

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

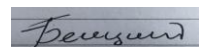
Кафедра оркестрових духових інструментів,
кафедра оперно-симфонічного диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ВАЛТОРНИ У ТВОРЧОСТІ Д. ЛІГЕТІ.
НА ПРИКЛАДІ АНСАМБЛІВ ДУХОВИХ.**

Магістерська робота
Білецького Олексія Сергійовича
Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства
професор
Овчар Олександр Павлович

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

ПІДПИС



Білецький О.С.

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ЯК КАТЕГОРІЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА.....	4
1.1. Значення звукового образу в мистецтвознавстві, звукорежисурі, радіомовленні, філології.....	7
1.2. Категорія «звуковий образ» у музикознавстві.....	9
Висновки до Розділу 1.....	11
РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ ВАЛТОРНИ ЯК ІНСТРУМЕНТА.....	13
Висновки до Розділу 2.....	17
РОЗДІЛ 3. ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ВАЛТОРНИ У ТВОРЧОСТІ Д. ЛІГЕТІ.....	18
3.1 Життєвий і творчий шлях композитора. Періодизація творчості.....	18
3.2 «Шість багателей» для квінтету духових.....	22
3.3 «Десять п'єс для квінтету духових».....	32
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3.....	42
ВИСНОВКИ.....	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52

Вступ

Актуальність дослідження. Історію музики й історію музики ХХ століття зокрема неможливо уявити без постаті Д. Лігеті. Його ім'я тісно пов'язане з розвитком таких музичних стилів і технік як неофольклоризм, мінімалізм, сонористика. Митець проводив семінари під час літніх курсів у Дармштадті, займався педагогічною діяльністю, створив низку статей з питань музичної форми, композиторської техніки. Лігеті значно збагатив усі жанри, в яких працював, від багателі й фортепіанного етюду до струнного квартету й інструментального концерту, відкривши нові яскраві й самобутні образні шари, вклавши у свої твори нові смисли, в яких так чи інакше відбилися неповторні реалії ХХ століття. Композитор докорінно змінив погляд на засоби музичної виразності: ритм, гармонію, мелодію, динаміку, фактуру, а також значно збагатив способи звуковидобування, завдяки чому спромігся видобути з кожного інструмента, до якого звертався, нові звукові барви, чи то кларнет, чи то скрипка, валторна. Остання у творах Лігеті доволі часто виступає як сольний і ансамблевий інструмент. Прикладом є Гамбурзький концерт для валторни й камерного оркестру (1998-1999-2002) Камерний концерт для 13 інструментів (1979-1980) Тріо для кларнета, валторни й фортепіано (1982), шість багатель для духового квінтету (1953), десять п'єс для духового квінтету (1968). Однак значення валторни в творчості Лігеті фактично не висвітлено в музикознавчій літературі. І взагалі відсутня інформація про звуковий образ валторни у доробку композитора, хоча з творів, які наведені вище, випливає, що композитор приділяв значну увагу цьому інструменту в різні періоди діяльності.

Мета роботи — реконструювати головні характеристики звукового образу валторни у творчості Д. Лігеті на основі певних засобів музичної виразності, що сприяють його створенню.

У зв'язку з обраною метою в роботі розв'язується декілька додаткових завдань:

- визначення смислових меж поняття «звуковий образ» в мистецтвознавстві й музикознавстві;
- розгляд історії розвитку валторни і жанру квінтету духових;
- періодизація творчості Д. Лігеті, визначення основних рис кожного з періодів;
- визначення особливостей звукового образу валторни в творчості Д. Лігеті.

Об'єктом дослідження є жанр квінтету духових в контексті творчості Д. Лігеті.

Предмет дослідження — звуковий образ валторни у творчості Д. Лігеті.

Матеріалом роботи є нотні тексти шести багателей для квінтету духових і десяти мініатюр для квінтету духових Д. Лігеті, що репрезентують різні стильові періоди у творчості композитора. Хоча вказані твори були проаналізовані з погляду гармонічних, ритмічних, фактурних засобів, роль валторни в них як рівноправного учасника ансамблю не виявлена.

В роботі застосовані наступні методи дослідження:

- історично-стильовий метод дозволяє визначити основні тенденції, що притаманні кожному з періодів творчості Д. Лігеті і встановити їхній вплив на формування звукового образу валторни в його творчості;
- жанровий метод дає можливість визначити особливість розвитку квінтету духових у творчості Д. Лігеті і вплив цього жанру на трактування композитором звукового образу валторни;+
- порівняльний метод застосовано для визначення художніх особливостей творів, обраних для аналізу, що дає змогу визначити їхній вплив на утворення звукового образу валторни, його своєрідність.

Теоретична база. В дослідженні використані роботи таких авторів з наступних тем:

1. Звуковий образ як наукова категорія [Є. Авербах, Є. Плаксіна, Н. Рябуха, Е. Купріяненко, Є. Юцевич, С. Железняк, А. Рустамов, П. Мірошниченко, Є. Белова, О. Рассахань, С. Хватова, Л. Гаккель, О. Жерздев, О. Щербатова];

2. Історія валторни, розвитку валторнового стилю, жанру квінтету духових [Є. Чуріков, О. Фурукін, А. Вдов, А. Гілев, В. Зарицький, В. Березін, М. Худяков, Ш. Палтаджян];

3. Сонористика. [С. Тюліна, А. Папеніна, К. Балашвілі, С. Путилова, О. Собакіна, І. Острогомільський];

4. Творчість і риси стилю Д. Лігеті [О. Антонова, А. Минич, Ю. Крейніна, О. Радвилевич, І. Острогомільський, О. Трайніна, М. Шурдак, Ч. Д. Морісон, М. Райс, Р. Стейніц, П. Гріфітс, М. Атенсіо, Д. П. Кленденінг];

Наукова новизна роботи обумовлена фактично цілковитою відсутністю досліджень, що стосувалися б звукового образу валторни у творчості Д. Лігеті, попри детальне висвітлення у вітчизняному й закордонному музикознавстві різних її аспектів, чи то гармонії, чи то мелодики, фактури, особливостей оркестрового мислення тощо.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її використання можливе виконавцями-валторністами для створення нових інтерпретацій творів Д. Лігеті. Також дослідження може стати частиною наукового підґрунтя для подальшого вивчення музикознавцями звукового образу валторни в музиці ХХ століття, чи дасть можливість дослідникам скласти подібні характеристики для інших інструментів у контексті творчості певних композиторів. Результати дослідження можуть бути застосовані в курсі історії музики, аналізу музичних форм, у курсі історії виконавського мистецтва на духових інструментах, в класі ансамблю духових.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ЯК КАТЕГОРІЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

1.1 Значення звукового образу в мистецтвознавстві, звукорежисурі, радіомовленні, філології.

Поняття «звуковий образ» набуло значної актуальності в мистецтвознавстві ХХ століття й отримало розгалужену низку різноманітних визначень. Зацікавлення цією мистецькою категорією обумовлене кількома причинами, основною з яких, мабуть, є плюралізм стосовно художніх концепцій, що притаманний мистецтву ХХ століття. Також причинами підвищеної уваги до цієї мистецтвознавчої дефініції можна вважати поглиблення внутрішніх зв'язків між різними видами мистецтв, не обов'язково суміжними, і виникнення синтетичних аудіовізуальних жанрів таких як, наприклад, інсталяція.

Отже, розглянемо кілька визначень, які отримало поняття звуковий образ в різних джерелах. Так, в енциклопедичному словнику ЗМІ під редакцією А. Князева читаємо: «Звуковой образ — совокупность звуковых (речевых, музыкальных, шумовых) элементов, создающих посредством ассоциаций в обобщенном виде представления о материальном объекте, явлении, историческом событии, характере человека». Опрацювання цієї теми в літературознавстві репрезентоване дисертаціями А. Мансурової «Поэтика звукообразов в лирике М. Ю. Лермонтова» (2004) і К. Дьякової «Звукообраз в прозе Е. И. Замятина: к характеристике творческой индивидуальности писателя» (2011). Також дослідженню цієї теми присвячені монографії, дисертаційні дослідження, окремі статті й роботи в інших наукових галузях: Є. Авербах «Рождение звукового образа. Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио» (1985). А. Рустамов «Звуковой образ пространства в структуре художественного языка звукорежиссуры» (2013). П. Мірошниченко «Звуковий образ українського радіомовлення як репрезентант мовної ситуації в країні» (2015), С. Желєзняк у статті «Проблематика визначення

й класифікації звукового образу в звуковізуальній культурі» (2018) дає наступне визначення розгляданого нами поняття: Звуковий образ — передавання або відтворення об'єктивної й суб'єктивної (що відображає емоції, уявлення, ідеї) реальності, її певної частини звуковими засобами (звуками, їх видозміною та комбінацією) [4, с.200].

1.2 Категорія «звуковий образ» у музикознавстві

В Музичній енциклопедії під редакцією Ю. Келдиша музика охарактеризована як «вид иск-ва, к-рый отражает действительность и воздействует на человека посредством осмысленных и особым способом организованных по высоте и времени звуковых последований, состоящих в основном из тонов». Словник-довідник під редакцією Є. Юцевича дає наступне визначення: «МУЗИКА (грец. *musike*, буквально: мистецтво муз) — мистецтво, у якому дійсність відображається засобами звукових художніх образів» [9, с.163]. Отже, з поданих визначень робимо висновок, що для музичного мистецтва поняття «звуковий образ» є одним з визначальних, оскільки в ньому згенерована головна особливість музики як такої.

Однак дослідження означеної теми почалося відносно недавно. За словами Н. Рябухи, перша спроба осмислення звукового образу у виконавському мистецтві пов'язана з ім'ям М. Друскіна і, зокрема, з його роботою «Новая фортепианная музыка» (1928). Як пише дослідниця, «...научный труд М. Друскина – это первый опыт систематизации в аспекте обоснования исторической обусловленности трактовки музыкального инструмента в связи с появлением нового пианистического самосознания» [14, с. 76]. Також дослідниця відзначає роль Б. Асаф'єва, у створенні теорії звукового образу: «Таким образом, интонационная теория Б. Асафьева выявила взаимосвязь звукообраза с категорией интонации, что позволило выявить значение

инструментализма как фактора обновления звуковой выразительности, влияющего на все процессы формообразования в музыке» [14, с. 76].

В книзі «Фортепианная музыка XX века» Л. Гаккель зауважує, що «В нашей книге основное внимание сосредоточено на "звучащем образе" фортепиано». Це фактично перша згадка розгляданого нами поняття вже в конкретному контексті, адже автор застосовує категорію «звуковий образ» диференціюючи різноманітні виразні засоби, що задіяні у створенні образу інструмента, притаманного певній епосі. Таким чином, дослідник створює аналітичний інструментарій і термінологічну базу, хоча б на початковому рівні, що дозволяє екстраполювати наявні наукові здобутки у вигляді спостережень і узагальнень у площину не тільки фортепіанного виконавства, а й виконавського мистецтва взагалі.

Продовженням дослідження означеної теми тією чи іншою мірою є роботи О. Щербатової, Н. Рябухи, О. Жерздева, Е. Купріяненко, О. Плаксіної, Є. Белової. А. Дарманської. О. Рассахань, С. Хватової.

