

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

Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів
Кафедра інтерпретології на аналізу музики

**«ГАМБУРЗЬКИЙ» КОНЦЕРТ ДЛЯ СОЛЮЮЧОЇ, ЧОТИРЬОХ
НАТУРАЛЬНИХ ВАЛТОРН ТА КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ
ДЬОРДЯ ЛІГЕТІ: ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ**

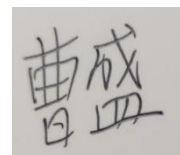
Магістерська робота

ЦАО ШЕН

Науковий керівник:

Ягодзинська Ірина Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства

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



Цао Шен

ХАРКІВ 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1	
СТИЛЬОВІ ПОШУКИ ПІЗНЬОЇ ТВОРЧОСТІ ДЬОРДЯ ЛІГЕТІ.....	8
<i>1.1. «Лігеті-стиль» та його складові.....</i>	<i>9</i>
<i>1.2. Нові звучання в концертних творах пізнього періоду.....</i>	<i>18</i>
<i>Висновки до Розділу 1</i>	<i>26</i>
РОЗДІЛ 2	
«ГАМБУРЗЬКИЙ» КОНЦЕРТ: ВІД МУЗИЧНОГО ЗАДУМУ ДО ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ	28
<i>2.1. Композиційно-драматургічні та жанрово-стильові параметри твору.</i>	<i>28</i>
<i>2.2. Виконавсько-технічні аспекти прочитання</i>	<i>40</i>
<i>Висновки до Розділу 2</i>	<i>44</i>
ВИСНОВКИ	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	46

ВСТУП

Дьордь Ліґеті (1923–2006) – унікальне явище музичної культури ХХ століття. Складність, а часом екстравагантність світосприйняття, філософських та етичних поглядів митця, неповторність авторської манери, означеної самим композитором як «Ліґеті-стиль» і нині є джерелом палких дискусій. Новатор і водночас відданий прибічник традиції, Ліґеті відкидав будь-які спроби класифікації його творчих вподобань чи означення приналежності то якоїсь однієї художньої течії, однак не лишився осторонь досягнень музичного авангарду щодо застосування новітніх технік композиції, радикального оновлення усієї виразової системи музики, роботи з музичним часом і просторовістю, тобто з альтернативними способами організації звукового матеріалу. Мистецькі пошуки композитор інтегрував у своєрідний сплав, що набув «метаісторичного», результативного характеру у творах пізнього періоду творчості.

Музичний космос Ліґеті давно і міцно увійшов у сферу інтересів музикологів. Основний корпус дослідницьких робіт, присвячених творчості композитора, видані англійською та німецькою мовами. Окрім багатого розлогого матеріалу, що залишив сам Ліґеті у численних інтерв'ю, самоінтерв'ю, мистецьких маніфестаціях та есеїстиці, найбільш значущі розвідки представлені монографіями Ріхарда Штайніца (2003), Марини Лобанової, виданої у Берліні роком раніше, аналітичними нарисами Костянтина Флороса (1996, 2001).

Сучасна музикознавча «Ліґетіана», насправді, могла б скласти самодостатню бібліотеку. Поступово збільшується корпус українських робіт, що торкаються тих чи тих проблем стилю і музичної естетики майстра¹;

¹ Приміром, дисертаційні дослідження О. Гармеля щодо інтертекстуальності творчого мислення Д. Ліґеті та робота М. Шурдак стосовно камерно-інструментальної музики композитора, у якій вона торкається і творів для/за участі валторни.

задавалося б, детально вивченою в європейському музикознавстві є і пізня творчість композитора. Однак виконавські аспекти творчості Лігеті все ще залишаються поза уваги дослідників, що видається дивним у світлі численних творчих контактів митця з знайомими виконавцями та тих музичних творів, що стали результатом таких контактів².

Одним з них є останній інструментальний опус Дьордя Лігеті – «Гамбурзький» концерт для солюючої, чотирьох натуральних валторн та камерного оркестру, складений у 1998, і перероблений (друга редакція) у 2003 році, – твір, що втілює сучасне, надзвичайно розширене порівняно із традиційним, звукове амплуа валторни.

Концерт присвячений видатній німецькій виконавиці *Марі Луїзі Нойнекер* (нар. 1955). Вона здійснила прем'єру твору з Asko Ensemble в січні 2001 року в Гамбурзі, а після двадцятирічної перерви вже у другій редакції Концерт знову пролунав у її виконанні в Ельбській філармонії під орудою Кента Нагано.

Важливо, що твір був написаний за консультацій та тісної творчої взаємодії з М. Нойнекер, а не лише для неї. З валторністкою Лігеті співпрацював з часів виконання нею Валторнового тріо (Тріо для валторни, скрипки і фортепіано, 1982). Нойнекер також неодноразово презентувала у складі ансамблів «Шість багателей для духового квінтету» (1953) та «Десять п'єс для квінтету духових» (1968) – тексти більш ранніх періодів творчості митця; саме на її індивідуальну манеру Лігеті розраховував і під час роботи над Концертом. За усієї стильової неповторності твору особливої уваги вартує те, як композитор експериментує з можливостями валторни як авангардного інструмента і відбиває примітні ознаки виконавського стилю самої Нойнекер.

² Так, з найвідоміших творів пізнього періоду творчості, Фортепіанний концерт Лігеті був створений для американського піаніста і диригента Маріо ді Бонавентура, Скрипковий – на замовлення і з присвятою Сашко Гаврилов, Віолончельний – для Зігфріда Пальма, який і виконав прем'єру.

Таким чином, **актуальність теми дослідження** визначається історичною значущістю та невщухаючим інтересом з боку дослідників і практиків до творчості Дьордя Лігеті і явища «Лігеті-стилю», недостатньою вивченістю виконавських аспектів пізньої інструментальної музики композитора, інтегративною, «результативною» для усієї творчості митця якістю музичного тексту Концерту, що потребує додаткового і багатопланового осмислення, нарешті, фаховим інтересом автора.

Об'єктом дослідження є пізня інструментальна творчість Дьордя Лігеті, **предметом** – виконавська та стильова специфіка «Гамбурзького» концерту для солюючої, чотирьох натуральних валторн та камерного оркестру.

Метою роботи є спроба розкрити виконавсько-стильову специфіку «Гамбурзького» концерту Д. Лігеті, зокрема в аспекті взаємодії композиторської і виконавської практики сучасного валторнового мистецтва.

Реалізація вищевикладеної мети передбачає розв'язання наступних **дослідницьких завдань**:

- узагальнити спостереження дослідників щодо сутності явища «Лігеті-стиль» та його складових, примітних ознак авторського стилю композитора;
- уточнити умовисновки науковців щодо стильової специфіки інструментальних творів пізнього періоду творчості композитора, зокрема в аспекті сонорики;
- охарактеризувати ключові стильові параметри «Гамбурзького» концерту в порівнянні з іншими творами Лігеті пізнього періоду в концертному жанрі;
- розкрити особливості музичного задуму, жанрово-стильові, композиційно-драматургічні та технічно-виконавські параметри музичного тексту Концерту;
- визначити вплив виконавця, якому присвячений твір, на музичну графіку валторнової партії.

Аналітичним матеріалом дослідження є пізня інструментальна творчість Д. Лігеті, філософсько-естетичні уподобання митця, реалізовані в «Лігеті-стилі», музичний текст Концерту та виконавські прочитання твору (відеозаписи виконання Марією Луїзою Нойнекер та Шабольшем Цемленем).

Методологія дослідження базується на комплексному підході, який передбачає поєднання таких методів: *історико-біографічний метод* – задля виявлення серед іншого світоглядних передумов формування музичного стилю Лігеті, *метод узагальнення* – для формалізації ключових спостережень науковців щодо стильової специфіки музичних творів пізнього періоду творчості Лігеті; *компаративний і інтерпретаційний* – для виявлення типового та специфічного у прочитанні композитором жанрових моделей та окреслення індивідуальної специфіки авторського стилю композитора, виконавсько-технічних аспектів твору; елементів *жанрового-стильового, композиційно-драматургічного, семантичного і інтонаційного* аналізу музичного твору.

Теоретичну базу роботи склали джерела, що умовно можна об'єднати у кілька груп. До першої відносяться музикознавчі роботи, присвячені творчості Д. Лігеті, особливостям його стилю, надто пізнього інструментального письма (Р. Штайніц, М. Лобанова, К. Флорос, Н. Гуляницька, О. Дубінець, О. Гармель, О. Гоменюк, А. Минич, М. Шурдак, Р. Вілман, С. Тейлор, М. Сьорбі, В. Савченко).

До другої – дослідження з теорії, практики та методики виконавства на мідних духових інструментах, зокрема натуральній та вентильній валторнах – роботи А. Апатського, В. Богданова, В. Громченко, В. Качмарчика, В. Посвалюка, О. Палаженка, Л. Пісоцького, Н. Худякова Є. Чурікова.

Остання група представлена теоретичними і методологічними розробками представників музичної науки в області: а) аналізу музичних форм (Н. Горюхіна, Г. Григор'єва, Н. Герасимова-Персидська); б) проблем музичного стилю і жанру, теорії інтерпретації, теорії музичного мислення

(І. Коханик, С. Коробецька, Л. Шаповалова, С. Шип, В. Москаленко, І. Пясковський).

Наукова новизна роботи визначається зверненням до музичного матеріалу, що ще не ставав предметом інтерпретаційного аналізу, та виконавським аспектом його вивчення.

Апробація результатів дослідження. Ключові положення роботи були представлені у доповіді на міжнародній науково-практичній конференції ХНУМ «Магістерські читання» у грудні 2022 року та на IV Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20-21 травня 2023 року).

Практична значимість отриманих результатів можливістю їх використання в навчальних курсах «Історія інструментального виконавства на духових інструментах», «Музична інтерпретація», «Історія світової музичної культури», а також на практичних заняттях у класі валторни в закладах вищої мистецької освіти.

Структура дослідження. Робота складається за Вступу, двох Розділів, Висновків і Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 50 сторінок, з них основного тексту 42 сторінки, список джерел налічує 49 позицій, з них 16 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

СТИЛЬОВІ ПОШУКИ ПІЗНЬОЇ ТВОРЧОСТІ ДЬОРДЯ ЛІГЕТІ

«В останній третині XX століття, – зазначає Є. Чуріков, спектр виконавської валторнової техніки характеризується суттєвим розширенням способів і прийомів гри; пошуком і впровадженням нових темброво-акустичних звучностей і ефектів, побудованих на основі колористики й сонористики; освоєнням новітніх композиційних технік <...>: різноманітних проявів алеаторики й мінімалістики, серійної техніки й додекафонії, мікрохроматики та ін.» [29, с. 179]. Символічно, що першим в ряду музичних композицій – прикладів такого радикально нового прочитання валторни дослідник називає саме «Гамбурзький» концерт Д. Лігеті.

Твір дійсно наче антологія презентує суттєво оновлене уявлення про художньо-виразові та акустично-технічні можливості інструменту; більше того – фактично усі перелічені Є. Чуріковим техніки композиції – від сонористики до мікрохроматики – акумульовані у Концерті, незважаючи на камерний обсяг самої композиції. Наче мимоволі, перелічуючи новітні практики у сучасній історії валторнового мистецтва, дослідник фіксує примітні ознаки авторського стилю Д. Лігеті, що інколи називають «результативним» або «метастилем».

Гамбурзький концерт є вінцем художнього шляху майстра у напрямку до цього метаісторичного стилю, його граничним втіленням. Осмисленню та формалізації проявів цього явища у пізній творчості композитора, зокрема в інструментальних концертах та інших творах – супутниках чи передвісниках Валторного концерту, і присвячений цей розділ.

