

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

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ КЛАВЕСИНА У ТВОРЧОСТІ
Я. КСЕНАКІСА ТА Д. ЛІГЕТІ**

Магістерська робота
Казанцева Сергія Сергійовича

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії української
та зарубіжної музики
Мізітова Аділя Абдуллівна

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



Казанцев С. С.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЯ РОЗВИТКУ КЛАВЕСИНА ТА ЙОГО РІЗНОВИДІВ.....	 7
Висновки до Розділу 1.....	18
 РОЗДІЛ 2. КЛАВЕСИННА ТВОРЧІСТЬ У XX СТОЛІТТІ.....	 19
2.1 П'єса Я. Ксенакіса « <i>Naama</i> » як зразок інтерпретації клавесина у XX столітті.....	19
2.2 Клавесинна творчість Д. Лігеті у контексті новітніх тенденцій музики XX століття.....	28
Висновки до Розділу 2.....	49
 РОЗДІЛ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ Я. КСЕНАКІСА ТА Д. ЛІГЕТІ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ (на прикладі виконання Е. Хойнацької та А. Вішер).....	 51
Висновки до розділу 3.....	62
 ВИСНОВКИ.....	 64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	68

ВСТУП

Актуальність теми. Клавесинне мистецтво пройшло довгий шлях свого становлення. З моменту появи у XV столітті клавесин поступово набував популярності та досягнув вершини слави в останню добу барокової культури. Пізніше, під впливом романтичних тенденцій, він був несправедливо забутий, віддавши свою роль молоточковому фортепіано. Ціле століття про нього практично ніхто не згадував і лише на межі XIX – XX століть старовинний інструмент повернувся в актив музичної культури. Відродженню клавесинної музики сприяла виконавська практика відомої *Ванди Ландовської* (1879–1959), завдяки творчим зусиллям якої зазвучала музика французьких клавесиністів. Водночас у XX столітті з'являється плеяда композиторів, які зацікавилися тембровими можливостями інструменту з позиції нового музичного мислення. Сукупність цих явищ забезпечила органічне входження клавесина в сучасну музичну палітру. Одним з митців, котрий значно сприяв цьому процесу, стає *Яніс Ксенакіс* (1922–2001), який відкрив у тембрі інструмента принципово нове звукове ядро, самотутнє і неповторне. Не менш яскравим досвідом у цій жанровій царині є творчість *Дьордя Лігеті* (1923–2006). Клавесин у нього слугує аналогом сполучної ланки між минулими епохами і мінливою сучасністю. Велика кількість зразків у творчій практиці XX століття, діяльність видатних виконавців у цій сфері клавесинного мистецтва, розповсюдження автентичних інструментальних ансамблів з метою відтворення специфічної звучності барокової музики спонукають до вивчення цих зразків інструментальної музики. Особливості звукотворчої, образної та інтонаційної природи клавесина в контексті творів Я. Ксенакіса і Д. Лігеті, ще не розглядалися в українському музикознавстві. Ситуація, що склалася, визначає **актуальність** запропонованої теми.

Мета дослідження полягає в розкритті особливостей використання клавесина у новітній музиці другої половини XX століття. Сформульована мета передбачає вирішення наступних **завдань**:

- узагальнити наукову літературу щодо еволюції розвитку клавесина та його різновидів;
- розкрити ідейні та композиційні принципи Я. Ксенакіса; окреслити його надбання в клавесинній музиці;
- виявити особливості творчого шляху Д. Лігеті та специфічні риси його клавесинної творчості;
- розглянути інтерпретаційні версії Е. Хойнацької і А. Вішер новітніх клавесинних творів.

Об’єктом дослідження обрана клавесинна музика XX століття; **предметом** – особливості трактування клавесина у творчості Я. Ксенакіса та Д. Лігеті.

Методологія ґрунтується на комплексному підході, який передбачає залучення різних методів дослідження. Серед них використовуються:

- 1) *історико-теоретичний* – розкриває етапи розвитку клавесинного мистецтва, засоби музичної виразності, композиційно-драматургічні особливості конкретних творів;
- 2) *жанрово-стильовий* – характеризує твір з точки зору приналежності до певної жанрової традиції та індивідуального стилю;
- 3) *порівняльний* – виявляє зв’язок з традицією та новаторський підхід до усталених явищ;
- 4) *інтерпретаційний* – підкреслює своєрідність власного досвіду у розумінні музичних творів;
- 5) *довідково-біографічний* – осмислює життєвий та творчий шлях митця.

Теоретичну базу склали наукові праці про: *історію виникнення та художні можливості різновидів клавесина* (О. Алексєєв [2], Є. Безрядіна [5], Л. Гудкова та В. Гетьман [14], Н. Калент’єва [22], Н. Кашкадамова [25], Ф. Куперен [32], Т. Ліванова [34], Т. Пуларії [47], В. Радченков [49], А. Сисоєва [59], F. Hirt [72], J. Nandi [78], H. Penttinen [80]); *відродження та розвиток клавесинного мистецтва у XX столітті* (О. Фіалко [63-64], В. Шекалов [68-69]); *особливості жанрів, стилів і техніки письма у XX столітті* (Г. Абдулліна [1],

М. Арановський [3], А. Богомолів [6], М. Висоцька та Г. Григор'єва [8], Є. Грушина [12], В. Золотарьов [20], А. Кром [29], Т. Кюрегян [33], А. Маклігін [36], Є. Маркова [37], Є. Полупан [45], П. Поспелов [46], С. Скрєбков [54], М. Скрєбкова-Філатова [55], Е. Стручаліна [58], В. Цуккерман [67]); *теорію композиції* (Д. Бахтізіна [4], І. Гребнєв [10], С. Гудімова [13], І. Двужильна [15], Г. Демешко [16-17], Ц. Когоутек [26], М. Переверзєва [44], Є. Руч'євська [52], О. Соколов [56], В. Ценова [60]); *сучасну гармонію* (Л. Д'ячкова [19], Ц. Кун [31], Ю. Холопов [65-66], Л. Федотова [62]); *творчість Я. Ксенакіса* (І. Горбунова та М. Залівадний [9], М. Дубов [18], Я. Ксенакіс [30], J. Harley [71], М. Kundera [74], I. Pace [79], A. Skouras [81], I. Xenakis [83]); *творчість Д. Лігеті* (І. Остромигильський [42-43], Є. Трайніна [61], S. Horvitz [73]); *виконавську інтерпретацію* (Л. Івоніна [21], Т. Карнаухова [24], І. Коденко [27], О. Коменда [28], Н. Мятієва [39-40], І. Ремнєва [51], Т. Сафонова [53]); *філософію та філологію* (І. Кант [23], А. Лосєв [35], Ф. Пуленк [48], І. Стравинський [57]).

Матеріалом роботи обраний нотний текст клавесинних п'єс «*Naama*» Я. Ксенакіса [84], та «*Continuum*» [75], «*Passacaglia ungherese*» [76] Д. Лігеті; аудіозаписи:

- I. «*Naama*» Я. Ксенакіса у виконанні Е. Хойнацької [77, 82];
- II. «*Continuum*» Д. Лігеті у виконанні А. Вішер [70].

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що у дослідженні *вперше*:

- уведена у науковий обіг інформація з іноземних джерел щодо різновидів клавесину;
- розглянуті особливості клавесинної п'єси «*Naama*» Я. Ксенакіса у контексті взаємозв'язку XVIII – XX століть;
- зроблена спроба аналізу і осмислення клавесинної спадщини Д. Лігеті;
- виявлені особливості виконавської інтерпретації п'єс «*Naama*» Я. Ксенакіса та «*Continuum*» Д. Лігеті сучасними клавесиністками.

Подальшого розвитку набули:

- відомості щодо еволюції клавесинної музики та існуючих різновидів клавесина; питання сучасної техніки письма; жанру та стилю.

Практична значення отриманих результатів. Матеріали магістерського дослідження можуть бути використані у курсах «Історія фортепіанного мистецтва», «Історія зарубіжної музики», «Аналіз музичних творів»; у класі спеціального інструменту (фортепіано, орган); як основа для подальших досліджень.

Апробація матеріалів магістерської роботи. Робота обговорювалася на засіданні кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського; загальні положення роботи викладено у доповіді «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 22 березня 2019 року). За матеріалами магістерського дослідження надруковані тези у збірнику «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» у рамках XX Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» (Київ, 2020). Дослідження обговорювалося на онлайн-конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 18 травня 2021 року).

Структура роботи. Магістерське дослідження складається зі Вступу, трьох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи та короткі висновки, загальних Висновків та Списку використаних джерел.

Загальний обсяг роботи складає 74 сторінки, з них основного тексту – 67 сторінок. Список використаних джерел включає 84 позиції, у тому числі 11 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

ЕВОЛЮЦІЯ РОЗВИТКУ КЛАВЕСИНА ТА ЙОГО РІЗНОВИДІВ

«Клавесин – один з найголовніших символів європейської музичної культури XVI – XVIII століть» [68, с. 1]. Ці слова видатного популяризатора клавесину XX століття В. Шекалова цілісно вміщують у собі величезне значення цього інструменту в старовинній музичній практиці. Специфічні риси, які притягують до нього сучасних музичних діячів, ми можемо знайти, занурюючись до історичного контексту. Зауважимо, що існує безліч різновидів цього старовинного інструменту, та, відповідно до своїх технічно-виразових можливостей, механіки і засобів звуковидобування, вони мають виняткові та персональні назви. Ця ситуація спонукала сучасних дослідників внести певну ясність у сформований термінологічний апарат. Не випадково Н. Кашкадамова приділяє цій проблемі окрему увагу в своєму навчальному посібнику, присвяченому питанням виконання музики на клавішно-струнних інструментах, починаючи з XVI століття [25]. Згідно з відомостями вченої, в різних країнах склалася власна національна традиція. Так, в Німеччині таку групу інструментів, як клавесин, клавікорд, спінет, вірджинал та інші, об'єднують назвою *klavier*, з часом залучаючи до неї і фортепіано. Внаслідок цього терміни *Klaviermusik* та *Klavierabend* міцно увійшли у практичний та науково-критичний побут. В англomовних країнах широке розповсюдження отримав термін *keyboard instrument*, який за значенням є еквівалентом німецького *Klavier*. На відміну цієї традиції, італійська та французька мови ніколи не мали такої збірної назви для клавішних інструментів [25, с. 15]. Підкреслимо, що ця інформація, на перший погляд, загальновідома, тим не менш відсутня у фундаментальній праці О. Алексєєва, яка набула хрестоматійного значення [2]. Пояснюючи це метою праці вченого, яка полягає у розгляді етапів розвитку фортепіанного мистецтва, в той час, як Н. Кашкадамова, набагато докладніше розкриває історичний контекст формування клавіру, нагадаємо деякі історичні факти.

Отже, за Н. Кашкадамовою, першим з *клавійно-струнних* інструментів був *клавикорд*, який з'явився у XIII сторіччі, але свого поширення набув лише на початку XV. На першому етапі свого музичного шляху він постає своєрідним «аналогом» лютні, що наводить на думку о тембральній подібності цих двох інструментів. Схожість є і в розмірах: перші клавикорди були настільки компактні, що їх можна було покласти на стіл, оскільки клавіатура не охоплювала більше двадцяти клавіш. Що ж було кардинально новим, так це тангент, який не тільки збуджує коливання струни, але й змінює звуковисотність інтервалів [25, с. 19].

Пошук способів удосконалення механіки *клавикорда* сприяв появі та розвитку *клавесину*, який О. Алексєєв відносить до класу *клавійно-щипкових* інструментів. Важливість та концертне значення цього інструменту в загальному музичному процесі пояснює зосередженість О. Алексєєва на його особливостях. Згідно з наявною інформацією, для більш динамічного та різноманітнішого звучання майстри XVII – XVIII століття будували клавесини з двома клавіатурами – *forte* та *piano*, які були розташовані терасоподібно одна над другою. На більш вдосконалених клавесинах посилення звучання досягалося також шляхом подвоєння басів. Ці нововведення торкнулися виключно клавесина, внаслідок чого клавикорд на деякий час втратив популярність в композиторських та виконавських колах. Відповідно до особливостей механіки, автор вказує, що струна інструмента наводилася в дію пір'їною або язичком, котрий укріплювався на особливому стрижні – товчачикі, прилаштованому на задньому кінці клавіші. Реакцією на її натиснення було його підіймання вгору, внаслідок чого пір'їна зачіпляла струну. У покращених інструментах XVIII століття з'явилися різні темброві регістри, які працювали завдяки бічним важелям на клавіатурі. Особливу увагу автор приділив їхнім тембровим можливостям, порівнюючи дзвінкий та інколи флейтоподібний звук верхніх регістрів з «ударами крихітних молоточків по мініатюрному ковадлу». Густий та протяжний звук низьких регістрів він охарактеризував як «дзвіниці з характерним гугнявим відтінком» [2, с. 8–10].

В іншому аспекті характеризує клавесин Т. Ліванова, приділяючи значну увагу звуковій специфіці інструмента [34]. На думку автора, клавесин мав набагато більше можливостей, ніж лютня, завдяки винаходу двох клавіатур, які відкрили шлях до виконання складних поліфонічних творів. Іноді до його конструкції майстри додавали третю клавіатуру з лютневим тембром. Ці особливості механіки дозволяли досягти гнучкого динамічного нюансування, незважаючи на «відсутність звичних для молоточкового фортепіано градацій *crescendo* і *diminuendo*» [34, с. 195].

З часом у різних національних культурах виникли свої різновиди клавесину, розглядаючи які можна зрозуміти не тільки специфічні властивості механіки, але й своєрідність музичного сприйняття. Цю проблематику багатогранно розкрив у своїй статті В. Радченков, який детально розглянув діяльність більшості майстрів клавесину того часу [49]. На думку автора, в Італії єдина традиція сформувалася тільки наприкінці XVI сторіччя та поєднувала будову інструментів, ставлення до манери виконання і написання музики [49, с. 140]. Серед основних характеристик італійського клавесина вчений називає його здатність вирішувати складні ритмічні і артикуляційні завдання. Найбільшу популярність здобули роботи трьох шкіл майстрів: венеціанської, флорентійської та римської. У XVII столітті відбувається розквіт фламандської школи, майстри якої, разом з німецькими та англійськими, бачать клавесин здатним до співучого вокального інтонування. Вони досягають цього за допомогою збільшення деки, обваження корпусу і пом'якшення вигину крила. Ще одним досягненням фламандських майстрів стало використання другої клавіатури. На думку В. Радченкова, її значення було трохи іншим ніж наприкінці XVII століття. «Верхня клавіатура, – пише автор, – була незалежна від нижньої і дозволяла налаштувати її регістр в інший лад та темперацию, завдяки чому з'явилася можливість грати в ансамблі з інструментами різної висоти» [49, с. 142]. Зауважимо принагідно, що в цьому помічається передбачення новацій XX століття, зокрема І. Вишнеградського, з введенням четвертитонового фортепіано.

Фламандці, на думку автора, неймовірно збагатили і відточили можливості клавесина, що вплинуло на вектор роботи майстрів французької і німецької шкіл XVIII століття, які сконцентрувалися на удосконаленні фламандської моделі. На цьому терені особливого успіху досягли французькі майстри: завдяки ще більш важкому корпусу з масивними і високими стінами, збільшенню клавіатури до п'яти повних октав і поглиблення почуття клавіші вони домоглися більш щільного, оксамитового і масивного звуку. Німецька ж клавесинна школа не привнесла будь-яких кардинальних змін у звукотворчі можливості інструменту і була настільки різноманітна, що структурувати і виявити її характерні особливості практично неможливо. Підсумовуючи все вищезазначене, автор констатує: «Уявлення про музичну виразність композиторів і виконавців однієї традиції відбиваються у вимогах до конструкторів інструментів. Їхнього унікального звучання майстри досягали за допомогою зміни форми, пропорцій, деталей і обсягу корпусу; переінакшення конфігурацій і розмірів деки та розподілу по ній тиску струн» [49, с. 139–146].

Про існування величезної кількості різновидів клавесина та їх хронологічної появи у побутовому житті можна судити не тільки по історичним дослідженням, але й по зображенню інструмента у картинах майстрів того часу. Так, дослідник живопису старих майстрів Т. Пуларії звертає увагу на найраніше зображення *спінета* на картині «Лютніст» (1596) *Мікеланджело Караваджо* (1571–1610). Нагадаємо, що інструмент розташований за спиною музиканта. Незважаючи на це, є можливість скласти уявлення про справжні його габарити: *спінет* – мініатюрний за розміром, має корпус трикутної форми та струни горизонтального розташування. Інша, не менш значуща праця *Лавінії Фонтани* (1552–1614) початку XVII сторіччя – «Автопортрет за *спінетом*», демонструє, навпаки, величезний інструмент, в якому розмір клавіатури вже відповідає ширині корпусу. Другий різновид клавесина – *вірджинал*, розповсюджений в Англії, майстерно зображений нідерландським художником *Яном Вермеєром* (1632–1675) у праці «Молода жінка, яка сидить за *вірджиналом*» (1670). Ця модель інструмента має латинський напис на внутрішній стороні кришки і

декорована малюнками та арабесками, що було притаманно усім різновидам цього інструменту корпорації фламандських майстрів – *Рюккерсів* [47, с. 188–191]. Існує ще величезна кількість художників, які обрали темою своїх картин музичний побут, проте повне розкриття цього напрямку в історії розвитку клавесина потребує окремого дослідження, що неможливо у межах цієї роботи.