О. Щербатова в дисертаційному дослідженні, доповнюючи попередні спостереження В. Гаккеля, систематизує сучасні способи оновлення акустичних можливостей фортепіано, розглядає сонорно-кolorистичні можливості фортепіано у зв'язку з його романтичною і антиромантичною інтерпретацією, аналізує фактурно-просторові характеристики звукового образу фортепіано у зв'язку з традицією і її оновленням, визначає роль звукового образу фортепіано у композиційно-драматургічному процесі. Н. Рябуха в дисертаційному дослідженні й низці статей виявляє нові аспекти в дослідженні звукового образу фортепіано зокрема і звукового образу взагалі. Наприклад, дослідниця робить важливі висновки щодо міждисциплінарних зв'язків у розкритті цієї теми. Дисертаційне дослідження Е. Купріяненко присвячене аналізу поступового становлення «альтового стилю». Також в роботі йдеться про «становлення альта у його персоніфікованому інструментальному значенні» [7, с. 17], що напряду

поєднує дисертаційне дослідження з розглядовою темою, адже надалі в тексті йдеться про «принцип індивідуалізації “голосу” інструмента» [7, с. 18].

Розгляду образу гітари присвячена дисертація О. Жерздева і кілька його статті, наприклад, “«Образ» гитары в системе струнно-щипкового инструментализма: история, органология, актуальная практика”.

В статті В. Рассахань та І. Хватової звуковий образ флейти в музиці ХХ століття розглянуто крізь призму творчості К. Дебюссі. В магістерській роботі А. Дарманської для цієї ж мети використано твори Е. Боцца і Ж. Ібера.

Є. Белова у статті «Звукообрази ударних інструментів: сучасність та ретроспекції» пропонує аналітичну модель, «що враховує історичний, національний, еволюційний фактори у трактуванні звукообразів ударних». [2, с. 121]. Це дозволяє «відстежити спадкоємність в новому та риси культурного діалогу, що так чи інакше виникає у “великому часі” (за М. Бахтіним) мистецтва».

В статті О. Плаксіної категорія «звуковий образ» розглядається авторкою на прикладі творчості фолк-метал гурту «Eluveitie». Дослідниця зазначає, що в якості аналітичного інструментарію застосовує напрацювання Н. Рябухи. Це, власне, складає наукову новизну роботи, за словами авторки.

Наостанок вважаємо за потрібне навести висловлювання Н. Рябухи, яке, на нашу думку, вдало підсумовує сенс поданих вище думок і міркувань стосовно категорії «звуковий образ»: «Звукообраз есть психофизиологический феномен, сущность которого заключается в единстве физического (как «звучащий предмет») и психологического (как «звучащий смысл») восприятия действительности» [15, с. 74]. Дослідниця також зазначає, що звукообраз є «смісловою моделлю світу».

Висновки до розділу 1

Беручи до уваги розглянуті вище джерела, робимо висновок, що поняття «звуковий образ» є надзвичайно багатоплановим, оскільки не тільки функціонує всередині музичного мистецтва, а й поєднує його з суміжними видами мистецтв, зачіпаючи в наш час навіть сферу інформаційних технологій. А в окремих випадках визначення «звукового образу» виводить сам його сенс за межі сфери власне мистецтва. Така багатогранність і відкритість до різноманітних трактувань дозволяє розглядати це явище у декількох різних площинах:

1. Звуковий образ як результат пізнання довколишнього світу, як джерело інформації про нього.

2. Звуковий образ як відбиття культурних і художніх поглядів певної епохи, наслідок зосередження етичних і естетичних норм.

3. Звуковий образ, що виступає у якості знаку, символу, тобто як семіотичний об'єкт з певними семантичними характеристиками.

4. Звуковий образ, що є категорією музичного мистецтва, в якій підсумовані художні засоби, притаманні художній епосі, композитору, виконавцю, інструменту. Така концентрація різноманітних характеристик перетворює звуковий образ на уособлення певної музично-стильової парадигми.

Найголовнішим в контексті нашого дослідження видається симультанність функціонування окреслених трактувань поняття «звуковий образ», з можливістю екстраполяції цих смислів на будь-яку окрему галузь музичного виконавства, аж до окремого інструмента, як ми могли переконатися під час огляду джерел. Така гнучкість і універсальність розгляданого поняття дає можливість сформулювати характерні особливості трактування кожного інструмента у зв'язку з різноманітними соціокультурними обставинами, а також вплив вже сформованих семантичних шарів на творчий процес композитора, що є тотожним впливу митця на інтерпретацію цих самих окреслених сенсів.

Як бачимо, поняття «звуковий образ» розповсюджене в царині найрізноманітніших галузей знань, що тільки підтверджує його всеохопність і

здатність точно й у деталях передати зміст різноманітних явищ, виявити їхню внутрішню сутність у кількох найхарактерніших рисах.

Розділ 2

ЕВОЛЮЦІЯ ВАЛТОРНИ ЯК ІНСТРУМЕНТА

Історія розвитку валторни налічує не одну сотню років, і вже в античних джерелах трапляються згадки про інструменти, що передували її появі. Відомо, що за часів Середньовіччя лицарі використовували ріг під назвою оліфан, виготовлений зі слонової кістки, який мав надзвичайну силу звуку. Загалом, ріг був постійним атрибутом лицарських турнірів і полювань. За словами О. Фурукі, мисливський ріг згадано в кількох трактатах про полювання, з них назвемо наступні: «Полювання на оленя» Г. Твіцці (1360-1379), «Книга про короля Модуса і королеву Раціо» А. де Фер'єра (1378-1379), «Книга полювання» Г. Фебюса (1387).

Вже у XVII столітті Ж. Б. Люллі використовує мисливський ріг як оркестровий інструмент в опері *Princesse d'Elide*. Попередники натуральної валторни, якими були мисливський ріг і троп, також застосовували у складі оперного оркестру такі композитори як А. Стефані, К. А. Бадіа, Р. Кайзер, А. Скарлатті, М. П. Монтеклер. О. Фурукі також наголошує, що важливим етапом інтерпретації валторни є Бранденбурзький концерт №1 Й. С. Баха. У 1680 році невідомий майстер сконструював першу натуральну валторну. Відтоді цей інструмент почали поступово використовувати в якості оркестрового. Згодом валторна стала фігурувати в основному складі барокового оркестру. О. Фурукі вважає десятиліття, від якого можна вести відлік, 1720 рр. На його думки про це свідчать відомі твори Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана.

Завдяки Францу Антону Шпорку (1662-1738) почалося подальше розповсюдження інструмента Німеччиною. А. Вдов пише: «К 1760 году в состав каждого известного в Германии оркестра были введены две валторны, потеснившие в какой-то мере трубы». А метод Антона Йозефа Гампеля (1710-1771), чеського валторніста дозволив подальшу хроматизацію валторни через введення руки у розтруб інструмента. І вже у ранньокласичних композиторів

валторна перетворилася на обов'язковий інструмент групи мідних духових разом з трубою. Хоча її функції були зі зрозумілих причин певний час обмежені переважно участю в tutti або ж гармонічними й ритмічними педалями, однак в окремих випадках валторнам доручалися і невеликі за обсягом соло, що можна спостерігати вже в симфоніях Я. Стаміца. Особливо яскравою в цьому сенсі була друга половина XVIII століття, пов'язана з діяльністю таких видатних виконавців як, наприклад, А. Розетті, Ш. Пунто. У творчості композиторів Віденської класичної школи напрацювання попереднього покоління композиторів отримали подальший розвиток.

Камерні твори, концерти для валторни з оркестром Й. Гайдна і В. А. Моцарта стали невід'ємною частиною репертуару валторністів. М. Черняк, зокрема, вказує на стильову модуляцію, що відбулася в концертах Й. Гайдна, тобто перехід від барокового *stilo clarino* до нового *stilo mixto*. Авторка зазначає, що завдяки цій рисі концерти для валторни з оркестром Й. Гайдна мають неабияке історичне значення, адже перехід до нового стилю значно розширив технічні можливості валторни і дав можливість композиторам разом з виконавцями реалізувати нові музичні задуми [21].

Ш. Палтаджян зазначає, що чотири концерти для валторни В. А. Моцарта взагалі складають окрему епоху в історії інструментального концерту. Автор звертає увагу на те, що у згаданих творах значно зросли суто технічні вимоги до виконавця, на відміну, наприклад, від концертів А. Вівальді і Г. Ф. Телемана. Але найголовнішим здобутком, на думку дослідника, є мелодична виразність партії валторни. І цією якістю попередні зразки жанру значно поступалися концертам Моцарта. Підбиваючи підсумки, автор пише, що у творчості В. А. Моцарта валторна це інструмент, який здатен поєднувати широкі віртуозні можливості з гнучкою кантиленою [12].

Саме нове вміння виразно «виспівувати» довгі мелодичні лінії стало для валторни надзвичайно важливим, оскільки в подальшому поставило її в один ряд, наприклад, з гобоєм і кларнетом, як інструмент, якому можна доручати важливі

соло, коли мова йде про оркестрову партитуру. Це ж саме нове вміння згодом зробило можливим і створення значної кількості сольної літератури для валторни, де виконавцю можна було б продемонструвати володіння саме кантиленою.

Стосовно творчого доробку Л. Бетховена А. Вдов пише: Наприклад, в увертюре к опере «Фиделио», в музыке к трагедии Гёте «Эгмонт», в Третьей, Пятой, Седьмой и Девятой симфониях композитор поручает валторне красочные и эффектные партии героического характера, он не избегает и технически сложных пассажей для валторн, применяет солирующую валторну и в скерцо своих симфоний». Усі ці факти свідчать, що розвиток інструменту на кінець XVIII ст. досягнув нового рівня.

Важливою подією, пов'язаною з розвитком валторни й валторнового виконавства стала повна хроматизація інструмента. Це сталося у 1813 році і значно розширило технічні можливості інструмента. І хоча знадобилося більше ніж півстоліття, щоб вентиляна валторна остаточно замінила інструменти з натуральним строем, модернізовані валторни поступово посіли основне місце в оркестрах, ансамблях.

Саме у XIX столітті поступово формується й набуває завершеності такий склад виконавців як ансамбль духових і квінтет духових зокрема. Хоча ансамблеве музикування було розповсюдженим в європейській музиці ще з XVII століття, твори для тріо, квартетів чи квінтетів духових інструментів з'явилися значно пізніше, що пов'язано з досить пізнім вдосконаленням механіки інструментів, або ж взагалі з їхнім більш ніж поступовим закріпленням в музичній практиці. У якості прикладу наведемо ситуацію, що склалася довкола впровадження кларнетом до складу ансамблю, оркестру. Адже навіть в партитурах останніх симфоній В. А. Моцарта цей інструмент не завжди присутній, хоча час написання цих творів — остання чверть XVIII століття.