1.1. «Лігеті-стиль» та його складові

«Дивовижний, <...> парадоксальний синтез різного, що завжди призводить до унікального художнього рішення» [26, с. 134] – саме так можна одним реченням означити багатогранність художньої творчості Д. Лігеті. У музиці та ширше філософії композитора поєднано усе примітне, що вирізняє музичну культуру ХХ століття – діалог новації (авангарду) і традиції, нове осмислення категорій часу, простору, інтерес до фольклору, настільки палкий, що призводить до винайдення альтернативних лексичних систем «уявного фольклору». Індивідуальне, гранично індивідуалізоване проявлено в інтегративному характері взаємодії усіх цих площин, стильових шарів, технік композиції, звукових ідей і засобів часово-просторової організації матеріалу [33, с. 55-56].

Разом з тим творча постать Лігеті не обмежується композиторською діяльністю, він універсаліст, відкритий до різнопланових проявів людини, здобутків науки, до мистецтва, філософії. «Для мене, і загалом для моїх творів, теперішнє грає визначальну роль. ХХ століття принесло величезну кількість змін до стилю життя і технологічного процесу, - коментував композитор. Соціальна система, у якій я жив, також мала певний вплив (перш за все, тоталітарні режими) <...> на мене впливає все» [42, с. 374]. Усвідомлення світу як надзвичайно складної, поліфонічної єдності та пошук звучань, здатних втілити цю складність, стали запорукою «нової еkleктичності», метатекстуальності музичного мислення композитора.

«Традиція» для Лігеті – який називає себе новатором і хранителем досвіду минулого одночасно, не вбачаючи тут жодного протиріччя – основа становлення композитора як такого. Глибоке вивчення, осмислення традиції, різноманітних її історичних та індивідуальних стилів, від поліфоністів Ренесансу до романтиків, в естетичних поглядах Лігеті цілком природньо

поєднується з численними рефлексивними стилями модернізму і авангарду (від неокласицизму до постмодернізму) [33, с. 56].

Спробувавши «все», митець у підсумку знаходить мета- або позаісторичну якість творчості, що стає його візитівкою; шлях до неї був поступовим.

Перше наближення до традиції пов'язане з музичною освітою. Народжений в трансильванській Тирнавені, після приватних уроків фортепіано Лігеті вступає до Колошварської консерваторії (1941). Потім вимушена еміграція, згодом повернення до Будапешту, у 1945 Лігеті – студент Академії музики імені Ференца Ліста. Для нього це час відкриття музики Б. Бартока, З. Кодая, засвоєння «бартоковської традиції». Лігеті починає з вивчення, збирання румунських та угорських пісень, статей щодо румунському фольклору, аранжування народної музики.

Ранній «угорський» період означений і спробою вийти за межі неофольклорної традиції. Оскільки на той момент пласт актуальної післявоєнної авангардної музики для нього «закритий», композитор намагається винайти наново основні елементи музичної виразності і виразовості самотужки: експериментує з «первісними» складовими музичної мови, з простими ритмічними структурами і інтонаціями, інтервалікою [31, с. 56].

Зразком художнього результату таких пошуків є цикл «Musica ricercata». З одного боку – це яскравий прояв неофольклорної традиції. У «фортепіанному циклі, - зазначає М. Шурдак, Д. Лігеті продемонстрував угорський колорит, з його мадьярським ритмом і характерною ладовістю (п'єса №5 – це штучний лад, побудований на зменшеному тризвуччі; п'єса №6 – міксолідійський лад)» [33, с. 57]. Водночас тут закладені майбутні траєкторії авторського стилю. Одинадцять коротких п'єс для фортепіано побудовані за принципом діапазонового та фактурного розширення (адитивності) – від одного тону «а» у першій мініатюрі до дванадцяти тонів в останній, по суті від

«точки» до «кластеру». Це вкрай важливий момент. Хоча унісон («точка») і кластер є «усталеними полюсами в сонорній техніці, <...> розвиток сонору за рахунок додавання секунд зверху і знизу є характерними саме для Лігеті і стає своєрідною стилістичною рисою» [31, с. 66].

Музичний матеріал циклу тоді ж став основою для «Шести багатель» для квінтету духових (флейти, кларнета, гобоя, валторни і фагота), перекомпонований за симетричний принципом. Хоча невеликий за обсягом цикл складається з шести частин, у ньому є два додаткові внутрішні більш дрібні підцикли. Перший об'єднує перші чотири багателі, а другий – номери п'ять та шість. Мікроцикли у циклічних формах є ще одною впізнаваною рисою, і знайдуть продовження у творах пізнього періоду, зокрема інструментальних концертах 1980-х років. А жанровий тип п'єс, мікомасштабність та означена якість звучання (кластерність) – у «Гамбурзькому» концерті.

1960-ті відкривають майже двадцятирічний так званий «сонорний» період творчості. Переїзд до Західної Німеччини означив новий виток експериментів, тепер у царині електронної та електроакустичної музики. Значний вплив на композитора має у цей час «патріарх» західноєвропейського авангарду – Карлхайнц Штокхаузен. Завдяки спілкуванню з ним Лігеті не лише має змогу вивчати новітні практики авангардистів (М. Кагель, А. Циммерман, Л. Ноно, П. Булез), але й суттєво розширити свої уявлення про музичний тембр, категорію звуку. Спроби композитора в електроакустиці є основою для нього самого впевнитися, що сфера його інтересів – суто акустична площина; звідси – мистецькі досвіди у сонористиці та колористиці, пошуки у сфері «тембрової мелодії» [16; 38].

Сонорна техніка широко представлена у цей період в музиці Яніса Ксенакіса, польських авангардистів. Спроби Д. Лігеті мають іншу якість. Найвідоміший твір періоду, що її презентує – «Атмосфери». Основна смислова та конструктивна одиниця тут – тембр, композиція вибудовується як

поступове його розгортання та видозмінення, при цьому тембровий шар заміщує тематизм як такий; однак для композитора головне не рух звукових «кластерів», оперування значними тембровими площинами. Для нього важлива деталізація кожного голосу партитури. В основі «Атмосфер» – поліфонічна техніка, по суті це грандіозний багатоголосий канон. Пізніше фактурна організація у творах композитора буде лінійною, однак у той же час Д. Лігеті відкриває мікрополіфонію (авторська версія сонорики).

Мікрополіфонія і *letter-case system* – дві композиційні техніки, що «винайдені» Лігеті, з яких розпочинається у 1960-х жваве обговорення його музики. Обидві виникають під впливом роботи в студії електронної музики у Кольні і Дармштадті. Мікрополіфонія передбачає нашарування голосів з коротким часовим проміжком, вступ таких голосів фактично неможливо відстежити, що дає змогу довільно перекроювати звукову, музичну подієвість, «створювати звукові пласти, які можуть змінюватись за висотою і нашаровуватись один на іншого» [31, с. 58]. Цікаво, що зародки мікрополіфонії можна знайти ще у ранньому періоді творчості композитора: в обробках угорських пісень, у вже згадуваній «Musica Ricercata» (що стала конструктивним матеріалом для «Шести багателей»); за тематизмом і типом фактурного викладу музика циклу нагадує фортепіанні мініатюри Б. Бартока.

Щодо другого типу техніки, то це альтернативна і максимально індивідуалізована версія серіалізму. *Letter-case system* або «наборна каса», з поліграфічної галузі, є репрезентантом конструктивістського підходу Лігеті до створення музики, і водночас – його захоплення математикою, що пізніше буде реалізовано у фрактальному методі. «Наборна каса» передбачає певну кількість певних букв, в залежності від частоти їх використання у словах. Подібно цього, за принципом систематизації і відбору конструктивних елементів музичної мови Лігеті винаходить метод, суть якого, за власним визначенням композитора, у «статичній, ритмічно збалансованій формі: баланс в цьому випадку передбачає, що ані довгі, ані короткі елементи не

можуть домінувати» [41, с.133]. Названий принцип застосовується до усіх параметрів звукової організації – звуковисотності, ритму, тембру, динаміки тощо, що на відміну від тотального серіалізму дає змогу створювати музичні конструкції з індивідуальними внутрішніми ієрархіями. Найяскравіше втілення цього методу композиції – твір «Видіння», 1968 року [46, с. 202-204].

На початку 1970-х років Лігеті – у США, де знайомиться з творчими здобутками мінімалістів, репітитивною технікою мінімалізму (С. Райх, Т. Райлі). Звідси важливий для його пізнього періоду (окрім ритміки фольклорів різних країн) інтерес до сфери метро-ритму, робота з ритмічними патернами.

Важливий напрямок художніх пошуків майстра у цей період – музичний театр. В цій царині також яскраво проявлена специфічна робота Лігеті з традицією, яку можна стисло охарактеризувати як «винайдення стилю наново». Прикладом такої роботи є «Великий мертвіарх (Le Grand Macabre)», створена протягом 1974–1977 опера на тему смерті та подолання її страху. За спостереженням А. Минич, звертаючись до величезного пласту історичної, барокової традиції, в опері композитор створює власну систему афектності, в основі якої – риторичність і музична символіка Бароко [21, с. 216].

З «Великого мертвіарху», а ще його передвісника «Реквієму» (1963-1965), відкривається сфера ламентозності; *lamento* Лігеті називає тип тематизму, що так чи так має стосунок до фігур *catabasis* та *passus duriusculus*, музичних лексем – звукових емблем смерті, страждання, сходження до підземного царства, темряви. Ключова ознака такої лексеми – низхідний, хроматичний рух, що дозволяє композитору об'єднати у поняття ламенто значний історико-стильовий шар музичної творчості – від раннього-барокової мадригальної манери і опери, до трансильванських плачів-голосінь. За Р. Тейлором та Р. Штайніцем, ламентозна сфера у Лігеті визначається за такими стилістичними ознаками: тема *lamento* має тричастинну структуру, кожна фаза «розгортання» є варіант попередньої фази, а заключна за

масштабом найбільша, підсумовуюча; поступеневий нисхідний рух у кожній із фраз, завершення останньої фігурою оклику *exlamatio*, стрибком [48, с. 112; 46, с. 208].

«Великий мертвіарх» стає кризовим водорозділом в життєтворчості композитора. Після прем'єрного виконання опери у Швеції 1978 року, Лігеті більше чотирьох років мовчить, перервавши творчу паузу лише на створення «Тріо для валторни, скрипки і фортепіано» (1982). Про цей твір, що відкриває пізній період творчості Лігеті, дещо докладніше йтиметься у наступному підрозділі. Найважливіший є те, що у Тріо Лігеті звертається до звучання натуральних обертонів, розширеного гармонічного спектру; сонористичні пошуки у цій площині стануть виразною ознакою музики пізнього періоду.

Пізній період творчості Лігеті прийнято визначати рамками 1980-2000-х років. Він має виражений характер синтезуючого, підсумкового; композитор переосмислює здобутки, художні надбання та знахідки попередніх періодів, водночас забезпечуючи їх нову якість. Повертаючись до вже сформованих, апробованих, відточених у мистецькій практиці прийомів, технік, ідей, він «перевигадує», наново знаходить, за влучним виразом С. Тейлора, свій стиль [48, с. 137].

Перша площина таких переосмислень – *робота зі звуком*, з акустичними параметрами. Лігеті продовжує досліджувати художні можливості сонористики: компонування за допомогою «тембрових шарів», їх міксування, напластування (як в «Атмосферах»), що поєднуються з мікрополіфонією, практичний інтерес до нових якостей звучання акустичних інструментів.

