

УДК 78.071.1(436)(092):783.29]:78.04
 DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-42.10>

Батовська Олена Миколаївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
 доктор мистецтвознавства, професор,
 професор кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування
 e-mail: bathelen@ukr.net; ORCID iD: 0000-0002-1435-1245

Плужніков Віктор Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
 кандидат мистецтвознавства, доцент,
 доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування
 e-mail: viktor.pluzhnikov@num.kh.ua; ORCIDiD: 0000-0002-4306-7913

Реквієм Д. Лігеті: специфіка трактування жанру і втілення сакральних образів

Актуальність теми дослідження зумовлена непересічною значущістю «Реквієму» Д. Лігеті як феномена, що переосмислює багатовікову традицію сакрального жанру через призму універсальних людських страждань та екзистенційних питань. Метою дослідження є виявлення специфіки трактування сакральних образів у «Реквіємі» Д. Лігеті через призму екзистенційно-філософських категорій та інноваційних технік. Новизна дослідження полягає у поглибленому аналізі взаємозв'язку між травматично-психологічним досвідом композитора і трансформацією традиційного релігійного наративу в універсальне вираження людського страждання. Отримані висновки підтверджують, що «Реквієм» Д. Лігеті – це глибоке філософське висловлювання про сенс буття і смерті в сучасному світі, що є художнім свідченням трансформації свідомості людини, яка пережила катастрофи. Використання мікрополіфонії, сонорики та відображення форсованих емоцій, характерних для експресіонізму, створює унікальний звуковий простір. Він передає «здавлений крик» людства, екзистенційний жах перед кінцем і відчуття порожнечі. Відсутність традиційного просвітлення та використання неповного канонічного тексту підсилюють авторську концепцію, перетворюючи «Реквієм» на філософське осмислення долі особистості у світі, що пережив катастрофу.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Ключові слова: Дьордь Лігеті; «Реквієм»; мікрополіфонія; сакральні образи; Голокост; екзистенціалізм; музика ХХ століття; новаторські техніки; сонорика; «експресіонізм»; хоровий спів.

Постановка проблеми.

Творчість Дьордя Лігеті (*György Ligeti*) посідає унікальне місце в музичній панорамі ХХ століття, будучи втіленням новаторських пошуків та глибоких філософських роздумів. Його «Реквієм» (1963–1965), масштабний твір для солістів, двох мішаних хорів і оркестру, постає не просто як музична композиція, а як знакове висловлювання, що відображає трагічний досвід європейської історії, зокрема Голокосту.

Актуальність теми дослідження зумовлена непересічною значущістю «Реквієму» Д. Лігеті як феномена, що переосмислює багатовікову традицію сакрального жанру через призму універсальних людських страждань та екзистенційних питань. У сучасному світі, де конфлікти й катастрофи продовжують супроводжувати людство, розуміння музичних інтерпретацій трагедії набуває особливого значення.

Новизна дослідження полягає в комплексному аналізі специфіки трактування жанру реквієму у творі Д. Лігеті з акцентом на втіленні сакральних образів не в традиційному релігійному, а в екзистенційно-філософському та посткатастрофічному контексті. Ми зосереджуємося на тому, як особистий досвід композитора, який пережив Голокост, формує унікальне музичне мислення, що трансформує канонічні тексти у виразні символи загальнолюдського болю та пошуку сенсу. Окрему увагу в роботі приділено поглибленому аналізу інноваційних композиційних технік, зокрема мікрополіфонії, яка розглядається як ключовий засіб артикуляції концептуальних ідей автора.

Останні дослідження та публікації за темою статті. Творчість Д. Лігеті, й зокрема його «Реквієм», привернула значну увагу дослідників музики. Аналіз системної взаємодії різних рівнів проявів жанрової традиції здійснюють у своїх роботах Є. Бондар (2017), Г. Котляр (2011), Ю. Кучурівський (2024), О. Макаренко (2024; 2025),

О. Приходько (2014), М. Сасько та О. Катрич (Сасько & Катрич, 2023), Е. Стеббінс (Stebbins, 2004).