Отже, повертаючись до ансамблю духових, мусимо сказати, що одним з перших композиторів, якому цей виконавський склад і твори, що написані для

нього, завдячують існуванням, є чеський композитор, теоретик музики і педагог Антонін Рейха (1770-1836). Його перу, наприклад, належать тріо, створені винятково для валторн, а також одні з перших духових квінтетів, що мають типовий нині склад: флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна. Причому таких ансамблів Рейха створив 24. Ще один композитор, який зробив значний внесок у створення репертуару для квінтету духових, — Франц Данці (1763-1826). Його творчість перебуває у часовому проміжку між Класицизмом і Романтизмом. І хоча Данці є автором музики різних жанрів, зараз він відомий переважно як автор саме ансамблів духових.

XX століття стало часом активного розвитку валторнового виконавського мистецтва. Хроматизована валторна посіла основне місце в оркестрах, остаточно замінивши інструмент у натуральному строї. Потенціал вентильної валторни як сольного й ансамблевого інструмента був усвідомлений композиторами вже на початку XX століття, що відбилося у створенні доволі значної кількості сольних п'єс, концертів для валторни, ансамблевих п'єс з її участю. Серед авторів, що створювали сольні п'єси для валторни, М. Арнольд, Г. Бауман, Е. Бозза, О. Мессіан, В. Буяновський, В. Пірхнер, Е. П. Салонен. Авторами концертів для валторни з оркестром є М. Арнольд, О. Гедіке, Р. Глієр, М. Тейлор, П. Гіндеміт, Р. Штраус.

Композитори XX ст., звернувшись до художніх напрямів минулих сторіч, відкрили нові тембральні й фактурні засоби у використанні духових інструментів, що відбилося і на кількості написаної ансамблевої музики, зокрема духових квінтетів. Так, зразки цього жанру створили П. Гіндеміт, К. Нільсен, Ж. Ібер, Ф. Шміт, Д. Мійо, К. Штокгаузен. Що стосується другої половини XX століття, то О. Радвилович пише: «Начиная с 1960-х гг. в творчестве “авангардистов” количественно преобладают камерно-инструментальные сочинения, созданные для самых различных составов. Это и традиционные ансамбли – струнные квартеты, фортепианные дуэты, квинтеты деревянных духовых, сочинения для солирующего инструмента и для инструмента в

сопровождении фортепиано, произведения, использующие нестандартный, нередко причудливый ансамблевый состав. Поиски небольшого количественно, но емкого по своим техническим возможностям и богатого тембрами состава ведутся с начала XX века и продолжают входить до наших дней». Як бачимо, у другій половині XX століття духовий квінтет є одним із найбільш затребуваних камерних складів, що включає валторну як ансамблевий інструмент.

Висновки до розділу 2

Історія розвитку валторни налічує не одне століття. Простий мисливський чи військовий ріг за часів Античності чи Середньовіччя, й інструмент зі складною конструкцією, багатим тембром, діапазоном, що охоплює кілька октав, з різноманітними способами звуковидобування на початку XX століття — саме такий вигляд має еволюційний шлях валторни. Вперше вона прозвучала як оркестровий інструмент у 1665 році в опері Люлли. І спочатку в оркестрі виконувала функції близькі первісним, з відповідним семантичним навантаженням. Але вже у XVIII столітті валторну поступово вводять до оркестрового складу як постійний інструмент групи мідних духових. З часом її функції в оркестрі розширюються. Поступово з'являється сольна й ансамблева література для валторни. Переламним моментом у розвитку інструмента стало XIX століття, коли була сконструйована вентильна валторна і почався поступовий відхід від практики використання інструментів у натуральному строї. Оскільки в цей же час майстри приділяли увагу вдосконаленню механіки й інших духових, виникла можливість утворювати ансамблі винятково з духових включно з валторною, зокрема квінтети. У XX сторіччі тенденції, закладені століттям раніше, отримали потужний імпульс для розвитку, завдяки чому кількість якісної сольної й ансамблевої літератури для валторни значно збільшилася, а виконавці і композитори й зараз продовжують розкривати багатий технічний і звуковий потенціал цього інструмента.

Розділ 3

ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ВАЛТОРНИ У ТВОРЧОСТІ Д. ЛІГЕТІ

3.1 Життєвий і творчий шлях композитора. Періодизація творчості.

Дьордь Лігеті народився 28 травня 1923 в місті Дічесентмартон, що в Трансильванії. Його батько, Олександр Лігеті, був клерком, а мати, Ілона Лігеті — офтальмологом. Майбутній композитор початкову музичну освіту почав здобувати у шість років, коли сім'я переїхала до міста Клуж. До того ж часу відносяться спогади композитора про перші яскраві музичні враження — опери «Борис Годунов» і «Травіата». В 30 рр. політична ситуація в Румунії значно погіршилася через прихід до влади нацистів. Коли Лігеті намагався вступити до Клузького університету, з'ясувалося, що єврейським студентам навчання у цьому навчальному закладі заборонено. Тому освіту йому довелося здобувати в імпровізованому ерзац університеті для євреїв. Однак він навчався в Клузькій консерваторії у Ференца Фаркаша. А в 1942-1943 рр. Брав приватні уроки з композиції у Пала Кадоса в Будапешті. Загалом 40 рр. Були сповнені трагічними подіями для композитора через перебування у концтаборі в 1943, смерть батька і брата в Освенцимі.

Після війни Лігеті повертається до Будапешта і завершує навчання в консерваторії імені Ф. Ліста. Фугою і контрапунктом він займається в класі Шандора Вереша, якого вважають найвидатнішим угорським композитором після Бартока і Кодаї, а композицію продовжує вивчати у класі Фаркаша. Після завершення навчання у 1949 р., Лігеті, за прикладом Бартока, активно збирає трансильванський (угорський) фольклор і намагається перенести його мелодичні і гармонічні принципи власну у вокальну й інструментальну музику. Результатом цієї кропіткої роботи став «Румунський концерт» для оркестру. Хоча згодом композитор відходить від принципів неофольклоризму і намагається шукати власний стиль. У 1950-1956 рр. Лігеті викладав гармонію, контрапункт і аналіз форм у консерваторії імені Ф. Ліста. Його твори, що були написані в той час, не

здобули гідної уваги, оскільки своїм змістом суперечили естетиці соціалістичного реалізму, оскільки у своїх творах митець орієнтувався на творчість Бартока, Стравінського, Берга. Наприклад, Перший струнний квартет вперше виконали лише у 1958 р., вже після втечі композитора до Австрії після придушення антирадянського повстання.

З втечі до Австрії починається новий етап у житті композитора. Майже одразу його запрошують у Кельн, де він рік працює в студії електронної музики. Саме в цей час він зближується з К. Штокгаузенем і П. Булезом. Активно вивчає творчість Шенберга, Берга, Веберна, Штокгаузена, Булеза, про що він давно мріяв. Під час роботи в студії Лігеті створює кілька електронних композицій, але згодом повертається до створення акустичної музики, вважаючи, що між електронними і акустичними джерелами звуку немає особливої різниці. Однак досвід роботи у Кельні допоміг йому створити свій неповторний стиль. Важливою подією у житті композитора стали перші відвідини курсів Нової Музики у Дармштадті у 1957 році, з якими він буде пов'язаний майже 20 наступних років у якості викладача.

Протягом 60-70 рр. композитор створив низку творів, що репрезентують його новий стиль. Це «Атмосфери» (1961), «Реквієм» (1963-1965), «Lontano» (1967) та інші твори. В цей час композитор також активно займається викладацькою діяльністю, наприклад, обіймає посаду професора Королівської академії в Стокгольмі з 1961 р. Викладає на композиторських курсах в Мадриді, Ессені. У 1972-1993 років обіймає посаду професора в Гамбурзькій консерваторії, де викладає композицію. Також половину 1972 року Лігеті працював запрошеним композитором у Стенфордському університеті.

З 80 рр. починається новий етап у творчості Лігеті. В період з 1985 по 2001 рр. композитор створив три зошити етюдів для фортепіано. Також в цей час написані Тріо для скрипки, валторни і фортепіано (1982), Соната для альту соло (1991-1994), Концерт для фортепіано з оркестром (1985-1988), Гамбурзький концерт для валторни і камерного оркестру (1998-1999).

Помер Д. Лігеті 12 червня 2006 року у Відні.

Щодо датування першого періоду творчої діяльності Лігеті думки дослідників дещо розходяться, але всі вони згодні з тим, що тривав він до кінця 50 р. О. Трайніна з цього приводу пише наступне: «Фольклорная ориентация проявила себя по меньшей мере дважды. Впервые ей отмечена творческая фаза с 1944 по 1956 годы, когда Лигети активно занимался поиском и собиранием народных мелодий, делал их обработки для разных хоровых составов».

М. Шурдак зазначає: «Взаємодія технік композиції і формотворення в камерно-інструментальній творчості Д. Лігеті пройшла певну еволюцію. Так, у ранньому періоді, позначеному внутрішнім зв'язком зі стилістикою Б. Бартока («Шість багателей», Струнний квартет № 1), спостерігається опора на традиційні композиційні структури (проста тричастинна, форма варіацій, строфічна варіантна форма, рондоподібна форма), але перші прояви сонорної техніки закладають тенденцію до їх розхитування» [25, с. 5]. У своєму дослідженні, присвяченому аналізу «Десяти п'єс для духового квінтету», Чарлз Дуглас Морісон пропонує ще більш детальний поділ першого періоду творчості Лігеті. Так, він виділяє проміжок між 1938 і 1942 рр., до якого відносить найбільш ранні твори. Окремо дослідник розглядає час до кінця 40 рр., коли через політичну ситуацію композитор був обмежений у творчих пошуках і був змушений займатися переважно обробками народних пісень. Ранні 50 рр. Морісон вважає часом, коли почав формуватися неповторний стиль Лігеті [33].

Отже, із зазначеного вище робимо висновок, що для *раннього періоду* творчості Лігеті, який тривав до кінця 50рр., загалом є характерною опора на фольклорний матеріал, класичні форми, орієнтація на стиль Б. Бартока й І. Стравінського.

Зрілий період творчості Лігеті охоплює 60 рр., за словами О. Трайніної: «Иная творческая фаза приходится на период 60-х годов. Характерный для нее метод - микрополифонический - проявил себя и как музыкальный код. Начиная с Atmospheres («Атмосферы», 1961), он нашел свое отражение во всех

разножанровых произведениях десятилетия...». «К концу 60-х наметилась стадия, охарактеризованная композитором как “менее микро” и ставшая основой для следующей стилистической трансформации (Lontano, 1967; “Десять пьес для духового квинтета”, 1969; Камерный концерт, 1970)». М. Шурдак зазначає, що «У творах зрілого періоду (цикл “Десять п’єс для духового квінтету” та Струнний квартет № 2) саме сонорика обумовлює синтаксичний розвиток і форму. Використання унісонів і кластерів (кластерна вертикаль), взаємодія сонорних ліній та пластів (горизонтальна рухомість пластів), хвилеподібний рух визначають особливості формотворення, в якому контраст між розділами практично зникає, відчуття форми (а тим більше її визначення) досягається аналітичним шляхом [23, 241]. Ч. Моррісон також зазначає що новий період творчості Лігеті починається з 60-х, зокрема, з п’єси для оркестру «Атмосфери». Одними з основних рис цього періоду дослідник вважає статичні сонорні блоки, мікрополіфонію, поступові темброві модуляції. Автор також зазначає, що з кінця 60 рр. новий стиль композитора зазнає деяких змін. Наприклад звучання текстур стає більш прозорим, хоча ритміка мелодичних ліній все ще залишається доволі складною [33]. Таким чином, дослідник, як і О. Трайніна вважає, що твори, написані в 70 р., також продовжують мікрополіфонічну лінію «Атмосфер» й інших творів цього періоду, але з деякими змінами.

