

the world of sounds. A composer of the twentieth century constructs not only sound (recall experiments with electronic music), but also creates certain verbal models. Sometimes a word is so shredded between sounds of musical texture in pointillism technique, therefore it completely loses its semantics and begins to exist as sonor (Nono's works). «Wordplay, with words and into words» became for G. Ligeti basic principles in the cycle **Nonsense madrigals**. Proof of this is the diversity of methods and types of work a word: from direct illustration of a single word to using features of the construction of semantic links within the text of musical composition. The logic of events, structural features of musical composition, choice of music resources bases on verbal text. Word for the composer was «a guide to action».

Special composer work with texts is the impetus for finding new performing methods, which are related to artist's work with word. This is connected not only with new vocal and ensemble techniques, but also with necessity to review and adjust all components of the performing process, from the rehearsal process and to the stage behavior, to the requirements of new music.

**Key words:** G. Ligeti, Nonsense Madrigals, word, verbal text, nonsense, madrigal.

*Марія Шурдак*

## ІНТЕГРАТИВНІ ЯВИЩА ТЕХНІК КОМПОЗИЦІЇ

(на прикладі «Тріо для скрипки, валторни і фортепіано» Д. Лігеті)

Дьордь Лігеті, впродовж всього свого творчого життя, сміливо шукав моменти поєднання «класичного» розуміння формотворення з найрізноманітнішими сучасними техніками композиції. В пізньому періоді композитора написано «Тріо для скрипки, валторни і фортепіано», яке було обране для дослідження. В останні двадцять років своєї творчості Д. Лігеті намагається вивести на інший рівень розуміння і сприйняття те, над чим він працював все життя. Таким чином *метою* статті є дослідження інтегративних явищ у техніках композиції на прикладі «Тріо для фортепіано, скрипки і валторни» Д. Лігеті.

Художня творчість Д. Лігеті дуже багатогранна. Дослідження його стилю ставлять перед музикознавцями велику кількість *актуальних* питань: нова естетика і філософія у творчості Лігеті; складне взаємовідношення авангарду і традиції; угорські і бартоківська традиції і їх розуміння композитором; нове відношення до часу і простору в

композиціях Лігеті; і безумовно, складна інтегративна взаємодія елементів різноманітних технік і їх синтез у творах композитора.

Сонорика, алеаторика, пуантилізм – це ті композиторські техніки, якими активно користується Д. Лігеті<sup>1</sup>.

Сонорика є показовою і домінуючою у Лігеті<sup>2</sup>.

Алеаторику композитор використовує тільки контрольовану, де звук представлений як точка і як лінія. Розуміння і використання звуку як точки може об'єднуватися з пуантилізмом. Д. Лігеті неймовірно довго працював саме над правильністю, оригінальністю та майстерністю у володінні вищевказаними техніками.

Зосередження уваги композиторів на конкретних параметрах технік, якості яких притаманні іншим технікам створюють таке поняття як інтегративні явища в техніках композиції, де «інтеграція» означає процес об'єднання декількох різних елементів в нове єдине ціле.

Моменти інтеграції технік в кінцевому результаті призводять до їх синтезу, тобто до досягнення нової якості організації цілого. А етап синтезу, в свою чергу будується на розвитку інтегративних явищ, де елементи різних технік переплітаються між собою і визначити їх можна лише аналітичним шляхом, завдяки розмежуванню за вже існуючими параметрами технік.

Відштовхуючись від різноманітного відчуття звуку в техніках композиції, окреслимо ті області перетину елементів, які приймають участь в синтезі технік в конкретному композиторському стилі, конкретному музичному творі.

В аспекті *горизонтальної* організації можна виділити три рівні її прояву:

1. Послідовність звуків (тема, серія, група).
2. Горизонтально оформлені блоки чи пласти (сонорна музика, алеаторика).
3. Горизонтальне співвідношення між блоками (алеаторика, в деякій мірі серіалізм).