Характеризуючи різні моделі клавесинів, які збереглися до наших днів, необхідно залучити вкрай цінну інформацію, що міститься у фундаментальній праці німецького клавірного дослідника Франца Йозефа Хірта (*Franz Joseph Hirt*) [72], який описує та надає фото сімейства різновидів клавесина (*клавікорди, вірджинали, спінети, pianoforte* тощо). Для того, щоб уявити наукову значущість цього видання, наведемо декілька прикладів. Отже, серед найстаріших вірджиналів названі – інструмент фламандського майстра Джо Кареста (*Joos Karest*) з Кельну 1548 року, який зараз знаходиться у Брюсселі; унікальний октавний вірджинал невідомого нідерландського майстра XVIII століття, принцип роботи якого здійснює розділена перегородка, яка зупиняє праву і ліву частини клавіатури та рухає клинчики до того рівня, поки вони не піднімуться до сусідніх клавіш. З найстаріших моделей клавесинів – перший існуючий інструмент Хієронімуса де Болон'я (*Hieronimus de Bologna*) з Італії 1521 року, що зараз знаходиться в Лондоні. На диво, більш за все збереглося спінетів, однак особливу увагу привертає автоматичний спінет початку XVIII століття майстра Самуїла Бідермана (*Samuel Biderman*) з Німеччини, котрий був здатен на автоматичну гру за допомогою набору циліндрів; вони мотальною машиною були з'єднані з заводним механізмом. Натискаючи важіль можна було привести клавіатуру клавесина у рух. Циліндр давав можливість грати шість різних п'єс. Виходячи із зображень, які представлені у цій праці, існувала велика кількість роз'єднаних клавікордів, у яких кришка з фрескою була відсутня, але на щастя, велика їх кількість зберіглася. Існувало чимало змішаних різновидів, серед яких – орган та клавікорд невідомого майстра зі Швеції, 1772 року, який працював за принципом поєднання органних міхів та повітряних клапанів. Їхня взаємодія здійснювалася за допомогою трубки зі шкіри вола та теля, яка

знаходилась під клавіатурою. Інший принцип механіки характеризує автоматичний орган-клавикорд невідомого майстра з Норвегії 1800 року: під натиском клавіші відчинявся повітряний клапан за допомогою дерев'яних кутових важелів. Наприкінці автор згадує про основного конкурента, який зайняв місце клавесина, – велике *pianoforte*, найраніше з яких розробив Бартоломео Крістофорі (*Bartolomeo Cristofori*) з Італії у 1720 році [72, с. 27–144].

Не менш важливий предмет дослідження клавесина полягає у специфіці його звуковидобування. З виникненням та розповсюдженням фортепіано у музичному світі, дослідники почали сумніватися в доцільності існування клавесина, що спричинило появу питань відносно його нездатності до динамічного розмаїття та співучого інтонування. Цю проблематику всеосяжно розкриває сучасний дослідник Генрі Пенттінен (*Henri Penttinen*) [80], керівник лабораторії комп'ютерної обробки акустики у Гельсінкі, який наглядно демонструє комплексні характеристики його звуку за допомогою сучасної техніки. Він підкреслює, що існують *дві* протилежні точки зору. Зокрема, деякі вчені вважають, що механіка клавесина не дозволяє домогтися динамічної виразності, інші – що звукова краска та (деякою мірою) гучність залежать від сили натиснення клавіші. Наприклад, комп'ютерна симуляція Холлза ¹ підтверджує кореляцію між висотою підняття плектра і зміною яскравості звукового спектру [80, с. 940–946].

На підґрунті емпіричного дослідження Г. Пенттінен спростовує тези про ліміт динамічних і тембральних можливостей клавесина. Розглядаючи певний записаний звук, вчений зауважує, що зміна кількості виникаючих обертонів при збільшенні сили його взяття незаперечна. Максимальна зміна звукової градації знаходилася в межах п'яти *dB*, що вельми вловиме людським вухом. Завдяки цьому можна умовно поділити зростання нюансування від *pp* до *ff*, додаючи по одному *dB* до кожного нового нюансу [80, с. 947].

Завершуючи огляд різновидів клавесина з точки зору їхньої внутрішньої будови та культурного впливу, зосередимо увагу на особливостях музики,

¹ Комп'ютерне відображення динаміки звукової градації клавесина.

створеної для цього інструменту. Отже, в епоху бароко та раннього класицизму існувало безліч жанрів, властивих певним національним школам. Так, французьким клавесиністам була особливо притаманна *сюїта*, що складалася з танцювальних та програмних мініатюр. Цей жанр досягає свого апогею у творчості Франсуа Куперена (1668–1733) та його молодшого сучасника Жана Філіпа Рамо (1685–1764). Пізніше він трансформується великим німецьким генієм – Йоганном Себастьяном Бахом, яких поглиблює його художню значущість. Крім цього він розкриває нові грані *прелюдії*, komponує її з *фугою*, ускладнює жанр *партити* та значно збагачує внутрішній зміст *фантазії* та *інвенції*. В той же час у творчості італійського майстра Доменіко Скарлатті (1685–1757) розвивається жанр *сонати*, який удосконалюється у працях одного з синів Й. С. Баха – Карла Філіпа Емануїла (1714–1788).

Проблематику становлення класичного періоду багатогранно розкриває Є. Безрядіна, в авторефераті дисертації якої можна почерпнути цінну інформацію та зробити висновки щодо остаточного витіснення клавесина новим інструментом – *pianoforte* [5]. Так, вчена розподіляє становлення класицизму на чотири етапи:

1. 1710–1720 роки – барокові ідеали переважають; розквіт творчості Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха;
2. 1730–1740 роки – завершення етапу французького клавесинізму та початок діяльності синів Й. С. Баха;
3. 1750–1760 роки – виникнення ранньої віденської школи; активна композиторська практика синів Й. С. Баха, особливо молодших з них (Йоганн Крістіан, 1735–1782, та Йоганн Крістоф Фрідріх, 1732–1795); формування та розвиток Й. Гайдна-композитора;
4. 1770–1780 роки – остаточне становлення класичного стилю; В. А. Моцарт та М. Клементі знаходяться у періоді їхньої ранньої творчості; Й. Гайдн – на межі зрілої та пізньої; Ф. Е. Бах – пізньої [5, с. 54].

Виходячи з наданої інформації, стає зрозумілим, що наприкінці XVIII століття клавесин остаточно помістили в «архіви» музичного інструментарію.

Він був неперевершеним у питанні втілення естетичних постулатів барокової та ранньокласичної епох, позбавлених відкритої емоційності, але в безпосередньому передаванні суб'єктивних романтичних переживань опинився некомпетентним. В той же час, інший устрій фортепіано відкрив шлях до рельєфних динамічних градацій, а педаль спромоглася подолати розірваність звуків, додаючи до здібностей нового інструменту вокальний елемент. У зв'язку з виникненням нової системи музичної мови, технік композиторського письма та індивідуалізації стилю ХХ століття змінило сприйняття змісту і сенсу культури. Позначена криза творчої свідомості на межі ХІХ – ХХ століть стала джерелом появи різноспрямованих тенденцій. З одного боку, це мало зв'язок з оновленням інструментарієм (четвертитонове фортепіано), розширенням тембрових можливостей завдяки модерновим засобам звуковидобування, залученню корпусу інструментів та трактуванню виконавців як частини інструментального складу. З другого боку, посилення інтересу до барокової та ренесансної культури з відповідним інструментарієм зумовило виникнення так званих «автентичних ансамблів». Про причини відродження клавесина та творчість композиторів і виконавців, які сприяли утвердженню цієї музики у жанрово-інструментальній панорамі, пише В. Шекалов [69]. На думку вченого, існуюча ситуація відбиває характерну рису сучасної культури, що виявляється у прагненні неокласиків до автентичності. Автор розділяє періоди відродження на три етапи:

- **перший етап** (1888–1912) – напружена боротьба за оновлення виробництва клавесина за допомогою активізації публіцистичної діяльності. Агітуючи воскресити старий інструмент, вона керувалася принципами ретроспективності у мистецтві;
- **другий етап** (1913–1949) – поява модернізованих моделей клавесина спонукала композиторів неокласичного стилю творити для оновленого інструменту;
- **третій етап** (1950–1980) – поступове повернення до автентичних моделей, що було зумовлено появою звукозапису та сучасними естетичними віяннями [69, с. 15].

Зауважимо, що вчений приділяє значну увагу розвитку клавесина в Росії, який теж мав свою специфіку [68]. У зв'язку з пануванням православної церкви клавесин затискався релігійними рамками, на відміну від католицької церкви на Заході, та почав свій розвиток тільки наприкінці XVIII століття. Незважаючи на це, автор виявив чотири фази розвитку:

- 1) XIX століття – повільне відродження клавесина завдяки прихильникам (М. Глінка, І. Черлицький, А. Серов, В. Одоєвський, А. Рубінштейн та ін.) та перешкодам супротивників («Нова російська школа»);
- 2) Кінець XIX – початок XX століття – розквіт та оновлення клавесинного мистецтва. Популяризаторська діяльність С. Танєєва, приїзд на територію Росії зарубіжних клавесиністів – «Суспільства виконання на старих інструментах» польської клавесиністки та піаністки В. Ландовської (у 1920–1930 роках);
- 3) Післяреволюційно-довоєнний – будь-які спроби відродження натикалися на всілякі перешкоди, що наочно показала доля «ермітажних концертів» першої половини 1930-х років, які внаслідок їх ідеологічного неприйняття були заборонені. Об'єктивні труднощі полягали в тому, що мала ємність залу усього на 300 осіб навіть при його постійній заповнюваності і високих цінах на квитки, не дозволяла вирішити фінансові проблеми;
- 4) Післявоєнний – поширення контактів з європейськими країнами відкриває друге дихання відроджуваному процесу. Ці країни мали вже сформовану клавесинну культуру, що дозволило їм постачати інструменти на територію СРСР. Для молодих музикантів це стало формою культурної опозиції, яка вписувалася до контексту авангардних устремлінь [68, с. 5–11].

Ще один дослідник розвитку клавесину у XX столітті О. Фіалко стверджує, що на першому етапі відродження клавесину значну роль зіграли *Арнольд Долмеч* і *Ванда Ландовська* [63]. Наприкінці XIX століття А. Долмеч був лідером по виробництву та реставрації інструментів, у число яких входив ще й клавикорд та віола. Крім усього іншого, він почав активно популяризувати клавесинне виконавство в США, гастролюючи зі своєю родиною по країні. Він вперше

виступив у автентичному костюмі за небаченим інструментом, що викликало суперечливі оцінки американської публіки (від захоплення до скептицизму). В. Ландовська – головна фігура у справі відродження клавесинного мистецтва і виконання. Артистка була тісно пов'язана з російським аристократичним світом, грала Л. Толстому і брала участь в «російських історичних концертах» С. Дягілєва. На відміну від А. Долмєча, вона не обмежувала свою популяризаторську діяльність рамками салонів та музичних віталень, віддаючи перевагу концертним залам. Ця ситуація спонукала створити оновлену та посилену модель клавесина, що спричинило бурхливе зростання інтересу публіки до нього. У 1913 році В. Ландовська очолила головний клавесинний клас у Берлінській музичній школі, офіційно затвердивши появу клавесинної педагогіки. Пізніше, після першої світової війни, видатна виконавиця заснувала власну школу старовинної музики (1925), а її зростаюча популярність допомогла залучити до себе велику кількість учнів [63, с. 16–19].

Відносно композиторів, котрі написали перші новаторські та високохудожні твори для клавесина на початку XX століття, В. Шекалов особливо підкреслює внесок *М. де Фальє* та *Ф. Пуленка* [68, с. 7]. Науковець вказує, що партію клавесина у творі «*Балаганчик шинкаря Педро*» (1921) М. де Фальє доручив В. Ландовській, якій, після вдалої постановки, він присвятив інший твір - концерт для клавесина, флейти, гобоя, кларнета, скрипки і віолончелі. Виконавиця відзначає: «клавесин вперше живе новим життям, сучасним життям в творі Фальє. Чому? Тому що Фальє – перший, хто зробив спробу і зміг фундаментально зрозуміти клавесин, який є дуже складним інструментом. Він довгий час працював зі мною, осягаючи характер і переваги цього інструменту, та досліджуючи тисячі можливостей <...>, а не намагаючись відтворити старовинні ефекти і манери. М. де Фальє – перший, хто за допомогою вивчення клавесина відкрив в ньому свіжі і невикористані джерела сучасного натхнення» (цит. за: [68, с. 15]). Концерт був оцінений надзвичайно позитивно апологетом європейської та російської музики *І. Стравінським*, який зараховував його до вершин творчості М. де Фальє. У свою чергу, Ф. Пуленк,

котрий теж захоплювався В. Ландовською, вирішив написати для неї концерт, що згодом отримав назву «Сільський». «Ванда Ландовська, – зауважує композитор, – одна з тих виключних жінок, яку я вважаю генієм в абсолютному сенсі цього слова. Вона неперевершено жіночна і в цьому черпає свою силу. Терпіння, наполегливість, проникливість і здоровий глузд – основні переваги В. Ландовської» (цит. за: [68, с. 18]). Пізніше ця жінка стала його творчим другом, відсилала свої платівки з записами творів великих класиків. Стосовно свого концерту Ф. Пуленк зазначає: «Я хотів довести, що клавесин не старий і бідний інструмент, який викликає історичний інтерес, але й що, навпаки, він залишається сам по собі інструментом досконалим і багатим. Клавесин має свій специфічний характер, свої власні можливості, свої тембри, які не може замінити жоден інструмент» (цит. за: [68, с. 19]). У 1929 році концерт був завершений та став одним з улюблених творів лідера клавесинного відродження.

Автор звертає увагу на те, що 1950-ті роки відмічені не тільки зверненням до цієї інструментальної сфери радикальних представників другої хвилі авангарду, але й діяльністю видатних виконавців [68, с. 22]. Серед них В. Шекалов перш за все називає *Антуанетту Вішер* (1909–1973), *Сільвію Марлоу* (1908–1981) та *Елізабет Хойнацьку* (1939–2017). Для А. Вішер написана неймовірна кількість творів, до яких входять такі фундаментальні роботи, як «*HPSCHD*»² Джона Кейджа (1912–1992), «*Recitativarie*» (1973) Маурісіо Кагеля (1931–2008) і «*Continuum*» Дьордя Лігеті (1923–2006). У свою чергу, інший майстер ХХ століття – Яніс Ксенакіс, захоплювався грою Е. Хойнацької та присвятив їй усі свої клавесинні п'єси. Для неї також писала представниця «московської трійки» Софія Губайдуліна (р. 1931), яка разом з Едісоном Денісовим (1929–1996) та Альфредом Шнітке (1934–1998) стала ретранслятором європейської думки у вітчизняній музиці. З'явилися і універсальні клавесиністи-композитори, наприклад, Рут Цехлін (*Ruth Zechlin*) і Даніель Пінкем (*Daniel Pinkham*), які написали і виконали десятки значних творів. Особливо незвичайне використання другого мануалу клавесина нідерландським композитором Класом

² Аббревіатура англійського слова harpsichord (клавесин).

де Врісом (*Klaas de Vries*) у п'яти четвертитонових п'єсах, ідею яких підхопили П'єр Бартоломе (*Pierre Bartolomé*) і Ханс Цендер (*Hans Zender*) [68, с. 22–24]. Наведена інформація свідчить про те, що створені для клавесина твори складають певний пласт культури, який вимагає свого вивчення і осмислення з урахуванням зрушень музичної свідомості цього часу.

Висновки до Розділу 1

Історія розвитку клавесина не є простою, оскільки інструмент зазнав часи «зльоту та падіння». Більше ніж п'ятсот років його еволюції дозволяють зрозуміти, що природна зміна музичних орієнтирів не вплинула на унікальність та виключність цього інструменту. Він асоціюється з більшістю музичних епох, серед яких: *ренесанс, бароко, рококо, ранній класицизм, неокласицизм, авангард, модернізм* та ін. Його звукові, тембральні, ритмічні та образні можливості відкривають широкі перспективи для реалізації індивідуальних ідей. Це підтверджує сьогодення, активність композиторської та виконавської діяльності, у тому числі майстрів автентичної гри.

РОЗДІЛ 2

КЛАВЕСИННА ТВОРЧІСТЬ У XX СТОЛІТТІ

2.1 П'єса Яніса Ксенакіса «*Naama*» як зразок інтерпретації клавесина у XX столітті

Музичний світ XX століття рясніє самобутніми композиторами, які новаторсько інтерпретували сутність і сенс музики. Яскравим прикладом зміни музичних орієнтирів став французький композитор і архітектор грецького походження Яніс Ксенакіс, який додав цей вид мистецтва до точних наук. Теоретична праця композитора о формалістичних принципах музики дає можливість почерпнути інформацію щодо його творчих прагнень [30]. Так, музика у розумінні майстра є трансцендентним явищем, а її основним сенсом і фундаментальною функцією постає «введення у всеосяжну екзальтацію», яка стане можливою внаслідок каталізації рефлексії. Це дозволяє на деякий час перестати усвідомлювати власне «Я» і в цьому стані увібрати у себе есенцію художніх ідей композитора. Відносно важливості феномена випадковості композитор пише: «Випадок – це межа поняття симетрії, що знаходиться в процесі еволюції. Симетрія прагне до дисиметрії, рівнозначною в цьому сенсі запереченню рамок, успадкованих традицією, запереченню, що діє не тільки стосовно подробиць, але, насамперед, – щодо загальної композиції структур» [30, с. 25].

Зазначимо, що основним нововведенням композитора стало впровадження поняття *стохастичної музики*, яке раніше застосовувалося тільки в контексті точних дисциплін. Термін *стохастичний* в перекладі з давньогрецької мови означає *мету* або *припущення*, і використовується в математиці, соціології, фізиці; змістовно означає невизначеність, хаотичність, випадковість змінних, значення яких з часом трансформуються. У музиці ж це скоріше тип композиційної техніки, в якій закони індетерменізму і теорії ймовірності зумовлюють появу певних елементів композиції [30, с. 15]. Зі слів Я. Ксенакіса, наочний приклад прояву *стохастичних* законів можна помітити в природі - з її

неймовірним звуковим багатством, поліфонією випадкових і непередбачуваних комбінацій: «Природні явища, - відзначає композитор, - такі, як звук падіння граду чи дощу на тверді поверхні, або спів цикад у літньому полі, є *стохастичним перехрестям*. Ці звукові події складаються з тисячі окремих звуків, цілісна маса яких народжує новий семантичний елемент» [30, с. 18]. Не менш важливим є опис композитором математичних засобів свого музичного мислення: «Роблячи припущення щодо можливості “пермутацій” всередині послідовності фаз прекомпозиційного моделювання, усяка акустична сутність або звуковий об’єкт розглядається як чотиривимірний вектор, який характеризується сукупністю тембра, висоти, сили та тривалості відносно осі лексикографічного часу» [30, с. 20].