Отже, головною рисою зрілого стилю Лігеті є створення ним техніки мікрополіфонії і апробація її в різних жанрах і з різними інструментальними й вокальними складами.

Пізній період, на думку О. Трайніної, починається з середини 70-х і триває до кінця життя композитора у 2006 р. Дослідниця відзначає кілька нових тенденцій, які характеризують творчість композитора у цьому періоді: вплив мінімалізму, зацікавлення ідеями фрактальної геометрії, що відбилося у створенні Фортепіанного тріо, застосування різноманітних поліритмових комбінацій, нашарувань різних ритмів, що стало результатом знайомства з латиноамериканськими і кубинськими ритмами. М. Шурдак також зазначає, що

«В Тріо, як і в усіх творах пізнього періоду творчості композитора, відбуваються якісні зміни в техніці композиції, де поєднуються хроматика, пуантилізм, сонорність та «статичний час» [24, с. 67]. С. Тюліна, описуючи цей період творчості композитора пише наступне: «Начало "позднего" периода творчества Лигети - это время преодоления последствий "реставрации" 1970-х годов, приведшей к эклектике и утрате "техники иллюзорных кодов"». І. Остромогильский зазначає: «В 1980-2000-е годы сложная фактурно-пространственная и метроритмическая организация произведений Лигети синтезирует на новом уровне некоторые особенности раннего периода (начала 1950-х годов), генетически связанного с бартоковскими традициями».

Як бачимо, пізньому періоду властива тенденція до синтезування складових різноманітних стилів, технік і навіть окремих галузей знань.

3.2 «Шість багателей» для квінтету духових

«Шість багателей» (1953) для квінтету духових, що відносяться до раннього періоду творчості Лігеті, є транскрипцією шістьох номерів з фортепіанного твору композитора «Musica Ricercata», який був написаний ще у 1951 р. Назва фортепіанного циклу споріднена з назвою барокового переважно поліфонічного жанру, що вирізнявся з одного боку застосуванням складної поліфонічної техніки, а з іншого —тяжінням до імпровізаційності, проявом чого була, наприклад, нестала кількість голосів в імітаціях. Загалом для ричеркару характерна вигадливість, інвенторство, складна інтелектуальна робота. Саме цю особливість жанру мав на увазі автор, даючи своєму циклу назву «Musica Ricercata». Адже в основі циклу лежить оригінальна ідея поступового збільшення кількості звукового матеріалу у п'єсах, починаючи двома звуками у першій п'єсі, закінчуючи дванадцятьма в останній, яка, до речі, за жанром і є ричеркаром, на кшталт хроматичних ричеркарів, характерних для музики Пізнього Ренесансу чи Раннього Бароко. Таким чином, автор охоплює усі

дванадцять тонів хроматичної гами, але сам спосіб охоплення відрізняється, наприклад, від додекафонної техніки чи серіалізму.

Звісно, врахувавши особливості інструментального складу, композитор іноді значно переопрацював фактуру в кожній обраній п'єсі, на що звертає увагу Мітчел Атенсіо в роботі «Back to bagatelles: realizing the remainder of Ligeti's MUSICA RICERCATA», порівнюючи п'єси для духових з першоджерелом. Звичайно, такі зміни вплинули і на форму п'єс, хоча в цілому вона не вийшла за межі класико-романтичних норм.

Отже, перший номер з «Шести багатель» має скерцозний, жвавий і примхливий характер. Такого настрою композитору вдається досягнути завдяки імітації барв мажоро-мінору. Адже для побудови горизонталі і вертикалі композитор використовує звуки *c-e-es-g*, що складають тризвуки однойменних *C-dur* і *c-moll* в різноманітних мелодичних, фактурних і тембрових комбінаціях. В окремих тактах відбувається нашарування тризвуків, завдяки чому звучання загострюється через виникнення інтервалу збільшеної прими *e-es*. І саме ця колористична риса надає характеру музики додаткової терпкості, свіжості. Багатель має тричастину структуру. Крайні розділи побудовані на чергуванні поспівок в межах великої й малої терцій, що репрезентують мажоро-мінорну сферу. Мінливість, грайливість характеру музики підкреслюється, окрім ладогармонічних засобів, ритмічною фігурою дві шістнадцяті й дві вісімки, в яку вкладені терцеві поспівки. Вказана наполегливість, бадьорість у звучанні мотиву досягається завдяки його ямбічній структурі.

Перший раз поспівка звучить в октаву у флейти і гобоя. Кларнет, фагот і валторна підкреслюють першу долю акцентованим звуком *c*. Далі соло кларнета на тлі арпеджіо мажорного тризвука у фагота чергується з перегуками на основі терцевої інтонації у гобоя, кларнета, валторни і фагота. І їхнім унісоном завершується перший розділ. Початок середнього розділу підкреслений введенням нового тембру — флейти-пікколо, соло якої звучить на тлі великої терції *c-e*, яку виконують валторна і фагот восьмими остинато. Соло флейти-

п'ікколо переривають «вигуки» гобоя і кларнета. Завершується середній розділ остинато у фагота, що повторює початкову поспівку флейти-п'ікколо, поступово сповільнюючи темп. В репризі композитор повертає основний образ в незмінному вигляді. У першій багателі валторна виконує кілька функцій: бере участь у виконанні тематичного матеріалу, особливо це стосується фрагментів побудованих за діалогічним принципом. Також валторна разом з фаготом виконує партію супроводу до соло флейти в середньому розділі.

The image shows a musical score for woodwinds. It consists of five staves: Fl. grande, Ob., Cl., Cor., and Fg. The Fl. grande staff has a circled '10' above the first measure and a 'muta in Fl. piccolo' instruction above the third measure. The music is in 3/4 time and features various dynamics such as *f* and *mf*.

Друга п'єса циклу має похмурий і навіть драматичний характер. В ній композитор застосовує шість звуків, які майже повністю відтворюють звукоряд зменшеного ладу, що, власне, і надає музиці дещо зловісного звучання. Багатель має тричастинну форму з доволі розгорнутою кодою. Інтонаційною основою

The image shows a musical score for strings. It consists of five staves: Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. The tempo is marked 'Tempo I' with a quarter note equal to 40 (♩ = 40). The music is in 6/8 time and features various dynamics such as *ff*, *più f*, and *ff*.

першого розділу є поспівка, що базується на звуках *gis-h-cis-d*, її розвиток базується на варіантному повторенні цих чотирьох звуків. Виконує поспівку гобой на тлі витриманого звуку *cis* у флейти, кларнета, валторни з сурдиною і фагота. У другому реченні тематичний матеріал композитор передає фаготу. Його соло звучить на тлі витриманого квартакорду *d-gis-cis* у флейти, кларнета і валторни. Підкреслюють завершення першого розділ два унісони у кларнета, валторни без сурдини і фагота. Середній розділ починається з канонічної імітації, яку виконують флейта і кларнет. Далі секундова інтонація у флейти і фагота звучить на тлі органного пункту у гобоя, валторни і фагота. Реприза варійована. Партію гобоя тепер дублює валторна у тритон, завдяки чому початкова поспівка звучить ще більш напружено і драматично. Гобою і валторні контрапунктують флейта і кларнет, у яких звучить мала секунда *as-g*. Додатково загострює напружений характер органний пункт звуці *h* у фагота, що звучить в контроктаві на *ff* потужно й зловісно. Кода починається звучанням початкової поспівки у флейти і фагота, які звучать через дві октави. Далі звучить унісон на звуці *g* з поступовим додаванням голосів. Завершується твір кластером, що складається з трьох початкових звуків *h-cis-d*, таким чином автор додатково «заокруглює» форму.

У другій п'єсі валторна бере участь у створенні вертикалі. А в ансамблі з кларнетом або гобоєм викладає тематичний матеріал.

Третій твір має світлий пасторальний, ідилічний характер. З семи звуків композитор конструює міксолідійській лад з високим і пониженим щаблем одночасно, тобто утворює міксодіатонічний звукоряд. Багатель написана в куплетно-варіаційній формі. Основна тема має пісенний характер. У першому проведенні її виконує флейта на тлі остинато у кларнета й фагота, що складається з кількох трихордових поспівок. У другому проведенні остинато кларнета передається флейті, а мелодію виконують гобой і кларнет в унісон з введенням гетерофонного розщеплення.

Третє проведення — канон в нижню квінту. Верхній голос виконують флейта і гобою в октаву, а нижній — валторна. Остинато знов повертається до кларнета і фагота.

Четверте проведення — останнє. Гобой, кларнет і фагот виконують тему з використанням підголоскової поліфонії. Остинатний супровід виконують флейта і валторна.

У цій п'єсі, окрім виконання остинатної фігури супроводу, доручене проведення теми у складі канонічної імітації, яке є яскравим підтвердженням думки про співучий характер валторни. Лірична, пасторальна тема у виконанні цього інструменту, завдяки його багатому, насиченому обертонами тембру, звучить повнокровно, піднесено.

Четверта багатель танцювальна бадьора, енергійна. Написана у розмірі сім восьмих. Принцип розвитку базується на варіантному повторенні двотактової фрази. Звуковисотний матеріал з дев'яти звуків організовано таким чином, що в окремих тактах виникає ефект поліладовості на хроматичній основі. Ще однією характерною рисою цієї п'єси є остинатність ритму, що характерна для всіх рівнів фактури, тобто в цьому випадку можна говорити про моноритмічність.

П'єса починається з інтервалу великої секунди, яка взята гармонічно усіма п'ятьма виконавцями на *ff*, і звучить як заклик, що привертає увагу слухача. У першому проведенні гобой виконує тематичний матеріал, а кларнет — органний пункт на звуці *e*, повторюючи ритм теми. Валторна з фаготом дублюють гобой

кларнет октавою нижче. У другому проведенні флейта з кларнетом виконують поспівку в октаву, а гобой — органний пункт. Валторна з фаготом утворюють ще один пласт фактурний пласт, рухаючись паралельними квінтами. В наступному проведенні гобой і кларнет у високому регістрі виконують поспівку, причому застосування високого регістру цих інструментів надає звучанню гостроту й характерність. Флейті з фаготом композитор передає органний пункт, який у їхньому виконанні звучить через дві октави. Валторна виконує імітацію поспівки з різницею у половину такту. Далі тема звучить у кларнета, органний пункт, нона *d-e*, звучить у флейти і фагота зі зміщенням на одну чверть, імітацію композитор знов доручає валторні. Потім фактура ущільнюється за рахунок унісону гобоя і кларнету у високому регістрі. Валторна виконує імітацію. Органний пункт виконують флейта і фагот, але тепер нона звучить через дві октави. В останньому проведенні перед початком середнього розділу фактура дещо розріджується. Структурно цей фрагмент скорочений.