Серед зарубіжних досліджень варто відзначити праці, які розширюють розуміння творчості Д. Лігеті. П. Гріффітс (Griffiths, 2020), розглядаючи «Реквієм» як зразок «звукового поля», що є результатом еволюції ранніх мікрополіфонічних експериментів композитора, більшою мірою зосереджується на технічній стороні, а не на глибинному філософському змісті твору. Дж. Айверсон (Iverson, 2009), звертаючись у своїй дисертації до питання спадковості в музичній мові Лігеті, зокрема констатує в його «Реквіємі» впливи А. Веберна та Б. Бартока. Дослідниця порушує й питання щодо меморіального значення твору з огляду на історичні реалії повоєнної Німеччини, підкреслюючи той факт, що «Реквієм» створювався в умовах «панівної культурної амбівалентності – перш за все, текст і традиція Реквієму є католицькими, а не єврейськими, що активно зміщує значення з меморіалу єврейським жертвам Голокосту на більш загальну, анонімну меморіальну якість, що забезпечується конотаціями жанру реквієму» (Iverson, 2009: 268).

Таким чином, у наявних дослідженнях часто розглядаються окремі аспекти «Реквієму» Д. Лігеті – його технічні особливості, стилістика або загальний вплив історичних подій. Однак недостатньо вивченим залишається питання осмислення взаємозв'язку між особистісною трагедією Д. Лігеті та унікальним переосмисленням композитором сакральних образів у «Реквіємі», бракує комплексного аналізу специфіки трактування саме сакральних образів у творі як відображення особистого досвіду митця.

Мета статті полягає у виявленні специфіки трактування сакральних образів через призму екзистенційно-філософських категорій та інноваційних технік у «Реквіємі» Д. Лігеті.

Для досягнення поставленої мети застосовано комплексний підхід, що поєднує:

- *біографічний метод* – при дослідженні фактів біографії Д. Лігеті, зокрема його особистого досвіду під час Голокосту,

для встановлення взаємозв'язку між особистим життєвим шляхом композитора та художнім втіленням трагічних подій у «Реквіємі»;

- *музично-аналітичний метод* – для аналізу музичного тексту «Реквієму» Д. Лігеті з акцентом на застосуванні сонорики – мікрополіфонії, кластерів, ритмічної організації та особливої тембральної колористики, а також при аналізі взаємодії хорових та оркестрових партій;
- *порівняльно-історичний метод* – при зіставленні «Реквієму» Д. Лігеті з традиційними зразками жанру та іншими творами ХХ століття для виявлення специфіки його новаторського підходу до форми, тексту і сакральних образів;
- *філософсько-естетичний метод* – при вивченні інтерпретації сакральних образів у «Реквіємі» Д. Лігеті крізь призми екзистенціалізму, посттравматичного синдрому та філософії абсурду, що дозволяє виявити глибинний смисловий рівень твору;
- *контекстуальний аналіз* – при розгляді «Реквієму» Д. Лігеті в широкому культурно-історичному контексті ХХ століття, що включає зміни у світогляді, появу нових форм художнього висловлювання та вплив соціальних потрясінь на музичне мистецтво.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У «Реквіємі» Д. Лігеті відобразилися особисті драматичні події у житті композитора. Слід зазначити, що життєва і творча доля композитора складалися непросто – майже від самого народження на нього чекала безліч випробувань. Д. Лігеті народився в сім'ї угорських євреїв в Трансильванії в містечку Дічосентмартон (по-румунськи – Тирнавені), що кілька разів переходило то до Угорщини, то до Румунії. У 1920 році Дічосентмартон знову увійшов до складу Румунії, а з приходом до влади А. Гітлера – до Угорщини, на території якої діяли антисврейські закони (у концентраційних таборах загинули батько і брат композитора). Страхітливі події воєнних часів знайшли своє втілення в «Реквіємі», задум якого Д. Лігеті виношував кілька років, і лише з третьої спроби, у 1960-ті, композитор завершив його. Твір був

написаний на замовлення Стокгольмського радіо (1963), закінчений у 1965 році до 20-річчя Перемоги й виконаний 14 березня того ж року.

«Реквієм» Д. Лігеті – один з наймасштабніших і знаменитих опусів композитора – відрізняється від інших подібних творів ХХ століття відсутністю прямих зв'язків із канонічною традицією. Свій твір композитор назвав «Реквіємом по всьому людству».