До поняття *стохастичності* композитор дійшов не відразу. Долаючи детерміністичні постулати серіалізму, Я. Ксенакіс декілька років розвивав свою нову систему, вважаючи, що серіальна музика опинилася у глухому куті. Звертаючи увагу на архітектурну та математичну освіту композитора, стає зрозумілим органічний вплив цих сфер знання на його музичну думку. Наприклад, він бачить аналогію *glissando*, яке зображено у вигляді прямих ліній у творі «Метастазіс», з його архітектурним проектом павільйону в Брюсселі [30, с. 23]. Розщеплюючи звук на декілька складових, таких як тривалість, гучність, тембр, швидкість, звукові хмари (аналогія з обертонами) й інтерваліку, автор обрахував стохастичний закон до кожного з цих параметрів, ґрунтуючись на теорії ймовірності. Ці закони композитор описував складними математичними і фізичними формулами, вважаючи їх не центром своїх творчих устремлінь, а лише цінним інструментом, «логічним зерном». Аналізуючи екзистенціальний феномен звуку, Я. Ксенакіс проводить аналог з квантовою фізикою, описуючи повноцінний звук як «об’єднання найпростіших звукових зерен, елементарних звукових частинок, звукових квантів», кожне з яких, в свою чергу, складається з тріумвірату тривалості, висоти і гучності, які, будучи розподілені відповідним чином, впливають на властивості звуку [30, с. 24–35].

Процес створення будь-якої композиції він поділяє на вісім послідовних етапів, до числа яких входять:

- 1) *початкові уявлення* (певні образи, які виникають інтуїтивно, оформлюються завдяки раціональному відбору на основі логічних операцій);
- 2) *означення* (сприйняття і структурування будь-якого звуку або шуму);
- 3) *означення перетворень* (вибір конкретної формули для обрахування певного внутрішнього слухового образу «макрокомпозиції», який починає формуватися після перших двох етапів);
- 4) *мікрокомпозиція* (переміщення обрахованих формул з абстрактного світу ідей в конкретний, з'ясування тонкощів стохастичних міжзвукових відносин);
- 5) *послідовне здійснення програми* (логічна схема твору у своїй цілісності);
- 6) *здійснення обрахувань* (написання композиції, перевірки тощо);
- 7) *заключний символічний результат* (вираз музичної думки на папері в традиційній системі нотації, графіки і т. ін.);
- 8) *звукове втілення програми* (за допомогою реального складу або комп'ютерних програм) [30, с. 37–39].

Композитор переконаний, що більшість цих етапів відбуваються несвідомо в процесі акту творення, а пункти 6, 7 та 8 незабаром і зовсім зможуть здійснювати сучасні комп'ютери, що і підтверджується в XXI столітті.

Зі слів іншого дослідника творчості Я. Ксенакіса – М. Кундери (M. Kundera), цей композитор є яскравим представником «Нової музики» [74, с. 33]. «Яніс Ксенакіс, – пише автор, – глибоко самотній композитор, який узяв за основу своєї творчості природні явища, що дозволило йому знайти у ній зв'язок хаосу, порядку, причинності, буття, логіки та випадковості. Все це спонукало до пошуку нових підходів до конструктивної сторони музики, внаслідок чого з'явилася ідея стохастичності у музиці» [74, с. 37]. М. Дубов, у свою чергу, звертає особливу увагу на те, що в зарубіжних працях особистість Я. Ксенакіса розглядається вельми детально, але комплексних досліджень його

філософських, музичних та естетичних спрямувань все ж таки недостатньо [18]. Стосовно вітчизняних джерел автор говорить, що мінімальна кількість існуючої інформації не дозволяє навіть частково пізнати феномен цього композитора [18, с. 4]. Це в свою чергу відкриває безмежне поле для подальших досліджень його творчої індивідуальності.

Завершуючи характеристику світогляду композитора, звернімо увагу на практичне застосування його ідей. Розбір клавесинної спадщини композитора провів грецький дослідник Андреас Скурас (*Andreas Skouras*) у своїй роботі [81]. Автор вказує, що у своїх творчих пошуках Я. Ксенакіс звертається до клавесина, в якому виявляє багату палітру можливостей, що пробуджує в ньому особливу любов до цього інструменту. Переваги чіткої і конкретної природи клавесинного звуку дозволяють йому найкращим чином втілити стохастичний і архітектурний принципи. Основну роль у будові форми своїх творів він надає ритму, інтерпретуючи його як основний драматургічний і змістовний елемент. У зв'язку з цим, поліритмія деяких його творів досягає неймовірного рівня складності.

Зі слів науковця зрозуміло, що композитор створив як сольні, так і камерно-оркестрові твори для клавесина та з його участю. Найчастіше вони мають програмний підзаголовок, що дозволяє дешифрувати їхній художній задум. Серед камерно-оркестрових творів слід назвати дует «*Komboi*» (в перекладі «Вузол», 1981), написаний для Е. Хойнацької та С. Гуалда. Характеризуючи цю п'єсу, зауважимо символічність його назви, оскільки тембровість та ритміка створюють незвичайний вузлуватий малюнок. Композитор доручає клавесину імпровізацію в стилі французьких клавесиністів, чим проявляє свою увагу та повагу до класичної клавесинної традиції. Ще один твір – «*Oorphaa*», назва якого не має конкретного перекладу, був написаний для клавесина і перкусії. Можна припустити, що ця назва означає якусь давньогрецьку фонетичну комбінацію, вимовлену під час святкувань або танців. Композитор полегшив технічну складову обох партій, відроджуючи дух старовинного дійства. Найчастіше інструменти грають разом, що позбавляє клавесин його специфічної тембральності. Ударні, у свою чергу, накладаються

на акордову фактуру клавесина та представляються нам такими «м'якими» інструментами, як бонг і тамтам [81, с. 1–4].

Самою новаторською і єдиною сольною п'єсою у творчості митця стає «*Naama*» («Течія»), яка написана у 1984 році. Важливо, що композитор використовував саме ампліфікований (посилений) клавесин, показуючи тим самим сольне значення цього «камерного» в минулому інструменту. Твір присвячений та виконаний 20 травня того ж року у місті Люксембург відомою клавесиністкою XX століття Е. Хойнацькою [84, с. 1].

«*Naama*» у перекладі з давньогрецької означає «течія», що наштовхує на певний художній задум композитора. Слухаючи цю музику, виникають асоціації з якимось інфернальним ритуальним дійством. Не випадково сам композитор нерідко описує звуковий світ своїх клавесинних творів за допомогою слів - «вакханалія», «жертвопринесення», «узливання» і «клятви богам пекла» [84, с. 2]. З іншого боку, виникає не менш яскрава замальовка бурхливого й іскристого потоку, який безперервно змінює свої конфігурації.

У передмові до видання своєї роботи Я. Ксенакіс підкреслює нову палітру мелодичних, гармонічних і перкусійних можливостей клавесина. Основним засобом розвитку музичного матеріалу автор обрав принцип «стохастичного розподілу». Внаслідок того, що «*Naama*» складається з «очевидною впорядкованої структури» в зіставленні з «індетерміністичністю» іноді на декількох рівнях одночасно, від виконавця потрібна майстерність «архітектурних і спеціальних технік клавесина» в додаток до наявності неймовірного вольового посилю [84, с. 3]. Стосовно особливостей виконання зазначається наступне:

- 1) Алеаторична модуляція припустима тільки для нот, перед якими вона виписана³;
- 2) Ритми без нот, розташовані над або під нотним станом, є просто ритмічними рекомендаціями;

³ Тут і далі – переклад з англійської автора дослідження.

- 3) Звуки і акорди без штилю повинні бути зіграними у їхній «точній висотній позиції» щодо ритмічної основи шістнадцятих та утримані максимально довго [84, с. 5].

Мелодія як носій сенсу в цьому творі відсутня, що навпаки активізує формотворчу та драматургічну роль ритму. У зв'язку з цим доречно нагадати, що зміни в музичному мисленні ХХ століття були пов'язані не тільки з пошуком нових технік композиції, але й з переосмисленням функцій доданків музичної мови. Є. Руч'євська присвячує цій проблемі спеціальне дослідження, в якому розкриває нове розуміння образних і конструктивних можливостей тих складових музичної виразності, які в класико-романтичній музиці знаходилися у нерозривному зв'язку із мелодією і функціональною гармонією [52]. Мова йде про ритмічні, фактурні, тембральні та динамічні особливості. Наприклад, в контексті додекафонії вчена говорить про свідоме «уникнення точки опори на тризвуку» та переміщенні її на дисонанс. Це «знімає питання про диференціацію підвалин і нестійких ступенів в аспекті звуковисотних відносин», що в результаті значно обмежує роль тематизму і синтаксису в формоутворенні, у зіставленні з функціонально-гармонічною системою [52, с. 27].

У п'єсі Я. Ксенакіса носіями звукообразів стають фактурно-гармонічний та ритмічний компоненти. Композитор спирається на можливості вільного трактування дванадцятитоновості, організовуючи досить масштабний твір за допомогою так званого *центрального елемента* (далі – *ЦЕ*), який увів в музичний побут видатний вчений – Ю. Холопов. На його думку, він є найважливішим конструктивним елементом, який виконує функцію центра чи тоніки. Він має нестійку структуру та може бути як звуковою групою (акордом, поліакордом, серією), так і окремим звуком або ладовим комплексом [66, с. 12]. Відзначимо, що у п'єсі Я. Ксенакіса функцію *ЦЕ* виконує септакорд *F maj.7⁵⁺* у басовому пласті фактури (перший раз з'являється у 10-му такті), який з часом трохи змінює свої внутрішні конфігурації на *F maj.7⁵⁺sus.2*.

«*Naama*» складається зі 153 повних тактів та являє собою рефренну композицію зі вступом. На форму новаторської композиції натякає методичне

повернення головного тематичного комплексу протягом всієї п'єси. Цей факт безсумнівно демонструє наявність рис рондо. Зазначимо, що класичні жанрові форми в умовах формування новітніх технік композиторського письма (сонорика, алеаторика, серіалізм тощо), зазнали певну трансформацію. Як нагадує Т. Кюрегян, форма рондо передбачає «певне тематичне співвідношення частин – їхню різноманітність і водночас зв'язаність або обумовленість» [33, с. 233]. В таких умовах, вважає вчена, сонорика, в подібних формах допустима та присутня, оскільки за її допомогою досягається тематичний контраст. Між тим сонорика, як правило, йде поруч з алеаторикою, що передбачає посилення варіаційного процесу. Сукупність цих властивостей не дозволяє, як вважає Т. Кюрегян, реалізувати форму рондо в її традиційному сенсі, скоріше може йти мова про наслідування загальної ідеї рондо. Виходячи з цього, форму «*Naama*» доцільно визначити як рефренну, хоча в подальшому аналізі умовно будуть використані такі поняття як рефрен та епізод.

Я. Ксенакіс не вказує точний хронометраж п'єси, але виписує вихідні метрономічні данні: як *чверть* = 36 ММ⁴. Це вказує на доволі повільний початок музичного оповідання, якому з часом композитор надає більш стрімкого характеру. Музична тканина «*Naama*» формується з декількох комплексів, кожен з яких відзначений індивідуальними рисами. Завдяки цьому виникає контраст, за допомогою якого визначаються межі розділів, зміни образів і художніх планів. Виходячи з логіки інтонаційного процесу, перші вісім тактів займає *вступ*, який завершується *quasi* кадансом (ефектний зліт пасажу і велика тривалість наприкінці). Експонований звукообраз асоціюється з початком роботи великої і витонченої заводної музичної шкатулки. У *вступі* задаються основні фактурно-гармонічні і ритмічні ідеї. Цілотоновий комплекс, представлений у вигляді великотерцієвої структури, розділеної регістровим простором, в подальшому трансформується в повноцінний *ЦЕ* (септакорд *F maj.*⁷⁵⁺ у 10 такті). Крім цього, вже з першого такту з'являється тріольна ритмічна фігура, яка у своїй основі

⁴ ММ (з англійської скорочено *Mälzel's Metronome* «Метроном Мелзера»). Система метрономічного орієнтування, яку увів винахідник метронома Йоган Мелзер (*Johann Mälzel*).

залишиться незмінною до самого кінця твору. Звертає на себе увагу застосування транспозиційного зсуву співзвуч у складі комплексів. Надалі композитор часто буде використовувати такий засіб розробки внутрішньої мікроструктури звукових комбінацій. Розщеплений *ЦЕ* у вигляді альтерованого пасажу постає також у *вступі* (т. 6).

Ще один фактурний комплекс заявлений у зв'язці-переході до основного розділу ($d^1-as^1-dis^2-e^2-g^2$ у 9 такті), де вперше з'являється *quasi* мелодичний рельєф. Він являє собою стохастично варійований кластер (умовно назовемо його *ЦЕ № 2*) в якому усі 5 звуків виникають в довільному порядку, утворюючи подобу нескінченного потоку, що несе певне семантичне навантаження, уособлюючи ідею «течії». Цей звукообраз є одним з головних і контрастних художніх планів, окреслених в самій назві твору. Інший за змістом образ, наданий в основному розділі, нагадує інфернальний марш (т. 10–13). Він заснований на перемежованій взаємодії двох попередніх *ЦЕ* у верхньому і нижньому фактурних пластах та викладений прийомом «*quasi martellato*». Взаємодія крайніх регістрів клавесина, ритм шістнадцятими тривалостями з вкрапленням елементів стохастичности – все це формує зовсім інший звуковий образ. Він домінує протягом п'єси, разом з «темою течії» постійно повторюється і підлягає варіюванню та контрастує з іншим музичним матеріалом. Яскрава жанрова ознака виокремлює його із загального контексту, а періодичне повернення наділяє функцією рефрену в рондоподібній композиції. Співставлення двох музичних образів – «течії» та «маршу» формують підґрунтя концепції твору, відбиваючи актуальну для майстра ХХ століття ідею співіснування змінюваного та сталого, стихійного та підпорядкованого, стохастичного та жорстко ритмізованого.

Цим інтонаційні події п'єси не вичерпуються. Наступний кластерний комплекс з'являється раптово (*Fis–G–Bes–C* у 14 такті) і з точки зору гармонії, ритму та фактури нагадує матеріал *вступу* та перший *ЦЕ*, який трансформувався у модуляційні малосекундові комплекси. Під кінець можна побачити певне склеювання фактури, а простір між кластерами перетворюється з відчуття

martellato в практично одночасне взяття в двох руках. Цим прийомом композитор досягає суб'єктивного стиснення часу, не змінюючи при цьому метроритмічної структури і темпу. Після цього повертається невблаганна тема *маршу* (т. 19–23) та поступово видозмінюється (т. 24) завдяки загостренню кластерних співзвуч та позбавленню від ритміки маршоподібного руху. Таким чином, композитор оформлює перехід до нового епізоду, звучання якого у широкому регістровому просторі асоціюється з побудовою величезної архітектурної споруди. Ущільнення фактури, поява третього мануалу, на що вказує ремарка у нотному тексті, свідчать про темброве різноманіття та безперервний поліритмічний розвиток кластерних комплексів. Якщо до цього драматургію твору формувала взаємодія лише двох фактурних пластів, то тепер додається третій, розширюючи внутрішній простір «*Naama*». Нова кластерна побудова виникає у вигляді *F–G–cis* (т. 26). Все це нагадує складну та вишукану конструкцію готичного собору, що дає можливість умовно назвати цей комплекс «темою собору». На кульмінаційному злеті повертаються відгуки теми *маршу*, які одразу нівелюються «темою течії». Тим самим композитор нагадує основний концепт п'єси, який кореспондує з бароковою антиномічністю як основною категорією світогляду митців того часу. Сказане підкріплюється подальшим музичним процесом, в якому по-різному втілюються ідеї руху та статичності, континуального та дискретного.

Нагадаємо, що, за словами Т. Кюрегян, форма рондо має цілий ряд усталених ознак. Крім повторності рефрену важливим елементом рондоподібного твору є з'явлення яскравих контрастних епізодів, які збагачують музичну тканину [33, с. 235]. Зокрема, новий епізод контрастує рефрену-маршу відчуттям застиглості, мінливості часу. Композитор демонструє майстерне володіння варіаційною технікою з залученням елементів алеаторики. Тематизм цього епізоду складають мелодичний рельєф з теми потоку, кластерні структури зі вступу, відгуки «теми собору». Дуальне візуально-слухове оновлення фактури лише вуалює синтетичну природу цього епізоду, який по суті стягує увесь важливий в інтонаційно-семантичному сенсі матеріал. Цим прийомом

Я. Ксенакис долає розчленування рондоподібної композиції, підкоряючи її енергетиці цілеспрямованого розвитку. Показово поступове ущільнення фактури та зменшення ритмічних груп, завдяки чому на кожну одиницю часу припадає збільшена кількість музичної інформації. Панування *ostinato* у таких ритмічних умовах приводить до візуалізації звукообразу, який нагадує біг пекельного потягу в дусі «Капрічос» Ф. Гойї. Не випадково композитор завершує свою п'єсу темою маршу, затверджуючи тим самим значення головного образу свого твору. Водночас, завдяки чисельній повторюваності, цей, на перший погляд, сталий комплекс виявляє свою динамічну суть, виступаючи антиподом-тотожністю образу «течії».

У контексті історичного досвіду п'єса «*Naama*» постає характерним зразком нового звукообразу клавесина. Це вже не інструмент епохи рококо та бароко з його вишуканістю і витонченістю, але напористий, навіть *quasi* ударний. Переважання акордової техніки, гучних динамічних нюансів та масштабних побудов створює відчуття нескінченного руху, що кардинально контрастує як з «пальцевою» технікою французьких клавесиністів, так і вишуканим викладом творів майстрів високого бароко та раннього класицизму.