Друга – *робота з фольклорним різнонаціональним матеріалом*. Як і в попередні періоди, композитор продовжує звертатися до угорського фольклору («Угорські етюди», 1983). До елементів національного фольклору відносять також алюзії на плачі-голосіння, мелодії в дусі *hora lunga*, наприклад у альтовій сонаті та трьох інструментальних концертах [21, с. 184; 38]. Поверненням до нефольклорної бартоковської традиції можна вважати і

композиційно-драматургічні перехрестя творів вісімдесятих років з практиками 1950-х, приміром тяжіння до багаточастинних (мікро)циклів, зокрема у Скрипковому та Валторновому концертах. Примітним є уникнення композитором прямого цитування фольклорного матеріалу, взагалі цитації. Подібно до лінгвістів-авангардистів, він конструює алюзивні квазі народні лексичні світи («уявний фольклор» за метафорою Ю. Крейніної³), маючи на меті відтворити звуковий образ народних пісень – їх ладовий, інтонаційний профіль та образний стрій.

Разом з тим 1980-ті – це час захоплення традиційною музикою народів Африки, Азії, країн Карибського басейну, які композитор ґрунтовно вивчає, і які відкривають для Лігеті сферу «акласичного» метро-ритму.

Лігеті досліджує абсолютно нову, надзвичайну для європейського типу мислення концепцію музичного часу. Композитора захоплює поліритмічність, складність, аритмічність африканської традиційної музики, він шукає загальні принципи ритмічної, ладово-інтонаційної організації традиційних музичних культур різних континентів. Тож Лігеті використовує як конструктивний матеріал, точніше його праобраз, ритмо-інтонаційні та ладові структури угорського фольклору, народів Африки, Карибів. При тому асиметрія африканських ритмів легко поєднується з техніками європейського середньовіччя чи Ренесансу – ізоритмічним мотетом, реплікативністю [21, с. 185; 42; 38].

Універсалізм, відкриті ним типологічні паралелі в ладовому мисленні різних культур, засобах часової організації музики, призводять до полістилістичних міксів в межах окремих композицій: поряд із цілотонікою та симетричними ладами О. Месіана, Лігеті будує звукові простори з накладання діатоніки та пентатоніки, африканських ладів, імітує фарби та ритмічні моделі

³ Див. Крейніна Ю. Личность и творческая судьба. Дьердь Лигети. Личность и творчество. М., 1993. С.15–24.

гамелану, обертонові звукоряди. Останні набувають додаткового конструктивного та виразового значення в інструментальних концертах.

Третя площина – *конструктивістська, механіка музичної композиції*, ідеї для якої композитор черпає поза музики. Як вже зазначалося, коло інтересів композитора не обмежувалося виключно мистецтвом. Лігеті, який у юному віці готував себе до кар'єри математика, мав блискучі аналітичні здібності, був обізнаний у сучасних йому відкриттях у галузі природничих наук; окремі свої художні спроби «описати» у звуці певні фізичні явища, ті чи ті позамистецькі концепти, знаходять часом несподівані паралелі у дослідженнях сучасних композиторів науковців⁴. Пристрастю композитора стають нелінійні динамічні системи («я – конструктивіст» самовизначає себе композитор).

Ще у «сонорний» період Лігеті горить ідеєю творення структур, закони функціонування яких на будь-якому ієрархічному рівні є незмінними. У 1980-ті він захоплюється досягненнями галузі знань про хаос – фрактальної геометрії, що активно тоді розвивається. У виваженості математичних структур Лігеті дійсно вбачає ідеал: «У математичному рішенні я можу точно показати цю логічну послідовність. У мистецтві ж подібної логіки немає. <...> Ось чому я так повільно пишу і постійно переробляю, і навіть переписую п'єси: поки я не досягну відчуття, що вони нагадують математичні структури, але вони, по суті, ними ніколи не є» [41, с. 78].

Скоріше інтуїтивно він застосовує у Фортепіанному концерті, приміром, фрактальний метод, саму ідею фрактальності. Він шукає, відтворює такі

⁴ Про один з таких «дивовижних» збігів композитор зазначав: «Доволі вражає, що така п'єса, як "Атмосфери", написана мною в 1961 році, з'явилася практично в той самий час, що й "атмосферні" дослідження Едварда Лоренца, опубліковані 1962 року. Два ці явища не пов'язані безпосередньо, але в обох є схожі патерни: флуктуація і течія» [42, с. 374].

структури за принципом розгортання, «розархівування» з елементарних частин, первинних конструктивних елементів, наче у бажанні дати можливість звуковій матерії самовідтворення, автономної самоорганізації. Дослідники припускають, що Лігеті скоріше вражений «графічним моделюванням фрактальних множин, <...> ніж реальним застосування математичних формул у музиці» [21, с. 184].

Нарешті, останнє – *робота з «традицією»* у її максимально широкому розумінні.

Це не тільки і не стільки нахил до «академізму», що ним вирізняються 1980-ті у творчості Лігеті. Важливо розуміти, що як би далеко від традиції, музики минулого, зокрема в ультрановітніх авангардних пошуках, композитор не відходив, він завжди з нею в діалозі. Лігеті вбачав типологічну схожість процесів у сучасній та давній європейській музиці. Так, уявлення музики у вигляді коливної звукової маси зі щільними і прозорими областями, темними і світлими зонами було характерним ще для оркестрових опусів Берліоза і Вагнера, відзначав композитор [46, с. 296-297].

Діалог не обов'язково передбачає наслідування, а тому повторення чужого тексту, *цитація – не метод Лігеті*. Для нього діалог з традицією – це застосування технік композиції, інтонаційних словників давньої музики – від поліфонії Ренесансу (ізоритмія, гокет, канон) і фігурованих форм Бароко, до алюзій на історичний та індивідуальні стилі класико-романтичного періоду [20; 43; 44]. Останні проявлені як, з одного боку, алюзії та квазі цитати (приміром у «Великому мертвіархі») з оперних творів Моцарта, Монтеверді, Вагнера. У менш концентрованому вигляді – це острови «квазі тональності» в атональній музичній тканині; терцові, консонантні сполуки, що здаються алюзіями на гармонічну мову Класицизму чи романтичної епохи.

Усі ці предметні складові стилю, від «вигаданого фольклору» до алюзій на давню музику, індивідуальні стилі класико-романтичного періоду («тональність» або точніше квазі тональність) – усе це для Лігеті коди великої

європейської традиції, що набувають значення символів, з яких виникає смислова тканина творів [21, с. 185]. Однак навіть за використання тих самих композиційних технік, при їх більш менш стабільному наборі, як у тій самій «наборній касі», кожен новий твір презентує унікальний синтез сталих елементів, що робить кожен музичний опус неповторюваним, унікальним експериментом.

Яким чином ці стабільні елементи пізнього стилю, зокрема аспекти звучання і «нового звуку», проявлені в музичних текстах періоду, розглянемо у наступному підрозділі.

1.2. Нові звучання в концертних творах пізнього періоду

Ключові інструментальні твори пізнього періоду творчості Лігеті представлені насамперед жанрами концертними – це Фортепіанний концерт (1988-1990), Скрипковий (1990-1992) та Валторновий (1998-1999).

Ще одним репрезентантом пізнього стилю є Тріо для валторни, скрипки і фортепіано (1982). Тріо вирізняється двома аспектами – алюзійністю, грою з традицією на рівні художньої концепції, засобами організації матеріалу, та експериментуванням зі звучанням валторни.

Лігеті присвятив Тріо Йоганесу Брамсу, взявши за основу його фортепіанне Тріо як в структурному, так і тематичному, «матеріальному» плані. Композиційна будова масштабного твору Лігеті відповідає композиційній будові «першоджерела», водночас є зразком аklasичного потрактування циклічності, що стане примітною ознакою концертних творів цього періоду.

Щодо роботи з тематизмом, то у Тріо відсутні прямі цитати чи навіть алюзії на текст Брамса, оскільки, як вже зазначалося, цитація не є методом для Лігеті. За інтонаційну основу твору композитор обирає «окремі інтонації з фактури [Тріо] Брамса, і саме вони стають важливими елементами в його інтонаційних комплексах» [33, с. 144]. Так, Лігеті вичленив зі звукового

простору Тріо Брамса два елементи: малосекундову інтонацію як основу побудови теми з першої частини та «золотий хід» валторни як квінтесенцію, культурний символ тембру. Тональна організація тематизму першоджерела у Лігеті розчинена в мікротоновості, сонорності. Він інтонаційно видозмінює знаменитий валторновий хід, утім так, щоб той був упізнаний слухачем, що і стає інтонаційним підґрунтям першої частини твору; малосекундові сполуки діють композиторові втілити ідею нашарування різних тембрів [33, с. 144-145].

Згаданий твір докладно проаналізований щодо жанрово-стильових аспектів у дисертаційному дослідженні М. Шурдак. Зосередимося на проблемі «нових звучань», що лише побіжно представлені у її роботі. У Тріо Лігеті широко застосовує валторнові обертони. За характером їх застосування твір є безпосереднім передвісником «Гамбурзького» концерту. Мікротональні звучання натуральних обертонів стають основою тематичної та фактурної організації, водночас окремі обертони застосовуються скоріше як оздоблення, прикраси або «формули» валторнового письма (прохідні звуки).

Під час відтворення обертонів використовуються різні комбінації клапанів, що дозволяє отримати мікротонові «викривлення». Хоча Лігеті зазначає багато де у Тріо, що валторніст повинен зняти руку з раструбу, щоб визвучити обертони (відкритий звук), він також дозволяє солісту використовувати цю техніку в інших частинах твору за власним бажанням. У передмові до нотного видання Тріо композитор зазначає: «Техніку натуральної валторни можна використовувати і в інших пасажах, окрім тих, для яких вона визначена, наприклад, впродовж усієї першої частини» [37, с. 8].

Мікротонові звуковисоти стають або органічною частиною музичної тканини або контрастують з нею, в залежності від того, наскільки вони виділяються на тлі рівномірної темперації фортепіано та звісно визначені функціональністю партій голосів.

Гранична увага до звуку, гра з новими звучаннями подовжена Лігеті і у Фортепіанному концерті. У п'ятичастинному творі композитор використовує натуральні обертони у валторни, труби і тромбона і першій, третій і п'ятій частинах. Через контраст із традиційною звуковисотністю, темперованим звучанням фортепіано, гармоніки різко вибиваються з тембрального поля, надто коли виконавці підіймаються до високих обертонів, коли виникає майже чвертитонова розбіжність між темперованою частотою основного тону і обертоном (звідси штучне відчуття фальші, «спаплюженої» музики, як її називає Лігеті, концептуалізуючи такі звучання в окрему естетичну категорію).

«Зона небезпеки» в гармонічному спектрі пов'язана і з домінуванням сольного фортепіано, тому натуральні обертонові звучання Лігеті виводить поступово, обережно, у фактурно «прозорих» епізодах, щоб мікротонові звукові лінії духових можна було розчути на фоні фортепіано. По мірі розвитку матеріалу обертонові звучання «затмарюють» гармонічний спектр. На доданок у другій частині Лігеті уводить до партитури окарину, через що у гармонічну вертикаль проникають негармонічні обертони, поза межами традиційної звуковисотності. А у фінальному розділі четвертої частини, приміром, струнні виконують швидкі пасажні фігури із застосуванням флажолетів, у тому числі з використанням сьомого обертоном.

Кульмінаційного звучання натуральні гармоніки набувають у фіналі. Мікротоновість у мідних набуває максимальної щільності звучання, що лише підсилює контраст зі звучанням фортепіано, акустичним профілем рівномірної темперації.