Літературною основою твору є традиційний латинський текст католицького реквієму. Твір містить чотири частини: «*Introitos*», «*Kyrie*», «*De Die Iudicii Sequentia*» та «*Lacrimosa*». Композитор кардинально трансформує традиційний релігійний наратив, що простежується у кількох аспектах:

- використання лише чотирьох частин традиційного латинського тексту заупокійної меси замість повного канону свідчить про свідоме обмеження, спрямоване на концентрацію уваги на певних аспектах страждання та кінця. Відсутність частин «*Sanctus*» та «*Agnus Dei*» вилучає елементи освячення та жертвності, що є ключовими для заупокійної літургії;
- відмова від заключного «*Amen*» у «*Lacrimosa*» є знаковою. Це «безтілесне» завершення, «розрідження звукової матерії», що виключає традиційне розв'язання – ідею вічного спокою чи надії на воскресіння. Натомість воно поглиблює відчуття порожнечі, невідзначеності і завершення.

Звуковий світ «Реквієму» Д. Лігеті визначає дисонантна хроматична тканина; в хоровому звучанні використовується мікрополіфонічне багатоголосся, в першій частині, «*Introitus*», і другій, «*Kyrie*» – прийом нашарування самостійних голосів: у I частині одночасно звучать 12 хорових і 2 сольних голоси, а у II частині – 20 хорових голосів» (Бондар, 2017: 387), що створює враження присутності величезного натовпу.

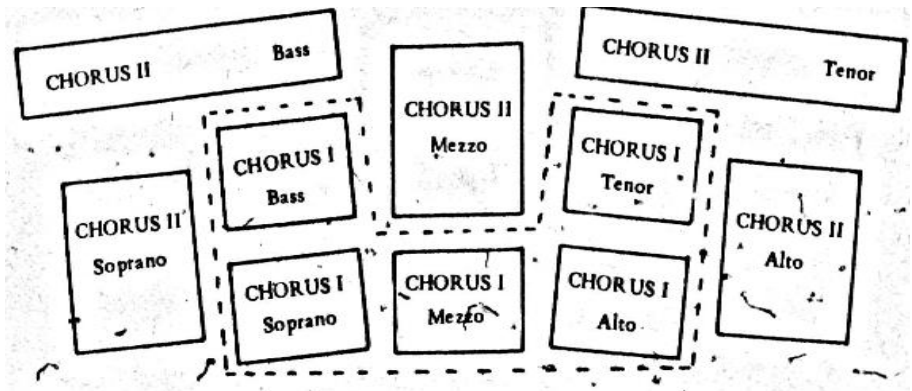
Д. Лігеті використовує в «Реквіємі» два п'ятиголосних мішаних хори, які за своєю функцією різні. Другий хор виконує роль посилення першого хору у III частині. В авторській партитурі не передбачено персоніфікованої лінії для цього хору, оскільки він підпорядкований

ремарці «sogo I + II». Жіночі партії у хорі композитор поділяє на сопранову, мецо-сопранову та альтову (що вказує на індивідуалізоване ставлення до хорових голосів). Розподіл чоловічої групи хору традиційний – тенори і баси. Але в кожній партії є *divisi*, унаслідок чого звучить 20-голосся: «У рекомендаціях до виконання композитор пише про те, що необхідне число хористів у першому хорі повинно бути як мінімум 60, а по можливості 80–100. У складі другого хору бажано до 120 і більше хористів. Отже, в середньому, кількість хорових співаків для виконання «Реквієму» Д. Лігеті досягає 200 осіб» (там само).

Композитор дає детальні виконавські ремарки. У партитурі «Реквієму» автор ілюструє схему розташування хору (Приклад 1).

Приклад № 1.

Схема розташування хору в Реквіємі Д. Лігеті (Лігеті, 1965: 5).

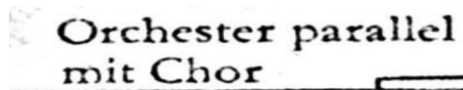


Питання вокального виконання регулюється специфічними ремарками композитора: наявність чорної лінії під хоровими пасажами вказує на можливість відходу від суворого дотримання нотного тексту в плані інтонації. Головною вимогою при цьому залишається збереження співочої природи звуку, а не мовленнєве інтонування, притаманне стилю *Sprechgesang* (Лігеті, 1965: 5).

