

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

Кафедра спеціального фортепіано

**СТИЛЬ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ Д. ЛІГЕТІ**

**Кваліфікаційна магістерська робота**

**БАБАЙ ТЕТЯНИ ВІКТОРІВНИ**

**Науковий керівник**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

професор кафедри історії

української та зарубіжної музики

**Мізітова Аділя Абдуллівна**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело .....БАБАЙ Т. В.

**Харків – 2024**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
 <b>РОЗДІЛ 1. ДОЛЯ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ В ТВОРЧОСТІ НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ</b>	
1. 1. Творчість Д. Лігеті у музикознавчому дискурсі.....	8
1. 2. Д. Лігеті у світлі власних висловлювань.....	19
1. 3. Наукова думка про інструментальний концерт.....	24
Висновки до Розділу 1.....	28
 <b>РОЗДІЛ 2. ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ КОНЦЕРТ У ТВОРЧОСТІ Д. ЛІГЕТІ.....</b>	
2. 1. Художній світ та стильові особливості Фортепіанного концерту Д. Лігеті.....	32
2. 2. Фортепіанний концерт Д. Лігеті у виконавській практиці ХХІ століття....	70
Висновки до Розділу 2.....	75
 <b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>76</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>79</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Однією з видатних постатей післявоєнного авангарду визнано угорського композитора Дьордя Лігеті / György Sándor Ligeti (1923–2006). Формування його особистості припадає на важкі роки життя Угорщини та інших європейських країн, оскільки Друга світова війна принесла його сім'ї трагічні втрати: молодший брат та батько загинули у концтаборі Маутхаузен (Австрія). Після закінчення воєнних подій та повернення до можливості продовжити свою професійну оснащеність як композитора молодий Д. Лігеті стикнувся з ідеологічними вимогами провідного у країнах з комуністичним режимом методу соціалістичного реалізму, який обмежував будь-які творчі пошуки митця. Ситуація погіршилася з початком так званої «залізної завіси», яка відгородила країни соціалістичного табору на чолі з СРСР від всього західного світу, в тому числі від мистецтва. Для Д. Лігеті, який тяжів до оновлення музичної мови, знаходився під впливом досягнень Б. Бартока (*Béla Bartók*), такі умови існування стали неможливими, тому він у 1956 році емігрував до Австрії. Це надало йому можливість розширити своє коло спілкування з багатьма композиторами-експериментаторами того часу, зокрема К. Штокхаузенем (*Karlheinz Stockhausen*) [18].

Знайомство з новітніми тенденціями у післявоєнній європейській музиці визначили подальший шлях Д. Лігеті. Невипадково одні з перших відомостей про нього в україномовних наукових джерелах можна знайти у фундаментальних працях С. Павлишин, присвячених ХХ століттю [24; 25; 26]. Незважаючи на те, що творчість Д. Лігеті розглядається науковцями у різних ракурсах: тенденцій розвитку музики минулого століття, технік письма, у контексті здобутків другої хвилі авангарду і таке інше, в українському музикознавстві творчість композитора висвітлена в недостатній мірі, про що свідчить відсутність навіть невеличкого нарису, де б відбивалися важливі події його життєвого та творчого життя, розглядалися питання еволюції композиторського мислення на матеріалі видатних творів.

На цьому тлі більш багатою на інформацію є англomовна, угорська зарубіжна література його праць, в якій, зокрема, і надається різноманітна характеристика Фортепіанного концерту. Водночас питання, пов'язані з використанням тих чи інших прийомів гри, зв'язки з усталеною традицією, виконавська практика сучасності ще досі залишаються поза увагою науковців. Окреслені проблемні зони підтверджують **актуальність** запропонованої теми.

**Метою магістерського дослідження** є розкриття особливостей стилю Концерту для фортепіано з оркестром Д. Лігеті. Сформульована мета передбачає вирішення наступних **завдань**:

- узагальнити наукові праці щодо творчості Д. Лігеті, у тому числі, фортепіанної;
- виявити композиційні особливості Концерту для фортепіано з оркестром Д. Лігеті;
- розкрити ознаки стилю Концерту для фортепіано з оркестром Д. Лігеті;
- осмислити співвідношення виконавських версій Концерту для фортепіано з оркестром Д. Лігеті з авторським текстом.