Середній розділ побудовано на остинатному проведенні у фагота першого двотакту з теми, що звучить на тлі органного пункту, але тепер не ритмізованого, а у вигляді витриманого звуку *e* у валторни до якої згодом приєднуються флейта і кларнет. У гобоя в цей час звучить наспівний варіант основної теми. Реприза скорочена. В ній композитор використовує один з варіантів фактури, застосованих у першому розділі, коли тема звучить в унісон у гобоя з кларнетом у високому регістрі, у валторни — імітація, фагот і флейта виконують ритмізований органний пункт на звуці *e* з відстанню через дві октави.

У четвертій п'єсі валторна також виконує тематичний матеріал, але разом з тим композитор доручає їй органний пункт у середньому розділі, що є цілком звичним використанням цього інструменту.

The image shows a musical score for five staves, numbered (55). The notation is dense and complex, featuring many accents and dynamic markings such as *ff* and *f*. The score is written in a key signature with one flat and a 7/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century music.

П'ята п'єса присвячена пам'яті Б. Бартока. Скорботна, похмура за характером. Тут композитор застосовує десять звуків хроматичної гами, моделюючи при цьому особливості дванадцятитонової тональності, оскільки тоніка чітко прослуховується на початку п'єси завдяки «тонічній» квінті *cis-gis* на початку твору і «пікардійському» тризвуку від *des* (однойменний до *cis*), який завершує п'єсу. Тобто автор чітко вказує, які саме звуки у п'єсі є стійкими. Прикметною рисою цієї мініатюри є також застосування принципу моноінтервальності для побудови мелодичної лінії, яка складається переважно з малотерцевих поспівок. Також увагу привертає використання зворотного пунктиру в оформленні тематичного матеріалу, семантичне значення якого часто пов'язане з патетичними і трагічними образами. Варто згадати в цьому випадку Марш з «Героїчної симфонії» Бетховена.

Отже, багатель починається демонстрацією фактурної формули. На тлі витриманого звуку *cis* у валторни з сурдиною фагот, гобой і флейта виконують співзвуччя *cis-gis-cis*, відповідно. Холодне пусте звучання кварт і квінт у поєднанні з нерівномірною пульсацією створюють відчуття нестійкості, непевності, адже співзвуччя, чергуючись з паузами, припадають на різні долі такту. Саме на такому тлі звучать скорботні малотерцеві поспівки у виконанні кларнета від різних звуків.

Для середнього розділу характерна зміна фактури і темпова нестабільність. У першому фрагменті середнього розділу темп з *Adagio* змінюється на *Allegro*. У валторни без сурдини на *fff* звучать ті ж самі малі терції з використанням зворотнього пунктиру на тлі паралельного руху акордів у інших інструментів, які теж викладені з використанням цього ритму. Таким чином, в цьому фрагменті застосовано принцип моноритмічності. Цей розділ звучить драматично, напружено. Тембр валторни тут виступає у своєму звичному семантичному значенні, як виразник героїчно-патетичного начала.

The image shows a musical score for a section starting at measure 10. The tempo is marked "Allegro maestoso" with a quarter note equal to 76. The score includes parts for Fl. grande, Ob., Cl., Cor., and Fg. The Fl. grande part starts with a circled "10" and features a series of eighth notes with accents. The other instruments follow with similar rhythmic patterns. Dynamics include "f" and "fff". A "senza sord. in rilievo" marking is present for the Clarinet part. The section concludes with "stringendo poco a poco".

У наступному епізоді темп ще більше пришвидшується. Тут звучить кларнет з фаготом, виконуючи малотерцеві поспівки по чергово, але переважно разом з дублюванням у септиму. Останній сегмент середнього розділу є кульмінаційним. Темп значно сповільнюється, час ніби розширюється. Флейта, гобой, кларнет і валторна на *ff* «скандують» дисонансний акорд у зворотньому пунктирі, але вже з двома крапками, що ще більш загострює ритм, утворюючи остинато на два такти. Фагот в цей час виконує тритон *c-fis* низькому регістрі. Густий і насичений тембр інструменту в низькому регістрі надає звучанню тритона ще більш зловісного забарвлення. Середній розділ завершується унісонним «вигуком» терції *a-c* на *ff* в усіх інструментах.

Реприза видозмінена і скорочена. З малої секунди у фагота і валторни виростає сонорна лінія, до якої додаються флейта і кларнет. Поспівки, що їх

виконує гобой, ніби втрачають опору у вигляді тонічної квінти, звучать ще більш беззахисно, розгублено. Завершується п'єса просвітлено, мажорним тризвуком від звуку *des*. Валторна в цій п'єсі не лише бере участь у створенні моноритмічної фактури у кількох розділах, але й виконує яскраве соло, що має важливе значення у драматургії п'єси.

В останній п'єсі циклу композитор використовує 11 звуків. Він знову звертається до моделювання дванадцятитонової тональності з дисонантним різновидом вертикалі. Багатель виконується у швидкому темпі. Авторська ремарка *capriccioso*, змінний темп, примхлива ритміка з «ламаними» акцентами вказують на скерцо як жанровий інваріант для цього твору, що за бурлескним, гротесковим і дещо саркастичним характером споріднений з подібними п'єсами Бартока, Прокоф'єва, Шостаковича.

Форма твору поєднує принцип рондальності з елементами варіаційного і варіантного розвитку. Центральним елементом (термін Ю. Холопова) є звук *d*. Автор акцентує на ньому увагу на самому початку п'єси унісоном в усіх п'яти виконавців. Потім протягом 17 тактів валторна виконує ритмізований органний пункт на цьому ж звуці, а флейта, гобой і кларнет разом з нею окремими «крапками-акцентами» також на звуці *d* підкреслюють соло фагота, що виконує функцію рефрена. Характер музики цього розділу позначений рисами похмурого комізму через хроматизовану тему, постійну зміну метру, ламаний ритм і низький регістр фагота, в якому тема викладена. Перший розділ закінчується звуком *d*, з якого і почався, тому рефрен структурно і тонально замкнений. Каданс темброво підкреслений унісоном у гобоя, кларнета і валторни.

Molto vivace. Capriccioso
 ♩ = 450 (♩. = 150, ♩ ca. 112)

5

Інтонаційна основа першого епізоду — рух по терціях з політональним нашаруванням голосів, що призводить до дублювання мелодичної лінії дисонансами. Ритмічно епізод майже точно відтворює рефрен, що дозволяє говорити про застосування варіантного розвитку, і має тричастинну структуру. Для викладення матеріалу у першому розділі композитор використовує принцип діалогічності: фрази у флейти і кларнету, дубльовані в нону, що чергуються з фразами у валторни з сурдиною і фагота, дубльованими в малу секунду. У середньому розділі епізоду на мелодичну лінію флейти, що також рухається по терціях, накладаються короткі поспівки у гобоя і кларнета, що створює колористичний ефект завдяки застосуванню політональності. Реприза скорочена до чотиритактової фрази у флейти і кларнета, знову дубльованої в нону.

Друге проведення рефрену варійоване. Тема звучить з дублюванням у три октави. Це проведення композитор доручає флейті, гобою і кларнету. У валторни і фагота — остинатний супровід, ритмізований органний пункт на звуках *h-d*. Другий епізод також побудований на русі терціями, тобто пропонує варіантний розвиток матеріалу першого епізоду, що чергується з хроматичним рухом дубльованим в терцію. В цьому розділі солює гобой. Третє проведення рефрену скорочене до чотирьох тактів, що викладені флейтою-пікколо і гобоєм з дублюванням в нону, що є, як бачимо, прикметною рисою рефрену.

Завершується багатель кодою, де хроматична гама, поєднана з ритмом рефрену, поступово складається в сонорну лінію, що досягнувши кульмінації

складаються в низку акордів-крапок у високому регістрі. Після кульмінації звучить невелике доповнення: засурдинена валторна виконує фразу, побудовану на матеріалі обох епізодів, тобто на русі по терціях. Мелодичний рух зупиняється на звуці *d*, з якого і починалася п'єса. Підкреслює каданс і звук *d* у кларнета й фагота, викладений в октаву. Таким чином автор додатково акцентує увагу на центральному елементі, щоб побороти центробіжну тенденцію, яки виникає через дисонантну вертикаль.

В останній п'єсі циклу валторна не тільки виконує звичні для неї функції, наприклад, ритмізований органний пункт, але ще завершує п'єсу і цикл ремінісценцією тематичного матеріалу першого епізоду, тобто її тембр використано як формотворчий елемент.

3.2 «Десять п'єс для квінтету духових»

На відміну від попереднього циклу, «Десять п'єс для квінтету духових» (1968) є цілком самостійним твором, в якому композитор продовжує розвивати техніку мікрополіфонії, створену ним на початку 60 рр. Цьому циклу присвячена деяка кількість робіт у вітчизняному і закордонному музикознавстві, в яких автори розглядають твір з різних позицій. Наприклад, Ч. Моррісон у своїй роботі аналізує, звуковисотну складову п'єс, їхню ритміку й фактуру, тобто розглядає застосовані автором виразні засоби [33]. М. Шурдак розглядає твір в аспекті

сонорної техніки композитора взагалі а також її значення у творчості митця. Дослідниця пише з цього приводу: «Цикл «Десять п'єс для духового квінтету» метафорично можна назвати “енциклопедією сонорної техніки”. Кожна з п'єс представляє новий варіант сонорної фактури і різні принципи його викладення, розвитку і формотворення» [23, с. 248]. Авторка також відзначає, що «...велика амплітуда (від концертності до камерності) саме в жанрі камерно-інструментальної музики – циклу п'єс для квінтету духових інструментів – притаманна стилю Д. Лігеті, показова для його трактування інструментів» [23, с. 248]. За характером фактури п'єси можна розділити на дві групи, на що звертають увагу згадані вище дослідники. До першої групи відносимо мініатюри №№1, 3, 5, 6, 9, до другої — №№ 2, 4, 10. Стосовно форми п'єс М. Шурдак пише, що в циклі «переважає форма з двох розділів, яка тяжіє умовно до контрастної двочастинної» [23, с. 248]. Отже, розглянемо коротко кожен з п'єс окремо.

Перша мініатюра написана в сонорній техніці і загалом має зосереджений, споглядальний характер. Звукова смуга (за класифікацією О. Маклігіна) складається з п'ятьох ліній, що рухаються переважно в межах сексти. Причому співзвуччя поступово охоплює все більший простір: від сексти на початку, до більш ніж октави в кінці. Посилює відчуття руху сонорного співзвуччя примхлива ритміка і насичена мікродинаміка в кожному з голосів. Кульмінацією п'єси є унісон, що звучить у другому розділі, що спочатку звучить на максимальній гучності, переростає у кластер але раптово динаміка спадає до рівня *pp*. Завершується мініатюра паузою, як і починалася. З цього приводу М. Шурдак пише: «Для Д. Лігеті пауза дуже важлива — це також музика, але музика тиші. А тиша в свою чергу — це одна із складової саме сонорної музики Д. Лігеті» [23, ст. 242].