Інший важливий аспект новацій у Фортепіанному концерті, що вирізняє пізній стиль Лігеті – проблема музичного часу, плинність і дискретність якого композитор намагається подолати: Про Фортепіанний концерт Лігеті висловився так: «Я проголошую своє естетичне кредо <...> хоча музичний твір розгортається у часі лінійно, утім у нашому сприйнятті він існує

одномоментно <...> знищення протяжності часу, капсулювання його у теперішньому моменті є моїм головним композиторським наміром»⁵.

Знаковий твір пізнього періоду, у якому акумульовано основні стильові риси, що віддзеркалені і в «Гамбурзькому» концерті, – Скрипковий концерт.

У Скрипковому концерті втілена важлива для Лігеті тенденція до деконструкції, «винайдення стилю наново». Це також чудовий приклад характеру його роботи з матеріалом. Отримавши замовлення від Сашка Гаврилова (кому і присвячений твір), Лігеті ретельно вивчає усю історію скрипкового виконавства, сольну скрипкову музику від Баха до Шиманського (на предмет того, «як вона сконструювана») і навіть до музики свого сучасника канадійця К. Віве, відомого полістилістичним поєднанням «усього з усім» (скажімо, григоріаніки з традиційною музикою Азії), а ще – експериментами зі звучанням, пошуком нових звукових фарб акустичних інструментів.

Склад оркестру Скрипкового концерту подібний до Фортепіанного, він прояснює темброво-сонорні вподобання композитора в пізній період творчості. В обох концертах кількість оркестрантів порівняно невелика (у фортепіанному - близько п'ятнадцяти осіб, у скрипковому - трохи більше двадцяти), але загальна кількість інструментів дуже різна.

По-перше, Лігеті суттєво розширює та підсилює перкусійну групу. У Скрипковому концерті присутні як доволі поширені інструменти (литаври, малий і великий барабани, тамбурин, вуд-блок, тамтам, дзвіночки, трубчасті дзвони), так і більш екзотичні ударні (кротали⁶, гонг, батіг, свистки), а роль мелодійних інструментів відведена ксилофону, вібрафону і маримбі⁷.

⁵ Крейніна Ю. 80-е годы: новое прочтение традиции. Дьердь Лигети. Личность и творчество М, 1993. С. 111.

⁶ Античні тарілочки.

⁷ Склад перкусійної групи Скрипкового концерту майже ідентичний до «Гамбурзького».

По-друге, тут збільшено і диференційовано духову групу, переважно інструменти верхнього регістру, оскільки це мало сприяти більшому злиттю з скрипковими тембрами. У партитуру уведено флейту-пікколо, альтову флейту, блокфлейту, кілька окарин (дві - in C, по одній - in F та in G); кларнет in B композитор доповнює кларнетом in Es та бас-кларнетом. Оркестр завдяки такому інструментальному розмаїттю набуває індивідуальної сонорності, а композитор отримує свободу у виборі нестандартних ансамблевих рішень⁸.

Мікротоніка стає у Скрипковому концерті важливим конструктивним матеріалом, плоттю музичного тексту, оскільки ідея обертованих звучань тут екстрапольована на усі оркестрові голоси, навіть перкусійну групу. За тотальністю та якістю застосування техніки натуральних обертонів Скрипковий концерт (як згодом Валторновий) - одна з найскладніших партитур Лігеті. Назвичайно вибаглива вона і для виконавця⁹.

Окрім застосування обертонів, композитор також звертається до прийому різного налаштування (строю) струнних інструментів. У передмові до партитури Лігеті розмістив детальні коментарі з переналаштування двох інструментів (*con scordatura*) – скрипки й альту. На скрипці струна E (I) налаштовується відповідно до звучання сьомого обертону, що видобувається

⁸ Трайніна О. Поздний Лигети-стиль: произведения 1980-200-х годов: дис. на здоб... канд. мистецтвознавства, М., 2013, С.109.

⁹ Лігеті про налаштування арфи: «Разом з арфістом ми кілька днів налаштовували сім струн у межах октави таким чином, щоб розділити октаву на сім рівних інтервалів. Далі я намагався зробити хроматичні транспозиції, використовуючи педалі. Складність отриманої системи просто приголомшила. З'явилася можливість налаштовувати арфу відповідно до будь-яких тональних систем, які могли бути потроєні завдяки педалям. Приховані можливості клавесина виявилися одночасно і більш, і менш численними: відсутність можливості збільшення ладів за допомогою педалей компенсувалася наявністю в октаві дванадцяти звуків. Зрештою я відмовився від обох інструментів, усвідомивши, що я проникаю в "гармонійний лабіринт" складний до того, що в ньому можна заблукати» [цит. за 46, с. 333].

на відкритій контрабасовій струні G, і взаємодії зі звучанням ноти «фа». У альті ж струна D (II) переналаштовується відповідно до звучання 5-го обертону, що видобувається на відкритій контрабасовій струні A. Відповідно звучить сіс замість d¹⁰.

Комбінація таких квазі «фальшивих» звуків та обретонів із звичним звучанням струнних дало змогу Лігеті, як він сам зазначає у передмові до диску із записом Скрипкового концерту, створити кілька гармонічних та негармонічних спектрів. У результаті звуковисотне поле концерту постає у вигляді особливої «поліструктури, в якій <...> і темпероване, і альтероване налаштування використовують одночасно три типи звуковисотної організації - діатонічну, хроматичну та обертонову <...> scordatura виступає не лише похідною та проміжною ланкою <...> між традиційною та натуральною скалами, а й <...> об'єднує в собі всі звукоряди <...> У такий спосіб Лігеті домагається <...> незвичного звучання одного й того самого тону, навколо якого чуються <...> шуми. Створюється своєрідна "соносфера", яку можна порівняти з падаючою від предмета тінню, контури якої тим більше розпливаються, чим далі знаходиться цей предмет від поверхні, на яку тінь проектується»¹¹.

Мікрохроматичні відхилення від темперованого звучання мають не лише два струнні інструменти, а й дерев'яні духові, валторни (у другій і третій частинах - натуральне звучання), інколи тромбони і труби. Для балансу між

¹⁰ Обертоновий лад дещо відрізняється від темперованого. У випадку зі скрипкою сьомий обертон звучить на 45 центів (100 центів дорівнює півтону) нижче від темперованого звуку, але загалом увесь скрипковий лад дещо підвищується (на 55 центів). У альті п'ятий обертон звучить на 14 центів нижче від темперованого звуку сіс, що в результаті знижує альтове налаштування (на 114 центів). Таким чином, рамка однієї звуковисотної одиниці дорівнює 169 центам (менше одного тону).

¹¹ Трайніна О. Поздний Лигети-стиль: произведения 1980-200-х годов: дис. на здоб... канд. мистецтвознавства, М., 2013, С.112-114.

прозорим і «металевим» звучанням Лігеті і щоб не допустити випадкових відхилень від замислених ним звучань, рекомендує виконавцям не вдаватися до вібрато й не коригувати висоту звучання¹².

Скрипковий концерт прокладає ще один місток до Валторнового; це – композиційне рішення та особливості тематизму. Композиція виглядає наступним чином:

I. Прелюдія (Vivacissimo luminoso)

II. Арія. Гокет. Хорал (Andante con moto)

III. Інтермеццо (Presto fluido)

IV. Пассакалія (Lento intenso)

V. Аннаціонато (Agitato molto)

Це п'ятичастинний, як і у Фортепіанному концерті, цикл, що вирізняється потріпним найменуванням другої частини. Для Лігеті це вперше. Жанрові назви частин нагадують про важливість для композитора музичної традиції, адже відсилають як до танців старовинної сюїти, так і романтичної сонати (III, V) та мініатюри.

Гра з минулим, актуалізація величезного шару музичної традиції в ультрасучасному звуковому контексті проявлена і на рівні тематизму. У звуковій площині Концерту Лігеті синтезує ладо-інтонаційні, ритмічні моделі фольклору (від індонезійської музики до угорських плачів-голосінь), алюзійні відсилки до музики європейського романтизму, поєднуючи це з поліфонічними техніками Ренесансу (гокет), Бароко (пассакалія). Усі ці стильові шари для Лігеті – знаки-символи, коди, що мають для нього якогось особливого значення, і якими він грає, наче складає пазл.

Цікаво проявлена Лігеті «самоцитація». У Скрипковому концерті символічного значення набуває тема квазі *hora lunga*. Тематизм, подібний до румунських наспівів стає основою другої частини («Арія»). Вперше ця тема

¹² Те саме стосується і духових інструментів.

звучить у мікроциклі раннього періоду творчості *Musica ricercata*, тому самому, що став основою для «Шести багателей для квінтета духових» (у Багателях – це третя частина).



Рис.1. Скрипковий концерт, ч. II Арія, тема *hora lunga*

Загалом в Концерті (і це ще один місток до Валторнового концерту) є два типи тематизму: перший – сонористичний, другий – традиційно-жанровий; відповідно останній стає основою тих частин, що мають конкретні жанрові прототипи в класико-романтичній традиції [21, с.186-187]. Важливого смислового значення набуває, як в усіх інструментальних концертах пізнього періоду, ламентозна сфери, теми типу *lamento*, що для Лігет є знаком трагічного.

Ще один системний параметр, характерна риса творів пізнього стилю, на якому наголошують дослідники – *мікротематизм*, принцип тематичної організації матеріалу, у якому взаємодіють елементи різних масштабних рівнів. Як це працює? Приміром, Лігеті виділяє з ритмічної теми певний її структурний елемент (подібно того, як у Валторновому тріо він вичленив з фактури Тріо Брамса лише два структурні елементи, з яких потім розгортає ціле музичного твору) і пропонує її варіантне розгортання на інтонаційному матеріалі іншої теми.

У Фортепіанному концерті мікротематичність проявлена наступним чином: ритмічне зерно теми першої частини поєднується з інтонаційним ядром теми з другої частини, а подальші варіантні сполуки стають основою

тематизму інших частин, а підсумку утворюється система функціонально рівноправних мікротематичних елементів, що взаємодіють не лінійно, а у «процесі утворення їх ладоінтонаційних, ритмічних, жанрових варіантів втрачається зв'язок із початковим варіантом» [33, с. 182].

Аналогічно, але вже більш розвинено, функціонує мікротематичність у Скрипковому концерті. З тематичного ядра «Прелюдії» композитор виймає два мікроелементи – квінту та секунду (насправді секундово-терцові сполуки). Секунда у Лігеті, памятаємо, пов'язана з ламентозністю, темами типу ламенту. Цей елемент композитор екстрагує з теми-наспіву середнього розділу «Прелюдії». Квінта виникає у крайніх розділах, коли струнні виконують флажолети (обретони) від різних струн, тим самим подовжуючи обертоновий ряд. Виникає той самий ефект «фальші», що посилюється завдяки різній настройці інструментів (*scordatura*). Ці два елементи «становлять інтонаційну основу тем усіх частин концерту, а також конструктивну основу їх гармонічної вертикалі» [21, с. 186]. У фіналі завдяки поєднанню елементів тем усіх частин виникає сумарний комплекс, що символічно втілює ідею «результативності».

Усі означені в підрозділі якості концертних творів пізнього періоду є проявами синтезуючого мислення Лігеті, втілюючи нову якість підсумкового етапу, коли композитор переосмислює самого себе. У Валторновому концерті вони набудуть граничного і якісно нового звучання.