В аспекті *вертикалі* також можна виділити три вектори:

1. Дискретність – не дискретність вертикалі (сонорика).
2. Блок як сума вертикальних нашарувань (поліфонічних, додекафонічних, алеаторних).

---

<sup>1</sup> Додекафонію, як і серіалізм, у «чистому вигляді» композитор не використовує.

<sup>2</sup> «Сонорність, як якісна характеристика музичної тканини передбачає недиференційований характер слухового сприйняття. Сонор – це синкретично неділиме для слуха ціле» [13, с. 192].

3. Вертикальне співвідношення між блоками-пластами (сонорика, алеаторика).

Дев'ять перетинів цих векторів і створюють той простір, в якому елементи різноманітних технік природним і органічним шляхом взаємодіють один з одним, створюють складний процес взаємопроникнення і створення нової цілісності музичної мови.

Пошуки нових інтегративних явищ Лігеті представимо на прикладі **«Тріо для скрипки, валторни і фортепіано»** (1982 р.). В «Тріо», як і в інших творах пізнього періоду, відбуваються якісні зміни в техніці композиції і відповідно формотворенні, де поєднуються сонорність, хроматика і пуантилізм.

«Тріо» Д. Лігеті присвячує Й. Брамсу. Ця присвята – не лише художня вдячність сучасного митця музичному класику ХІХ століття. Як любить Лігеті – це ще й зашифроване в музичному тексті відчуття спадкоємності традиції, що вписується в постмодерністський контекст творчості композитора.

В даному випадку Лігеті обирає відомий твір Брамса – **«Тріо для фортепіано, скрипки і валторни»**. Співпадіння складу тут не є випадковим. При такій присвяті однаковий інструментальний склад створює тонку інтертекстуальну асоціацію.

Композиторська робота з твором Брамса продовжується і на інтонаційному рівні. Д. Лігеті не використовує цитат, квазіцитат, не оперує до тематизму взагалі. Це не є характерним для його мислення. «Поєднання» з «Тріо» Брамса відбувається на «композиторському» рівні. Для свого матеріалу в «Тріо» композитор обирає окремі інтонації з фактури Брамса, і саме вони стають важливими елементами в його інтонаційних комплексах.

Так, наприклад, можна зробити припущення, що початкова фраза скрипки в І частині «Тріо» Д. Лігеті – це трансформований *«золотий хід валторни»* з 47–49 т. головної партії І частини «Тріо» Й. Брамса.

Слід зауважити, що весь тематизм першої частини «Тріо» Брамса побудований на малосекундових інтонаціях, і саме малосекундові інтонації стають основою музичного тематизму першої частини «Тріо» Лігеті. В цьому плані показовим є початок побічної партії в експозиції першої частини Брамса (*Roso più animato*), де початковий мелодичний хід *fis-g-as*, *fis-g-b*, а потім *g-as-c* «відповідають» інтонаційним пошукам Лігеті *h-a-as*. Тут Лігеті обирає навіть не інтервали, а сам принцип малосекундового руху. Безумовно, що інтонації Брамса у Лігеті втрачають свою тональну природу і стають «зручними» для сонорної системи композитора.

Ще один приклад інтонаційного використання брамсівського матеріалу спостерігаємо у 9–10 тактах I частини Лігеті, в яких скрипка та валторна «відтворюють» «свої» ж інтонації з головної партії першої частини Брамса (27–29, 31–32 тт.). Слід зауважити, що цей комплекс у Лігеті стає важливим елементом в композиції та драматургії I частини Тріо. Така концентрація зашифрованих музичних алюзій до Брамса в початковому розділі форми є показовою для стилю Лігеті. Продемонструвавши свій «зв'язок» з Брамсом, у подальшому розвитку Лігеті працює з ним як зі «своїм» матеріалом.