Хор бере участь у трьох частинах «Реквієму». У заключній, IV частині, композитор використовує сольні жіночі голоси – сопрано і мецо-сопрано. Нерівнозначне функціональне навантаження несуть I та II хори.

У I та II частинах твору оркестр переважно виконує супроводжувальну функцію – він витримує на органному пункті звукові центри, на які орієнтуються артисти хору при співі. Взагалі це наводить на думку щодо трактування хору як «вокального оркестру». Хорові пласти, зокрема хори басів, альтів, тенорів, мецо-сопрано та сопрано, взаємодіють і мікрополіфонічно переплітаються. Завдяки цьому складається враження неперервної течії думки, що підноситься над загальнолюдськими трагедіями. Перед нами постає одна із «фресок після апокаліпсису» – застиглість, спустошення, з одного боку і, з другого, надія на відродження покалічених війною людських доль. У III частині, за вказівкою в партитурі композитора, *tutti* оркестру об'єднується із хоровим масивом – «оркестр звучить паралельно хору» (Лігеті, 1965: 63) (Приклад 2).

Приклад № 2. Алгоритм звучання оркестру та хору (Лігеті, 1965: 63).



У кульмінаційному фрагменті (ц. 83) оркестр підсилює значення вербального тексту *Rex tremendae*, так, як і у ц. 143 у розділі *Confutatis*.

Застосування мікрополіфонії є ключовим для втілення сакральних образів у «Реквіємі» Д. Лігеті. У частинах «*Introitus*» та «*Kyrie*», де щільне нашарування голосів (від 12 до 20-ти, як вже йшлося) створює «звучання натовпу», останнє стає символом людських страждань. Це – не індивідуальна молитва, а скоріше «вселенський крик про милість і співчуття», що виходить від анонімної, знеособленої спільноти. Це – відлуння досвіду концентраційних таборів, де індивідуальність була придушена, а люди перетворилися на масу, що бореться за виживання.

I частина, «*Introitus*», витримана в «аскетичній» манері. Вона починається співом хорової партії басів у низькій теситурі, що залишає незабутнє враження суворої архаїки. Опорним центром є секундове співзвуччя «*g*»–«*fis*», яке з'являється у лаконічному оркестровому вступі на довгих залігованих тривалостях у темпі *Sostenuto*. На літері «*B*» вступають ще два хори (альтовий і теноровий), на літері «*C*» (друге речення) – соло двох басів, а з цифри 49 (третє речення) – звучить соло мецо-сопрано. Мелодія будується на інтонаціях, які «кружляють» у межах великої секунди у висхідному й низхідному русі. За формою «*Introitus*» можна визначити як період, що складається із трьох речень. Завершується ця частина звучанням жіночого хору (літера «*D*»). Дивовижний ефект поєднання динаміки і статики, коли музика внутрішньо є гранично рухливою, але загалом начебто «стоїть на місці» – лише на макрорівні відбуваються темброво-інтонаційні зміни. Сам цей ефект справляє велике враження на слухачів.

II частина, «*Kyrie*», *Molto espressivo*, написана в традиційній для європейської музики поліфонічній формі двотемної фуґи. Д. Ліґеті використовує п'ятиголосний мішаний хор, що також є даниною класиці, зокрема ренесансній поліфонії (яку Д. Ліґеті у 1940–50 роках викладав студентам Академії музики в Будапешті). Перше проведення теми відбувається в альтовому хорі I, далі – у басовому (літера «*A*»), сопрановому («*C*») і теноровому («*D*»). Формально композитор чітко дотримується традиції, але ефект виникає абсолютно новий і приголомшливий: власне кажучи, емоцію, яку ми відчуваємо в «*Kyrie*», зазвичай називають «здавленим криком». На нашу думку, це досить точне визначення, оскільки поліфонічна факура створює ефект змішення тисяч людських голосів, що кричать від жаху, але, завдяки нюансу *piano*, дисонантній гармонічній вертикалі й сонористичному трактуванню музичної тканини, виникає враження, що цей крик долинає ніби з потойбіччя. Багато разів повторюється «*Kyrie eleison*», але, через плинність поліфонічної тканини і вуалювання цезур, вся частина сприймається як один вигук, розтягнутий у часі, у якому напруга поступово росте й доходить до виразної кульмінації. Музика

Kyrie відсторонена й холодна, проте саме це робить її ще більш пронизливою. Вона відображає відчуття нелюдської тісноти – у товарних вагонах з ув'язненими та концтаборах з переповненими бараками, і, зрештою, у газовій камері. Музичні засоби тут, у такий спосіб, передають німий крик та агонію людини, що задихається.