Висновки до Розділу 1

Отже, фіксуючи атрибутивні ознаки пізнього стилю творчості Лігеті, можна виокремити такі стабільні складові:

- гранична увага до звуку, проявлена в колористично-сонористичних площинах творів 1980-х – 2000-х років;
- робота з фольклорними джерелами різнонаціональних культур, репрезентована через відтворення звукових праобразів, ритмо-інтонаційних,

ладових параметрів традиційної музики європейської та неєвропейської генези (значення культурного символу при цьому набирають «рідні» композиторові традиція *hora lunga* та трансільванських плачів-голосінь, у поєднанні з тематичним комплексом *lamento*);

- витончена робота з музичними ритмами, шкала яких не обмежується європейським типом музикування, європейською концепцією музичного часу;

- нові підходи до музичної «механіки», втілені у сумуванні різних технік, методів композиції, що до них звертається Лігеті продовж усього життя (від винайденої ним мікрополіфонії, до мікрохроматики, алеаторики, альтернативних індивідуальних версій серіалізму тощо); особливого значення набуває авторський метод мікротематизму, що реалізується у нелінійному зв'язку мікроелементів різного масштабного рівню; суди ж можна віднести і засоби конструювання темброво-акустичного профілю творів, складання звукового цілого за різними типами звуковисотної організації – від дванадцятитоновості до альтернативних гармонічних спектрів, що утворюються завдяки використанню натуральних обертонових рядів, їх нашаруванню.

Нарешті, на художньо-концепційному рівні – пізній період творчості Лігеті це час для переосмислення музичної традиції, з якою Лігеті у постійному діалозі, і до якої композитор відносить і власну творчість. Важливою ознакою при цьому є алюзійність, що репрезентую унікальний метод Лігеті «перевигадування» наново.

Усі ці площини у амальгамі пізнього стилю призводять до відкриття радикально нових виразових можливостей акустичних інструментів. Дослідження виразового потенціалу музичного тембру, що зрештою перетворюється на унікальний творчий метод Лігеті, репрезентує в інструментальних концертах новітні аспекти їх художнього потенціалу.

РОЗДІЛ 2

«ГАМБУРЗЬКИЙ» КОНЦЕРТ: ВІД МУЗИЧНОГО ЗАДУМУ ДО ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ

2.1. Композиційно-драматургічні та жанрово-стильові параметри твору

Для осягнення музичної ідеї Концерту, що став підсумковим, результативним для Лігеті твором, необхідно враховувати три моменти.

По-перше, Концерт був створений на замовлення. У середині 1990-х, німецька фундація «Цайт» замовляє композиторові твір, що мав бути пов'язаний з містом Гамбург. Іншим побажанням замовників було виконання прем'єри саме у цьому місті. Ситуація із замовленням нагадує Лігеті традицію барокових часів. Подібно до того, як Й. С. Бах укладає свої концерто грессо у подарунок макграфу Брандербурзькому – так в історії музики з'явилися «Брандербурзькі» концерти – Лігеті додає до жанрового визначення музичного тексту власну назву – таким чином концерт для сольної, чотирьох натуральних валторн облігато та камерного оркестру стає «Гамбурзьким» (німецькою – *Hamburgisches Konzert*).

По-друге – значущість постаті валторністки Марії Луїзи Нойнекер, з якою композитор плідно співпрацює на той момент вже більше десяти років, і стилем якої він захоплювався. Нойнекер відома передусім як інтерпретатор музики сучасної, однак її вирізняє стильовий універсалізм – вона також знана виконавиця барокового та класицистського репертуару для валторни, грає на усіх типах валторн; вона і солістка і оркестровий музикант, зі значним досвідом роботи з іменитими симфонічними колективами Німеччини та світу.

Замовлення співпадає з давнім наміром Лігеті створити концертний твір саме для валторни. З одного боку його спонукає наявність потенційного виконавця, з іншого – любов до тембру інструменту, відображена зокрема у «Шести багателях», «Десяти п'єсах для духового квінтету» та вже

згадуваному Валторновому тріо. Тож Лігеті присвячує Нойнекер Концерт і уводить в партитуру два типи валторн – натуральну in F та вентильну in F/B (соліст міняє інструменти під час виконання твору)¹³.

Нарешті, важливо, що тембр валторни привертав увагу Лігеті у зв'язку з сонорним потенціалом. Ріхарду Штайніцу в одній з бесід, згадуючи про Карпатське дитинство, Лігеті наводить спогад про звук альпійського горну, що на ньому грав пастух, що западає композиторові в пам'ять і згодом поетизується: «Цей звук сповнений поетичних асоціацій. Згадайте про німецьку поезію XIX століття. Ейендорф! Звук валторни виходить звідкись із глибини лісу – чимось нагадує казку» [46, с. 354]. Для Лігеті валторна, про що вже йшлося у зв'язку з Валторновим тріо, «ідеальна для створення альтернативної звуковисотної системи, адже пропонує широкий вибір мікрохроматичних комбінацій, обертонів, що виходять за межі темперованого строю»¹⁴; це «синтез гармонії і тембру, в якому темперовані звуки комбінуються зі строго обраними мікротонами, що виходять у результаті вилучення високих тонів» [46, с. 354].

Музичну ідею твору композитор характеризує наступним чином: «<...> я експериментував з дуже незвичайним звуковим спектром. У невеликий за складом оркестр я ввів чотири натуральні валторни, кожна з яких охоплює діапазон від другого до шістнадцятого обертону. Використовуючи валторни в різних строях, мені вдалося сконструювати новий гармонічний спектр від злиття обертонів. <...> Звукова вертикаль, яка раніше ще не застосовувалася, мала "дивне" звучання <...> Валторни гармоніювали одна з одною ідеально, і

¹³ Натуральні валторни відповідно in F (1, 2) та in Es (3, 4). Унікальну ситуацію пропонує друга частина Концерту, де соліст і перша облігатна валторна грають у строї F, а 2,3,4 у E, Es, D.

¹⁴ Див. О. Трайніна Поздний Лигети-стиль: произведения 1980-200-х годов: дис. на здоб... канд. мистецтвознавства, М., 2013, С.147

для того щоб зробити саунд ще багатшим, треба було ввести бассетгорн» [46, с. 354-355]¹⁵.

До використання натуральних обертонів валторни Лігеті вже звертався, приміром у «Римському концерті» (1951) – сьомий обертон, у Валторновому тріо, Скрипковому концерті, «Фанфарах». Але у «Гамбурзькому» концерті використання натуральних обертонів пішло набагато далі і стає основною рисою композиції. У партитурі валторнові гармоніки позначені цифрами, що вказують на номер обертонового ряду, а також на приблизне відхилення від рівномірно темперованого строю (у центах). При цьому композитор свідомо не обмежує себе єдиною скалою, поєднуючи два принципи звуковисотної організації: натуральний обертоновий звукоряд і дванадцятитонову хроматика, міксуючи їх за допомогою числових кодів-пропорцій. Це забезпечує твору драматургічну, темброво-акустичну та структурну цілісність¹⁶.

Композиція Валторнового концерту кореспондує з композицією Скрипкового¹⁷. У першій версії 1999 року твір мав шість частин, у другій (а Лігеті був відомий частим повторним зверненням до власних текстів, їх переосмисленню, що впливало на темп його роботи) – сім, додалася частина під назвою «Гімн». Р. Штайніц свідчить, що Лігеті працював і над восьмою

¹⁵Також див.у передмові композитора до компакт-диску із записом виконання твору за посиланням <https://en.gyorgy-ligeti.com/work/hamburgisches-konzert>

¹⁶ Числа відіграють важливу роль. Наприклад 2 і 3, виявляються залученими до композиційного процесу, проявляючись у музичному полотні в різних видах (кількісному, інтервальному чи обертоновому), 5 і 11 (також прості числа) – окреслюють межу обертонового ряду (від п'ятого обертону до одинадцятого), а 7 - символ звукоряду як такого.

¹⁷ Подібним є й оркестровий склад, принаймні перкусійна група у Валторновому концерті не поступається Скрипковому, тут є: літаври, тарілки, античні тарілочки, малий і великий барабан, чотири бонги і тамбурін, оркестрові дзвони (ідіофон), гlockenшпіль, ксилофон, віброфон і марімба.

частиною, принаймні збереглися його нотатки, утім вона так і не була реалізована.

Актуальна редакція Концерту версії 2003 року передбачає композицію з семи частин:

I. Прелюдія

II. Сигнал. Танець. Хорал

III. Арія. Аксак. Гокет

IV. Соло. Інтермецо. Мікстур. Канон

V. Спектр

VI. Капричіо

VII. Гімн.

Нескладно побачити паралелі як у послідовності, так і жанровому типі частин зі Скрипкового концерту. Повністю співпадають за назвами лише другі частини творів. Жанрові назви, що є прямими відсилками на історичні жанрові типи або техніку композиції («Канон», «Мікстур», «Спектр», «Гокет») – умовно кажучи до музичної традиції – продовжують практику Лігеті щодо переосмислення явища циклічності, історичної моделі сонатно-симфонічного та концертного циклу, у широкому сенсі – специфічну роботу з музичним минулим.

Різниця полягає у масштабі. П'ятичастинний Скрипковий концерт триває двадцять вісім хвилин, у той час як сім лаконічних, мініатюризованих частин Валторнового концерту (подібно до «Шести багатель») вкладаються у чотирнадцять: «Слухач стикається із заплутаним набором музичних замальовок, надзвичайно різних за характером і стилем. Лігеті проектує свої ідеї в максимально економний спосіб, і в творі відчувається якість, від якої перехоплює подих» [45, с. 239].

Також різниться сонорний профіль творів. Як вже зазначалося, для створення неповторного гармонічного спектру, сонорної площини, в Скрипковому концерті Лігеті застосував як скрипкові флажолети, так і духові

натуральні обертони, а ще прийом «scordatura» у струнних. Експериментальна природа «Гамбурзького» концерту тоталізує і розвиває значно ширше ідею нашарування обертонових рядів. До цього ми ще повернемося.

Концерти подібні за типом внутрішньої організації та тематизмом. Щодо загальної композиції. За аналогією з інструментальними циклами Бароко, «Гамбурзький» концерт розгортається на контрасті стислих частин різної жанрової природи, а саме: імпровізаційної («Прелюдія»), танцювальної («Танець», «Аксак»), скерцозної («Капричіо»), ліричної («Інтермецо») вокальної та хорової («Арія», «Соло», відповідно «Хорал» і «Гімн»). Так само є частини з визначенням техніки композиції, у якій вони створені («Гокетт», «Мікстур», «Канон», «Спектр»). Цікаво, що граючи з традицією, «Лігеті "уцільнює" складну смислову субстанцію опусу і насичує його «спілкуванням» з іншим, пізнішим музичним явищем, а саме власним стилем періоду 60-70-х років, вводячи в концерт розділи з мікрополіфонічною та сонорною техніками («Спектр»)¹⁸. Тобто межі «традиції» визначаються не дистанційованим від композитора музичним минулим; в її орбіту входить і власний попередній творчий досвід митця.

Щодо тематизму, так само як Скрипковий, «Гамбурзький» концерт містить два контрастні типи музик: повільні частини, що наче досліджують площини натуральних обертонів (I, IIb, IV (соло), V, VII); і більш швидко, ритмічну та жанрового типу музику (IIa, III, IV, VI). Цей другий тип тематизму має виражений фольклорний колорит, нагадуючи ритмо-інтонації танцювально-обрядової угорської та румунської музики.

¹⁸ Див. О. Трайніна Поздний Лигети-стиль: произведения 1980-200-х годов: дис. на здоб... канд. мистецтвознавства, М., 2013, С.145.



Рис.1. «Гамбурзький» концерт, II. Сигнал, тема

Не оминає Лігеті як і в Скрипковому концерті у цьому типі тематизму традиції *hora lunga*.