2.2 Клавесинна творчість Д. Лігеті у контексті новітніх тенденцій музики XX століття

Процес популяризації клавесина сприяв появі багатьох нових творів, зокрема у працях видатного угорського митця другої половини XX століття Дьордя Лігеті (1923–2006). Слід згадати, що с позиції сьогодення творчість представників авангардної лінії у музиці минулого століття, завдяки поширенню та утвердженню їхніх творчих досягнень, є еквівалентом досягнень митців минулих епох та майстрів менш радикального крила музичної культури. Спираючись на думку Р. Разгуляєва, зазначимо, що протягом творчого та життєвого шляху стиль Д. Лігеті значно модернізувався, але його прагнення до

неповторності та унікальності ускладнюють виявлення меж композиторської еволюції [50, с. 7]. Значні зміни ідей митця науковець поділяє на шість етапів:

- 1) 1944–1956 роки. Цей період характеризується наявністю яскраво вираженого фольклорного елементу, відсутністю радикальних авангардних пошуків та винаходів. Його індивідуальна стилістика існує у межах традиційних жанрів (кантата, балада, капріччіо, інвенція, сонатина, багатель та ін.);
- 2) Початок 1956 року. Відзначається суттєва зміна художніх устремлінь. Композитор перебирається з Угорщини до Відня, отримує багато інтелектуальних та емоційних вражень, знайомиться з творами видатного новатора К. Штокхаузена, внаслідок чого у нього виникають нові художні задуми. Опанування таких полярних технік композиції як тотальний серіалізм, з одного боку, і алеаторика, з другого, не призвело у творчості Д. Лігеті до сліпого слідування популярним тенденціям, навпаки, спонукало митця до синтезу засвоєних знань в індивідуальній стильовій концепції. Додамо до спостережень Р. Разгуляєва роздуми інших дослідників, які вважають що авангардний симбіоз приводить до появи так званого *letter-case system* (принцип «наборної каси») [50, с. 10], який використовувався у таких творах як «*Apparition*» («Явлення», 1958-59) та «*Atmospheres*» (1961) [50, с. 15]. Поступово унікальний стиль Д. Лігеті набуває чіткої структури, розробляється ідея «мікрополіфонії»;
- 3) Кінець 1960-х років. Проявляється тяжіння композитора до спрощення музичної мови. Структура «мікрополіфонії», зі слів митця, стає «менш мікро», виникає відчутна лінеарність, яка вважалася на той час музичним атавізмом. Значна увага знов повертається до мелодії та інтервальних взаємовідносин. Ця тенденція явно проглядається у таких творах, як «Камерний концерт» (1970), «Мелодії» (1971), «Десять п'єс для духового квінтету» (1969) та, що найбільш важливо для нашого дослідження, першому клавесинному твору «*Continuum*» (1968), в якому емансипується ідея лінеарності;

- 4) 1970-ті роки. Глибше занурення у красу мелодії та її структурний розвиток. З'являється ідея виокремлення мелодичної лінії, яка у більшості творів Д. Лігеті ховалася у мікрополіфонічних пластах фактури. Зазначимо, що реагуючи досить негативно на будь-які тенденції з приставкою «*нео*» з натяком на повернення до автентичних музичних течій, композитор інтуїтивно використовує схожі принципи музичної мови. Відхід від кластерної гармонії, конкретна метроритмічна виразність, відсутність імперативних правил канонічної техніки, прозорість та просвітлення фактури у цілому, прагнення до «еклектизму», цитування музики геніїв минулих століть – все це характеризує творчий портрет композитора цього періоду;
- 5) Кінець 1970-х – початок 1980-х років вказує на значні зміни у творчій свідомості композитора, відбувається «стилістична модуляція». У вітчизняному музикознавстві традиційно іменується етапом «саморенесансу». Д. Лігеті зацікавлюється музикою таких середньовічних композиторів, як Г. де Машо (*Guillaume de Machaut*) та Перотін (*Pérotin*), епохою «*Ars nova*», ідеями музичної архітектури Я. Ксенакіса та фрактальною геометрією, поліритмами африканських та карибських народів, що спонукає його до переосмислення просторо-часових категорій. Саме в цей час він пише фортепіанний концерт (1985);
- 6) 1990-ті роки. Захоплення віртуозністю, концертним та камерно-інструментальним жанрами, внутрішньо виростає з устремлінь попереднього періоду. Зокрема, такі видатні праці, як цикл етюдів для фортепіано та Концерт для скрипки з оркестром (1990) підтверджують напрям композиторської думки. Проглядається тенденція до спрощення мови висловлювання. Також цей етап характеризується поверненням митця до фольклорної праоснови свого першого етапу, але переосмислюючи цей елемент з іншої точки зору, виходячи з набутого досвіду. Для нашого дослідження показовим є поява двох нових клавесинних творів, кожен з яких має яскраво виражену фольклорну складову – «Угорський рок» (1978) та «Угорська пасакалія» (1979). У них

підсумовуються головні творчі спрямованості деяких попередніх етапів та, зокрема, шостого періоду композиторської еволюції [50, с. 7–17].

Деякі етапи у творчій еволюції Д. Лігеті розглядаються дослідниками під іншим кутом зору. Згідно з П. Поспєловим, друга половина 50-х років ХХ століття привела до появи нового принципу створення музики, котрий відбивав прийом синтезу усіх надбань часу. За спостереженнями автора, основною семантичною одиницею звукового зображення у творчості композитора стає поширений у кругах митців другої хвилі авангарду «сонор», тобто група зі статичного або експресивного комплексу поєднаних звуків [46]. Зазначимо, що, на відміну від акорду, у сонорі відсутні дискретні міжзвукові відносини (яскравий приклад – кластер). Що відрізняє використання сонору Д. Лігеті від інших представників другої хвилі авангарду – це його значний вплив на форму у цілому. Ця ідея активно розроблялася упродовж ХХ століття: починаючи з *Klangfarbenmelodie* та *Klangfarbenharmonie* А. Шенберга, закінчуючи тембровим моделюванням представниками спектральної школи [46]. Тенденція до індивідуалізованих форм знайшла своє відображення у методах статичної сонорної композиції. Нагадаємо думку Д. Лігеті: «У той час, як не існує загальноприйнятих „заснованих“ структурних схем і синтаксичних систем, музичні типи – як не парадоксально – прагнуть до того, щоб закріпитися: замість самих систем, що створюють зв'язок, „засновуються” однакові типи, які виникли на основі різних систем» (цит. по: [71, с. 14]).

Особлива та індивідуальна поліфонічна композиторська техніка, яку Д. Лігеті застосовував для організації сонорної звукової матерії, має назву «мікрополіфонія». Особливість цієї техніки полягає у мінімальному часовому інтервалі між вступами різних голосів. Такий стиль мислення композитора привів до появи концепції «надбагатоголосся», яка давала можливість не тільки виявити соковиту палітру мікрополіфонічних взаємовідносин, але й, у той самий час, продемонструвати їх як повноцінний сонор. Згідно з дослідженням М. Висоцької та Г. Григор'євої, ідея мікрополіфонії виникла у Д. Лігеті завдяки захопленню поліфонією епохи Ренесансу, яка вражає своїм найскладнішим та

розгалуженим багатоголоссям і сьогодні. Про вплив мікрополіфонії на музичний стиль композитора свідчать твори 1950–1970 років. Такі відомі композиції, як «*Atmospheres*», «*Lontano*», «*Melodien*», «*Apparitions*», «*Continuum*» та інші, цілком відбивають принципи цієї нової техніки. Зазначимо, що самотність статичної сонорної композиції митця полягає в особливій, індивідуалізованій взаємодії матеріалу (сонора) та форми, ідею якої композитор екстраполював на все своє творче життя. Важливо згадати і про вплив популярного на той час американського мінімалізму на творчі погляди представників європейського крила модернізму. Крім сонору, наприклад, у багатьох своїх клавесинних творах Д. Лігеті майстерно використовує поєднання з ним іншого вербально-семантичного музичного елементу мінімалістів – «патерну» [8, с. 211–212].

Нагадаємо, що термін «мінімалізм» вперше використав композитор М. Найман у 1968 році та позначив їм специфічну техніку, яка виникла у рамках радикальнішого з напрямів авангарду – «експериментальної музики». Першим зразком «предмінімалізму» стають твори французького композитора Еріка Саті, який зіграв значну роль у формуванні естетичних поглядів представників відомої «Шістки». Його авангардний жанр «мебльованої музики» надихнув композиторів авангардної течії замислитись над концепцією нової стилістики. Слід зазначити, що Е. Саті відомий різними музичними передбаченнями провідних ідей композиторів XX століття. Такі напрями, як примітивізм, неокласицизм, неоромантизм, постімпресіонізм, музичний дадаїзм, конструктивізм, мінімалізм, репетитивізм та багато інших концепцій частково були зумовлені цим музичним пророком. Головним творчим досягненням композитор вважав винахід жанру «мебльованої музики», яка у майбутньому стане підґрунтям провідних тенденцій мінімалістів, таких «легких» жанрів, як лаунж та саундтрек. Цікаво, що Е. Саті передбачив якою буде музика в інформаційну епоху ще до активної розповсюдженості телебачення та цифрових технологій [38]. Змістовною основою «мебльованої музики» є довільне повторювання незліченну кількість разів однакових структурно-семантичних звукових елементів або фраз. Звернімо увагу, що до ідеї «мебльованої музики»

композитор прийшов за допомогою філософського роздуму. Виходячи з приватної концепції композитора, нудьга як метафізична категорія є нормальним та позитивним явищем для людини, тому що основа нудьги – відсутність сильних емоційних коливань. З огляду на збільшення часу, який людина проводить у метро, на роботі, в магазині та інших побутових місцях, митець вигадує концепцію «музичних шпалер». Основною ідеєю «шпалер» була присутність музики, яка не привертає до себе зайвої уваги та не відволікає від важливих справ, що надалі отримало назву «музики готельних фойє» [38].

Винахід Е. Саті органічно вписується у стилістику та ідеологію модерну, в якому стверджувалася ідея щодо подолання мистецтвом умовних кордонів сухої академії. Початок 1920-х років був ознаменований захопленням та використанням цього жанру, зокрема і у кінематографі. Наприклад, такий видатний та значний французький кінорежисер 1920-х – 1930-х років, творець жанру музичного фільму Рене Клер активно користувався мебльованою музикою Е. Саті [38]. Проте під впливом більш радикальних новітніх концепцій А. Шенберга, Е. Вареза та О. Мессіана цей жанр забули до початку його «ренесансу» першим офіційним апологетом та засновником мінімалізму Д. Кейджом у 1950-х роках [38].

Виходячи з вищезгаданого, з'ясовується, що остаточно напрям мінімалізму знайшов своє втілення у американській музичній традиції. У контексті магістерського дослідження приділимо увагу саме творчості Д. Кейджа, тому що він безпосередньо спілкувався з Д. Лігеті. Цікаво, що митець цілком резонує з ідеями Е. Саті щодо перетворення нудьги у захоплююче проведення часу [38]. Він переконаний у можливості цілісного відбиття індивідуальності навіть у повторюваних музичних фразах. Д. Кейдж протиставив складності та надмірності серіалізму європейської авангардної музики згадану простоту нового музичного вираження. Нагадаємо, що серіалізм – це техніка музичного письма другої половини XX століття, витоки якої заклали ще нововіденці. Головна відміна від серійності полягає у розповсюдженні

застосування серій не тільки на висоту звуку, а й на інші його параметри – тривалість, динаміку, тембр тощо.

Зі слів дослідника Є. Окунєвої, концепція серії, що склалася в музиці А. Шенберга, була міцно пов'язана з категоріями тематичного мислення [41, с. 38]. На її думку, композитор сприймав серію як «ультратему» і до кінця життя вважав, що «серія грає ту ж роль, що і тема в тональній музиці» (цит. по: [41, с. 39]). Схожий погляд на серію формулює К. Штокхаузен: «Серійний принцип позначає взагалі дуже багато, він говорить про те, що для композиції створюється обмежений вибір величин; що ці величини, у свою чергу, пов'язані з пропорціями; що вони упорядковуються в певну послідовність і в певні інтервальні відстані; що вибір серії є обов'язковим для всіх елементів музичної тканини; що з цих „первинних рядів“ komponуються подальші серійні послідовності форм, які теж серійно варіюються; що пропорції ряду є всеосяжним структурним принципом твору і повинні наділити його необхідним формотворчим наслідком» (цит. по: [41, с. 40]).

Мінімалізм мав на меті очистити музичне мислення від закоренілих логічних принципів європейської культури, нівелювати абстракції, сенсові концепції, драматургію та діалектику. Основою нової музичної філософії стає звук як першоелемент, суттєва праоснова музики. Постулатом апологетів цього напрямку було його сприйняття як існуючої окремо від будь-яких логічно-функціональних зв'язків сутності, завдяки чому значимість цього елементу значно збільшувалася. Як вказує А. Кром, ідея нескінченного вслухання в звук, звернення до магнітофонної музики, переосмислення категорії часу, моделювання звукового простору завдяки остинатному повторенню невеликих музичних утворень вперше виникла саме у творчості представників «Нью-Йоркської школи» [29, с. 4-8]. Концепції митців викликали багато критичних висловлювань європейської музичної еліти. Зокрема, К. Готвальд відмічає, що музика мінімалістів позбавляє слухача відчуття часу як «наповненої тривалості» (цит. за: [29, с. 9]). Філософська концепція мінімалізму надає увагу метафізичним питанням проблеми сприйняття та існування Часу як категорії.

Ідея недуальності («Ніщо»), яка є основою духовного дослідження багатьох релігій, чітко просвічується через призму трансперсональних поглядів митців. У своїх лекціях про природу «Ніщо» Д. Кейдж стверджував, що «кожний момент часу дарує людині подію», що відчуття та здійснення цього принципу в музиці – еквівалентно аналогічному стилю життя [29]. Митець зазначав: «Немає нічого простішого, ніж бачити речі такими, якими вони є: ось апельсин, ось жаба, ось людина, яка пишається; ось інша людина, яка думає про те, що інша людина пишається і т. ін. Все це існує разом і не вимагає того, щоб ми намагалися щось поліпшити. Життя не потребує наявності символів, кожна річ просто є собою» (цит. за: [29, с. 24]).

Еволюція мінімалізму сприяла виникненню нової «репетитивної» техніки, котра відрізнялася від творів періоду «експериментальної музики» придбанням тональності та метру. Присутність останнього обумовлювалася застосуванням найпростіших ритмічних та звуковисотних семантичних елементів – «патернів». Вони стають головними носіями сенсу нового напрямку. Тональність з'явилася з причини підвищеної уваги до акустичних особливостей окремих звуків (на чому спочатку і базувався мінімалізм як опозиційна реакція на звуковисотну функціональність). Мінімалісти вважали, що цей аспект музичної тканини зайшов у глухий кут в серіалізмі та додекафонії.

Зазначимо, що звукова палітра багатьох творів збагачується завдяки експериментуванню з оригінальними та барвистими тембрами, поряд з використанням таких, здавалося б, немюзикальних звуків, як шуми. Яскравим прикладом специфічного нового тембру є «підготовлене» («препароване») фортепіано Д. Кейджа. Саме феномен звука у всіх своїх проявах стає основною увагою митців другої половини ХХ століття. Т. Райлі, С. Райх, Ф. Гласс, А. Пярт, В. Мартинов та інші композитори творили у парадигмі мінімалізму.

Виходячи з викладеної інформації, можна зробити висновок, що протягом всього неоднорідного творчого шляху Д. Лігеті синтезував теоретичні та практичні досягнення (серіалізм, нео тенденції, алеаторика, мінімалізм та ін.) сучасних музичних митців у індивідуальному, не схожому ні з чим стилію. Він

відокремився від загальних музичних течій, не заперечуючи їм, але використовуючи їхні ідеї, що виявляє значну специфічність та автономність його художньо-естетичних поглядів.

Як вже згадувалося вище, клавесинна спадщина композитора містить три зразка зрілого та пізнього періодів творчості:

- 1) «*Continuum*» (1968), який з'явився на межі третього та четвертого етапів творчого шляху композитора; який мікрополіфонічне мислення перетворює, за його словами, у «менше мікро» з посиленням тяжіння до лінеарності усіх фактурних голосів;
- 2) «Угорський рок» (1978) – твір фольклорного змісту періоду «саморенесансу»;
- 3) «Угорська пасакалія» (1979), що базується також на фольклорі (шостий етап).

Інтерес Д. Лігеті до тембру автентичного інструменту, за думкою І. Остромигильського, у своїй основі зароджується під впливом експериментування в області електронної музики, що було своєрідним натхненням від мінімалістів. Зіставляючи особливості звукової палітри клавесина та електронних бітів за допомогою комп'ютерного аналізатора звукових частот, можна побачити значну подібність у коливанні і резонації обертонів [42, с. 15]. Не випадково у творчості Д. Кейджа вже у наступний рік після появи «*Continuum*» (1969) з'являється п'єса «*HPSCHRD*» для клавесина та комп'ютерно-згенерованих звуків. Такі, на перший погляд, різні підходи до роботи з тембровими комплексами частково пояснюють звернення Д. Лігеті до клавесина, кожна модель якого, як відомо, мала не тільки власну абсолютну висоту тону, але й специфічне звучання на тлі усталених інструментів класико-романтичної епохи. Цей факт відкривав безмірний простір для творчої діяльності багатьох композиторів нової генерації, у тому числі прихильників клавесина.

У клавесинному творі «*Continuum*» композитор майстерно та вишукано трактує можливості інструмента, активно використовуючи ідеї, притаманні мінімалістичній музиці. Зазначимо, що звукова палітра клавесина органічно

вписується у її стилістичну палітру. «*Continuum*» являє собою безперервний потік з восьмих – статичну текстуру, яка формує складні комбінації патернів, лінійних сонорів, ритму, гармонії і т. ін. Важлива особливість цього твору полягає у відтворенні почуття лінійного звучання на інструменті, який має лише дискретний та перкусійний звук. Композитор досягав цього в першу чергу через особливості механіки клавесина, де товкачик здатен на блискавичне реагування, а в разі дуже легкого торкання дозволяє механізму працювати набагато швидше ніж у фортепіано з його молоточковою основою. Шум плектра, у свою чергу, також грає значну роль у формуванні відчуття нескінченності звукового потоку. Зі слів Сетха Хорвітца (*Seth Horvitz*), американського дослідника клавесинної творчості Д. Лігеті, сама назва п'єси «*Continuum*» містить у собі деяку акцентуацію на процесі часу, що демонструє трансформацію-перехід етапу творчості Д. Лігеті, коли панувала статистична сонорна композиція з її застиглою і передчасною структурою, у динамічну фазу. Основна драматургія «*Continuum*» полягає у перемежуванні періодів відносного спокою і стрімкого руху, тобто зіставлення статичної та динамічної – двох найважливіших категорій музичного розвитку [73, с. 3–4].