Musical score for five woodwind instruments: Fl. Sol., Cl. Inagl., Cl. Sib., Cor. Fa., and Fag. The score shows measures 5, 6, and 7. Dynamics include *mf*, *pp*, and *sempre espr.*

Музика другої п'єси створює комічний, бурлескний образ, сповнений гротеску, на що вказує і ремарка автора *minaccioso e burlesco*. Мініатюра починається з кількох точок (за класифікацією О. Маклігіна) в усіх п'яти виконавців. Їхнє звучання підкреслене максимально сильними акцентами, на що автор звертає увагу ремаркою *possible*. З цих точок ніби прориваються короткі фрази у кларнета. Після чого композитор знову використовує генеральну паузу ніби цезуру, що розрослася до кількох тактів. Після паузи звучить кілька звукових потоків (за класифікацією О. Маклігіна), які і складають основну частину форми. Відзначимо також, що тембр кларнета у цій мініатюрі має визначальну роль і безпосередньо впливає на формотворення, оскільки саме вступом цього інструменту починається кожен розділ п'єси після паузи, або ж витриманий звук у кларнета зв'язує окремі сонорні побудови, що роз'єднані паузами.

Musical score for five woodwind instruments: Flauto contralto in Sol, Corno Inglese, Clarinetto in Sib, Corno in Fa, and Fagotto. The score is marked *Prestissimo minaccioso e burlesco* and $(\text{♩} = 160)$. It shows measures 1, 2, and 3. Dynamics include *ff possibile*, *ff*, and *con sord.*

Третій твір за фактурою, принципом розгортання матеріалу нагадує перший і має подібний характер. Ця мініатюра також складається з двох розділів, які контрастують за фактурою. В обох мініатюрах перший розділ — це звукова смуга, всередині якої лінії, що рухаються в межах від секунди до кварта. Схожість полягає і в вишуканій і складній ритміці, багатій на деталі мікродинаміці кожної мелодичної лінії.

Другий розділ базується на кількох фразах, що звучать в унісон у флейти, гобоя і фагота на тлі рухомої трелі у кларнета і кількох витриманих звуків у валторни. Завершується мініатюра звучанням великої секунди у флейти і кларнета.

Наступні три п'єси мають тривожний, рухливий характер, що кожного разу реалізований різними художніми засобами. У виконанні четвертої мініатюри беруть участь три інструменти: флейта, кларнет і фагот, оскільки вони в технічному розумінні більш рухливі, аніж гобой і валторна, адже вся п'єса — це три звукові потоки у стрімкому русі, розділені цезурами. Партія кожного інструменту доволі складна технічно, містить віртуозні пасажі і стрибки на широкі інтервали.

Цезура, що відділяє перший розділ від другого — це витримана секунда у кларнета і фагота, що ніби гальмує стрімкий рух. «Каданс» між другим і третім розділами підкреслений короткою акцентованою фразою у кларнета і фагота і паузою з ферматою після неї. Завершується п'єса витриманою секундою у флейти і кларнета.

П'ятий номер циклу виконує кuartет з флейти, кларнета, валторни з сурдиною і фагота. П'єса звучить у темпі *Presto*. Замість континуальності композитор тут віддає перевагу дискретності. Адже вся фактура вибудована зі звукових точок — окремих звуків, що повторюються з максимальною швидкістю і ніби «спалахують» у різних сегментах музичного простору. Такого ефекту автор досягає завдяки тембрам чотирьох різних інструментів і завдяки тому, що звуки, які вони видобувають, розміщені в різних регістрах. Розвиток відбувається завдяки регулюванню відстані між звуками у часі і зміною темпу. В момент кульмінації дискретність звучання майже нівелюється одночасною зміною звуків в усіх чотирьох голосах, тобто їхнім зближенням у часі, і пришвидшенням темпу, яке поширюється лише на півтора такти.

В зоні, яка виконує функцію кадансу, голоси знову поєднуються в одночасному звучанні на витриманих звуках. Завершується мініатюра паузою, що «звучить».

Шоста п'єса звучить у виконанні вже п'яти інструментів. В цьому номері композитор доручає соло гобою, тембр якого є одним з формотворчих факторів. Мініатюра має тричастинну структуру. У першому розділі короткі поспівки гобоя звучать на тлі швидко повторюваних звуків, але їхня тривалість значно більша, аніж у попередній п'єсі, що зумовлено необхідністю забезпечити контраст з партією гобоя.

Зона кадансування підкреслена зміною фактури в одному такті, однак цього достатньо, щоб підкреслити момент, коли звуки флейти, кларнета і валторни збираються у звукову пляму (за класифікацією О. Маклігіна). З унісону всіх п'яти інструментів на звуці *b* відбувається зміна фактури, що свідчить початок середнього розділу. Далі на тлі органного пункту у валторни, що охоплює нижній край регістру інструмента, звучить експресивна музична фраза у флейти, гобоя і кларнета в унісон. Після чого гобой продовжує вести мелодичну лінію інші чотири учасники ансамблю підтримують його звучання дисонансними співзвуччями. Мелодичний розвиток зупиняється на звуці *f* третьої октави у гобоя, що пов'язує середину і останній розділ, що виконує функцію репризи. В ньому репліка гобоя і репліка кларнета звучать на сонорному тлі, що виникає через вдмухування повітря у розтруб інструмента, через виникають звуки без

певної висоти, але вони так само швидко повторюються, як і в першому розділі, тому загалом виникає ефект репризності.

Tempo I: Presto stacc. e legg.

16 (♩ = 126) (sfz) *****

Ob. (pp sempre)

Cl. Sib. pp wie ein Schatten, mürando like a shadow, morendo

Cor. Fa. ***** (sfz) *****

Fag. ***** (sfz) *****

Measures 16-25 are shown with various dynamics and articulations.

Щодо цієї п'єси М. Шурдак зазначає: «Шумове звучання (Fl, Cor, Fg) з різним ритмічним оформленням створює величезний контраст до всього попереднього. Така “відмова” від звуковисотності переводить сонорне звучання в шум, який все рівно трактується сонорно» [23, ст. 246].

Сьома п'єса має двочастинну будову. Перший розділ будується на співвідношенні кластерів-плям у виконанні всіх п'яти учасників ансамблю, пауз, причому деякі з них тривають по декілька тактів і витриманих звуків у окремих інструментів, таких як, наприклад флейта, кларнет. Причому саме кластер є ніби імпульсом, завдяки якому і з якого ніби «проростають» ці окремі звуки. Таким чином, композитор використовує у першому розділі дискретний тип фактури.

Vivo, energico

1 (♩ = 96)

Flauto

Oboe

Clarinetto in Sib

Corno in Fa gestopft + stopped

Fagotto

Measures 1-5 are shown with various dynamics and articulations.

У другому розділі з розлогіх мелодичних ліній у флейти, гобоя, кларнета і фагота утворюється сонорний потік, яскраве й примхливе звучання якого підкреслює витончена, багата й ретельно виписана мікродинаміка кожної партії.

І хоча за кількістю тактів другий розділ значно менший за перший (37+7), структурний дисбаланс не виникає, оскільки він компенсується більш щільним розташуванням звукового матеріалу на одиницю часу.

Тож робимо висновок, що саме щільність розташування матеріалу, як і в п'єсі №6, композитор обирає формотворчим чинником.

Восьмий номер циклу є чудовим зразком, в якому продемонстровані можливості валторни як сольного інструменту. Ця п'єса — чудовий зразок лірики у творчості Лігеті. Мініатюра має тричастинну структуру, у крайніх розділах якої валторні відведена роль соліста. Перший розділ починається з потоку, що звучить у виконанні флейти в низькому регістрі з його дещо холодним, але м'яким колоритом, кларнета і фагота у високому регістрі, що має надзвичайно ніжний, прозорий характер. Такий вибір тембрів надає ніби оксамитового звучання сонорному потоку, сконцентрованому спочатку в межах малої терції *d-f* у першій октаві. Але потік поступово охоплює все більший простір, розширюється до меж зменшеної квінти, заповнюється хроматизмами, тому його фонічне забарвлення стає більш напруженим. Саме тоді вступає валторна з темою широкого дихання, що триває вісім тактів.

Мелодія має хвилеподібну структуру. Розгортаючись, вона поступово досягає краю верхнього регістру інструменту і так само поступово повертається до середнього регістру, де завмирає на звуці *e* малої октави, підтримувана треллю у кларнета. Її динамічні межі коливаються в межах *pp*, що є своєрідним викликом для виконавця, адже дотриматися цих вимог граючи у високому регістрі доволі складно.

Середній розділ починається з глісандо у валторни. Загалом він більш тривожний за характером, більш рухливий. Складається з кількох коротких побудов, що контрастують за фактурою через чергування окремих коротких поспівок в окремих виконавців, фраз в октавному дублюванні, витриманих дисонантних співзвуч.

Третій розділ є своєрідною тембровою репрізою, оскільки базується на соло валторни, як і перший розділ. Перші шість тактів інструмент звучить на тлі паузи в інших чотирьох учасників ансамблю, що надає соло ще більшої

проникливості. Далі тема виконується на тлі кластера у флейти, гобоя, кларнета і фагота.

Про дев'яту п'єсу М. Шурдак пише: «Вся п'єса створена як сонорне і дуже гучне звучання, на грані больового порогу. І хоча в кожному такті постійно відбуваються зміни, з точки зору слухацького сприйняття — це єдине «статичне» звучання. Одночасно — це новий вимір сонорики — як звучання тривале і дуже гучне» [23, ст. 247]. Виконують п'єсу флейта-пікколо, кларнет і гобой. Причому два останні інструменти звучать у високому регістрі, з характерною для нього пронизливістю, напруженістю. Саме тембр у поєднанні з динамікою надає цій п'єсі розпачливого, надзвичайно експресивного звучання, ніби висвітлюючи спочатку унісон на звуці es, а потім кластерне звучання з різних боків, передаючи таким чином внутрішню напругу зображеного композитором стану.

The image shows a musical score for three instruments: Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), and Clarinet in B-flat (Cl. Bb.). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of music, each with three staves. The first system is marked with a forte (ff) dynamic. The music features a complex, dense cluster of notes in the high register, with various articulations and dynamics. The second system continues the cluster, and the third system concludes it. The notation includes many beamed notes and slurs, indicating a highly technical and expressive passage.

В останній п'єсі продемонстровані можливості фагота як сольного інструменту. Мініатюра має гротесковий, скерцозний характер, що підкреслює і авторська ремарка *bizarro*. Побудований цей номер з кількох сегментів, у яких віртуозна партія фагота підкреслена звуками-крапками або короткими фразами в інших учасників ансамблю. В останньому сегменті фагот виконує віртуозне соло у високому регістрі на тлі витриманого звуку у флейти-пікколо, який ніби «кадансує» у короткий звук сіс великої октави, виконаний фаготом, що також створює комічний ефект.

Висновки до розділу 3

Творчий шлях Д. Лігеті, який дослідники зазвичай поділяють на три періоди, демонструє діалектичний перехід композитора від впливу композиторів-модерністів до створення власної техніки, що дозволила Лігеті втілювати творчі задуми вже у площині сонористики. Оскільки вже у п'єсах раннього періоду творчості формуються зони з сонорним звучанням і кристалізуються континуальний і дискретний типи фактури, які будуть характерні для більш пізніх періодів творчості композитора, починаючи з 60 рр. У творчому доробку пізнього періоду знов-таки простежується діалектична тенденція до синтезування елементів різноманітних музичних технік і напрямів зокрема, й таких, що відносяться до раннього періоду творчості.