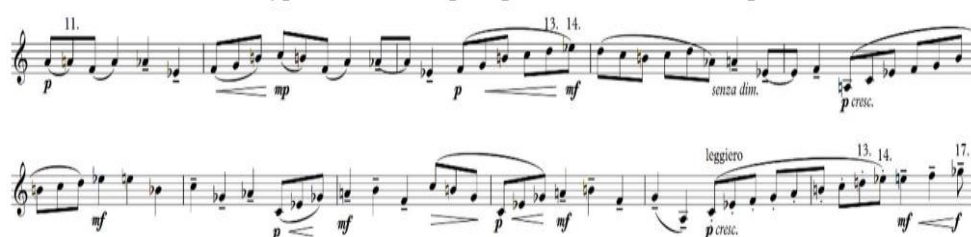


Рис. 2. «Гамбурзький» концерт, III. Арія, тема (фрагмент)

Повільніші частини певною мірою нагадують звуковий ареал абстрактних сонористичних опусів Лігеті 1960-х років, частково, за часо-просторовим параметром, манеру С. Райха.

[F] meno mosso, calmo $\text{♩} = 60$

Natural Horn in F *pp*

Natural Horn in E *cantus firmus*
mf cantabile, in rilievo al fine

Natural Horn in F *pp*

Natural Horn in D *pp*

Рис. 3. «Гамбурзький» концерт, II. Сигнал, фрагмент

Важливо, що саме всередині сонористичних частин («Прелюдія» і «Спектр») народжується мікротематизм, що стане «клеєм» для усієї звукової композиції Концерту.

Як і в Скрипковому концерті, головні два мікроелементи – це секундово-терцовий (цілотновий) кластер, що є будівельним матеріалом «Прелюдії», та сполуки, що «визвучують» інтервальні співвідношення обертонового звукоряду натуральних валторн (початковий кластер з п'ятого по одинадцятий обертон); обидва стають інтонаційною основою твору. Вони прочитуються в тематизмі кожної з частин Концерту, формують гармонічну вертикаль у тому чи тому вигляді. Цілісна гармонічна вертикаль, що вперше формується у «Прелюдії», виглядає так (її наводить у своїй статті М. Сьорбі, див. 45, с. 241):

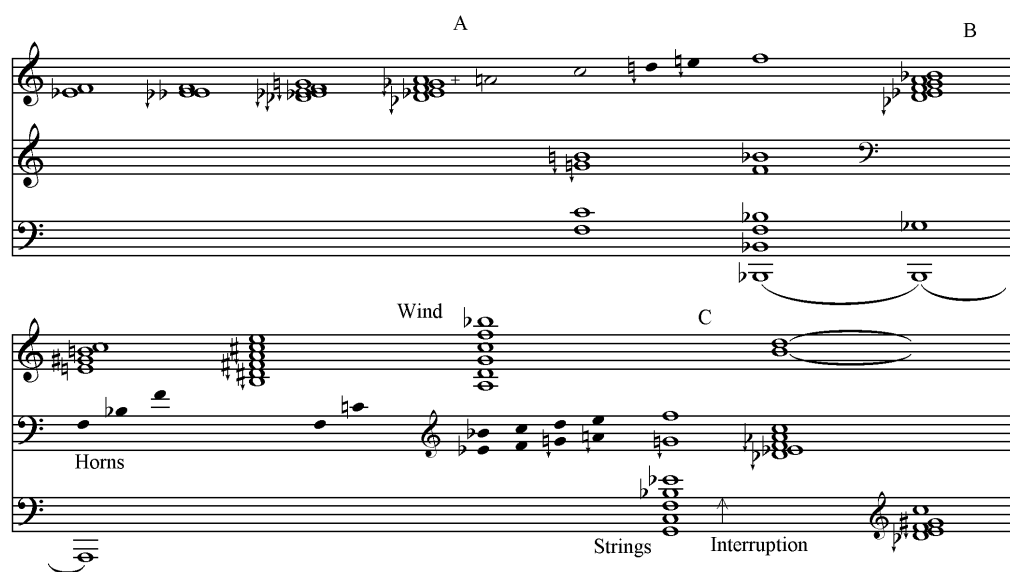


Рис.5. «Прелюдія», гармонічний кластер по групах інструментів (М. Сьорбі)

«Наскрізне перетворення мікротематизму і формування в останніх частинах циклів підсумкових, знакових для творчості композитора тем», - про що пише А. Минич, присутнє і тут. Повний обертоновий звукоряд складається у спектр в «Капричіо», перетворюючись через варіантні зміни на низхідну, хроматизовану фігуру ламенто, семантично багатозначну (в залежності від контексту), але вкрай важливу для творчості Лігеті [21, с. 187].

Розглянемо цей момент дещо детальніше для увиразнення особливостей композиційної техніки Концерту.

Отже, в основі звукового цілого Концерту два параметри: тембровий і звуковисотний. Звуковисотність реалізована як шкала обертонів, оскільки і гармонічна горизонталь і гармонічна вертикаль будуються з натурального

звукоряду. У партитурі Лігеті робить показову примітку про те, що натуральні валторни мають завжди виконувати нетемперовані тони, але при цьому ще постійно уточнює висоту цифровими позначеннями обертонів над нотами¹⁹. Окрім хроматичного ряду (від звуку *c* – як точка відліку), основними тонами обертонових звукорядів Концерту є послідовності від *b, d, es, e, f, g, as, a*, поєднані між собою в довільній формі. З найуживаніших можна виокремити *b, e* та *f* - звукоряди від цих нот присутні практично в усіх частинах Концерту.

Ключові мікротематичні елементи формуються у «Прелюдії». Перші такти цієї сонорної частини представлені як традиційний для музики Лігеті виклад з поступовим додаванням тонів (як це було ще в *Musica ricercata*), що розпочинається у валторн і збирається в кластер у дерев'яних духових. Це впізнаваний для стилю композитора сонор (розширення від «точки» до кластеру), однак подібно до дисонансу в класичній гармонії, секундовий кластер неочікувано «розв'язуються» в консонансне співзвуччя з квінтою. Ці два елементи – секундово-терцовий кластер і квінта наче містять логіку усього подальшого розвитку, шр базований на взаємодії лінійного викладення обертонового ряду та вертикального «додавання» звуків, тобто різновид інтервальної комбінаторики. Сонорне звучання, що відкриває Концерт, згодом знаходимо в «Спектрі», а потім в «Гімні». Відтак «Прелюдія» є квінтесенцією, своєрідним ключем-кодом до музичної, звукової ідеї твору²⁰.

¹⁹ Ефект, якого він прагнув – щоб у слухача було відчуття «чистого мистецтва», що усі гармоніки і виникаючи завдяки цьому звукові нашарування – результат імпровізації, а не композиторського диктату.

²⁰ Лігеті зазвичай детально розповідає про свою музику, але тут щодо «механіки» він вказав лише на загальну концепцію: комбінування різних гармонічних спектрів. Можливо, у такий спосіб композитор, «граючи» на різних рівнях художнього цілого Концерту, запрошує виконавця і слухача до інтелектуальної подорожі.

«Сигнал. Танець. Хорал» та «Гокет» цікаві нашаруванням чотирьох звукорядів, де поєднано мелодійні лінії від звуків d, es, e та f (чотири натуральні валторни з різним основним тоном)²¹.

«Канон» навпаки є виключно відданим мікрохроматиці, без обертонових «затьмарень». Цікаво, що засіб організації фігуративного, нерівномірно рухливого матеріалу в «Каноні» можна розтлумачити як алюзію на творчий метод мінімалістів.

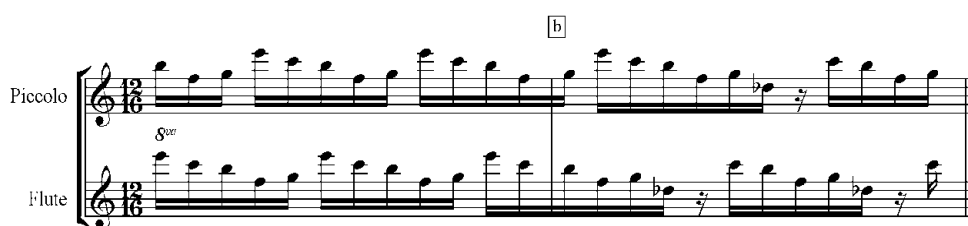


Рис. 4. «Гамбурзький» концерт, ч. IV «Канон», фрагмент.

«Канон» - квінтесенція «Лігеті-стилю», бо це чиста мікрополіфонія. За основу композитором узято фігуративний мотив (дещо в дусі «вічного руху»), який розвивається за принципом ротації («втрачаючи» перший звук, фігура розпочинається з другого, в той час як до її закінчення додається новий тон); ротація не детермінована імітаційним вступом голосів, це елемент свободи. «Тіло» канону втілює хроматична шкала, з якої композитор обирає тони в певній послідовності та заповнює ними фігурацію (починаючи зі звуку e у низхідному русі). Виходить такий порядок: e-c-h-f-g-des і es-b-a-fis-gis-d-e, відтак мелодійний розвиток скидається на «змію», з огляду на «звивистість» мелодичної лінії²².

Нарешті, ще одна техніка-візитівка Лігеті, до якої він повертається в Концерті це *letter-case system*. Фактично композитор «препарує» обертонові

²¹ Для втілення цього обертону, де найближчим тоном, що дублює основний, буде b малої октави, в той час як звукоряди від основних тонів es і f проходять у першій октаві.

²² О. Трайніна наводить детальні таблиці мікрохроматичних елементів та обертонових рядів у Концерті. Докладніше див. О. Трайніна. Поздний Лигети-стиль: произведения 1980-200-х годов: дис. на здоб... канд. мистецтвознавства, М., 2013

ряди. У значного обсягу («набору») звуковисот він обирає лише ті, що потрібні йому для конструювання акустичного простору відповідного його задуму. І знову ж яскравий тому приклад – тематизм «Прелюдії», сигнальна тема, звуки якої послідовно розташовані за гармоніками обертонового ряду (від 5 до 11).

Окреслений тип творення музичної реальності у «Гамбурзькому» концерті (звукової і тембральної) на основі інтервальної комбінаторики, із прорахуванням пропорційних співвідношень кожного елементу музичної тканини нагадує про важливу для усього творчого шляху Лігеті раціональність мислення, схильність до конструювання, або ж «деконструкцію» задля вивільнення «механіки» музичної творчості.

Ще один важливий момент, про який необхідно згадати – вплив М.-Л. Нойнекер на музичну графіку Концерту, а саме партій валторн. Як згадує в численних інтерв'ю валторністка, і це підтверджено Лігеті у бесідах з Р. Штайніцем, співпраця розгорталася по двох напрямках.

По-перше, Нойнекер консультувала Лігеті щодо загальної виконавської специфіки – особливостей теситури, якості звучання валторн різного строю у певних регістрах, звуковидобування, акустично-звуковисотних параметрів високих обертонів, після чого композитор вносив відповідні зміни у партитуру. Скажімо, який з натуральних обертонів валторни in B найбільш естетично прийнятний (у центовому співвідношенні гармонік) для поєднання з обертоновими висотами валторни in Es; наскільки виконання обертонів в ряду (поспіль) або в контексті певного звукового матеріалу є виконуваним, прийнятним з точки зору виконуваності та якості саунду тощо. Усе це йшло з бажання Лігеті «математично» зафіксувати, прорахувати наперед усі можливі звуковисотні структури та темброві сполуки, які мали б для слухача справляти враження «самоорганізованої матерії».