Доцільно з цього приводу нагадати роздуми Д. Бахтізіної, що музика – це вид мистецтва, у якому категорія часу грає одну з ключових функцій у процесі передавання музичного сенсу [4, с. 31]. Питанню відбиття у музичному процесі дихотомії «статика – динаміка» приділяли увагу видатні композитори. Зокрема, І. Стравинський у хроніках свого життя пише: «Музика – це єдина область, у якій людина реалізує своє справжнє; недосконалість її природи така, що вона приречена відчувати на собі плинність часу, сприймати його у категоріях минулого і майбутнього, не мати можливості відчути його як щось реальне та стійке» [57, с. 138]. В такому аспекті особливості музики полягають у відтворенні постійної динамічності життєвого розвитку, у перманентному процесі континуальності. Як відзначає Д. Бахтізіна, музика як усвідомлене явище може існувати тільки у минулому або майбутньому, тому що теперішній момент не має можливості структурувати, побудувати логічні зв'язки,

сприймати форму та цілісний настрій. Однак, мить відтворення музичної тканини відбувається тільки у теперішньому часі. Вона вважає, що у цьому є головний і містичний парадокс існування музики і людини у цілому. Авторка пише: «Ми існуємо у моменті, який насправді не існує без впровадження концепції» [4, с. 32-33].

Розглядаючи категорію часу в музиці, І. Гребнєв залучає тези А. Лосєва згідно з якими минуле – це ілюзія буття, а майбутнє – гадана проекція. Тим не менш, після завершення фізичного звучання музики залишається відчуття її присутності [10]. Доцільно нагадати, що А. Лосєв у своїй праці присвяченій аналізу музики з позиції логіки вважає, що категорія часу в музиці виступає у ролі нескінченного теперішнього часу завдяки звуковій злитності, що не дозволяє трактувати звуки окремо поза їхніх логічно-інтонаційних зв'язків [35, с. 135]. Незважаючи на це, філософ вважає сам момент існування музики статичним, а динаміку розвитку мислить у парадигмі минулого та майбутнього. Органічний сплав динаміки і статичності робить саме цей вид мистецтва унікальним. Інша особливість музики полягає у можливості навмисного уповільнення, прискорення та усіякого управління суб'єктивним сприйняттям часу. Це спостерігається у прийомах композиторів-романтиків з їх «завмерлою миттю» або, навпаки, «відчайдушним падінням». Також музика дозволяє слухачеві усвідомити та пережити теперішнє як «буття тут і зараз», метафізично наближає його до стану безсмертя, долучає до вічності. Музична мить зливається з вічністю, набуває самостійності і відокремленого екзистенціального сенсу. Саме поєднання швидкоплинності і стабільності породжує відчуття доторкання до реального буття. А Лосєв переконаний, що саме процес відтворення музики звільняє людину від тягара минулого і майбутнього та робить її по-справжньому вільною особистістю [35, с. 147].

Звернення до філософської тематики є необхідним підґрунтям для розуміння тлумачення часу у творі «*Continuum*», який Д. Лігеті описує як взаємодію «туманності» та «прояснення». Моменти спокою можуть ідентифікуватися як симетрично повторюваними «патернами», так і єдиним

повтором «інтервального сигналу», якій є «ні тональним, ні атональним, але має внутрішню чистоту та заспокоєння, що і уособлює відчуття відпочинку» [73, с. 9]. Цікаво, що кожний проміжок розслаблення, разом з тим, приховує у собі потенційну можливість вибуху у кожний момент музичного часу. Звертаючи увагу на важливість фонічного (живописного) компоненту композиції, згадаємо спостереження М. Висоцької та Г. Григор'євої. Вони вказують, що Д. Лігеті не заперечує програмну зображальність своєї музики. Композитор вважав, що вільна асоціативність образів краще за будь-яку нав'язану схему сприйняття. Про це свідчать наступні слова митця: «Усе, що прямолінійно і однозначно, не резонує з моїми творчими напрямками. Я люблю натяки, подвійність, багатозначність, всякий підтекст» (цит. за: [8, с. 236]).

У процесі звучання «*Continuum*» виникає відчуття перманентного розширення звукового простору, що поступово змінює внутрішні логічні конфігурації п'єси у зв'язку з аритмічною структурою її розвитку. Це не дивно, адже категорія часу у творчості композитора має більш суб'єктивне ніж об'єктивне значення, слугуючи метафорою життєвого та природного нескінченного континуума. Підкреслимо, що ілюзорна стислість авторської мови не стає перепорою у виникненні атмосфери нескінченності. Можливо, Д. Лігеті відбив у назві основну трансперсональну ідею щодо існування динамічної, позачасової та безособистісної свідомості, бо у той час ця галузь психології була поширена в середовищі європейської еліти.

На початку твору у виданні 1970 року є темпова вказівка – *Prestissimo* – та її розшифровка композитором: «Дуже швидко, так, щоб індивідуальні тони сприймалися як безперервний звуковий потік. Грати дуже побіжно, без артикуляційних нюансів. Правильний темп буде досягнутий за умови виконання твору менше ніж 4 хвилини (не беручи до уваги довгу фермату наприкінці). Вертикальні хвилясті лінії – це не позначення тактів, метру, або ритму. Вони служать лише в цілях полегшення зорової та ритмічної орієнтації» [75, с. 2].

Твір «*Continuum*» має 5 відносно окреслених розділів, складається з 204 умовних тактів, які, у свою чергу, мають ритмічну структуру (16/8 або 4/4).

Графічний вид тексту наповнене архітектурними зображеннями, що ріднить Д. Лігеті з іншим музикально-візуальним майстром Я. Ксенакісом. Відмітимо, що клавесинний твір останнього – «*Naama*», та «*Continuum*» схожі як семантично (обидва слова перекладаються як «потік», «течія» або «континуум»), так і концептуально (подібність основної ідеї), проте різниця у 16 років між їхнім виникненням кардинально змінила способи і техніку музичного вираження («*Continuum*» написаний у 1968, а «*Naama*» у 1984). У цьому виявилася колосальна різниця не тільки у техніці написання, але й змістовних посиленнях. Зокрема, «*Continuum*» Д. Лігеті був написаний, нагадаємо, на зламі двох еволюційних фаз творчості композитора – статично-мікрополіфонічної та гармонічно-інтервальної, у той час, як у Я. Ксенакіса концепція формалістично-стохастичної композиції кардинально не змінювалася протягом усього життя. Відразу помітно значні концептуальні відмінності «потоків». У Я. Ксенакіса це скоріше метафора на західну філософію і музичну думку, в якій активно використовуються ідеї гегелівської діалектики. Д. Лігеті, навпаки, відбив у своєму творі східні ідеї безконфліктності і проживання стану буття, як єдиного можливого.

Виходячи з творчої спадщини Д. Лігеті, зрозуміло, що у своїх творах композитор ніколи не використовує чітку класичну форму, проте початкову секцію п'єси можна інтерпретувати як експозицію, котра дає уявлення щодо центральних ідей твору. Відчуття стабільного розвитку музичного матеріалу триває до кінця експозиційного фазису.

Перший розділ п'єси, який охоплює 55 умовних тактів, починається з швидко повторюваної малої терції g^1-b^1 – першого семантично-важливого інтервального комплексу (тт. 1–8). Після цього у верхньому голосі з'являється перший новий звук f^1 , який вводить оновлення у стабільну звукову структуру, підкреслюючи відчуття розгортання інтонаційної матерії. Крім цього, нижній голос залишається незмінним, що в процесі комбінаторики породжує першу поліритмічну структуру (тт. 10–16). З часом починають додаватися інші звукові одиниці, трансформуючи музичну тканину та метричну основу у розмитий хаос,

кардинально змінюючи внутрішню пульсацію п'єси (тт. 17–21). З наступних тактів структура ритму починає знов викристалізовуватися, а органічне уплітання симетричних висхідних та низхідних форм руху відтворює відчуття початкової стабільності і спокою (тт. 22–30). Ілюзія розширення музичного часу досягає свого апогею у той момент, коли інтервальні комплекси стоншуються до розмірів лише трьох звуків – заповнення малої терції ($fis^1-gis^1-a^1$). Початкова інтервальна пара сходиться на півтону, але метод поступової трансформації не дозволяє усвідомити цей мікрорух. Нарешті, звук a^1 залишає музичний простір, що знов повертає статичний «інтервальний комплекс» fis^1-gis^1 , на якому закінчується перший розділ «*Continuum*» (тт. 44–55). Аналізуючи візуальне відображення процесу розвитку композиції видно, що Д. Лігеті у нотному тексті першого розділу схематично відбиває взаємодію двох мелодичних ліній, які тимчасово зливаються в один звуковий струмок, а потім знову відокремлюються [73, с. 10].

Другий розділ (56-87 такти) натякає на тональність та ніби нагадує короткий уривок барочної музики, що вказує на прагнення композитора до автентичних посилянь. Слід зазначити, що обидва розділи починаються ідентичним за змістом інтервальним комплексом. Архітектоніка та графічне зображення композиції показують поступове розширення тут звукового простору. Кожний наступний епізод все більше розсуває кордони і діапазон твору. Виходячи з розвитку художнього образу, підкреслюється семантичне значення мінорної терції, що з'являється на початку. Цей інтервальний комплекс застосований в симетричній, повторюваній формі упродовж всього твору (тт. 66–75). Варто також відзначити, що основна звукова комбінація виглядає як розширена версія початкового інтервального комплексу ($g^1-b^{-1}fis^1-ais^1-f^1$). Вона складається з поступового сходження хроматичного кластеру. Цей момент є точкою ідеальної симетрії у другому розділі. Замість проріджування фактури, семантичне кластерне зерно раптово виходить назовні, утворюючи тріумфальний акорд *H-dur* (т. 87), що знаменує початок **третього розділу**. Графічне зображення цього сегмента демонструє появу нових голосів, які

існують як окремий фактурний пласт, а перші дві мелодичні лінії утворюють ще більш повноводний струмок [73, с. 11].

Як бачимо, Д. Лігеті досягає своєї мети по створенню тонкої, взаємопов'язаної мережі елементів, кожен з яких багато в чому схожий один з одним та наче відбивається крізь однакову призму. Однак, третій розділ (тт. 88–124) «*Continuum*» є найбільш структурно унікальним; з цього моменту виникає враження безперервного кульмінаційного стану. У той час, як попередні два розділи вирізняються стійким звуковим потоком, що спочатку спалахує, а потім знову немовби осідає, ця ділянка триває з чітким відчуттям неминучої векторної спрямованості. До кінця розділу (т. 124) фактура значно ущільнюється, а звуковий простір нібито стискається, створюючи суб'єктивне відчуття прискорення. Кульмінаційний пік настає безпосередньо на стику третього та четвертого розділів, в якому композитор вказує використовувати всі можливі регістри, застосовуючи при цьому крайній звуковий діапазон інструмента. Візуальне відображення тут зазнає значних змін і трансформації. Проглядається абсолютно симетричне розщеплення фактури в протилежні від центру регістрові боки. З цього моменту потік розділяється на дві окремі течії, що уособлює певну драматургічну значущість цього сегменту [73, с. 13].

Четвертий розділ твору дуже короткий та гармонічно зрозумілий (тт. 124–150). Він продовжує кульмінаційний розвиток і демонструє повноцінну палітру можливостей клавесина. Його початок точно відповідає правилу «золотого перетину». Цей розділ залучає найполярніші регістри клавесина і в графічному відображенні нагадує величезну хвилю цунамі, яка перетворила ніжний струмочок в грозивий шторм [73, с. 13]. У **п'ятому розділі** (тт. 151–204), незважаючи на наявне різке «відсікання» широкої і кульмінаційної текстури (т. 153), подальший процес п'єси залишається в одних і тих самих структурних межах. В останньому такті композитор ставить необмежену фермату і тим самим різко перериває безперервність музичної течії. Тут графіка розвитку твору стоншується, переходячи в найвищий звуковий діапазон. Хвиля пройшла, залишивши після себе відчуття просвітлення і катарсису [73, с. 14–15].

У той час, як Д. Лігеті часто заявляв про свою незгоду з використанням класичних форм сучасними композиторами, орієнтованими на новітні техніки письма, його природне відчуття балансу та вживання гармонічних тяжінь і кадансів (звичайно в їхньому специфічному прояві) показують, що цей вплив не обійшов стороною і його творчий геній. Фінальний розділ, схожий на звичайну коду, тим не менш має важливий структурний сенс, трансформуючи та узгоджуючи попередні ідеї [73, с. 16].

Після прослуховування «*Continuum*» дійсно виникає відчуття безперервного руху. Специфічний звук клавесина створив особливий характер «моторного» розвитку музичного матеріалу. В сукупності з композиційною структурою та драматургічним задумом Д. Лігеті переконливо продемонстрував здатність інструменту до відбиття будь-яких метафізичних концепцій та ідей.

З точки зору використання композитором контрапункту звернімо увагу ще на один клавесинний твір – «*Passacaglia ungherese*»⁵ [76]. Він складає враження відтворення музичного мислення епохи бароко, оскільки композитор дотримується типових ознак жанру. Однак, на відміну від барокового зразка, тут залучено традиційне контрапунктичне письмо у взаємодії з сучасними техніками. Друга частина назви твору «*ungherese*» вказує на важливість присутності національної складової. Упродовж всього розвитку п'єси мотивне зерно вихідної теми, яке за своєю інтервальною будовою нагадує одну з секвенцій католицької меси – найпоширеніший григоріанський розспів *Dies irae*, змінюється за теситурою, зберігаючи свій звуковий вигляд. Розглядаючи жанри пасакалії і чакони в сучасному музичному просторі, Г. Абдулліна нагадує, що пасакалія – це яскравий представник варіаційної форми, заснований на постійному повторенні теми в басу і безперервному оновленні та варіюванні верхнього пласта музичної тканини [1, с. 50]. Дослідниця підкреслює важливість використання принципу *basso ostinato* в цих двох жанрах, проте в ХХ столітті він зазнає значних змін. Відносно використання *утриманого басу* бароковими композиторами згадаємо слова видатного музикознавця і педагога

⁵ У перекладі – «Угорська пасакалія».

В. Цуккермана в його роботі, присвяченій аналізу варіаційної форми: «Поширеність творів і епізодів з *basso ostinato* в період його найбільшого розвитку була неймовірна. Композитори створювали їх у величезній кількості. Отже, цей тип форми був продиктований вельми важливими причинами. Витриманий бас є потужним об'єднуючим фактором, завдяки варіаціям у верхніх голосах сприяє єдності з різноманітністю. В епоху, коли класичні принципи форми лише починали утворюватися, йшли пошуки стійкої опори; тому повинен був особливо цінуватися настільки простий і сильний об'єднуючий принцип» [67, с. 114]. За Г. Абдулліною, скорботний і величний характер пасакалії створювався внаслідок спокійного темпу і низхідного руху басової лінії. Вона зазначає, що бас виконував основну формоутворювальну і ладотональну функцію, вибудовував драматургію і створював міцну опору для імпровізаційного верхнього голосу. З композиторів, які приділили важливу увагу жанру пасакалії, вчена згадує Д. Букстехуде, Т. Віталі, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ж. Люллі, К. Монтеверді, І. Крігера, І. Пахельбеля, Г. Перселла, Я. Фробергера. За словами Г. Абдулліної, до типових атрибутів цього старовинного жанру входять такі складові, як: 1) метроритм; 2) темп; 3) масштабність; 4) структура теми; 5) смислова глибина художнього образу; 6) характерні принципи розвитку [1, с. 51].

У ХХ столітті спостерігається прагнення композиторів повернути деякі усталені форми музичного вираження і наділити їх іншим змістом. Г. Абдулліна вважає, що цьому явищу сприяла загальна криза тональної системи і класичних структур. Це, у свою чергу, приводить до зростаючої ролі поліфонічних принципів розвитку. Узагальнюючи шляхи розвитку старовинних жанрів у минулому столітті, авторка підкреслює думку, згідно з якою, крім придбання нових рис, у новітніх утвореннях зазнають зміни змістовні посилення, смисли і образна складова. Зокрема, наводяться слова А. Сохора щодо особливостей семантики вже усталених жанрів: «<...> з кожним жанром пов'язані цілком певні асоціації, стійкі уявлення про „образи“ цього жанру: про властиву виключно йому палітру образів, структуру, поетику» (цит. за: [1, с. 56]). Таким чином, пасакалія ХХ століття, з одного боку, сягає своїми коріннями барокової поетики

і специфіки музичної мови, з іншого – демонструє певні творчі експерименти і нововведення [1, с. 50–58].

Отже, Композиція «*Passacaglia ungherese*» синтезує закономірності двох барокових жанрів: пасакалії та фуґи. З цього приводу можна говорити й про створення Д. Ліґеті нового жанрового утворення – пасакалії-фуґи. Композитор поєднує їхні можливості для досягнення динамічного розвитку музичної думки. Від пасакалії він запозичив традиційний принцип остинатної повторюваності незмінної, невеликої за об'ємом теми та мелодичне варіювання інших фактурних ліній. З фуґою пов'язаний імітаційний виклад матеріалу, відповідне співвідношення голосів, самостійний розвиток деяких елементів фактури. Взаємодія двох жанрів, які мають власні композиційні риси, приводить до двоякої функції окремих складових фактури. Зокрема, ініціальний мотив пасакалії проводиться на однаковій висоті двічі, утверджуючи тим самим ідею остинатності (тт. 1–4). На фоні другого проведення виникає нова мелодична ідея. З одного боку, композитор мислить її як продовження теми, на що вказує пунктирна лінія, яка пов'язує два мелодичні утворення, з другого боку – він створює утриманий контрапункт, згідно з законам фуґи (тт. 5–8). Д. Ліґеті порушує одну з властивостей пасакалії, котра пов'язана з реґістровкою вихідної теми. На відміну від усталеного жанру, композитор створює свого роду реґістровий «перевертень», оскільки п'єса вибудовується за принципом сходу з верхнього реґістру до басів. Такий прийом, помножений на теситурну густоту, викликає ефект поступового наближення. Однак, необхідність реалізувати повною мірою як закономірності фуґи, котра асоціюється з нарощуванням фактурних голосів, так і пасакалії в її розмаїтті мелодичного варіювання, вплинула на композицію п'єси.