«Шість багателей» для квінтету духових належать до раннього періоду творчості композитора і тому, як було сказано вище, загалом ще демонструють міцний зв'язок композитора з традиціями Модернізму. І хоча більш за все це твердження стосується різноманітних засобів виразності, але цілком справедливим воно буде стосовно і трактування функцій інструментів. Валторни зокрема. Її партію в цьому циклі можна вважати мініенциклопедією, що демонструє різні етапи розвитку інструменту й поступове набуття ним нових функціональних можливостей: від виконання різноманітних органних пунктів, гармонічних педалей (№№4, 5, 6), від участі у створенні різних фактурних елементів, у тому числі в ансамблі з іншими інструментами (№№ 1, 2) до

яскравих соло, що експонують головний образ, чи пропонують його трансформований варіант (№№ 3, 5, 6) Причому тембр валторни композитор трактує і як колористичний компонент, коли розраховує на його семантичне навантаження, і як функціональний, коли завдяки тембру валторни так чи інакше формується структура п'єси, як це було, наприклад, в останньому номері циклу, коли автор створює темброву арку завдяки використанню валторни на початку й у кінці багателі.

Наступний цикл був написаний у творчий період, коли композитор створив техніку мікрополіфонії, яка є одним з різновидів сонорного письма. Лігеті апробував цю техніку в роботі з різними інструментальними і вокальними складами. До їхнього числа належить і духовий квінтет. Тож у циклі «Десять п'єс для квінтету духових» композитор створює нові типи фактури сонорного складу, значно розширює коло способів звуковидобування для кожного з учасників ансамблю, по-новому інтерпретує принципи формотворення у кожній п'єсі.

Трактування валторни в циклі також розкриває нові можливості цього інструменту. Коли мова йде про сонорні лінії, композитор ще більше поглиблює уявлення про валторну як інструмент, що здатен надзвичайно гнучко реагувати на найдрібніші зміни динаміки у спектрі від *pppp* до *ffff*, спроможний передати найменші посилення чи послаблення звуку навіть в межах одного органного пункту. Причому в деяких випадках композитор застосовує крайні регістри валторни, вказуючи іноді на необхідність використання сурдини, що теж доволі показово, адже ще більше розширює колористичні можливості інструменту. Саме гнучкість в управлінні динамікою дає можливість долучити валторну до створення яскравих сонорних мас в межах інструментарію, обмеженого ансамблем з п'яти учасників. Прикладом розуміння специфіки такого використання валторни є мініатюри №№ 1, 3.

Варто сказати також про розширення арсеналу способів звуковидобування. Наприклад, репетиція звуку стакатіссімо з найбільшою швидкістю, на яку спроможний виконавець, у п'єсах №№ 5, 6 не тільки розширює область технічних

завдань для виконавця-валторніста, а й вносить до самого виконання елемент алеаторики, адже кількість звуків, видобутих в одну одиницю часу, буде коливатися залежно від технічних можливостей виконавця і стану самого інструменту. До суто сонорних прийомів відносимо також глісандо у п'єсі №8, дмухання просто у розтруб інструменту для отримання звуку без певної висоти в мініатюрі №6. Зазначимо, що автор надзвичайно детально випишує будь-які штрихи, виконавські вказівки, позначення динаміки, в окремих випадках додає коментарі для покращеного осягнення ідеї автора і його вимог до виконавця. Наприклад, у п'єсі № 7, яка переважно складається з коротких сонорних крапок, автор окрім акцентів додає ще й ремарку з рекомендацією грати коротко і максимально жорстко, за винятком довгих звуків.

Хоча композитор застосовує можливості валторни і в більш традиційних типах фактури. Наприклад, у п'єсі №1 валторна утворює унісонне звучання з іншими учасниками ансамблю як контраст до сонорного співзвуччя, що передувало йому. У мініатюрі № 8 композитор доручає валторні проникливе соло, що звучить на тлі сонорного потоку. Але і в цьому випадку автор вирішує таке завдання доволі оригінально, адже соло виконується у високому регістрі інструменту і сягає крайніх звуків діапазону, однак при цьому виконавець мусить витримувати динаміку від *ppppp* до *p*, що становить неабиякі труднощі для виконавця. Та мусимо зазначити, що таке поєднання динаміки і високого регістру валторни розкриває зовсім нові темброві можливості інструменту.

Висновки

У ході магістерського дослідження, предметом якого є звуковий образ валторни у творчості Д. Лігеті, вдалося з'ясувати, що саме по собі розглядане поняття має багатопланове смислове навантаження. Воно може виступати як джерелом знань про довколишній світ, так і може зосереджувати у собі культурні, художні норми певної епохи, чи навіть може сполучати в собі риси певного композиторського стилю. Тобто можна говорити про *гносеологічний, культурологічний і історико-стильовий* аспекти цього явища. Тож і не дивно, що його вивчення стало цариною не лише музикознавців, а й, наприклад, культурологів.

У музичному ж мистецтві різноманітні прояви і розвиток поняття «звуковий образ» досліджували Є. Авербах, Є. Плаксіна, Н. Рябуха, Е. Купріяненко, Є. Юцевич, С. Желєзняк, А. Рустамов, П. Мірошніченко, Є. Белова, О. Рассахань, С. Хватова, Л. Гаккель, О. Жерздев, О. Щербатова. Зокрема, вважаємо за потрібне звернути увагу на роботи, що зосереджені на дослідженні особливостей звукового образу певного музичного інструмента, оскільки цей напрямок досліджень безпосередньо стосується нашої роботи. Серед дослідників, що присвятили свої роботи вже названому напрямку, наступні науковці: Л. Гаккель (фортепіано), Н. Рябуха (фортепіано), Е. Купріяненко (альт), О. Жерздев (гітара), А. Дарманська (флейта), Є. Белова (ударні).

Доволі значна увага до цього напрямку реалізації поняття «звуковий образ» безперечно вказує на перспективність подібних досліджень. Такий висновок ми робимо через те, що зв'язок інтонаційно-семантичних шарів, які так чи інакше закріпилися за певним інструментом, з одного боку впливає на інтерпретацію його виразних можливостей композитором. Але з іншого боку, митець може збагачувати інтонаційний словник, властивий певному інструменту, тим самим розширюючи трактування його звукового образу.

Як бачимо, такий тип аналізу можна застосувати і до струнних, і до духових, і до клавішних, і навіть до ударних інструментів. Валторна у цьому випадку не є винятком.

Це інструмент з давньою історією, що міцно закріпився у європейській музичній практиці, і не тільки як такий, що входить до складу ансамблю, але і як чи оркестру інструмента. Оскільки для валторни написана значна кількість і сольних творів. За час перебування й функціонування інструмента в окресленому музичному просторі встиг сформуватися й набути чітких рис його звуковий образ із характерними семантичними маркерами. Серед дослідників, що своїми роботами так чи інакше сприяли окресленню меж і особливостей цього звукового образу валторни, можемо назвати наступні імена: Є. Чуріков, О. Фурукін, А. Вдов, А. Гілев, В. Зарицький, В. Березін, М. Худяков, Ш. Палтаджян, М. Черняк. У роботах вказаних авторів, що під різними кутами зору загалом охоплюють більш ніж тисячолітню історію розвитку валторни, поступово окреслювався процес розширення її «ареалу» в європейському музичному мистецтві. Суть цього процесу полягає у поступовому переході валторни від ролі винятково оркестрового інструмента з доволі обмеженими функціями, до ролі повноцінного учасника ансамблю чи навіть соліста, якому підвладні найрізноманітніші технічні складнощі. Ясна річ, цей процес тісно пов'язаний з удосконаленням конструкції інструмента.

Якщо ж говорити про згадані вище семантичні маркери, які мають безпосередній вплив на формування звукового образу, то передусім необхідно згадати про різноманітні *сигнальні формули*, наприклад, різноманітні фанфари, пов'язані з рухом по звуках тоніки, чи славнозвісний «золотий хід валторн». Виконання таких формул протягом довгого часу було ледь не єдиною функцією валторни і її багатьох попередників, якщо не брати до уваги також виконання педалей і витриманих звуків. Подібне використання валторни було пов'язане не в останню чергу з її простою конструкцією і натуральним строем, що значно ускладнювало застосування інструмента з будь-якою іншою метою. Таким

чином, перше амплуа валторни, що має неабиякий вплив на формування її загального звукового образу, — це, умовно кажучи, *героїко-патетичне* амплуа.

Удосконалення конструкції валторни, що пов'язане насамперед з ім'ям А. Гампеля, не лише значно збільшило технічні можливості валторни, перетворивши її на інструмент, для якого можна писати віртуозні блискучі твори, але й дозволило доручати їй кантиленні партії, що значно посилювало значення інструмента як у царині оркестрової музики, так і в жанрах камерно-інструментальних. І вже на основі творів, написаних композиторами Віденської класичної школи наприкінці XVIII століття, формується усвідомлення того, що вже відтоді доволі швидко формується ще одне стійке амплуа валторни — *ліричне*. Музичні здобутки XIX-XX століть тільки підтвердили цю гіпотезу, причому це стосується не тільки жанру концерту, де валторна виступає у якості соліста, але й різноманітних ансамблів і камерних сольних творів, де мистецтво кантилени, яке тепер стало доступним і для валторни, також продемонстроване повною мірою.

Отже, підсумовуючи, скажемо, що протягом кількох століть інтенсивного розвитку валторни як оркестрового і сольного інструмента сформувалися щонайменше два стійкі амплуа, *героїко-патетичне* і *ліричне*, які стійко асоціюються саме з тембром цього інструмента і відповідно найдужче впливають на створення його звукового образу й дотепер.

Лігеті протягом життя створював музику в різноманітних жанрах: від етюду до опери, від багателі до інструментального концерту. Якщо говорити про інструменти, для яких митець писав, то можна з упевненістю сказати, що він не оминув увагою ані струнні, (скрипка, альт, віолончель, струнний квартет) ані духові (валторна, квінтет духових), ані клавішні (фортепіано, клавесин, орган). Зокрема, створював композитор музику і для валторни. Як сольні твори (Гамбурзький концерт, 1998), так і у складі ансамблю (Тріо для скрипки, валторни і фортепіано, 1982). Як бачимо, багаті виразні можливості цього інструмента цікавили митця протягом усього його творчого шляху.

Творча діяльність Лігеті, яка найчастіше музикознавцями поділяється на три періоди, вирізняється постійними стильовими модуляціями з одного боку, а іншого — діалектичним зв'язком наступного періоду з попереднім. Так, перший позначений впливом композиторів-модерністів, зокрема, Б. Бартока й І. Стравінського. Одним з найбільш вагомих і показових творів цього періоду є «Musica ricercata» для фортепіано (1951), шість частин якої згодом автор аранжував для квінтету духових під назвою «Шість багателей». У згаданому творі за малим винятком характер тематичного матеріалу і принципи роботи з ним вказують на тісний зв'язок композитора з естетичними принципами Нової фольклорної хвилі, але окремі фрагменти вже вказують на зацікавленість автора у створенні сонорних типів фактури.