У цьому творі найбільш показовим для зміни техніки стає те, що в широкому розумінні сонорний за своєю природою матеріал отримує нову основу у вигляді тотальної хроматики. У Тріо сонорність залишається, але набуває оновленого викладу та розуміння. Лігеті розширює виконавські можливості валторни, застосовує звучання обертонів, тобто імітує звучання гри натуральної валторни. Можна зробити висновок, що Лігеті не лише в Тріо, а й інших творах цього періоду перебуває у пошуку нових якостей звуку та відтінків звучання музичних інструментів. Ще однією особливістю стає пошук композитора до багаточастинних форм, хоча у Тріо – кількість частин традиційна (їх чотири).

В першій частині (*Andantino con tenerezza*) використана композитором сонорна техніка. Три інструменти – це три сонорні пласти. Їх послідовний вступ – скрипка, валторна і фортепіано – підкреслює «самостійність» кожної партії. «Вже початковий мотив несе в собі багатозначний асоціативний шар: в ньому поєднані “золотий хід” валторни і низхідна хроматична послідовність, типова для багатьох *lamento*» [4, с. 97]. Далі Ю. Крейніна вказує на те, що «золотий хід впізнати досить легко (терція і секста, спільний низхідний напрямок руху), але присутність хроматизму у верхньому голосі і тритону замість квінти позбавляє його тональної визначеності, надає музиці ту димку і енергійну печаль, яка відрізняє і деякі оркестрові п'єси більш ранніх років, наприклад «*Lontano*». Варіанти золотого ходу грають в Тріо роль лейтінтонацій, пронизуючи першу частину, епізодично з'являючись в середніх частинах, складаючи основу розвитку фіналу» [4, с. 97].

В першій частині Тріо вже з перших тактів (1–4 тт.) можна простежити інтегративні зв'язки між двома техніками композиції: сонорикою та пуантилізмом. Сонорика – у партії скрипки, хоча проводиться двоголосно, а власне пуантилізм – у валторни. Цікаво, що пуантилізм складається з мелодичних горизонтальних тонів, які в свою чергу утворюють терцквартакорд (1–2 тт.) та квінтсекстакорд (3–4 тт.).

Ще одним яскравим прикладом інтегративних явищ в першій частині зустрічаємо у 43–44 тактах. Сонорний пласт лишився у скрипки, а в 43 такті у валторни тотальна хроматика змінюється у 44 такті на пуантилізм. А в партії фортепіано сонор змінюється у 44 такті на тотальну хроматику. Можна з впевненістю зробити висновок, що вся перша частина насичена різними елементами технік композиції, причому не в якогось одного музичного інструменту, а у всіх. Така різноманітність технік композицій завдяки своїй звуковисотній організації і фактурі, а також метроритму утворила інтеграцію різних технік.

Друга частина – це токато, якій відповідає насамперед темпове позначення – *Vivacissimo molto ritmico*, а також характер виконання і фактурний виклад. Ю. Крейніна зауважує: «Лігеті жваво і свіжо трактує інструментальні фарби: валторна грає ніби по звуках натурального звукоряду, у скрипки чергуються *ostinato pizzicato* і майже іспансько-карибські пристрасні наспіви, які звучать, більшою частиною приховано і ледве чутно (*ppp* або флажолети), рояль піднесений як джазовий інструмент – і за ритмічною вишуканістю різноманітних перебивань двох малюнків – в правій і лівій руці, і через поєднання ритмічного остинато лівої руки з квазіімпровізаційною партією лівої» [4, с. 95].

У другій частині прикладом інтегративних явищ є епізод у 216–222 тт. Протягом семи тактів простежимо наступне поєднання технік композиції: у партії скрипки – сонорно викладені інтервали, у валторни – пуантилізм з хроматичними вкрапленнями звуків, а у фортепіано – сонорність, яка переросла у тотальну хроматику. Отже, в даному музичному прикладі поєднались три різних елементи технік композиції, які разом утворили інтегративне явище а також нове слухове сприйняття статичного часу.

Третя частина – це марш, в якому велику роль відіграє чітко акцентована ритміка. Форма – тричастинна, де середня частина – вальс у рівномірному русі, а реприза – марш, який практично точно повторює перший розділ. Драматургічний розвиток багато в чому будується саме на ритміці, бо десь вона чітка і акцентована, десь примхлива і перемінна.