Всього у «*Passacaglia ungherese*» 74 такти, а структурно її можна поділити на чотири розділи, які поступово насичуються драматургічним розвитком (14 тактів – 34 такти – 12 тактів – 14 тактів). Початок пасакалії ознаменований проведенням теми в первісному теситурному варіанті. Перший мотив складається з восьми звуків та утворює основну тему (тт. 1–2). Темп *Andante* і

розмір 4/2 асоціюється з мірною ходою та з самого початку занурює слухача у філософсько-рефлексивний настрій. Подальший драматургічний розвиток нагадує фугу. На початку п'єси композитор дає позначення *sempre legato*, що концептуально відповідає раніше розглянутому «*Continuum*». У ньому композитор так само йде проти тембральної та виконавської специфіки клавесина і наділяє його співучою функцією. Цікаво, що на початку кожного нового розділу композитор нагадує виконавцю про темп п'єси, тим самим нівелюючи можливість прискорення для збереження невідступної «ходи» теми *quasi basso ostinato*.

Підґрунтя загальної структури твору складає чотиритактна інтервальна сукупність мажорних терцій і мінорних секст, які проводяться у двох нижніх голосах і складають контрапункт с прямого викладу структури, та її інверсії. Ця фактурна побудова створює 12-титактовий патерн, який повністю повторюється 6 разів протягом всієї композиції. Зазначимо, що гармонічна будова двоголосної теми пасакалії безумовно тональна, проте кожен з цих голосів розвивається як самостійна одиниця, яка є частиною лінійної тональної прогресії. Мікроструктура теми пасакалії здебільшого має секвенційний характер. Після першого проведення теми у «альтовому регістрі» (т. 1–2), вона передається до «тенора» (т. 3–4). Разом з її звучанням виникає контрапункт, який набуває утриманого характеру. Теми з'являються за принципом стрети, що ще більше інтегрує жанр фуги до фактури п'єси. З дев'ятого такту тема проводиться у басовому регістрі. В цій «фузі» чотири голоси, два з яких мають функцію мелодично-імпровізаційну. Подальший драматургічний і мотивний зміст буде варіюватися у межах лише цих двох голосів. Як вже згадувалося раніше, характерною особливістю жанру пасакалії є варіації на *basso ostinato*. Композитор зберігає ортодоксальні елементи будови цього танцю. Варіативний розвиток двох мелодичних голосів за принципом стиснення метроритму вплетений до безперервного мірного кроку двох тематичних голосів, які уособлюють собою функцію *basso ostinato*. Перехресна взаємодія основної теми

і утриманого контрапункту в одному нескінченному каноні створює атмосферу скорботи до кінця твору.

Мелодична лінія накладається на двоголосну тему пасакалії (т. 7), розгортаючись у вільній імпровізаційній манері на противагу неухильності половинної ритміки головної теми. Її особливістю є доповнення тризвуків, основа яких створюється гармонічними поєднаннями двоголосної теми. Ця мелодія іноді додає до музичної тканини дисонансну вертикаль. Описана тенденція зміцнюється у подальшому розвитку композиції до того моменту, поки гармонічна кореляція між тематично-поліфонічним і мелодичним пластами практично нівелюється (з 25-го такту). Мелодія, яка додається до прогресії пасакалії, має органічну за своєю внутрішньою структурою природу. Основна драматургія її розвитку – поступове еволюціонування варіацій початкової ідеї. Інтервальна семантика теми, у свою чергу, включає використання угорського фольклорного мотиву, що складається усього з двох звуків з характерним акцентом на першій ноті (іноді у вигляді низхідної чистої кварта, іноді – чистої квінти).

Д. Лігеті активно використовує орнаментику, яка притаманна автентичному клавесинному мистецтву, що ще більше споріднює стилістику цієї композиції з шедеврами старовини. Метафізична характеристика драматургічного розвитку мелодії нагадує підйом вгору від похмурого і дієвого фатуму до польоту в просторі безтурботної споглядальності. Значне стиснення метроритмічної структури мелодичного оповідання співпадає з початком третього розділу (т. 49). У попередньому розвитку музичного матеріалу превалювали четвертні і половинні тривалості, а з цього моменту головна роль відводиться восьмим. Орнаментика в значній мірі нівелюється, а зменшення тривалості створює почуття прискорення темпу і зростання драматичної напруги. Апогей настає на початку заключного розділу (т. 61) з появою груп шістнадцятих. Мелізматика зовсім зникає та залишаються лише рідкісні вкраплення прикрас до опорних звуків. Музичний простір звужується, не дивлячись на утриманий мірний розвиток двох голосів *basso ostinato*. Можливо, композитор у такий спосіб віддзеркалює розвиток музичної думки, починаючи з

епохи бароко до сучасності. Прискорення історичного розвитку чітко відбивається у музичному контексті, а подальше превалювання дисонуючих інтервальних поєднань характеризує напруженість і драматичність подій, що відбулися у XX столітті. Показово, що Д. Лігеті як яскравий представник музичних діячів минулого століття, так само відображає усі трагічні катаклізми свого часу і, таким чином, трансформує драматургічний шар пасакалії, зберігаючи її трагічність і скорботність, доповнюючи цю атмосферу жахливими подіями військового періоду. Заповнення простору п'єси все більш дрібними ритмічними одиницями відбиває барокову ідею плинного часу. Проте, наприкінці свого твору Д. Лігеті порушує стійку схему розвитку композиції шляхом впровадження хроматичних кластерів, що переривають стабільну звукову течію. Подібний метод інтеграції, в якому музика поступово розпадається та деструктується, схожий на ранні «механічні» частини творів митця (зокрема, третю частину Камерного концерту), в яких відбувається процес саморуйнування музичної тканини. Незважаючи на це, композитор закінчує пасакалію, повертаючись до відносних «ладових» внутрішньо-тональних взаємовідносин. Останні чотири такти знову привносять ритмічну стійкість, а вказівка *allargando poco a poco*, навпаки, розширює фактуру і приводить до довгоочікуваного катарсису у вигляді тонічного тризвуку *E-dur*. У цій ідеї проглядається посилення до творчості генія барокової епохи – Й. С. Баха, котрий часто закінчував свої твори у мажорі, створюючи музичний аналог духовного очищення та просвітлення.

Феномен новаторського підходу к усталеним жанрам присутній в іншому творі Д. Лігеті – «*Hungarian rock*»⁶. Комплекс автентичних посилянь дає чітко зрозуміти, що своїм першочерговим завданням автор вважає розкриття проблеми взаємодії старого і нового. Це свідчить про прагнення одного з яскравих новаторів XX століття зберегти творчі зв'язки з традицією, пам'яттю музичної культури. З одного боку, така художньо-естетична позиція дозволяє сучасним митцям визначати власний шлях у мистецтві, з другого – демонструє

⁶ В перекладі – «Угорський рок». Д. Лігеті створив цю композицію за рік до пасакалії (1978).

спадкоємність традиції у жанрово-стильовому аспекті та на рівні композиторського мислення. Звернення Д. Лігеті до явищ іншої культурної традиції потребує заглиблення в історію рока та виявлення його рис, що складає спеціальне завдання. Тому в магістерській роботі цей твір не розглядається.

Висновки до Розділу 2

Узагальнюючи аналітичне спостереження, зазначимо, що клавесин по праву зайняв чільне місце в інструментарії ХХ століття. Цей історичний етап розвитку музичного мистецтва, пов'язаний з радикальними новаціями, сприяв появі чималої кількості різних творчих особистостей зі своїми унікальними ідеями та їхнім втіленням. У творчій спадщині Я. Ксенакіса, незважаючи на невелику кількість творів для клавесина, цей інструмент постає в нових виразових можливостях. Виходячи з аналізу єдиної сольної клавесинної композиції – «*Naama*», стає зрозуміло, що стохастичність у творчості композитора є аналогом контрольованої алеаторики. Елементів впровадження вільної алеаторики в цьому творі не спостерігається.

П'єса «*Naama*» – один із яскравих зразків інтерпретації клавесина у ХХ столітті. Вона містить величезний спектр найрізноманітніших художніх засобів, які повністю розкривають нові звукотворчі можливості цього інструменту. При всій своїй незвичайності, «*Naama*» продовжує традицію *програмності*, яка була притаманна творам старих митців. В той же час, тлумачення тембральних та ритмічних особливостей інструмента розкриває її відповідність сучасним музичним процесам, завдяки чому клавесин стає невід'ємною частиною культури ХХ століття.

Не менш яскравим і унікальним новатором виступає Д. Лігеті. Його ідея «мікрополіфонії» активно використовується та запозичується сучасними композиторами і дотепер. Клавесин в творчості митця слугує аналогом сполучної ланки між минулими епохами і мінливою сучасністю. «*Continuum*» демонструє прагнення Д. Лігеті до відображення різних абстрактних концепцій і ідей за допомогою інструменту, який асоціюється з епохою бароко, з участю в

оперних, оркестрових творах у ролі *basso continuo* або численних програмних п'єсах французьких клавесиністів. Д. Лігеті органічно пов'язав старовину і сучасність, впровадив в усталені асоціації нові ідеї, майстерно відбив актуальні філософські концепції. Все це характеризує його як новатора і провидця нових форм музичного висловлювання й у ХХІ столітті.

РОЗДІЛ 3
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ Я. КСЕНАКІСА ТА Д. ЛІГЕТІ
У МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАННЯ Е. ХОЙНАЦЬКОЮ ТА А. ВІШЕР)

«Художній образ – основа усієї творчості, а створення – мета, до якої прагнуть талановиті та геніальні музиканти» [51, с. 48]. З цим висловом І. Ремневої неможливо не погодитися. На прикладі діяльності багатьох видатних митців стає зрозуміло наскільки важлива художньо-виконавська інтерпретація не тільки для відтворення композиторського задуму, але й для формування особистих уявлень слухача про специфіку музичного змісту. У своїй статті дослідник згадує думку відомого піаніста, педагога і композитора С. Фейнберга, який так писав щодо взаємодії композитора та виконавця: «Нотний текст – багатство, яке заповідав композитор, а його виконавські вказівки – супровідний лист до заповіту» (цит. за: [51, с. 51]). Виходячи з цього, можна сказати, що вміння утримати баланс між художніми ідеями композитора та творчою індивідуальністю виконавця – ключове завдання сучасного артиста. Слід зазначити, що ця проблематика набуває у ХХ столітті важливішого значення, оскільки багато авторів присвячують свої твори певним виконавцям, враховуючи їхній світогляд, професійний досвід та технічний потенціал. Не випадково проблематика інтерпретації як явища постає у контексті різних за спрямованістю наукових працях. Звернімося до деяких з них.

Для М. Скребкової-Філатової притаманний *жанрово-фактурний аналіз*, який ґрунтується на дослідженні трактування різних елементів і складових музичної фактури [55, с. 21]. На думку вченої, при такому підході виникає можливість охопити широку низку явищ – від особливостей осмислення виконавцем феноменів музичної дійсності до відтворення фактурного, жанрового, семантичного, інтонаційного та образно-художнього виразу композиторського задуму. Виходячи зі слів музикознавиці, неповторність та вишуканість виконавської інтерпретації визначається майстерністю володіння

фактурними елементами, які формують жанрове різноманіття, яке, у свою чергу, сприяє кристалізації образно-художнього бачення. Важливим елементом для формування фактури, на думку М. Скребкової-Філатової, є *динаміка гучності*. Зауважимо, що саме цей важливий елемент відсутній у клавесина, що звужує можливості творчої виконавської інтерпретації [55, с. 29].

Інтонаційно-динамічний аналіз, здійснений іншою дослідницею – О. Марковою, характеризується виявленням процесуальних тонкощів, співставленням контрольних точок в інтерпретації музичної форми (початок, кульмінація та завершення) з головною інтонаційною ідеєю твору. Вчена пропонує приділяти головну увагу особливостям організації музичного часу, орієнтуванню та розгортанню драматургічних пластів. Авторка підкреслює необхідність вибудовування виконавцем архітекtonіки композиційної форми, визначення кульмінаційних вершин, структурування часопростору, що дозволяє зробити висновок про образно-художній зміст конкретної виконавської версії твору [37, с. 53–69].

Розробки вчених стали підставою для наукових роздумів української музикознавиці О. Коменди. У своїй статті щодо вивчення виконавської інтерпретації музичного тексту вона розглядає різні способи трактування сенсу та особливостей цього процесу [28, с. 159]. У підсумку О. Коменда пропонує використовувати ще один, третій аналітичний підхід, котрий сублімує та доповнює два попередніх. Саме *історико-семіотичний аналіз*, на її думку, зосереджує увагу на феномені виконавського стилю. Характерні його риси рясніють повторністю, єдністю, стійкістю та пізнаваністю, що веде за собою породження нових, індивідуальних концепційних знахідок. Зазначимо, що застосування цього методу тісно пов'язане з вищенаведеними підходами, тому не використовується як самостійний інструмент аналізу, проте органічно доповнює методологічний апарат М. Скребкової-Філатової та О. Маркової з урахуванням динамічних змін сучасного культурного простору [28, с. 160–164].

Композиторська практика XX століття ставить виконавця перед необхідністю вирішення низки нових художньо-практичних завдань. Це

пов'язано з багатьма факторами: радикальне оновлення музичної мови, поява новітніх технік письма та породжених ними гармонічно-структурних комплексів (політональна гармонія, комбіновані лади, серія та серіальність, кластер, сонор тощо), розмежування фактурних складових, плюралізм стильових та жанрових ознак як у художньому контексті епохи, так і у суб'єктивному мисленні митців ХХ століття. Не випадково поряд з апробацією різноманітних технік письма, яка приводила до диференціації художньо-естетичних позицій багатьох митців, поступово виникали «політенденції», які сприяли синтезуванню різних стильових напрямків з використанням політехнік в межах одного твору [11, с. 16–23].

Такого роду ситуація дає підстави для Є. Грушиної наголошувати, що ХХ століття нівелює таке поняття як стильова єдність та привносить нескінченну кількість окремих композиторських макрокосмів, логічність, концептуальність, зміст та сенс яких безпосередньо пов'язані зі світоглядом та індивідуальними спрямуваннями митця, органічно доповнюючи його творчий портрет [12]. Дослідниця виокремлює в розвитку композиторської практики два шляхи:

- розробка нових концепцій у межах усталених класичних традицій з подальшим заломленням основних образотворчих елементів (гармонії, фактури, форми, драматургії, жанру тощо) з позиції особистих новаторських винаходів;
- створення свого унікального музичного всесвіту з його мовними, семантичними та інтонаційними закономірностями, особливостями логічного, драматургічного та формотворчого розвитку, використанням складних та авангардних музичних складових [12].

Друга тенденція сприяла виникненню рафінованої музики, яка іноді стає зрозумілою лише митцю і дуже вузькій аудиторії слухачів. Яскравим прикладом слідування такому шляху композиторської еволюції стає музикант О. Скрибін. Глибинний зміст його кольорової музики пізнього періоду творчості розкривається тільки слухачеві з синестезитивний слухом, рідкість володіння яким зумовлює труднощі сприйняття задуму композитора. Аналогічно до цього,

ідея музичної стохастичності та недетермінованості знаходить цілісний прояв лише у творчості Я. Ксенакіса і потребує детальнішого опису тонкощів виконання.

У контексті магістерського дослідження доречно згадати дисертаційну працю Н. Мятієвої, яка торкнулася проблематики виконавської інтерпретації музики другої половини ХХ століття з практичної і теоретичної точок зору [40, с. 14]. Зокрема, зі слів науковиці, специфічні риси інтерпретації як музичного явища достатньою мірою не вивчені, особливо в контексті музики ХХ століття. Збагачення і розширення композиційних технік, способів нотацій, художніх і смислових складових – все це відкрило ймовірні горизонти творчих пошуків та значно ускладнило завдання інтерпретатора-виконавця. Дослідниця нагадує, що інтерпретація проводиться скрізь призму цілого комплексу різних аспектів, зокрема історичного, філософського, художньо-естетичного, композиторського, музикознавчого, педагогічного, виконавського тощо. З цієї причини, виконавець повинен спілкуватися з композитором одною концептуальною мовою, перебувати в ідентичному культурному просторі, ґрунтовно знати історію написання виконуваного твору або опусу для передавання закодованої в тексті інформації [40, с. 15–21].

Стильова різноманітність попередніх епох у поєднанні з нескінченними відгалуженнями сучасної музики породжує плутанину в актуальних інтерпретаторських завданнях. Через це авторка використовує термін *«текстуальні стратегії»*, який є універсальним і у той же час виборчим інструментом аналізу і структурування жанрового, стильового та інших аспектів декодування задуму композитора і транслювання його виконавцю. Показово, що у своїй статті, присвяченій інтерпретації музики крізь призму текстуальних стратегій, музикознавиця більш поглиблено знайомить зі специфікою цього терміну [39, с. 247]. Нагадаємо, що його семантичні витoki вперше проглядаються у літературному побуті. Він позначає систему приписів, адресованих читачеві, образ та модель яких формується текстом незалежно від (і задовго до) емпіричного процесу читання. *«Текстуальна стратегія»* передбачає активну взаємодію письменника і читача, стимулює самотійну, творчу участь у

процесі інтерпретації читаного твору. Ця ж специфіка екстраполюється на музичний еквівалент твору, де місце читача займає слухач. Основним критерієм оцінювання трактування твору запропонованим методом є декодування смислового навантаження шляхом розділу музичної фактури на дві окремі зони компетенції:

- композиторську (об'єктивні вказівки особливостей виконання, точні позначення відтворюють стабільні, незмінні параметри, які характерні своєю ідентичністю в різних виконавських трактуваннях);
- виконавську (суб'єктивні особливості аналізу музичного тексту крізь призму музичних, технічних, концептуальних здібностей виконавця породжують мобільні, змінні, нестабільні параметри) [39, с. 248].