У циклі «Musica ricercata», як і відповідно у «Шести багателях», автор ніби «конденсує» здобутки музичного мистецтва за останні кілька століть. Адже поруч з короткими остинатними поспівками, примхливою ритмікою, що піддається варіантному розвитку, поруч з ладами народної музики, які вказують на зв'язок автора з Новою фольклорною хвилею, про що вже було сказано вище. У першій багателі грає яскравими барвами мажоро-мінор, нагадуючи про сторінки музики Моцарта й Шуберта з одного боку, а з іншого — про яскравий свіжий гумор у музиці Прокоф'єва. Моноінтервальний принцип побудови мелодичної лінії у багателі №5 повертає нас до композиційних принципів музики ХХ ст. Що стосується валторни, то композитор повною мірою реалізує і героїко-патетичне і ліричне її амплуа, про які вже йшлося вище, знов-таки узагальнюючи музичний досвід XVIII-XIX ст. Так, у багателі №5 валторні доручене патетичне соло, похмурий і драматичний характер якого пов'язаний з використанням винятково малих терцій для побудови мелодичної лінії і зворотнього пунктирного ритму, семантичне забарвлення якого дуже часто має тісний зв'язок з драматичними і навіть трагічними образами. У багателі №3 валторна виконує мелодію широкого дихання, що має пасторальний, ідилічний характер, демонструючи риси саме ліричного амплуа. Таким чином, композитор у випадку

роботи з партією валторни також ніби узагальнює, підсумовує історію розвитку цього інструмента, особливо це стосується музичного мистецтва XVIII-XIX ст.

Як було сказано, вже у циклі «Musica ricercata» подекуди спостерігаємо творчі пошуки композитора, спрямовані на створення сонорних типів фактури. І особливо помітним таке прагнення стає саме після створення «Шести багателей», які є транскрипцією п'єс зі згаданого фортепіанного циклу, оскільки наявність п'яти різних тембрів додатково підкреслює переважання колориту над функцією у створених зразках ансамблевої фактури. Ці пошуки по суті нової музичної мови набудуть закінченої форми у техніці мікрополіфонії, винайдення і використання якої дозволяє віднести 60-70 р. XX ст. до окремого періоду творчості Лігеті.

Особливість цього методу композиції полягає в тому, що значна кількість голосів рухається в діапазоні, обмеженому найчастіше терцією-квінтою, створюючи щільне звукове полотно, яке постійно змінює своє звуковистоне положення, але при цьому вичленувати його окремі компоненти на слух майже неможливо.

Митець продемонстрував життєздатність і гнучкість цієї техніки, в роботі з різними інструментальними складами, починаючи великим симфонічним оркестром та хором і закінчуючи квінтетом дерев'яних духових. Серед творів, які демонструють перехід композитора до нового типу письма і вільне опанування його, назовемо п'єси «Atmosphères» і «Lontano» для симфонічного оркестру, «Lux aeterna» для мішаного хору, Концерт для віолончелі з оркестром, «Десять п'єс для квінтету духових». Крім того, елементи цієї техніки він застосовував у третьому періоді творчості, який тривав, як прийнято вважати, з 80 р. XX ст. до кінця життя композитора.

В циклі «Десять п'єс для квінтету духових» митець значно оновлює, збагачує звуковий образ валторни, залучаючи її до створення психологічно складних, багатогранних музичних образів, що онтологічно нап'язані саме з XX століттям і його суспільними, військовими катаклізмами з одного боку

і ще наполегливішими спробами пошуків нової краси, яка могла б врівноважити цей колапс, з іншого.

Саме через складність, неоднозначність і напруженість музичних образів графіка мелодичних ліній в соло валторни стає набагато складнішою, а діапазон значно ширшим, динамічна палітра також значно розширюється, сягаючи іноді *ppppp*. Прикладом, що точно ілюструє такі зміни є соло валторни з №8. Також органічно вплітається валторнова партія і у щільні сонорні лінії, як, наприклад у №№ 1, 3. Варто звернути увагу й на розширення способів звуковидобування, використання сурдини тощо. Прикладом у цьому випадку можуть слугувати мініатюри №№ 5 і 6.

До творів, що могли б значно розширити розуміння звукового образу валторни у творчості Лігеті, відносимо також Тріо для скрипки, валторни і фортепіано (1982), «Гамбурзький» концерт для валторни і камерного оркестру (1998) Однак їхній розгляд виходить за межі нашого дослідження, тому існує перспектива поглиблення розгляду обраного нами предмету. Оскільки, безсумнівно, аналіз творів, що хронологічно належать до третього, останнього періоду творчості Лігеті міг додати певну кількість нових штрихів до отриманої нами інформації про звуковий образ валторни у творчому доробку композитора.

Та навіть зі зроблених нами спостережень на основі обраних творів випливає, що звуковий образ валторни у творчості Лігеті вирізняється різнобічністю і глибиною, оскільки у ньому синтезовані вже набуті протягом кількох століть *героїко-патетичне і ліричне* амплуа зі складним психологізмом образів, притаманних вже музиці ХХ століття. Саме таке сміливе поєднання масштабних смислових пластів, що належать різним епохам, є головною особливістю звукового образу валторни у творчості видатного композитора-авангардиста.

Таким чином, митцеві вдалося у своїх творах не тільки узагальнити всі здобутки валторнового виконавства за попередні кілька століть, усі семантичні значення, яких встиг набути тембр інструменту за час розвитку музичного

мистецтва, але й значно розширити технічні можливості технічні можливості валторни, видобути нові звукові барви, які б вступили у смисловий резонанс з реальністю ХХ століття. Валторна у творах Лігеті — універсальний інструмент із власним колоритом, характером звучання, що особливо помітно саме у його взаємодії з іншими учасниками ансамблю. Інструмент, технічні і звукові можливості якого, дозволяють охопити минуле і сучасність музичного мистецтва, синтезувати їх і надати створеним художнім образам нового, свіжого, неповторного сенсу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатский В. Теория и практика духового исполнительства Украины (итоги и перспективы). *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Музичне виконавство*. Вип. 8. Книга 5. Київ, 2000. С. 16–24.
2. Бєлова Є. Звукообрази ударних інструментів: сучасність та ретроспекції. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип.19-20. Харків. 2020. С. 120-136
3. Громченко В. В. *Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ-початку ХХІ ст.* Київ-Дніпро: Ліра, 2020. 304 с.
4. Желєзняк С. Проблематика визначення й класифікації звукового образу в аудіовізуальній культурі. *Культурологічна думка*. Вип. 14. Київ. 2018. С. 199-204
5. Жерздев. А. «Образ» гитары в системе струнно-щипкового инструментализма: история, органология, актуальная практика. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Вип. 4. 2018. С. 99-107
6. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні оцінки: дис... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01; Харківська державна академія культури. Харків. 2019. 630 с.
7. Купріяненко Е. *Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізньє бароко – Й. Брамс): автореф.дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.03.* Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. 30 с.
8. Кушнір А. Дисципліна «Історія виконавства на духових інструментах» як складова виховання українського

- виконавця-духовика нової генерації. *Київське музикознавство*. Вип. 51. Київ, 2015. С. 220–225.
9. Мірошніченко П. Звуковий образ українського радіомовлення як репрезентат мовної ситуації в країні. *Стиль і текст*. Вип 16. Київ, 2015. С. 68-77
10. *Музика. Словник-довідник*. Ю. Є. Юцевич. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2009. 352 с.
11. Овчар О. П. *Духове виконавство у Харкові XVIII – початку ХХ століття: етапи еволюції*: дис. канд. мист-ва. 17.00.03. Харків, 2016. 184 с.
12. Палтаджян. Ш. Характеристика концерта как жанра инструментальной музыки и особенности концертов для валторны с оркестром В. Моцарта. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Вип. 13. Харків, 2013. С. 77-84
13. Плаксіна О. До питання специфіки звукообразу в сучасному європейському естрадному музичному мистецтві. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 19. Дніпро. 2019. С. 74-82
14. Рябуха Н. Звуковой образ как феномен культуры: опыт междисциплинарного синтеза. *Культура і сучасність*. Вип. 2. Київ. 2014. С. 112-119
15. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 40. Харків, 2014. С. 72-85
16. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано у камерно-творчості В. Сильвестрова. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Вип.3. Харків, 2012. С.129-133

- 17.Рябуха Н. Специфіка звукообразного мислення К. Дебюссі: онто-сонологічний підхід. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. Вип.63. Харків. 2019. С. 217-228
- 18.Тукова І. Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Вип. 132. Київ, 2021. С. 66-77
- 19.Фурдуй Ю. Історико-теоретичні передумови дослідження жанру багателі в музиці. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики освіти художньої культури*. Вип 40. Київ. 2018. С. 434-400
- 20.Худяков Н. Валторновый стиль: генезис, эволюция, константы и переменные. *Проблема взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 42. Харків. 2015. С.371-383
- 21.Черняк М. Концерты для валторны соло Й. Гайдна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 39. Харків, 2014. С. 66–76
- 22.Чуриков. Є. Еволюція виконавської техніки валторністів: історіографія питання. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип 36. Львів. 2018. С. 360-369
- 23.Шурдак М. Сонорна техніка композиції та її значення в музичній мові Д. Лігеті (на прикладі циклу «Десять п'єс для духового квінтету»). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 36. Львів, 2015. С. 238-252
- 24.Шурдак М. Еволюція взаємодії формотворення і техніки композиції (на прикладі камерно-інструментальної творчості Д. Лігеті). *Київське музикознавство*. Вип. 53. Київ, 2016. С. 62-71
- 25.Шурдак М. І. Камерно-інструментальна творчість Д. Лігеті: взаємодія техніки композиції та формотворення: дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03; Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. 215 с.

26. Шурдак М. Інтегративні явища технік композиції (на прикладі "Тріо для скрипки, валторни і фортепіано" Д. Лігеті). *Київське музикознавство*. Вип. 50. Київ, 2014. С. 76-85
27. Attencio M. Back to bagatelles: realizing the remainder of Liget's Musica ricercata. URL: https://collections.lib.utah.edu/details?id=1588139&page=4&facet_setname_s=ir_htoa (дата звернення 10.12.2021)
28. Clendinning J. P. URL: <https://www.jstor.org/stable/833050?origin=JSTOR-pdf> (дата звернення 10.12.2021)
29. Drott E. The Role of Triadic Harmony in Ligeti's Recent Music URL: <https://www.jstor.org/stable/3700436> (дата звернення 10.12.2021)
30. Floros C. *Gyurgy Ligeti Beyond Avant-garde and Postmodernism*. Frankfurt am Main: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2014, 260 с.
31. Griffiths P. *Modern music and after*. New York: Oxford Press, 2010. С.475
32. March D. *Beyond simplicity. Analytical strategies for Contemporary Music*. University of York: Department of Music. 1997. 279 с.
33. Morrison. C. D. Aspects of musical language in Gyorgy Liget's Ten pieces for wind Quintet (1968). The University of British Columbia. Department of Music. 1983. 223 с.
34. Roig-Francoli M. A. Harmonic and Formal Processes in Ligeti's Net-Structure Compositions. *Music Theory Spectrum*. Vol.17 №2. New York. 1995. С. 242-267