По-друге – про що йшлося у зв'язку зі Скрипковим концертом – Лігеті прагнув енциклопедичного знання стосовно того чи того інструменту, з тембром якого мав намір експериментувати. На практиці це означало вивчення

історії, виконавської техніки, музики, складеної для інструменту в різні стильові періоди, тобто звукового образу тембру. Нойнекер стає одним з джерел такого знання, що зрештою відображено в цілком валторновій якості музичного тексту та застосуванні композитором ключових елементів так званої розширеної виконавської техніки гри на валторні.

Так, якщо зважити на графіку сонорних частин – довгі витримані звуки квартету валторн – у «Прелюдії», «Спектрі» відтворена валторнова педаль, що є одним з ключових компонентів виконавства на інструменті (див. Рис.3). Частини жанрово-традиційного типу (скерцозні, танцювальні) пропонують інше, онтологічне амплуа валторни – сигнальне: стрімкі висхідні пасажі з подвійним стаккато, акцентуація кожного тону («подвійний язик»), відтворюють типові формули сучасної віртуозності (див. Рис.1). Графіка валторнової партії в таких фактурних епізодах – це і данина віртуозному стилю самої Нойнекер.

Третій тип – кантилена, що є також одним з найбільш розповсюджених типів тематизму, який вдало виконує валторна. Такий тип організації матеріалу, з витонченим фразуванням, коли в межах відносно довгої фрази звуки згруповані легато по дві-три, або три-чотири із завершенням мотиву, фрази довгим тоном, знайдемо в «Арії» у соло натуральної валторни (Рис.2.). А перші такти «Соло. Інтермеццо. Мікстур. Канон» відтворюють класико-романтичні формули оркестрових соло валторни.

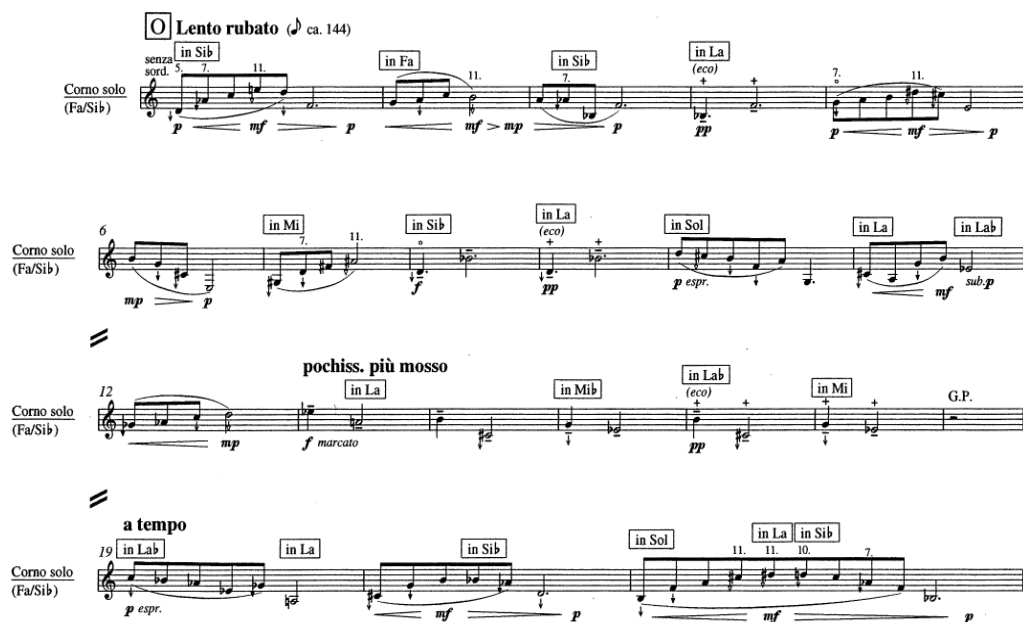


Рис. 7. Гамбурзький концерт, IV. «Соло», фрагмент

Композитором також апробований набір сучасних виконавських прийомів: це і напівзакриті звуки і застопорені (сурдини), і прийом *frullato*, що з огляду на характер звуку, який при цьому продукує валторна, додає незвичних барв до партитури (нетемперовані мерехтіння ефектно вплетені в загальну сонорну тканину). Важливо, утім, що незважаючи на ультрановаційність звукового образу валторни, Лігеті не «винаходить» радикально нових виконавських прийомів; нових звучань композитор досягає цілком усталеним, сучасним набором виконавського арсеналу валторністів. Оновлена, неповторна якість визначається нетиповим контекстом (скажімо фрулато у незвичній теситурі тощо), у якому такі прийоми задіяні.

Нарешті, «валторновість» тексту проявлена в теситурній гомогенності, органічності фактурних рішень, що виходять з логіки виконання на інструменті. Композитор не застосовує стрибків на великі інтервали, надто у швидких темпах, різких теситурних розривів в сенсі співставлення граничних регістрів (бо це може призвести до дефектів звучання). Лігеті збирає класичні формули валторнового письма, що перетворюються на певний культурний код, а текст Концерту відтак – на омаж інструменту та його «звуковій історії».

2.2. Виконавсько-технічні аспекти прочитання

Хоча Лігеті у розгорнутій ремарці до партитури дає настанови щодо способу виконання гармонік та маркує в музичному тексті усі обертони, ключові питання, що постають перед виконавцями Концерту, стосуються саме цих аспектів – звуковисотності і звуковидобування²³. Стисло торкнемося означених питань.

Звукове тіло Концерту побудовано на взаємодії п'яти валторн – чотири натуральні облігато і одна сольна, яка також в певних розділах замінена на натуральну *in F*. Початково валторни налаштовані у *F* (перша і друга), *Es* (третя і четверта) та *B* (хроматична, соло). Натуральні валторни з різним основним тоном більшість часу за допомогою додаткового крону (інвенція) змінюють стрій, що дозволяє нашаровувати різні натуральні обертонові ряди від різних основних тонів. Приміром, у «Прелюдії» протягом усієї п'єси зберігається початкова комбінація – 1 і 2 валторни у строї *F*, 3 і 4 – *in Es*, а вже у другій частині твору має лунати дуже своєрідний квартет натуральних валторн – *F*, *E*, *Es* і *D* і соло валторна (соліст бере натуральну) *in F*.

Складна система звуковисотної взаємодії всередині одного тембру накладається до того ж на темперований стрій (за рідкими мікрохроматичними «затьмареннями») камерного оркестру, звуковисотні градації дерев'яних

²³ Композиторська ремарка у партитурі: «Пониження звуковисотності зазначено приблизно, відтак немає обмежень для 14, 31 та 49 центів. [прозора стрілочка вниз] трохи нижче (15%, 5й обертон), [стандартна стрілочка вниз] нижче (30%, 7й обертон), [жирна стрілочка] чверть-тоном нижче (70%, 11й обертон). Чотири натуральні валторні мають завжди виконувати нетемперовані натуральні обертони, відтак права рука має не коригувати висоту тону [мається на увазі техніка закритих звуків, коли для зміни, контролювання звуковисотності правою долонею валторніст перекриває розтруб – Ц.Ш.]. Виключення: заключний акорд валторн у шостій частині (на ММ) має бути виконаний закупореним звуком і звучати на півтону вище» [наведено по примірнику навчальної партитури, виданою фундацією «Цайт»].

духових у його складі. Від «чистоти» і якості розмежування різних звуковисотних площин залежить кінцевий результат, естетичний аспект сонору, загального звучання.

Питання настройки видається ключовим, однак стосовно неї композитор не пропонував жодних уточнень. Різний тип строю (темперований чи натуральний) матиме значний вплив на звучання, що виникають при виконанні валторнових пасажів, нашаруванні обертонових рядів. У цьому сенсі дуже важливий момент первинного налаштування усіх інструментів – облігатних, соллючої валторн та камерного оркестру²⁴.

Р. Корі небезпідставно вважає, що стандартний варіант строїти усі інструменти на «Ля» може виявитися проблематичним, з огляду на розподіл основних тонів валторн облігато. Він доводить, що за таких умов «фа» як основний тон валторн буде звучати на 13,7 центів вище від оркестрового «фа», що є надто значною різницею, і пропонує налаштовувати інструменти на В (сі-бемоль). У такому випадку валторни різних строїв (in Es, B), які задумом постійно змінюють основний тон, у момент перебування в тоні «фа» з іншими матимуть розрив усього в 4 центи, що невловимий слухацькому вуху [37, с. 18].

Втілення валторнової партії «Гамбурзького» концерту передбачає, що виконавець опанував як традиційну, так і розширену (за визначенням А. Черрі)

²⁴ Загалом є два варіанти налаштування. Або за рівномірною температурацією дванадцятитонового звукоряду (тобто коли октава ділиться на 12 рівних частин, кожна з яких становить 100 центів); у такому випадку усі інтервали темперуються, налаштовуються шляхом вираховування. Так, натуральна квінта (701,9 центів) завжди приблизно на два центи вище від чистої, темперованої (700 центів). Такий тип налаштування наприклад має фортепіано; переважно настроювання йде на слух, шляхом побудови квінт з подальшим підлаштуванням. Однак натуральний стрій валторни дає значно більші можливості для мікрохроматики і для іншого ділення, приміром двадцятичотиритонового ділення шкали, відтак натуральна температурація видається більш прийнятною [37, с. 15-16].

виконавську техніку. В широкому сенсі це позначає вправність у звуковидобуванні, звуковеденні і філіруванні звуку, техніці інтонування і фразування. Соліст та виконавці партії облігато мають не лише точно володіти звуковисотною інтонацією, але й уміти її застосовувати, формуюючи сполученість звуків, формувати інтонаційну графіку мелодичної лінії. Звернення до такої партитури передбачає обізнаність і досвід застосування штрихової та артикуляційної (мовленнєвої) техніки.

Техніка виконання обертонів є традиційною. Виконання обертонів реалізується технікою передування, що є показовою для гри на валторні. Щоб здійснити обертон виконавцеві потрібно змінити напругу губного апарату, швидкість та силу повітряного потоку, що спрямовується з легень прямо в інструмент. Завдяки передуванню повітряний стовп розкладається, уможливорюючи видобування верхніх/високих обертонів; у натуральних валторнах зміна висоти тонів досягається лише передуванням, а для виконання якомога більшої кількості звуків у грі застосовуються високі гармоніки [29, с. 81-82].

Поряд з тим особливої уваги вартують новітні техніки, що застосовані Лігеті (були почасти підказані композиторові М. Л. Нойнекер). Серед них виділимо три найбільш показові.

Перша – це техніка закритих звуків. З одного боку це техніка традиційного типу, що застосовувалася ще до натуральних валторн. Для сучасної хроматичної валторни закриті звуки є додатковим засобом зміни висоти тону. В залежності від того, наскільки долоня соліста перекриває розтруб, висота може бути знижена на півтону або цілий тон²⁵. Унікальна в сенсі застосування техніки закритих звуків ситуація виникає у соліста в четвертій частині «Соло. Інтермеццо. Мікстур. Канон», що відкривається квазі аріозним соло валторни in F/B. Кожна наступна фраза виконується у новому

²⁵ В партитурі зариті звуки зазвичай позначаються знаком +, а подальші відкриті – 0.

строї (див. Рис. 7)., зміна висота відповідно досягається застосуванням закритих звуків.

У шостій частині Концерту, за авторською ремаркою, натуральні валторни мають виконати фінальний акорд технікою закупорених звуків (або застопорених). Для цього потрібно увести руку в розтруб, щоб повністю його перекрити, виконавши звук на сфорцандо. Композитор звертається до прийому не тільки задля зміни висоти звучання, але й через відомий темброво-акустичний ефект. Різке, підвищене на півтон металеве «відлуння» забезпечує максимально напружений характер звучання²⁶.