Дослідниця звертає увагу на важливість історичних віх розвитку музичних епох у контексті застосування текстуальних стратегій. Наприклад, авторка комбінує з цим інтерпретаторським інструментом старовинну, класико-романтичну і новітню художні практики. В результаті з'являється 3 основні стильові аналітичні стратегії:

1. *Старовинна*. Виняткова стратегія, яка враховує наявність недосконалої композиторської компетенції у порівнянні з виконавською, котра включає роботу з уртекстом та вільний вибір штрихів і динаміки, передбачає знання основ композиції, імпровізації та стильових особливостей;
2. *Класико-романтична*. Охоплює композиції з періоду віденського класицизму аж до новітніх творів, які зберегли традиційну систему нотації. Композиторська компетенція значно зростає, з'являється детальне позначення більшості штрихових, динамічних, виконавських деталей. Виконавець впливає на тонке нюансування, агогіку, темп, інтонування, фразування тощо;
3. *Новітня*. Починається з авангардних творів Дж. Кейджа, Я. Ксенакіса, П. Булеза та інших. Відрізняється суб'єктивацією процесу взаємодії компетенцій «композитор – виконавець» і видозмінюється в кожному конкретному випадку. Однак в загальній тенденції спостерігається значне

підвищення виконавських компетенцій, що й ріднить цю стратегію зі старовинною [39, с. 247–249].

Інший підхід до проблематики інтерпретації пропонує Т. Карноухова: «Виконавська інтерпретація – складний процес, в основі якого лежить розуміння виконавцем композиторського задуму в ході інтерпретації нотного тексту і осягнення авторського уявлення щодо музичного образу твору» [24, с. 397]. Успішний аналіз особливої трактовки митця неможливий без комплексного розуміння складових цього процесу. Зі слів науковиці, її умовно можна поділити на три етапи:

- 1) комплексна інтерпретація нотного запису;
- 2) осягнення авторського уявлення щодо музичного образу твору;
- 3) суб'єктивне творче переосмислення музичного образу.

Головне завдання виконавця на *першому етапі* – достовірна і грамотна інтерпретація нотного тексту; комплексний аналіз ритмічних, метричних, динамічних, артикуляційних, штрихових, тембрових та інших складових музичного твору.

Другий етап характеризується поглибленням у художній задум митця. На нижчих рівнях сприйняття превалює емоційне співпереживання, відчуття гармонічного розвитку та ідеомоторні реакції організму. На вищих рівнях здійснюється аналіз інтонаційних особливостей твору, структури тем та мотивів, драматургічний розвиток та, взагалі, цілісна інтерпретація п'єси.

Останній, *третій етап*, являє собою суб'єктивне переосмислення виконавцем «об'єктивного» художнього портрету твору скрізь свою психічну конституцію. Внутрішній світогляд, особливості характеру, музичний розвиток – все це значно впливає на особисте сприйняття. Після рефлексивного переживання виконавець безпосередньо втілює свій задум. Таким чином, відбувається синергія творчих устремлінь виконавця і художньої наповненості композитора, породжуючи індивідуальну та неповторну інтерпретацію [24, с. 398–401].

Л. Івоніна розглядає проблему виконавської інтерпретації в умовах «дійсного часу» [21]. Її актуальність в рамках магістерського дослідження

незаперечна – більшість розглянутих сучасних клавесинних творів, у тому числі «*Continuum*» та «*Naama*», проходили випробування саме «живого» виконання у «дійсному часі». Виконавець повинен надати актуальність нового твору першим виконанням, викликати непідробну зацікавленість слухачеві. Науковиця переконана, що нерозуміння замислу композитора, незнання сучасного гармонічної мови та непереконливість виконавців породжує пасивних слухачів [21]. Вона вважає головною проблемою виконавця у відображенні змісту твору слухачеві переклад «*музичної мови*» композитора на природну «*вербальну мову*». У цьому випадку основним носієм смислу стає природна, «жива», забарвлена суб'єктивними властивостями виконавця вербальна мова, яка займає першорядну функцію по відношенню до об'єктивної музичної мови. Дослідник стверджує, що музична комунікація є своєрідною мовою, а будь-яке живе звучання твору – мовним актом. З цієї точки зору музична мова постає єдиною існуючою естетичною реальністю. Авторка підкреслює, що донесення музичної думки – це завжди односторонньо спрямований процес, у якому митець виконує роль своєрідного оратору по відношенню до слухача та доносить своє повідомлення. На відміну від цього, вербальна мова завжди має на увазі сумісну комунікацію [21].

Таким чином, дослідниця констатує, що виконуючи музику, інтерпретатор завжди повідомляє слухачеві те, що знаходить у змісті виконуваного твору. Зрозуміло, що деякі нюанси музичного повідомлення варіюються кожену секунду у зв'язку зі змінами внутрішнього стану виконавця на сцені. Незважаючи на те, що кожний музичний твір є єдиним цілісним організмом, а окремі його складові не несуть значного художнього і смислового змісту, насиченість змістовного контексту надзвичайно складна. Науковиця зосереджує увагу на тому, що виконавець повинен завжди мати мета-усвідомлення цілісної картини твору, яку неможливо змінити відчуттям у моменті. Після вибудовування глобальної архітекτονіки починається процес справжньої інтерпретації і, якоюсь мірою, імпровізації. Тільки в такому випадку відбувається синергія «композитор – виконавець»: перший доповнюється внутрішнім світом виконавця, а другий –

виявляє спорідненість із творцем. На думку авторки, в цьому криється одна з причин тісної співпраці композиторів з певними виконавцями [21]. Яскравим прикладом такого творчого взаємозв'язку є практично уся клавесинна музика другої половини XX століття, яка надихалася виконавською майстерністю клавесиністів сучасної культури, зокрема А. Вішер, С. Марлоу та Е. Хойнацької. Для них написані відомі композиції Д. Кейджа, М. Кагеля, Д. Лігеті, С. Губайдуліної та ін.

Твори, які були розглянуті у магістерському дослідженні, виникли під впливом професійної майстерності Е. Хойнацької та А. Вішер. Вони вперше записали усі клавесинні п'єси Д. Лігеті та Я. Ксенакіса, сприяючи їх поширенню в умовах загальної уваги виконавців та дослідників до інших жанрових сфер у творчості цих авторів. На жаль, у загальному доступі існує дуже мало записів різних віртуозів. Наприклад, клавесинні твори Я. Ксенакіса можна знайти тільки у виконанні Е. Хойнацької. Можливо, це пояснюється неймовірною складністю усіх художніх елементів та технічних винаходів, які застосовував композитор, встановлюючи високі вимоги до виконавської майстерності.

Сам Я. Ксенакіс порівнював будову і логіку деяких фрагментів своєї музики з комп'ютерними, випадково згенерованими послідовностями звуків, ритму, патернів та інших елементів фактури [30, с. 34]. Природа стохастичності обумовлена саме частковою випадковістю появи тих чи інших звуків, що породжує певне відчуття імпровізації і неможливості передбачити наступний фактурний рух п'єси. Твори Д. Лігеті, навпаки, представлені у різних інтерпретаційних варіантах, що дозволяє осмислити художньо-виразні аспекти твору з різних точок зору, але у магістерському дослідженні представлено виконання А. Вішер, бо саме їй композитор присвятив свої клавесинні твори.

Отже, «*Naama*» Я. Ксенакіса – це єдиний твір, який був записаний не тільки в аудіо-, але й у відеоформаті. У виконанні Е. Хойнацької він триває 15 хвилин 45 секунд [82]. Судячи з запису нотного тексту композитором зрозуміло, що в обов'язки виконавиці входить не тільки безпосереднє відтворення написаних нот, але й імпровізація тих частин, у яких стохастичність та недетермінованість проявляє себе повною мірою. Фактор використання саме

ампліфікованого (посиленого) клавесина вказує на прагнення творця до гучного сольного звуку, бажання вивести цей інструмент з рамок камерного музикування та дати йому повноправне концертне життя. Перші такти твору починаються з голосного *tutti*, що майстерно демонструє Е. Хойнацька. Починаючи з 10 такту в басовому пласті фактури з'являється септакорд *F-dur* з підвищеним квінтовым тоном, який гармонічно структурує і об'єднує наступну музичну побудову, що бездоганно чути у виконавиці (10–15 тт., 19–23 тт., 50–64 тт.) [84]. З часом цей акорд злегка змінює свої внутрішні конфігурації на септакорд *F-dur* з пониженою терцією та підвищеною квінтою, що підкреслюється клавесиністкою за допомогою відтягування перед взяттям цього звукового комплексу (109–114 тт., 132–153 тт.). У виконанні Е. Хойнацької гармонія цього твору формується саме цим акордовим співзвуччям від початку і до самого кінця, що показує її досконале володіння технікою формоутворення і лінійного мислення. Детальне осмислення нею верхніх голосів, абсолютно точний їхній ритмічно-метричний прояв дозволяє усвідомити присутність певних елементів, притаманних жанру токати, а саме: динамічне, ритмічне і безперервне розгортання звукового матеріалу; присутність моторно-пластичних та імпровізаційних елементів; стохастичність звукотворчого процесу; лінійно-векторна спрямованість і мотивна повторюваність *perpetuum mobile*.

Образ неспокійної течії, наявність контрастних елементів, зіставлення двох тем «течії» і «маршу», тривалість композиції – все це формує гегелівську ідею діалектики. Конфлікт образів у виконанні клавесиністки дає чітко зрозуміти, що композитор йде шляхом західноєвропейської музичної драматургії. Змінюючи музичну мову, використовуючи нові техніки композиторського письма Я. Ксенакіс не змінює структуру підпорядкування різних частин твору. Саме збереження внутрішньої структури і її усвідомлення клавесиністкою роблять цей тривалий за хронометражем твір цікавим для прослуховування і розгляду.

Аналізуючи виконавську інтерпретацію твору Д. Лігеті «*Continuum*» слід відзначити його особисті виконавські побажання щодо темпового позначення,

які можна зустріти у нотному виданні 1970 року. Композитор детально розшифровує поняття *prestissimo* та вказує, що темп п'єси повинен бути настільки стрімким, що б слухач ледь помічав моменти вилучення індивідуальних звуків, а музична текстура зливалася в безперервний потік, характеризуючи назву твору. Також він просить від виконавця максимально можливого рівного і мірного виконання без будь-якої артикуляції. Окремо композитор вказує, що ідеальний темп твору досягається в тому випадку, коли його хронометраж не перевищує 4 хвилин (без урахування фермати наприкінці). Щодо пунктирних тактових меж митець уточнює, що це не метр або ритм, бо їх використання служить лише засобом орієнтації у музичному тексті.

Оглядаючи подальший розвиток музичного матеріалу можна помітити, що композитор дуже економно використовує виконавські позначення:

1. Перше динамічне позначення *subito* з'являється у 126 такті і характеризує початок кульмінації всього твору. Також митцем зазначено використання 8-футового (8') регістру, який звучить відповідно нотного запису; 4-футового (4') – звучить на одну октаву вище; 16-футового (16') – на одну октаву нижче;
2. Наприкінці 143-го такту композитор дає цілих 3 виконавські підказки: грати верхній голос на октаву вище; крім того, застосовувати тільки 4-футовий (4') регістр до кінця твору у правій руці, але зберегти конфігурацію трьох регістрів у лівій;
3. На початку 153-го такту знову з'являється вказівка використання 4-футового регістру аж до кінця п'єси вже у лівій руці;
4. У 182-му такті композитор починає зупиняти музичний процес: розріджується фактура в нижньому голосі та виникає можливість відпочинку на умовно слабких долях такту;
5. Остання вказівка міститься наприкінці і дослівно перекладається, як «раптово зупинитися, немов вимкнути»; с цього приводу до фермати митець додає позначку «*lungo*» [75].

Порівнюючи записи виконання цього твору, можна виявити значну різницю у часі його звучання: від 3 хвилин 16 секунд до 5 хвилин. Найкоротше виконання представлено у перекладенні «*Continuum*» для шарманки, а найдовше – в інтерпретації клавесиніста Джона Маккейна. Певний «золотий стандарт» дає відома швейцарська клавесиністка А. Вішер – 3 хвилини та 54 секунди.

Перш ніж почати аналіз нагадаємо коментар Д. Лігеті щодо концепції та змісту «*Continuum*»: «Я подумав, якщо б написати п'єсу, яка була б парадоксально безперервним звуком, щось на зразок *Atmosphères*, але складалася б з незліченної безлічі тонких скибочок салямів? У клавесина легкий дотик; його можна відтворити дуже швидко, майже так швидко, щоб досягти рівня континууму, але не зовсім (потрібно близько вісімнадцяти окремих звуків в секунду, щоб досягти порогу, при якому ви більше не зможете розрізнити окремі ноти, а межа, встановлена механізмом клавесина, становить від п'ятнадцяти до шістнадцяти нот в секунду). Оскільки струна перебирається плектром, крім тону також чується досить гучний шум. Весь процес являє собою серію звукових імпульсів у швидкій послідовності, які створюють враження безперервного звуку» [73, с. 13].

Спираючись на вищезазначений текст можна припустити, що композитор проводить певний звуковий і метафізичний експеримент, в якому клавесин грає роль передавача абстрактного стану потоку конкретними засобами виразності. Розглянемо, які особливості інтерпретації вже наміченої органічної концепції твору привносить А. Вішер. У виконанні клавесиністки звертає увагу ретельний підхід до прослуховування прихованої поліфонії. Д. Лігеті не використовує жодних додаткових штрихових або метричних позначень з метою полегшення задач виконавця, однак А. Вішер досконало володіє мистецтвом поліфонії і висвітлює семантичне ядро твору – звукоряд $f^1-as^1-b^1-fis^1$. При цьому у слухача створюється відчуття дискретності фактури: усвідомлюється гармонічний фон окремо від «мелодичної лінії». Прекрасне багатоголосне мислення виконавиці демонструє характерний фрагмент початку другого розділу (з 56-го такту). У ньому з'являється звук dis^1 , який потім імітується канонічним вступом у верхньому голосі. Відзначимо, що крім майстерної поліфонії клавесиністка

володіє горизонтально-просторовим мисленням. Завдяки цьому виникає три фактурних пласти:

- гармонічний супровід, фон, «зміст» потоку (образ потоку);
- прихована мелодична лінія, семантичне зерно;
- опорні драматургічні та інтонаційні звукові точки.

Показовим є низхідний хроматичний мотив $dis^1-cis^1-c^1-b$ у верхньому голосі і його перехрещення з ходом dis^1-d^1-a у нижньому в розвитку другого розділу. А. Вішер підкреслює основну кульмінацію твору завдяки відчутному уповільненню за кілька тактів до неї, що дозволяє сприйняти значущість цього звукового апогею (120–126 такти). Однак, на відміну від інших виконавців, кульмінаційний хроматичний хід $F-E-Es-D-Cis$ в басовій лінії не постає страхітливим (можливо, через недосконалість наявного запису). Додамо до цього cis^3 (т. 153), який доручений лівій руці та у запису не прослуховується. Наприкінці п'єси, перед ферматою, клавесиністка використовує виразний прийом зупинки музичного процесу, чим досягає ефекту раптового обриву музичного потоку. Щодо структурного і драматургічного формоутворення А. Вішер дотримується початкової концепції Д. Лігеті і автентично відтворює його задум.

Висновки до Розділу 3

Спостереження дослідників стосуються традиційних інструментів, які мають широкий спектр виразових засобів. Виходячи з вищезгаданої інформації зрозуміло, що основна складність відтворення виконавської драматургії за допомогою клавесина полягає у відсутності можливості звукової градації і штрихової різноманітності. З цієї причини у клавесина існує лише два способи передавання художнього задуму – *час* та *інтонація*. Такий аскетизм засобів музичної виразності ставить перед виконавцями низку завдань і труднощів, а саме: майстерно керувати часом; розуміти специфіку інтонування; мати розвинений внутрішній слух з метою осмислення поліфонічної структури і можливості її прослуховування слухачем.

В інтерпретації Е. Хойнацької «*Naama*» грецького композитора постає «течія» в рамках західноєвропейського мислення. Проглядається два контрастних плани – «течія» і «марш», змагання яких майстерно демонструє виконавиця. Зрозуміло, що вони знаходяться в певній конфронтації один з одним. Тут ідея безперервності у Я. Ксенакіса має скоріше формоутворювальний ніж концептуальний відтінок. А. Вішер у творі «*Continuum*», навпаки, враховує зовсім іншу стилістику угорського композитора, особливості його мислення. Безперервність Д. Лігеті має метафізичні конфігурації. У концепції композитора та у виконанні клавесиністки відсутня контрастність різних елементів композиції, що занурює слухача в стан активної медитації.

Основна складність аналізу виконавської драматургії клавесинних творів полягає в тому, що один з важливих художніх компонентів, а саме – динамічна градація і нюансування, відсутній у зв'язку з особливостями механіки цього інструменту. Тому розгляд виконавської інтерпретації орієнтується перш за все на особливості інтервальних і мотивних тяжінь, прослуховування тих чи інших елементів фактури та управління музичним часом.

ВИСНОВКИ

Розглянута наукова література свідчить про те, що клавесин набув свого найвищого розвитку в епоху бароко, хоча перші згадки про нього простежуються з XV століття. Над удосконаленням механіки інструменту працювали майстри різних національних шкіл, серед яких перш за все виокремились італійська та фламандська школи. Італійська традиція пов'язана зі створенням інструментів, композиторською практикою та манерою виконання. Наслідком плідної праці майстрів стала здатність італійського клавесина до втілення складних ритмічних та артикуляційних завдань. Опрацьована наукова література дозволяє говорити про активність процесу розробки механіки інструменту, написання для нього оригінальних творів, включення в оперні та оркестрові партитури у функції *basso continuo*. Ці факти пояснюють чисельність різновидів клавесина. Кожен з інструментів має власні специфічні особливості механіки та звучання. Серед різновидів клавесина, набули популярності наступні: *спінет*, струни якого розташовуються зліва направо по діагоналі; *вірджіні* з його прямокутною формою та мануалом, розташованим перпендикулярно клавішам; *мюзелар* прямокутної форми з мануалом, праворуч від центру; *клавіцитерій* – клавесин, корпус якого має вертикальну диспозицію. Шлях розвитку клавесина свідчить про те, що внаслідок музичної еволюції і зміни естетичних устремлінь, він віддає свою роль молоточковому фортепіано і лише на межі XIX – XX століть відроджується в музичній культурі.