Кульмінаційне значення в циклі має III частина («*De Die Iudicii Sequentia*»), яку композитор вважає своїм головним художнім здобутком. Вона вирізняється інноваційним підходом до композиції та значним масштабом форми. Специфіка побудови цієї частини полягає в тому, що структура «*Sequentia*» інтегрує канонічні тексти з різних традиційних частин реквієма: «*Dies irae*», «*Tuba mirum*», «*Recordare*» та «*Confutatis*». Тематичні елементи на основі цих текстів утворюють суцільний музичний потік, де відсутній чіткий поділ на розділи.

«*De Die Iudicii Sequentia*» є кульмінацією твору, що втілює апокаліптичні образи Страшного Суду у стилістиці експресіонізму. Д. Лігеті трансформує традиційну ідею Божого гніву на універсальний жах перед невідомістю. Вигуки в хорових партіях на словах з канонічного тексту «*Dies irae*», «*Mors*», «*Rex*», «*Tuba mirum*» із «судомно-неприродними» мелодичними стрибками подані не як провісники божественного втручання, а як «окремі гравюри апокаліпсису». Це не страх перед Божим Судом, а екзистенційний жах перед неминучим кінцем, що не має ні виправдання, ні милосердя.

Композитор застосовує техніку текстової полішаровості, де вербальні пласти накладаються один на одний, створюючи ефект хаотичної суміші голосів, що підсилюється завдяки варіюванню способів вокалізації в різних партіях. Зокрема, у тт. 35–38 фраза «*mors stupebit et natura*» звучить у манері *sotto voce*, набуваючи характеру «форсованого шепоту». Згідно з авторською ремаркою, лексема «*mors*» потребує граничної експресії, що нагадує «кінський крик», тоді як «*stupebit*» виконується тихіше, хоча й залишається в межах *sotto voce*. Цікавим є композиційне рішення: якщо перші слова проголошуються хором синхронно, то наступний фрагмент («*coget omnes*

ante thronum») деконструюється на склади й розподіляється між солістами та хоровими групами.

У швидкому темпі (*Subito Agitato molto*) слова, виконані пошепки, розбиті на склади і викладені досить короткими тривалостями (восьмі або тріольні восьмі) та промовляються акцентовано. Тому точна висота і склад співзвуч може не прослуховуватися досить чітко. Згідно з авторськими коментарями до тт. 35–46, нотний запис висоти звуку має лише орієнтовний характер. Д. Лігеті наголошує на варіативності інтонування, яке цілком зумовлене музичним та вербальним художнім змістом. Це створює виражений сонористичний ефект: слухач сприймає суцільні звукові маси, внутрішня організація яких залишається невловимою. Попри те, що момент трансформації одного звукового комплексу в інший є відчутним, аудиторія не може ідентифікувати конкретні зміни в їхній внутрішній структурі.

У хоровій фактурі III частини досить багато прикладів застосування сонористики, зокрема, її початок: хорові голоси з унісону *dis^l* розходяться з різними ритмічними малюнками таким чином, що одночасне звучання цих фігур не дає змоги чітко визначити на слух структуру гармонічної вертикалі. Друге речення, «*Quantus tremor est futurus...*», складене за таким самим принципом: мелодичні лінії голосів дещо затримуються на першому складі з вертикаллю *d^l–gis^l–b^l–h*, і потім кожен хоровий голос продовжує свою індивідуалізовану лінію. Наш слух сприймає цей активний акцентований рух, але не вловлює з точністю те, з чого складається музична тканина, – висоту і ритм. Є. Бондар відзначає: «Композитор задає певний характер руху, динаміки музики такими засобами, які дозволяють слухачеві відчути цей хід, але детально розібрати, що саме рухається, неможливо» (Бондар, 2017: 389).