**Об'єктом** магістерської роботи є фортепіанна спадщина Д. Лігеті; **предметом** – Концерт для фортепіано з оркестром Д. Лігеті в аспекті авторського стилю.

**Матеріалом магістерської роботи** є нотний текст Концерту для фортепіано з оркестром Д. Лігеті [65] та аудіо запис виконавських версій французького та угорського піаністів, відповідно: П'єр-Лорана Емара / Aimard Pierre-Laurent (нар. 1957) [70] та Себастьян Вішар / Sébastien Vichard (нар. 1979) [59].

**Методологія** магістерської роботи ґрунтується на комплексному підході, який дозволяє залучити різні методи аналізу:

- історичний – розкриває особливості виникнення, розвитку та формування музичних творів;
- структурно-функціональний – підкреслює підпорядкованість усіх елементів художнього тексту;

- жанрово-стильовий – виявляє наявність зв'язків з жанровою традицією та характеризує риси авторського стилю;
- порівняльний – висвітлює у музичних явищах риси традиції та новаторства;
- інтерпретаційний – відбиває особливості музикознавчого та виконавського розуміння художнього та композиційно-драматургічного задуму;
- довідково-біографічний – надає відомості про життєвий та творчий шлях митця, сприяє розумінню обставин написання того чи іншого твору.

**Теоретичну базу дослідження** складають фундаментальні праці з загальних та спеціальних проблем сучасної музичної науки: *історії фортепіанного мистецтва та піанізму* (Є. Зінькевич [11], Н. Кашкадамова [13], С. Павлишин [24; 25; 26], В. Шукайло [40], А. Dalos, V. Ozsvart [50]); *теорії інтерпретації та питань інтонування* (Т. Веркіна [4], Л. Кас'яненко [12], А. Мізітова [19], В. Москаленко [22], І. Сухленко [30; 31; 32; 33], М. Чернявська [34], М. Kerékfy [60; 61], М. Tzelepi [86]); присвячені *стилю та жанру* (О. Антонова [1], К. Біла [3], С. Гоменюк [7], І. Іванова, А. Мізітова [10], В. Клиш [14], О. Коменда [15], І. Коханик [16], О. Лігус, В. Лігус [17], В. Москаленко [23], Д. Пащенко [27], О. Семененко [28], Т. Смірнова [29], Л. Шаповалова [35], С. Шип [39], G. Borio [47], G. Ligeti, Ligeti-Kongress, P. Petersen [52], P. Griffiths [57], O. Kolleritsch [62], E. Roelcke [78], R. Steinitz [83]); *технікам письма, зв'язкам з фольклором, формотворенню в композиторській практиці ХХ століття* (Н. Беліченко [2], О. Гармель [6], Н. Горюхіна [8], А. Мініч [20], С. Шип [37; 38], М. Шурдак [41], Т. Albakri [43], S. Arom [46], J-Y. Bosseur [48], M-A. Engebretson [52], F. Favali [53], C. Floros [54], C. Flows [55], S. Gallot [56], M. Kerékfy [60], G. Ligeti, P. Varnai, J. Hausler, C. Samuel [64], O. Nordwall [73], M. Pollok [77], A. Taylor [84], C. Utz [87], L. Cynthia Wong [91]); *статті, енциклопедичні видання та Інтернет джерела, пов'язані з творчістю Д. Лігеті* (Д. Лігеті [9; 18], А. Шенберг [36], P.-L. Aimard [42; 70; 76], A. di Bonaventura [45], U. Dibelius [51]; G. Ligeti [49; 58;

63; 65; 67; 68; 69; 89], G. Ligeti, Ligeti-Kongress, P. Petersen [66], M. di Bonaventura [72], S. Sadie, J. Tyrrell [79], E. Schreiber [80], S. Vichard [59; 81], A. Taylor [85], P. Várnai [88], J. Warnaby [90]);

**Наукова новизна** магістерської роботи.

*Вперше:*

- розглянуто Концерт для фортепіано з оркестром Д. Лігеті в українському музикознавстві;
- запропоновано порівняльний аналіз виконавських версій Концерту для фортепіано з оркестром Д. Лігеті французьким та угорським піаністами Pierre-Laurent Aimard (1957) та Sébastien Vichard (1979).
- введено в український науковий обіг низку зарубіжних матеріалів, присвячених Фортепіанному концерту Д. Лігеті.

