расщепление) временного потока и синтезирование композиционного целого из разрозненных элементов, подобно генерированию сложного звука в электронике. Такая композиционная структура подчиняется собственным пространственно-временным законам, обусловленным новым характером фонизма и синтаксиса.

Лигети назвал свой метод в построении музыкальной формы *статической композицией*. Рассуждая по поводу ее исторических истоков, он любил ссылаться на творчество Дебюсси, который запечатлевал не развитие, а состояние. В этом длящемся пребывании текучесть времени как бы кристаллизуется в пространственную структуру формы и в ней обретает вещественную плоть и художественную образность. Следуя этому принципу, Лигети, по его собственному выражению, как бы открывает окна, выходящие на отдельные детали этого временного процесса. Возникающие в этих окнах объекты и события, отчужденные от поступательной текучести времени, и составляют сущность формы-состояния.

Отчуждение эпизодов и сжатие временных событий в пространственный кристалл состояния позволяет произвольно манипулировать событиями и сочетать изначально несочетаемое, выстраивая сложную и всегда уникальную композиционную структуру.

Установив новые принципы формообразования, Лигети завершил построение трехуровневой иерархии языка. В ней много новаций: это и особенный холодновато-изысканный фонизм, и новые артикуляционные «квази-речевые» приемы, и вибрирующие массы микрополифонии, и сжатая плотность гетерофонного синтаксиса, и, наконец, – статические композиции, останавливающие время и погружающие в медитативное состояние нирваны.

Примененный к грамматическим нормам музыкального языка, метод синтезирования оказался действенным на уровне жанровых и стилистических обобщений. В выборе жанра Лигети всегда был изобретательным и свободным. При этом он довольно часто обращался к традиционным *академическим* жанрам, но всегда трактовал их смело и нетривиально. Создавая концерт, квартет, трио, сонату, этюд, кантату или оперу, композитор преобразовывал базовую основу жанра в соответствии со своими художественными задачами. Обращают на себя внимание специфическое переосмысление функций и особенности взаимодействия музыкантов в концертах[1]. Инструментальное музицирование в них уподоблялось скорее театральному действию, где законы театральной драматургии, предполагая конфликтное взаимодействие персонажей, подчеркнутое их характерностью, подчиняли себе общий ход музыкального развития. В соответствии с этим преобразовывалась и фактура ансамбля: функции главного и второстепенного, рельефного и фонового элементов освобождались от жестко закрепленных связей, свободно и динамично передаваясь от одного к другому участнику ансамбля, выводя на передний план фоновую составляющую или

уплотняя рельеф слиянием нескольких самостоятельных партий, и т. п.

Впрочем, какими бы радикальными ни были изменения внутри коммуникативной системы жанра, они никогда не подменяли собой его генетических основ и потому всегда воспринимались как расширение и углубление его базовой семантики. Жанр у Лигети всегда узнаваем и всегда обогащен новыми историческими ассоциациями и аллюзиями, сплетающимися в прихотливом орнаменте многообразных символов и смыслов, открывающими неисчерпаемость художественных коннотаций жанра.

Особенно впечатляющими представляются жанровые трансформации в опере «Le Grand Macabre», для которой композитор вводит новое определение жанра – *анти-анти-опера*. Согласно законам диалектики, отрицание отрицания означает утверждение исходного тезиса на более высоком уровне. В данном случае отрицание *анти-оперы* означает обретение *оперности* на качественно ином уровне. Дело в том, что после премьеры оперы Кагеля «Staatstheater» в 1971 году многим казалось: дни оперного жанра сочтены. Лигети взял на себя сложнейшую задачу возрождения оперы, возвращаясь к ее генетическим корням – *dramma per musica* – и преобразуя их в условиях современной музыкально-сценической эстетики. Лигети так комментировал свое решение: «Опера Кагеля являлась образцом "музыкального анти-театра", но именно она дала мне идею создания "анти-анти-оперы". По закону "*отрицания отрицания*" мое сочинение оказалось настоящей оперой. Она пребывает на противоположном полюсе от оперного стиля Вагнера – Штрауса – Берга, продолжая традиции Монтеверди – Моцарта – Верди» [3, p. 111]. В опере Лигети есть речитативы, сольные арии и ансамбли, увертюра и оркестровые интермедии. Тональные пассажи соседствуют с атональными, музыкальные аллюзии из гармоничного прошлого соседствуют с холодной агрессией разбалансированной реальности. Такое смешение кажется абсурдным, беспорядочным, ирреальным. По словам композитора, в нем, как в барахолке, присутствует все, но выбор и развитие определяются строгими законами жанра, которые являются единственным фактором, оправдывающим сумбурный конгломерат лиц, отношений и действий [4, с. 165–166]. Детерминирующая сила жанра контролирует причудливые комбинации стилистических и жанровых *пастишей*, подобно тому, как нормы статической композиции предоставляют свободу развития другим структурам языка.