III частина характеризується особливим драматизмом і яскравою зображальністю. Якщо I, II і IV частини репрезентують якийсь один стан (хоча й кожна свій), то III частина складається з гранично контрастних епізодів. У ній композитор відходить від мікрополіфонії, де безперервний рух безлічі голосів створює відчуття статичності.

Сам Д. Лігеті зазначав, що III частина «Реквієму» близька його «Пригодам» (1962) і «Новим пригодам» (1962–1965) – музично-драматичним діям, у яких відбувається робота з динамізації музичної форми. Однак ці твори близькі лише в технічному плані. «Пригоди» транслюють естетику театру абсурду, тоді як «Реквієм» – це твір духовної спрямованості, що змушує нас замислитися щодо проблем людського буття.

Фінальна IV частина, «*Lacrimosa*», хоча й традиційно пов'язана із семантикою плачу, у Д. Лігеті звучить «безтілесно», переважно в динаміці *pianissimo*. Заклучна частина є невеликою за обсягом: три речення тексту виконують сольні голоси в унісон *fis*, потім вони розходяться, утворюючи різні інтервали по вертикалі. Розріджена фактура та похмурий колорит музики стають художньою проєкцією екзистенційного безвір'я. Тут сакральний порятунок поступається місцем усвідомленню приреченості, де навіть релігійні символи перетворюються на свідчення людської самотності.

Свідоме вилучення Д. Лігеті частин «*Sanctus*» та «*Agnus Dei*» з композиційної структури «Реквієму» остаточно руйнує надію на божественне втішення. У цьому просторі людині дозволена лише остання сповідь перед тим, як назавжди розчинитися в небутті.

Висновки.

Дослідження «Реквієму» Дьордя Лігеті підтверджує його унікальне місце у світовому музичному мистецтві як твору, що глибоко переосмислює багатовікову традицію сакрального жанру. Композитор, який пережив Голокост, наповнює канонічний текст екзистенційно-філософським змістом, трансформуючи релігійні образи у виразні символи загальнолюдського страждання та пошуку сенсу у світі, що пережив катастрофу. Ключовими аспектами, що визначають новаторство «Реквієму» Д. Лігеті, є:

- *свідома трансформація канону*: використання лише чотирьох частин латинського тексту та відмова від «*Sanctus*», «*Agnus Dei*» і заключного «*Amen*» у «*Lacrimosa*», що створює відчуття неповноти,

порожнечі, відсутності традиційного просвітлення и переводить у площину філософського осмислення кінця без надії на релігійне спасіння;

- *інноваційні композиційні техніки*: застосування мікрополіфонії та сонорики дозволяє Д. Лігеті створити унікальний звуковий світ. Щільні нашарування до 20-ти хорових голосів формують враження «вселенського крику натовпу», що відображає досвід знеособленості та колективного страждання, зокрема в умовах концтаборів;

- *драматургічна кульмінація*: частина «*De Die Judicii Sequentia*» є смисловим та емоційним центром твору, втілюючи апокаліптичні образи через неприродні, «карколомні» скачки хорових і оркестрових голосів. Але це не страх вірян перед Божим Судом з надією на прощення, а екзистенційний жах перед неминучим, що не має ні виправдання, ні милосердя;

- *символіка тембру та фактури*: використання двох хорів (де другий підсилює перший), поділ жіночих партій, а також детальне інструктування щодо розміщення хору та інтонування демонструють прагнення композитора до максимальної виразності й образності звуку. «Непрослуховуваність» (за Бондар, 2017) окремих голосів хору в сонористичних епізодах стає важливим художнім прийомом, що відображає відчуття хаосу та дезорієнтації;

- *особистісний вимір трагедії*: особистий досвід Голокосту, який пережив Д. Лігеті, став визначальним чинником, що сформував унікальне музичне мислення композитора. Це не просто музика, а глибоке віддзеркалення особистої та колективної травми, що виливається у «здавлений крик» людства, яке задихається.

Таким чином, «Реквієм» Д. Лігеті постає як філософське висловлювання про сенс буття і смерті у світі, що пройшов через катастрофи, де сакральні образи переосмислені крізь призму страху, порожнечі та відсутності традиційної надії.