*Подальшого розвитку набули:*

- теза Д. Пашенко про синтезуючі якості фортепіанного стилю Д. Лігеті, який органічно поєднує здобутки минулого з новаторськими тенденціями ХХ століття [27].

**Практичне значення отриманих результатів.** Матеріали магістерської роботи можуть бути використані в навчальних курсах «Історія зарубіжної музики», «Сучасна музика», «Історія фортепіанного мистецтва», а також в класах спеціального інструмента (фортепіано); як основа для подальших досліджень.

**Апробація.**

Тема та матеріали магістерського дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Матеріали магістерської роботи викладені автором у доповідях на IV Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20–21 травня 2023), Міжнародній науково-творчій конференції «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» (Харків, 4–6 квітня 2024) та V Міжнародній науково-

творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 18–19 травня 2024).

**Структура магістерської роботи.** Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів з розподілом на підрозділи та короткими висновками, загальних Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 86 сторінок. З них основного тексту – 78. Список використаних джерел містить 91 позицію, у тому числі 49 іноземною мовою.

## РОЗДІЛ 1

### ДОЛЯ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ В ТВОРЧОСТІ НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ

#### 1. 1 Творчість Д. Лігеті у музикознавчому дискурсі

Музикознавчі дослідження, присвячені творчості одного з активних представників новітньої музики ХХ століття, видатного угорського композитора Д. Лігеті (1923–2006) дають можливість осмислити його роль в історії сучасної музичної культури. За своє життя композитор, як і багато інших представників другої хвилі авангарду, пройшов шлях від узагальнення досвіду новаторів першої половини ХХ століття через активний пошук спроб власних пропозицій та новітніх технік до вироблення індивідуального стилю. Д. Лігеті народився у невеликому містечку в Трансильванії, яке знаходилося час від часу під угорським та румунським впливом. Митець пережив наслідки гітлерівського режиму, який призводив до утисків єврейського населення в Угорщині. Негативні відчуття залишились у пам'яті автора та сформували трагічне сприйняття світу, яке супроводжувало його протягом усього наступного життя.

На відміну від багатьох новаторів післявоєнного авангарду Д. Лігеті не пов'язується з безпосередніми учасниками Дармштадтських музичних курсів, що не виключало його запрошення для проведення низки лекцій та семінарів. Незважаючи на прихильність до власних розробок у напрямку композиції і технік письма, вільного вибору творчих пошуків, на формування його особистості вплинули новації представників Нововіденської школи, зокрема А. Шенберга, і зумовили розширення засобів реалізації *Klangfarbenmelodie*. Період початку другої половини ХХ століття характеризується як постійне прагнення до оновлення музичної мови. Для митців того часу стало актуальним переосмислення творчої спадщини А. Веберна на Дармштадтських курсах.

Аналізу його творам було присвячено як і окремі лекції, так і цикли семінарів Р. Лейбовиця, К. Штокхаузена, Л. Ноно, А. Пуссера та Д. Лігеті. Саме це відкрило зв'язок становлення А. Веберна як посередника між Авангардом I і творчістю молодих композиторів після Другої світової війни. Завдяки логічному витoku серіальності з серійного принципу, а незабаром й появи принципу алеаторики – філософії випадковості, багато з митців замислилися над сенсом новацій авангарду. Це пояснює пафос критики Д. Лігеті багатьох їхніх ідей. Вихід з змістовної кризи технологізму, що намітився, угорський композитор бачив у синтезуванні усього накопиченого досвіду. Разом з тим відкриття дармштадтців в царині серіальної техніки та електронної музики не пройшли поза уваги композитора, що вплинуло на переоцінку власних позицій та осмислення природи людського сприйняття в її суперечливості. Важливим у мисленні Д. Лігеті стало нове розуміння форми у музиці.