Важливою фігурою у розвитку клавесинної музики у XX столітті стає грецький композитор *Яніс Ксенакіс*, який відкриває абсолютно нові грані старовинного інструмента з позиції актуальних тенденцій музичної еволюції. Впроваджений митцем принцип *стохастичності* додає клавесинній музиці нетипові елементи. Цей прийом породжує ефект на кшталт своєрідної контрольованої алеаторики. Під цим розуміється така техніка письма, в якій закони теорії ймовірності зумовлюють появу певних фактурних складових композиції. Митець писав переважно камерно-оркестрові твори для клавесина та

за його участю. Єдиною сольною п'єсою для посиленого клавесина є «*Naama*» (1984 – в перекладі з давньогрецької «течія»). Назва твору уособлює тяжіння митця до лінеарності музичного висловлювання на перкусійному інструменті, що ріднить його з ідеями Д. Лігеті. Проте, на відміну від останнього, музика Я. Ксенакіса за своїм драматургічним проявом ближче до гегелівської діалектики, в якій присутнє поняття конфлікту. Музика Д. Лігеті, навпаки, базується на ідеї східної духовної традиції. «Течія» Я. Ксенакіса не така вже й текуча, перемишується з інфернальними маршеподібними побудовами. «Вакханалія», «жертвопринесення», «узливання» і «клятви богам пекла» – всі ці епітети були підібрані композитором не випадково. Мелодія як носій сенсу в цьому творі відсутня, що навпаки активізує формотворчу та драматургічну роль ритму. Головними чинниками звукообразів стають фактурно-гармонічні та ритмічні компоненти, а жанрова основа нагадує рондоподібну композицію. Співставлення двох музичних образів – «течії» та «маршу», формують підґрунтя концепції твору, відбиваючи актуальну для майстра ідею співіснування змінюваного та сталого, стихійного та підпорядкованого, стохастичного та жорстко ритмізованого. Протягом п'єси композитор демонструє майстерне володіння варіаційною технікою із залученням елементів алеаторики.

У контексті історичного досвіду п'єса «*Naama*» постає характерним зразком нового звукообразу клавесина. Це вже не інструмент епохи рококо та бароко з його витонченістю, але напористий, навіть *quasi* ударний. Переважання акордової техніки, гучних динамічних нюансів та масштабних побудов створює відчуття нескінченного руху, що кардинально контрастує як з «пальцевою» технікою французьких клавесиністів, так і вишуканим викладом творів майстрів високого бароко та раннього класицизму.

Яскравим представником музичної еліти другої половини ХХ століття є угорський композитор *Дьордь Лігеті*. Він абсолютно по-новому розкриває потенціал клавесина, експериментує з тембральною і образно-смісловою основами цього старовинного інструменту. Творчі зрушення Д. Лігеті прийнято відокремлювати шістьма етапами, які віддзеркалюють зміни у композиторській свідомості майстра.

Перший клавесинний твір композитора – «*Continuum*» (1968), припадає на межу третього та четвертого етапів, коли Д. Лігеті починає приділяти увагу лінійності замість захоплення мікрополіфонією. Інші композиції – «*Passacaglia ungherese*» та «*Hungarian rock*» створені у зрілий та пізній періоди. Новаторство «*Continuum*» Д. Лігеті полягає у відтворенні почуття лінійного звучання на інструменті, який має лише дискретний та перкусійний звук. Перманентне розширення звукового простору поступово змінює внутрішні логічні конфігурації п'єси у зв'язку з аритмічною структурою її розвитку. Графічне зображення тексту наповнене архітектурними приладами, що ріднить Д. Лігеті з музикально-візуальною майстерністю Я. Ксенакіса. «*Naama*» та «*Continuum*» схожі як за семантикою (слова «поток», «течія», «континуум» пов'язані з уявленнями щодо безперервності, плинності), так і концептуально (подібність основної ідеї), проте різниця у 16 років між їх виникненням кардинально змінила способи і техніку музичного вираження. У цьому виявилась колосальна різниця не тільки у техніці написання, але й змістовних посилах. Д. Лігеті досягає мети по створенню тонкої, взаємопов'язаної мережі елементів, кожен з яких багато в чому схожий один на одний та наче відбивається крізь однакову призму. Саме в цьому творі композитор максимально змінює парадигму сприйняття клавесина, сформовану за роки його активного використання, що й обумовлює значущість «*Continuum*» для всього музичного світу другої половини ХХ століття.

Новим баченням можливостей клавесина відзначена «*Passacaglia ungherese*» (1979), тобто «Угорська пасакалія». Синтез двох барокових жанрів – пасакалії та фуги, що свідчить про нове жанрове утворення, композитор поєднує з динамічним розвитком музичної думки. Від пасакалії він запозичив традиційний принцип остинатної повторюваності, незмінної, невеликої за обсягом теми та мелодичне варіювання інших фактурних ліній. З фугою пов'язаний імітаційний виклад матеріалу, відповідне співвідношення голосів, самостійний розвиток деяких елементів фактури. Він розкрив потенціал клавесина з небачених до цього сторін. У його творчості цей «старовинний» інструмент постає багатограним і концертним.

Я. Ксенакіс та Д. Лігеті писали свої твори для конкретних виконавців. Така тенденція обумовлюється змістовними, технічними, звуковими складнощами інтерпретації сучасних композицій. *Антуанетта Вішер*, *Сільвія Марлоу* та *Елізабет Хойнацька* стають провідниками між внутрішнім світом двох композиторів і слухачем. Вони вперше записують всі твори Д. Лігеті і Я. Ксенакіса, популяризують їхню клавесинну спадщину за допомогою регулярних автентичних концертів. Записи клавесиністок, а саме Е. Хойнацької та А. Вішер, які присвятили частину своєї виконавської діяльності творам цим композиторів, збереглися у відкритому доступі і стали матеріалом для аналізу їх трактувань. Наприклад, клавесинна спадщина Я. Ксенакіса присвячена саме Е. Хойнацькій. У її виконанні вражає і зачаровує здатність утримувати увагу слухача на дуже складному і тривалому (15 хвилин) творі грецького композитора. Виконавиця структурує всі пласти фактури за допомогою знаходження опорних точок, які пронизують твір від початку і до кінця. Як і А. Вішер, клавесиністка майстерно відображає ідею плинності і нескінченного розвитку звукового матеріалу.

«*Continuum*» Д. Лігеті у виконанні А. Вішер персоніфікує концепцію руху. Вона вишукано втілює звуковий образ п'єси. Усі поліфонічні елементи фактури гармонічно співіснують і взаємодоповнюються. Виконавиця безперервно рухає музичну тканину, уособлюючи тим самим ідею континууму в безперервному лінійному розвитку. А. Вішер майстерно управляє часом і інтонаційною межінтервальною напругою, використовуючи весь арсенал засобів музичної виразності старовинного інструменту.

Перспектива магістерського дослідження полягає в подальшому вивченні клавесинних творів Я. Ксенакіса та Д. Лігеті з метою осмислення загальних принципів композиторів у цій царині інструментальної музики; розгляді спадщини інших представників музичної культури ХХ століття для усвідомлення тенденцій та еволюції уявлень про можливості клавесина; поглибленні розуміння специфіки гри на клавесині, тонкощів майстерності автентичних виконавців; популяризації діяльності видатних виконавців-клавесиністів минулого століття та сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдуллина Г. В. Пассакалия и чакона в современном музыкальном пространстве. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. Санкт-Петербург, 2016. № 6. С. 50–58.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учебник. Части 1 и 2. Изд. 2-е, доп. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
3. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. Москва : ГИИ, 2012. 440 с.
4. Бахтизина Д. И. Время в музыке. *Вестник Омского государственного университета*. 2009. № 4. С. 30–33.
5. Безрядина Е. В. Формирование классического стиля в клавирной музыке XVIII века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Оренбург, 2009. 24 с.
6. Богомолов А. Г. Метафизика звука в западноевропейской культуре : автореф. дис. ... канд. филос. наук. Москва, 2008. 27 с.
7. Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. Санкт-Петербург : Норинт, 2000. 1536 с.
8. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва : Московская консерватория, 2011. 440 с.
9. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Опыт математического представления музыкально-логических закономерностей в книге Я. Ксенакиса «Формализованная музыка». *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*. 2012. № 4(25). С. 135–139.
10. Гребнев И. В. А. Ф. Лосев: прошлое и настоящее. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-f-losev-proshloe-i-nastoyashee/viewer> (дата звернення: 20.05.2021).
11. Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50 – 80 годы. Москва : Советский композитор, 1989. 208 с.

12. Грушина Е. Е. XX век в музыке как эпоха стилевого плюрализма. Педагогика искусства. 2014. № 2. URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/grushina.pdf (дата звернения: 20.05.2021).
13. Гудимова С. А. Идеи в музыке XX века. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/idei-v-muzyke-xx-v/viewer> (дата звернения: 20.05.2021).
14. Гудкова Л. А., Гетьман В. В. Отечественная школа клавирного искусства: особенности развития. *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*. 2015. № 11(54). С. 114–126.
15. Двужильная И. Ф. Американский музыкальный минимализм. Минск : А. Н. Вараксин, 2010. 284 с.
16. Демешко Г. А. Идея контрапункта и современность. *Идеи и идеалы*. 2012. № 2(12). С. 128–135.
17. Демешко Г. А. О контрапунктическом устройстве музыкальных композиций рубежа XX-XXI веков. *Вестник музыкальной науки*. 2018. № 3(21). С. 12–20.
18. Дубов М. Э. Янис Ксенакис – архитектор новейшей музыки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2008. 19 с.
19. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века : учебное пособие. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2004. 296 с.
20. Золотарев В. А. Фуга : руководство к практическому изучению. Изд. 3-е, доп. Москва : Музыка, 1965. 500 с.
21. Ивонина Л. Ф. Исполнительская интерпретация в условиях действительного времени: смысловое поле «живого» исполнения. *Universum: филология и искусствоведение : электрон. научн. журн.* 2019. № 1. URL: [https://7universum.com/pdf/philology/1\(58\)/Ivonina.pdf](https://7universum.com/pdf/philology/1(58)/Ivonina.pdf) (дата звернения: 20.05.2021).
22. Калентьева Н. В. Современное клавесинное искусство в аспекте герменевтики. *Вестник культуры и искусств*. 2015. № 2. С. 145–151.
23. Кант И. Критика чистого разума / Пер. с нем. Н. О. Лосского с вариантами пер. на рус. и европ. языки. Москва : Наука, 1999. 655 с.

- 24.Карнаухова Т. И. Теоретические аспекты исполнительской интерпретации музыкального образа в процессе подготовки педагога-музыканта. *Вестник ТГПИИ им. А. П. Чехова*. 2009. № 2. С. 397–401.
- 25.Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Київ : Освіта України, 2009. 416 с.
- 26.Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 358 с.
- 27.Коденко И. И. Формирование аутентичного исполнительства как тенденция музыкальной культуры XX–XXI столетий. *Science Review*. 2019. № 9(26). С. 12–18.
- 28.Коменда О. И. Три подхода к изучению исполнительской интерпретации музыкального текста. *«Музыкальная академия»*. 2015. № 4. С. 159–164.
- 29.Кром А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2011. 56 с.
- 30.Ксенакис Я. Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции / Пер. с фр. М. Заливадного. Санкт-Петербург, 2008. 123 с.
- 31.Кун Ц. Интеграция компьютерных технологий в музыкально-творческую деятельность. *The Scientific Heritage*. 2021. № 4(59). С. 12–14.
- 32.Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик. Москва : Музыка, 1973. 152 с.
- 33.Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1998. 344 с.
- 34.Ливанова Т. Н. История западно-европейской музыки до 1789 года : учебник. Изд. 2-е, переаб. и доп. Москва : Музыка, 1983. Т. 1. 696 с.
- 35.Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. Москва : Мысль, 1995. 369 с.
- 36.Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки. *Laudamus*. Москва, 1992. С. 129–137.
- 37.Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики. Киев : «Музична Україна», 1990. 184 с.

38. Меблировочная музыка: как бунтарь Эрик Сати изобрел «легкую классику» для лифтов и торговых центров. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/16910-meblirovochnaya-muzyka-kak-buntar-erik-sati-izobrel-legkuyu-klassiku-dlya-liftov-i-torgovykh-tsentrov> (дата звернения: 20.05.2021).
39. Мяттеева Н. А. Интерпретация музыки сквозь призму текстуальных стратегий. *Вестник МГУКИ*. 2009. № 4(30). С. 246–249.
40. Мяттеева Н. А. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2010. 27 с.
41. Окунева Е. Г. О понятии серии в теории и практике серийной композиции (проблемы корреляции и исторического развития терминологии). *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2019. № 4. С. 31–43.
42. Остромогильский И. В. Тембро-звуковые и визуальные аспекты фактуры произведений Д. Лигети 1960–80-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2013. 22 с.
43. Остромогильский И. В. Трактовка категории времени в Новой музыке второй половины XX века. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2012. № 152. С. 143–147.
44. Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2014. 569 с.
45. Полупан Е. В. Образная система А. Н. Скрябина : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2000. 23 с.
46. Поспелов П. Эпоха минимализма. URL: <http://www.gomba.ru/articles/spec1990/19900001.htm> (дата звернения: 21.05.2021).
47. Пуларии Т. В. Барочная живопись как источник идентификации и атрибуции культурных ценностей. *Культура народов Причерноморья*. 2013. № 254. С. 188–192.
48. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Ленинград : Музыка, 1977. 92 с.
49. Радченков В. М. Национальные школы клавесиностроения XVII – XVIII веков. *Вестник ЧГАКИ*. 2013. № 3(35). С. 139–146.

- 50.Разгуляев Р. А. Фортепианное творчество Дьёрдя Лигети: проблемы стиля и интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2006. 26 с.
- 51.Ремнева И. А. Исполнительская интерпретация как средство создания и воплощения художественного образа. *Культурная жизнь Юга России*. 2009. № 1(30). С. 148–150.
- 52.Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 166 с.
- 53.Сафонова Т. В. Интерпретация музыки XX века с позиций современных исследовательских подходов : учеб.-метод. пособ. Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2017. 50 с.
- 54.Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
- 55.Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. Москва : Музыка, 1985. 285 с.
- 56.Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию : учебное пособие. Москва : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 231 с.
- 57.Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Москва : издательский дом «Композитор», 2005. 464 с.
- 58.Стручалина Э. А. Романтическая гармония. Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. 67 с.
- 59.Сысоева А. Е. Программность в инструментальной музыке эпохи барокко: проблемы типологии национальных школ : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1993. 22 с.
- 60.Теория современной композиции : учебное пособие / Отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2005. 625 с.
- 61.Трайнина Е. Л. Поздний «Лигети-стиль» (произведения 1990-х – 2000-х годов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2013. 26 с.
- 62.Федотова Л. А. Атональность в начале XX века. Казань : КГК им. Н. Г. Жиганова, 2011. 72 с.

- 63.Фиалко О. В. Клавесинная музыка XX века : исторические этапы и основные направления развития : автореф. дис. канд. искусствоведения. Казань, 2017. 25 с.
- 64.Фиалко О. В. Первые сочинения для клавесина в XX столетии. *Евразийский Союз Ученых*. 2016. № 1(22). С. 169–172.
- 65.Холопов Ю. Н. О гармонии. Москва : Советский композитор, 1961. 119 с.
- 66.Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии : исследование. Москва : Музыка, 1974. 287 с.
- 67.Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1974. 243 с.
- 68.Шекалов В. А. Возрождение клавесина как культурно-исторический процесс : автореф. дис. д-ра искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009. 35 с.
- 69.Шекалов В. А. Клавесин в современном композиторском творчестве. *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2008. № 72. С. 63–75.
- 70.György Ligeti – Continuum (1968). URL: https://www.youtube.com/watch?v=1AJoyqbMv_I (дата звернения: 21.05.2021).
- 71.Harley J. Xenakis: His Life in Music. New York : Routledge, 2004. 261 p.
- 72.Hirt F. J. Meisterwerke des Klavierbaus. Zürich : Urs Graf Verlag, 1981. 235 S.
- 73.Horvitz S. Grids and mist: An analysis of Györgi Ligeti's Continuum for Cembalo (1968). California : Mills College, 2009. 16 p.
- 74.Kundera M. Xenakis. Prophete de Pinsensibilite. Regards sur Iannis Xenakis. Paris, 1981. 133 p.
- 75.Ligeti G. Continuum: Für Cembalo. [Score]. Mainz : Verlag B. Schott's Söhne, 1968. 7 S. URL: <https://primanota.ru/ligeti-derd/continuum-dlya-klavesina-solo-sheets.htm> (дата звернения: 20.05.2021).
- 76.Ligeti G. Passacaglia ungherese: Für Cembalo. [Score]. Mainz : Verlag B. Schott's Söhne, 1978. 6 S. URL: <https://primanota.ru/ligeti-derd/vengerskaya-passakaliya-dlya-chembalo-sheets.htm> (дата звернения: 20.05.2021).
- 77.Naama. URL: https://www.youtube.com/watch?v=hVI8k42V_Dg (дата звернения: 19.05.2021).

- 78.Nandi J. Starting on the harpsichord : a first book for the beginner. Berkeley : Bon Gout Publishing Co., 1989. 204 p.
- 79.Pace I. The Harpsichord Works of Iannis Xenakis. *Contemporary Music Review*. 2001. № 20(1). pp. 125–140. URL: https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/5419/7/Ian_Pace_-_The_Harpsichord_Works_of_Iannis_Xenakis.pdf (дата звернення: 20.05.2021).
- 80.Penttinen H. On the dynamics of the harpsichord and its synthesis. URL: <http://lib.tkk.fi/Diss/2006/isbn9512283891/article5.pdf> (дата звернення: 20.05.2021).
- 81.Skouras A. The harpsichord works of Iannis Xenakis: Ultimate challenge in a neglected repertoire. URL: <https://www.gold.ac.uk/media/documents-by-section/departments/music/07.1-Andreas-Skouras.pdf> (дата звернення: 20.05.2021).
- 82.Xenakis – Naama: Elisabeth Chojnacka. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wDGOfc--ndU> (дата звернення: 19.05.2021).
- 83.Xenakis I. Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale. Par Iannis Xenakis. *La Revue musicale*. Paris, 1963. № 253/254. 387 p.
- 84.Xenakis I. Naama: Pour clavecin amplifie. [Score]. Luxemburg : Edition Salabert, 1984. 30 p. URL: <https://primanota.ru/ksenakis-yanis/naama-dlya-amplificirovannogo-klavesina-sheets.htm> (дата звернення: 19.05.2021).