Перспективи дослідницького пошуку в обраному напрямі вбачаються у комплексному аналізі всіх аспектів мистецької спадщини та професійної діяльності Д. Лігеті. «Реквієм» може бути порівняний з іншими секуляризованими «анти-реквіємами» ХХ–ХХІ століть

(наприклад, Б. Бріттена, К. Пендерещького) для виявлення спільних ознак та відмінностей у трактуванні жанру. Перспективними є дослідження впливу «Реквієму» Д. Лігеті на формування естетики музичного постмодернізму та його сприйняття у різних культурних контекстах; аналіз його інтерпретаційних версій тощо.

ЛІТЕРАТУРА

- Бондар, Є. (2017). Синтез як феномен духовної хорової музики: II половина XX – початок XXI ст. *Годишньак Педагогічного факультета у Врању, VIII(1)*, 383–392. <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2466-3905/2017/2466-39051701383В.pdf>
- Котляр, Г. (2011). Латинський реквієм у європейському культурному процесі. *Вісник ХДАДМ, 1*, 189–192.
- Кучурівський, Ю. (2024). Реквієм у композиторській творчості XX – початку XXI століть. У *Vocal and choral art and education: historical research, performance concepts, modern trends: Scientific monograph* (с. 135–152). *Baltija Publishing*. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-391-0-7> [in Ukrainian].
- Макаренко, О. (2024). Інноваційні жанрові моделі меси в сучасному просторі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини, 27*, 246–255. <https://doi.org/10.33287/222457>
- Макаренко, О. (2025). Інноваційне трактування духовних жанрів меси і реквієму в сучасній українській музиці. *Музикознавча думка Дніпропетровщини, 28(1)*, 136–145. <https://doi.org/10.33287/222481>
- Приходько, О. В. (2014). Особливості композиторської роботи зі словесним текстом в циклі «Nonsense madrigals», або Д. Лігеті в країні слів. *Київське музикознавство, 50*, 67–76. http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_50_10
- Сасько, М., & Катрич, О. (2023). Музичне мистецтво у дзеркалі апокаліптичних та катастрофічних очікувань. *Грааль науки – Grail of Science, 34*, 403–411. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.08.12.2023.91>
- Griffiths, P. (2020). *Modern Music and After*. Oxford University Press.
- Iverson, J. J. (2009). *Historical Memory and György Ligeti's Sound-Mass Music 1958–1968* [PhD diss., The University of Texas at Austin]. Texas Scholar Works. University of Texas Library. <http://hdl.handle.net/2152/6905>
- Ligeti, G. (1965). *Requiem*. Frankfurt – London – New York: Henry Litolf's Verlag; C. F. Peters.

Stebbins, E. (2004). Requiem. *The Hudson Review*, 56(4), 646–646. <https://doi.org/10.2307/3852959>

REFERENCES

- Bondar, E. (2017). Synthesis as a phenomenon of sacred choral music: the second half of the 20th – the beginning of the 21st century. *Yearbook of the Faculty of Education in Vranju*, 8(1), 383–392. <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2466-3905/2017/2466-39051701383B.pdf> [in Ukrainian].
- Griffiths, P. (2020). *Modern Music and the Art of Listening*. Oxford University Press. [in English].
- Iverson, J. J. (2009). *Historical memory and György Ligeti's sound-mass music 1958–1968* [Doctoral dissertation, The University of Texas at Austin]. Texas Scholar Works. <http://hdl.handle.net/2152/6905> [in English].
- Kotliar, H. (2011). Latin requiem in the European cultural process. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 1, 189–192 [in Ukrainian].
- Kuchurivsky, Yu. (2024). Requiem in the composer's work of the 20th and early 21st centuries. In *Vocal and choral art and education: historical research, performance concepts, modern trends: Scientific monograph* (pp. 135–152). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-391-0-7> [in Ukrainian].
- Ligeti, G. (1965). *Requiem*. Frankfurt – London – New York: Henry Litolff's Verlag; C. F. Peters [in English].
- Makarenko, O. (2024). Innovative genre models of the mass in the modern space. *Musicological opinion of Dnipropetrovsk region*, 27, 246–255. <https://doi.org/10.33287/222457> [in Ukrainian].
- Makarenko, O. (2025). Innovative interpretation of the spiritual genres of the mass and requiem in modern Ukrainian music. *Musicological opinion of Dnipropetrovsk region*, 28(1), 136–145. <https://doi.org/10.33287/222481> [in Ukrainian].
- Prykhodko, O. V. (2014). Peculiarities of composer's work with verbal text in the cycle “Nonsense madrigals”, or D. Ligeti in the land of words. *Kyiv Musicology*, 50, 67–76. http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_50_10 [in Ukrainian].
- Sasko, M., & Katrych, O. (2023). Musical art in the mirror of apocalyptic and catastrophic expectations. *Grail of science*, 34, 403–411. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.08.12.2023.91> [in Ukrainian].
- Stebbins, E. (2004). Requiem. *The Hudson Review*, 56(4), 646–646. <https://doi.org/10.2307/3852959> [in English].