Фінал – це повільна відсторонена лірична частина, *Lamento. Adagio*. «Якщо перша частина наділена відтінком брамсівської елегантності, то фінал можна трактувати як певне відлуння фіналу Четвертої симфонії Брамса, знаменитої пасакалії; тематичне ядро пасакалії Лігеті починається в тій ж тональності *e-moll*, що і фінал симфонії Брамса» [4, с. 99].

В четвертій частині (50–57 тт.) у партії фортепіано відразу поєднуються дві техніки: в лівій руці – сонорно витримані акорди, а в

правій – низхідного спрямування хроматичні інтервали, які по звучанню (по два такти хвилями опускаються вниз) створюють сонорний фон.

Музичний фрагмент, який починається з 69 такту (звучить по 74 такти) вартий того, щоб його проаналізувати. В ньому також проаналізуємо інтеграцію музичних технік композиції, тому що він є останнім у цьому творі. Саме тут композитор, найбільш яскраво втілив свою майстерність поєднання багатьох технік. Наприклад, у партії скрипки так і звучить сонорний фон, а у валторни – сонорний фон переростає у хроматичну музичну, невелику тему. Партію фортепіано Д. Лігеті поділяє на сонорний (який утворюють кластери) і низхідний хроматичний пласти.

Повертаючись до техніки композиції, слід наголосити, що у «Трію» сонорність залишається, але набуває оновленого розуміння та викладу. Лігеті розширює виконавські можливості валторни, застосовує звучання обертонів, тобто імітує звучання натуральної валторни.

Дослідження Трію показує, що музичний матеріал у Лігеті залишається сонорним за своєю природою. І оперує композитор ним саме як сонорним матеріалом. Це відбувається і на фактурному, і на формотворчому рівнях. Аналіз Трію також показав, що даний твір репрезентує стилістичні та стильові ознаки, які притаманні композиціям пізнього періоду творчості композитора. При збереженні сонорики для цього періоду є характерним повернення до тотальної хроматики, до мелодичних ліній а також мініатюризація форми і тяжіння в композиції до низки невеликих за масштабами епізодів, розділів, частин.

Так, в плані фактури композитор трактує кожну з партій як сонорну лінію, а спади та напруження у фактурі відбуваються за рахунок включення чи виключення інструментів, що є характерним саме для сонорної музики.

В плані формотворення в даному творі лишається і домінує хвилеподібний розвиток як на рівні великих частин форми, так і на рівні синтаксису. Важливим тут є те, що хвилеподібний розвиток розуміється як звукове *crescendo* чи *diminuendo*, як коливання між звуком та кластером. Саме це підтверджує сонорність мислення композитора.

Аналіз «Трію» підтверджує, що Лігеті майстерно використав три вище вказані техніки композиції у цьому творі, а також зумів максимально поєднати їх, і тим самим створити нове бачення на розвиток композиторського мислення та безперечно володіння техніками, які утворюють інтегративні явища. У першій, другій та четвертій частинах найяскравіше представлено композитором, як поєднуються між собою хроматика, пуантилізм, статичний час та сонорність. Для показу

інтегративних явищ у композитора достатньо дві або три техніки, які при виконанні ніколи не повторюються. Це створює різноманітність не лише у техніках, а й у музичному звучанні.

Д. Лігеті – композитор, який постійно перебував у пошуках нового і невідомого. В творчому доробку композитора поєдналося все розмаїття елементів сучасних композиторських технік. А його композиції, – безумовно, його стильове, оновлене, інтегративне осмислення цих технік.