Щодо прийомів гри, то із сучасного словника особливої уваги потребує фрулато (численну кількість разів застосований в Концерті). Зазвичай фрулато виконують у середньому та нижньому регістрах. Звуковий ефект, що він має, віддалено нагадує скрипкове *tremolando*. Лігеті ж, а сьогодні це стало новою нормою, застосовує фрулато поза межами звичного діапазону. Суть прийому у короткочасному та постійному перериванні повітряного потоку під час видиху. В. Апатський розрізняє два способи реалізації: язикове фрулато - язик напружується біля піднебіння та генерує грубий і хрипливатий, але разом з тим, ясний акустичний ефект; горлове фрулато – залучається горловий язичок, від чого звук м'який але приглушений [3, с. 277].

Наведеними техніками і прийомами гри багатство звукового амплуа валторни у «Гамбурзькому» концерті не вичерпується. Широта та різноманітність виконавських прийомів, способів гри, передбачених композитором у творів для виконавців, забезпечить його славу антології сучасної валторни.

²⁶ Через такий художній ефект, що є привабливими для сучасних композиторів з огляду на темброві «затмарення», з'явився новий відвид техніки, коли руки розгташувується у розьрубі таким чином, що не призводить до зміни висоти звуку, а впливаю лише на характер тембру. Є. Чуріков пропонує називати його «тембровою мутацією» [29, с. 105].

Висновки до Розділу 2

Отже, розглянувши Валторновий концерт за ключовими параметрами організації музичного цілого, відзначимо наступне.

Як «сумарний» твір пізньої творчості Лігеті, «Гамбурзький» концерт демонструє дві важливі характеристики. Перша – переосмислення елементів з попередніх творів, хоча і з деякою трансформацією техніки. Друга – розширення підходу до мікротональності за рахунок використання верхніх обертонів натуральної валторни для створення нового гармонічного спектру, тоталізація сонорно-тембрових ідей задля граничного розширення акустично-виразових можливостей інструменту.

«Ретроспективність» твору втілена в неповторному синтезі (алюзій на) музичних стилів, жанрів, композиційних технік музичної традиції, розчинених у позаісторичній соносфері, дивних і водночас дивовижних звучаннях. Словами М. Сьорбі: «Концерт не спрямований ні в майбутнє, ні в минуле, а радше створює музику, яка поєднує ці два напрямки, створюючи захопливий гібрид» [45, с. 246].

Органічність валторнової партії, наслідування об'ємної виконавської традиції проявлено через застосування відповідних типів фактурної організації: мелодичні побудови кантиленного характеру, мотиви-сигнали, короткі арпеджіо, фігуративні елементи та елементи дрібної техніки, тобто сталі формули валторнового письма. Вони набувають нового звучання завдяки використанню композитором так званої «розширеної виконавської техніки», що уміщує як традиційні прийоми, так нетрадиційні/специфічні (як-от закриті звуки і закупорені звуки, подвійне стаккато, фрулато тощо). Усі ці елементи інструментального стилю набувають значення культурних символів, перетворюючи Концерт на «музичне приношення» улюбленому виконавцю і самому інструменту.

ВИСНОВКИ

Сучасний етап розвитку валторнового мистецтва означений пошуком нової якості, нової семантики тембру, що виражено в активному розширенні усієї виразової системи та виконавської техніки. У «Гамбурзькому» концерті для солюючої, чотирьох натуральних валторн та камерного оркестру Д. Лігеті названа тенденція набула граничної концентрованості та індивідуалізованого художнього втілення.

Для самого Лігеті «Гамбурзький» концерт є підсумком шляху та уособленням творчого кредо, що доводить невпинний рух майстра шляхом новації, відкриття і «винайдення наново»: форм, стилів, жанрів, механіки музичної творчості. Саме у цьому творі акумульовані визначальні здобутки мистецьких практик Лігеті попередніх періодів творчості, наскрізним концептом яких завжди була категорія звуку.

У Концерті «образ звучання» сягає далеко за межі актуального композиторів естетичного «нормативного поля». Акустичні параметри, сонорно-тембральні виміри, звукова реальність твору, виткана зі складних і дивних одиниць і площин, означила горизонт для подальших експериментів з тембрами акустичних інструментів у XX сторіччі. Унікальність створеного Лігеті образу валторни водночас уможливорює осмислення Концерту як авторського варіанту сучасного «валторнового стилю».

Створення виконавської версії твору вимагає не лише впевненого володіння всіма видами сучасної валторнової техніки, але й активне, розвинене виконавське мислення, багату емоційну сферу. Поєднання названих якостей сучасного соліста-інструменталіста, опанування ним широкого комплексу різних виконавсько-виражальних засобів є передумовою переконливої інтерпретації Концерту. Спілкування з цією музикою надає виконавцеві можливість суттєво розширити власні уявлення про художній потенціал інструменту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Книга К. : ТОВ «Задруга», 2012. 408 с.
2. Апатский В. Н. Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства. Киев, 2013. 588 с.
3. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Киев, 2006. 430 с.
4. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст. Х. : Основа, 2000. 344 с.
5. Гармель О. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення: автореф. дис. ... канд.мистецтвознав.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. ім.П. І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.
6. Герасимова Н. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру // Українське музикознавство : зб. статей. Київ : Муз. Україна, 1968. Вип. 3. С. 168–178.
7. Герасимова-Персидская Н. Музыка начала ХХІ века. Музичне мистецтво. Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2013. Вип.13. С. 3–8.
8. Гоменюк С. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 18 с.
9. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 7. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. С. 16–30.
10. Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество. Київ : Муз. Україна, 2012. 232 с.
11. Григорьева Г. Некоторые аспекты анализа музыкального произведения в системе современных стилевых критериев.

- Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа; [сост. И. Котляревский, Д. Терентьев]. Київ : Муз. Україна, 1988. С. 64–70.
12. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика) : Монографія / Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Дніпропетров. академія музики ім. М. Глінки. Київ; Дніпро : Ліра, 2020. 304 с.
13. Гуляницкая Н. Лигети о Лигети: композиторский самоанализ // Процессы музыкального творчества : сб. трудов; [ред.-сост. Е. Вязкова]. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2002. Вып. 5. С. 88–106.
14. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев : Гамаюн, 1999. 310 с.
15. Жарков А. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне ХХІ века и парадигматический характер техники композиции // Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип.7. Київ, 2000. С. 101–107.
16. Жарков А. Целостность тембрового развертывания в системе музыкального произведения как целого. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. Вип. 48 : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства*. Київ : НМАУ, 2005. С. 28–36.
17. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Випуск № 11. Рівне: Волинські обереги, 2019. 164 с.
18. Качмарчик В. П. Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах (проблеми історії та фізіології) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1995. 141 с.
19. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. Теоретичні та практичні питання культурології:

- українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь : Сана, 2002. Вип. IX. С. 70–82.
- 20.Коробецька С. Ю. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія. Київ : НПУ ім. Драгоманова, 2011. 332 с.
- 21.Минич А. В. Творчість Дьордя Лігеті 1980 – 2000 років: структурно-синтаксичні та семантичні особливості тематизму інструментальних концертів. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 29. Київ, 2020. С. 213 – 231.
- 22.Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Клякса, 2013. 271 с.
- 23.Палаженко О. П. Формування художньо-виконавської техніки студентів-духовиків у процесі навчання гри на духових інструментах. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. 2016. Вип. 8. С. 76–79.
- 24.Пісоцький Л. Натуральна валторна: історія створення, особливості та виконавська практика. Мистецька освіта та естетичне виховання молоді : збір. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (21-22 квітня 2022 р.). Частина I. Полтава : Навчально-науковий інститут культури і мистецтв. Видавничий відділ ПУЕТ. 2022. С. 53-56.
- 25.Посвалюк В. Т. Теорія і методика виконавства на трубі : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 162 с.
- 26.Пясковський І. Логіка музичного мислення. Київ : Музична Україна, 1987. 179 с.
- 27.Савченко В. Фортепианный концерт Д. Лигети: смысловые трансформации жанра. Смыслові засади музичної творчості : зб. статей. Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 59. Київ, 2006. С. 155–161.

- 28.Худяков Н. Валторновый стиль: генезис, эволюция, константы и переменные. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків : ХНУМ ім. І. Котляревського, 2015. Вип. 42. С. 371–383.
- 29.Чуриков Є. С. Еволюція виконавської техніки в контексті розвитку валторнового мистецтва : дис. ... докт. філософії : 025. Музичне мистецтво. Старобільськ, 2021. 257 с.
- 30.Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць*. Харків, 2007. С. 218-228.
- 31.Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
32. Шурдак М. Сонорна техніка композиції та її значення в музичній мові Д. Ліґеті (на прикладі циклу «Десять п'єс для духового квінтету»). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка: Музикознавчі студії* : зб. статей. Л., 2015. Вип. 36. С. 238–252.
- 33.Шурдак М. Камерно-інструментальна творчість Дьордя Ліґеті : взаємодія техніки композиції та формотворення : дис. ... докт. філософії : 025. Музичне мистецтво. Київ, 217. 215 с.
- 34.Beckles Willson R. Ligeti, Kurtag and Hungarian Music During the Cold War. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2007. 302 p.
35. Bent I. D. A 12th-century extemporizing technique. The Musical Times. 1970. № 111 (January). P. 33–37.
- 36.Cherry A. Extended Techniques in Trumpet Performances and Pedagogy : Diss. DMA. Cincinnati : University of Cincinnati, 2009. 315 p.
- 37.Corey C. Pitch and Harmony in György Ligeti's Hamburg Concerto and Syzygy for String Quartet. Thesis Doctor of Philosophy. University of Pittsburgh, 2011. 276 p.

38. Edwards P. The Music of Gyorgy Ligeti and his Violin Concerto: a Study in Analysis, Reception and the Listening Experience : A Thesis...for PhD degree. University of Oslo, 2005.
39. Floros C. Gyorgy Ligeti: jenseits von Avantgarde und Postmoderne. Wien : Lafite, 1996. 246 p.
40. Gyorgy Ligeti Of foreign Lands and Strange Sounds / edited by Louise Duchesneau and Wolfgang Marx. The Boydell Press, Woodbridge, 2011.
41. Ligeti in conversations. London : Ernst Eulenberg, 1983. 140 p.
42. Lobanova M. György Ligeti. Style. Ideas. Poetics. Berlin : Ernst Kuhn, 2002. 449 p.
43. Muller Ch. Gyorgy Ligeti on his works: Preface. The Ligeti project IV. Mainz: Scott Music International GmbH & Co, 2003, 16 p.
44. Music of the twentieth-century avant-garde a biocritical sourcebook by Larry Sitsky / Foreword by Jonathan P. Kramer. Greenwood Press Westport, Connecticut. London, 2002. 660 p.
45. Searby M. To the future or the past? Ligeti's stylistic eclecticism in his Hamburg Concerto. *Contemporary Music Review*, 2012, 31(2-3), pp. 239-246.
46. Steinitz R. Gyorgy Ligeti: Music of the Imagination. London England : Faber, 2003. 429 p.
47. Taylor S. Chopin, Pygmies, and Tempo Fugue: Ligeti's "Automne à Varsovie". *Journal of the Department of Ethnomusicology Otto-Friedrich University of Bamberg*. Vol. 45 (2). Berlin, 2003. pp. 83–94
48. Taylor S. Passacaglia and lament in Ligeti's recent music. *Music Journal of Amsterdam*: Amsterdam University Press, 2004. pp. 1–9
Toop R. Gyorgy Ligeti. London : Phaidon Press, 1999 p. 238 p.
49. Willmann R. Gebannte Zeit. Studien zum Klavierkonzert Gyorgy Ligetis. Salzburg : Mueller-Speiser, Anif, 2006. 110 p.