Olena Batovska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art,
 Dr. Habil. in Art Studies, Professor,
 Professor at the Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting
 e-mail: bathelen@ukr.net; ORCID iD: 0000-0002-1435-1245

Viktor Pluzhnikov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 the Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting,
 e-mail: viktor.pluzhnikov@num.kh.ua
 ORCID iD: 0000-0002-4306-7913

**György Ligeti's Requiem: reconceptualizing genre
 and embodying sacral images
 in the context of 20th-century experience**

Statement of the problem. *The article examines György Ligeti's "Requiem" as a work where the composer rethinks the canonical genre in the context of the tragic world experience of the 20th century. The study is driven by the need for a comprehensive analysis of the uniqueness of D. Ligeti's musical language and its connection with the tragic events in the composer's personal life, in particular the Holocaust. D. Ligeti's work, and in particular his "Requiem", has attracted considerable attention from music researchers. In the works of scholars the study of the systemic interaction between various manifestations of genre tradition is presented (Bondar, 2017; Kotliar, 2011; Kuchurivskiy, 2024; Makarenko, 2024, 2025; Prykhodko, 2014; Sasko & Katrych 2023; Stebbins, 2004). Among foreign studies, it is worth noting the works that expand the understanding of D. Ligeti's work (Iverson, 2009; Griffiths, 2020). Thus, existing studies often consider individual aspects of Ligeti's "Requiem": its technical features, stylistics or the general influence of historical events, while a comprehensive analysis of the specifics of interpreting sacred images in D. Ligeti's "Requiem" remains insufficiently studied.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to identify the specifics of the interpretation of sacred images through the prism of existential and philosophical categories and innovative techniques in D. Ligeti's "Requiem". The scientific novelty of the study lies in its comprehensive approach to the analysis of the unique transformation of sacred images in Ligeti's Requiem.*

The historical and biographical, musical and analytical, comparative, philosophical and aesthetic methods, as well as the contextual analysis were used in the work.

Research results. *The analysis shows that Ligeti's Requiem, while using a canonical Latin text, fundamentally departs from traditional religious narrative. The selective use of only four movements and the omission of the final "Amen" in the "Lacrimosa" emphasize a deliberate denial of traditional consolation or resolution. The micropolyphony in the "Introitus" and "Kyrie" symbolizes the undifferentiated, collective cry of suffering humanity. The "frozen expressionism" in the "Dies Irae" reinterprets the Last Judgment as apocalyptic vignettes of irrational horror, devoid of traditional religious illumination. The sonoristics in the "De Die Judicii Sequentia" dissolve textual clarity into a chaotic sonic mass, reflecting the destruction of order and meaning. The silent Lacrimosa embodies an atheistic existentialist perspective, depicting humanity confronting the void of nothingness.*

Conclusion. *György Ligeti's "Requiem" is a monumental and deeply meaningful work that radically rethinks the traditional requiem genre. It transforms sacred images through the prism of the composer's personal tragedy and the universal horrors of the 20th century. The innovative use of micropolyphony, sonoristics, and "frozen expressionism" creates a unique soundscape that evokes the existential horror of an inevitable end and a sense of profound emptiness.*

Key words: *György Ligeti; Requiem; micropolyphony; sacred images; Holocaust; existentialism; 20th century music; innovative techniques; frozen expressionism; Dies Irae.*

*Стаття надійшла до редакції 26.10.2025,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*