1. Галиева Ю. *Дьердь Лигети и «Новая венгерская школа»* / Ю. Галиева // *Дьердь Лигети. Личность и творчество: Сб. ст. – М.: Российский институт искусствознания, 1993. – С. 113–143.*
2. Дугина Т. *Гармонические аспекты современной композиторской техники (на примере симфонических произведений Е. Станковича) : дис...соиск. учен. степ..канд. искусствовед. : 17.00.02 / Т. Дугина. – К.: 1994. – 170 с.*
3. Когоутек Ц. *Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М.: Музыка, 1984. – 301 с.*
4. Крейнина Ю. *80-е годы: новое прочтение традиции / Ю. Крейнина. – М.: Российский институт искусствознания, 1993. – С. 91–112.*
5. Крейнина Ю. *Д. Лигети Личность и творчество / Ю. Крейнина // Дьердь Лигети личность и творчество, сб. статей. – М.: Российский институт искусствознания, 1993. –С. 147–165.*
6. Крейнина Ю. *О роли традиций в творчестве мастеров музыкального авангарда Лигети и Лютославский / Ю. Крейнина // Теоретические проблемы современного искусства / [Сост. М. Арановский].– М.: Российский институт искусствознания, 1992. –С. 110–116.*
7. Кюрегян Т. *Форма в музыке XVII–XX веков / Т. Кюрегян. – М.: Сфера, 1998. – 344 с.*
8. Лигети Д. *Преобразования музыкальной формы / Д. Лигети // Дьердь Лигети. Личность и творчество. – М.: Российский институт искусствознания, 1993. – С. 167–189.*
9. Лигети Д. *Форма в новой музыке / Д. Лигети // Дьердь Лигети. Личность и творчество. – М.: Российский институт искусствознания, 1993. – С. 190–207.*
10. Лобанова М. *Дьердь Лигети: эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов (критика и размышления) / М. Лобанова // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. –Вып. 94. – С. 140–172.*
11. Маклыгин А. *Сонорика в музыке советских композиторов: Автореф. дис. ... канд. Искусствознания / А. Маклыгин. – М., 1985. – 21 с.*
12. Савенко С. *Приключения в воображаемом пространстве. Заметки о творчестве Дьердя Лигети / С.Савенко // Советская музыка. – 1987. – № 6. – С. 110–117.*

13. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества / А. Соколов. – М. : Музыка, 1992. – 228 с.
14. Ценова В. Теория современной композиции / В. Ценова. – М. : Музыка, 2005 – 624 с.

**Шурдак Марія.** Техніка композиції та інтегративні явища на прикладі «Тріо для скрипки, валторни і фортепіано» Д. Лігеті. Дана стаття присвячена дослідженню інтегративних явищ у техніках композиції на прикладі «Тріо для фортепіано, скрипки і валторни» Д. Лігеті. В Тріо як в характерному творі пізнього періоду творчості композитора проявляється поєднання інтонаційної хроматики, пуантилізму, і сонорики, яка є показовою для всієї творчості Д. Лігеті. Інтегративні явища різних елементів технік композиції створюють нове відчуття матеріалу та тематизму. Саме на прикладі «Тріо» Д. Лігеті яскраво показано як композитор майстерно працює з різними техніками композиції та інтегративними явищами.

**Ключові слова:** техніка композиції, інтегративні явища, сонорність, Д. Лігеті.

**Шурдак Марія.** Техника композиции и интегративные явления на примере «Трио для скрипки, валторны и фортепиано» Д. Лигети. Статья посвящена исследованию интегративных явлений в техниках композиции на примере «Трио для скрипки, валторны и фортепиано» Д. Лигети. В Трио как в характерном произведении позднего периода творчества композитора проявляется сочетание интонационной хроматики, пуантилизма, и сонорики, которая есть показательной для всего творчества Д. Лигети. Интегративные явления разных элементов техники композиции создают новое ощущение материала и тематизма. Именно на примере «Трио» Д. Лигети ярко показано как композитор искусно работает с разными техниками композиции и интегративными явлениями.

**Ключевые слова:** техника композиции, интегративные явления, сонорность, Д. Лигети.

**Shurdak Maria.** A technique of composition and integrativni phenomenon is on the example of «Trio for violin, horn and piano» D. Ligeti. D. Ligeti talked: «That already it was once, I consider superfluous to repeat. We must search something original, each it». During everything the creative life, he boldly searched the moments of combination of the «classic» understanding of morphogenesis with the most various modern technicians of composition. Under a term «technique of composition» such multilevel concepts are very often understood, as pitch organization (key, modality, series), melodic



and polyphonic principles (technique of row, micropolyphony, serialism), texture aspects (sonoristic layer, aleatoric block, serial technique), and also formative and the combined receptions. But also today a concept «technique of composition» is not finally certain.