Этот же принцип строгого детерминизма *высшего порядка* при комбинаторной свободе деталей определяет стилистическую целостность творчества Лигети. Несмотря на то, что сам композитор любил размышлять об изменчивости собственной манеры письма, о неприемлемости копирования, повторений и использования уже опробованных приемов, он с готовностью рассуждал о творческом Я не как о динамичной и неуловимой эфемериде, а как о детерминированной целостности во всех ее проявлениях. Свою творческую манеру композитор определил как *Лигети-стиль*, в котором соединилось множество факторов, казавшихся подчас несовместимыми: детерминизм и случайность, контроль и спонтанность, трезвый прагматизм и иллюзорность, серьезность и ирония, искренность и сарказм. Пережив увлечение фольклором и сериализмом, электроникой и техницизмом, глубоко почитая многовековую музыкальную традицию, Лигети выработал собственный концепт музыкального миропорядка, свой творческий метод, стиль и язык, которые предопределяют и контролируют любые изменения и модификации, кажущиеся на первый взгляд спонтанными, интуитивными и случайными. «Я люблю иллюзии, неопределенные высказывания, вещи с множеством интерпретаций, неопределенностей, скрытых смыслов, – говорил он. – Разные фигуративные ассоциации в моей музыке столь же двусмысленны, как я их вижу, осмысливаю или чувствую, когда воображаю себе музыку» [3, p. 102].

Склонный к *синтетическому* восприятию и холодной отстраненности в оценке собственного творчества, Лигети не мыслил себя в отрыве от многовековой истории музыки. Всем своим творчеством композитор доказывал плодотворность взаимодействия, казалось бы, непримиримых позиций: с одной стороны, консерватизма музыкальной традиции, а с другой, – дерзкого нигилизма музыкального авангарда. Именно синтезом полюсов обусловливается преемственная связь поколений и обеспечивается жизнеспособность каждой последующей ступени эволюции. Лигети говорил: «Африканская полифония и полиритмия, музыка Машо и Чикониа, фрактальная геометрия, венгерская поэзия, метафорический мир Бориса Виана, застывшие в вечности пейзажи Сезанна и анаэробные картины Мондриана – все это у меня превращается в совсем иное. И было бы неверно говорить здесь об эклектике. Ибо все полностью эмульгируется в мою картину мира» [3, p. 113].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Лигети* является автором семи концертов: «Румынского» *для* оркестра (1951), Виолончельного (1966), Камерного концерта *для* 13 исполнителей (1969–1970), Двойного концерта *для* флейты и гобоя с оркестром (1972), Фортепианного (1985–1988), Скрипичного (1990–1992), «Гамбургского» концерта *для* валторны и камерного оркестра с 4 облигатными натуральными валторнами (1998–1999, 2-я ред. – 2003).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мейер Кш.* Дьердь Лигети // Музыкальная академия. 2021. № 3. С. 120–129.
2. *Steinitz R.* György Ligeti: Music of the Imagination. London: Faber & Faber, 2013. 429 p.
3. György Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claud Samuel and himself. London, Eulenburg, 1983. 140 p.
4. *Лобанова М. Н.* Дьердь Лигети – эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики: сб. тр. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. Вып. 94. С. 140–172.
5. *Ligeti G.* Zustande, Ereignisse, Wandlungen: Bemerkungen zu meinem Orchesterstuck Apparations // Melos. 1967. Issue 34. S. 165–169.
6. *Лигети Д.* Превращения музыкальной формы // Дьердь Лигети: личность и творчество: сб. ст. М.: ГИИ, 1993. С. 167–189.

REFERENCES

1. *Meyer Ksh.* D'yord' Ligeti [György Ligeti]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2021. No. 3. Pp. 120–129.
2. *Steinitz R.* György Ligeti: Music of the Imagination. London: Faber & Faber, 2013. 429 p.
3. György Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claud Samuel and himself. London: Eulenburg, 1983. 140 p.
4. *Lobanova M.* D'yord' Ligeti – esteticheskie vzglyady i tvorcheskaya praktika 60–70-kh godov [György Ligeti: Aesthetic views and creative practice in the 1960s and 1970s]. In: Teoriya i praktika sovremennoy burzhuaznoy kul'tury: problemy kritiki [Theory and practice of contemporary bourgeois culture: problems of critique]: collected research works. Moscow: Gnesins Musical Pedagogical Institute, 1987. Issue 94. Pp. 140–172.
5. *Ligeti G.* Zustande, Ereignisse, Wandlungen: Bemerkungen zu meinem Orchesterstuck Apparations. In: Melos. 1967. Issue 34. S. 165–169.
6. *Ligeti D.* Prevrashcheniya muzykal'noj formy [Metamorphoses of Musical Form]. In: D'yord' Ligeti: lichnost' i tvorchestvo [György Ligeti: His person and creative work]: collected articles. Moscow: State Institute of Art Studies, 1993. Pp. 167–189.

Логинова Лариса Николаевна
доктор искусствоведения, профессор теории музыки и сольфеджио
Школа музыкального искусства и танца «Лютье»
Испания, 08007, Барселона
larisaloginova56@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3090-3510

Larisa N. Loginova
Dr. Sci. (Art), Professor of Music Theory and Ear Training
School of Music and Dance "Luthier"
Spain, 08007, Barcelona
larisaloginova56@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3090-3510