Sonorism, aleatory, pointillism is those composer's technicians which uses in the creation of D. Ligeti. By a dodecaphony, as well as serialism, in a «clean kind» a composer does not use. Sonorism is a model and dominant in Ligeti.

In the late period of creation of composer will present the searches of the new integrative phenomenon on an example «Trio for a violin, french horn and piano» (in 1982). In «Trio», as well as in other works of late period, there are high-quality changes in the technique of composition and accordingly morphogenesis, where chromatic are combined, pointillism, sonority and «static time». In this work a most model for the change of technique is become by that in the wide understanding sonoristic on the nature material gets new basis as total chromatic.

A «Trio» D. Ligeti dedicates to Brahms. This dedication – artistic gratitude of modern artist the musical classic of XIX age not only. As loves Ligeti is in yet and cipher in musical text feeling of succession of tradition which is written into the postmodern context of creation of composer.

In this case Ligeti elects the known work of Brahms – «Trio for piano, violin and french horn». A coincidence of composition here is not casual. At such dedication identical instrumental composition creates a thin intertextual association.

Composer's work with work of Brahms proceeds at intonation level. D. Ligeti does not use quotations, quasi citations, does not operate to thematism in general. It is not characteristic for his thought. «Combination» from «Trio» of Brahms takes place at «composer's» level. For the material in «Trio» a composer elects separate intonations from the invoice of Brahms, and exactly they become important elements in his intonation complexes.

Research of Trio shows that musical material in Ligeti remains sonoristic on the nature. And a composer operates by him exactly as by sonoristic material. It takes place and on texture, and on formative levels. The analysis of Trio rotined also, that this work presented stylistic and stylish signs, what inherent compositions of late period of creation of composer. At the maintainance of sonorism for this period, returning is characteristic to total chromatic, to the melodious lines and also miniature of form and gravitation in composition to the row of small after scales episodes, sections, parts.

In the plan of morphogenesis in this work there is and prevails undulating development both at the level of greater parts of form and at the level of syntax. Important here is that undulating development is understood as voice crescendo or diminuendo, as oscillation between a sound and cluster. Exactly it confirms sonority thought of composer.

D. Ligeti – composer which constantly was in search of new and unknown. In creative work of composer all variety of elements a modern composer's united techniques.

**Key words:** a technique of composition, integrative phenomenon, sonority, D. Ligeti.

*Анна Стоянова*

## ЖАНРОВОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

(на материале одесского фестиваля «2 дня и 2 ночи новой музыки»)

**Актуальность** выбранной темы обусловлена тем, что фестивальное движение на современном этапе ярко репрезентирует инновационные свойства композиторской поэтики, приобретая важное значение для развития украинской композиторской школы.

**Новизна** темы данной статьи обусловлена недостаточной изученностью в музыкознании фестивалей современной музыки как феномена современной музыкальной коммуникации.

**Цель** публикации – на основе творческого опыта одесского фестиваля «2 дня и 2 ночи новой музыки» определить ведущие диалогические стороны процесса жанрового моделирования композиторского творчества.

Диалогичность одесского фестиваля проявляется на различных организационных уровнях. Прежде всего, это диалог композиторов с исполнителями, а исполнителей со слушателями (иногда – в самом буквальном смысле), причем как диалог творческих личностей, возможный благодаря тесному соприкосновению всех трех необходимых составляющих музыкально-творческого процесса.

Возможности диалога как широкого художественного феномена раскрываются на фестивале на основе жанрово-стилевых тенденций исполняемой музыки. Причем жанрово-стилевой диалог происходит как между представленными на данном фестивале произведениями, так и со звучащими на предыдущих (и последующих) фестивалях произведениями,