На сьогодні творчість композитора розглядається науковцями у різних ракурсах. Зокрема його спадщина подається у контексті розробки серіалізму, алеаторики, електронної музики, статичної та мікрополіфонічної композицій, сонорики, просторової музики тощо [25; 26; 64; 88]. Виходячи з цього, можна сказати, що митець випробував майже усі новітні техніки в музиці другої половини XX століття. У такому контексті особливого значення набула фундаментальна розробка американського музикознавця Метта Поллока (*Matt Pollock*), присвячена визначенню композиторського стилю, який обмежується автором розкриттям особливостей ритмічного мислення Д. Лігеті [77]. Безперечна цінність цього дослідження полягає в розгляді різних впливів в їхній динаміці та еволюції прояву у творах різних жанрів. Не випадково М. Поллок констатує наявність «трьох різних стилістичних періодів», протягом яких формувався індивідуальний підхід угорського майстра до ритму [77, с. 3]. Поширення інформації про мистецькі досягнення композитора та його художньо-естетичні погляди сприяло встановленню певних хронологічних етапів, які розкривають еволюцію творчого стилю Д. Лігеті. Тим не менш, важливо зауважити, що будь-яке визначення меж має умовний характер,

оскільки митець швидко змінював техніку письма у пошуках індивідуального стилю. Незважаючи на такі особливості композиторського мислення, узагальнимо періодизацію його творчого шляху, розосереджену у різних дослідженнях. В підтвердження її відсутності у доступній для вивчення науковій літературі наведемо відповідну виноску, наприклад, про «середній» період (з 1956) та більш пізні твори, написані Д. Лігеті після опери «*Le Grand Macabre*» (1977), у праці М. Поллока, коли той вказує на інтерес композитора до так званої механічної музики та ритму *aksak* [там само, с. 3, виноска 8]. На думку музикознавця, на цих засадах утворилися його «два найбільш впізнавані ритмічні стилі» [77, с. 3]. Підкреслимо, що осмислення певних етапів творчого шляху Д. Лігеті, за всієї умовності, дозволяє краще зрозуміти своєрідність композиторських пошуків та їхніх результатів. Керуючись цією тезою, вкажемо, що у творчості угорського новатора можна виокремити три періоди, зумовлені зміною творчих орієнтирів, технік письма, художньо-естетичних уподобань і навіть графіки нотного тексту. Умовно, *перший період* охоплює часовий проміжок з 1945 до кінця 1950-років; *другий період* припадає на кінець 1950-х та 1970-ті роки; *третій, пізній, період* – кінець 1970 початок 2000 років: в цей час він переосмислює знайдене, продовжує ініціювати нові композиційні ідеї, відроджує романтичні традиції. Конкретизуємо запропоновану періодизацію результатами розробок різних авторів.

Праця угорського музикознавця та композитора Мартона Керекфі (*M. Kerékfy*), який спеціалізується на дослідженні творчості Б. Бартока та Д. Лігеті, присвячена вивченню становлення молодого митця на початку 1945 року, що дозволяє відзначати період формування композиторської техніки письма як базовий [61]. Автор наголошує, що характерною композиторською рисою Д. Лігеті цього етапу слугувало звернення до румунського та угорського фольклору. Залучаючи запропоновані Б. Бартоком три принципи оперування фольклором, а саме: «елементами, запозиченими з фольклору», «винахідливим фольклором» та «латентним (тобто прихованим. – Т. Б.) фольклором», М. Керекфі наводить паралелі з музичними напрацюваннями композитора

даного часового інтервалу та наступних років [61, с. 244]. Д. Лігеті займався дослідженнями етнічної спадщини та використовував зразки її прояву, а саме ритми, мелодії та характерні звучності. Такий підхід слугував своєрідним засобом для втілення культурної ідентичності та збагачував музичну тканину глибоким національним виразом. Загалом композиції писались у традиційних гармонічних, хроматичних та мелодичних формах. Про це насамперед свідчить звернення до пісенного жанру. Повторення та імітація фольклорних елементів, які свідчать про дію першого принципу, за Б. Бартоком, найкраще відображається у ранніх серіях народних пісень Д. Лігеті, таких як: «*Inaktelki nóták*» (1953) для двоголосного змішаного хору, Шести народних піснях для тріо жіночих голосів з камерним оркестром «*Hat inaktelki népda*» (1953). Прояв прийомів, притаманних другому принципу, прослідковується у використанні аутентичних народних текстів поряд з винаходом мелодій, стилізованих під угорські етнічні пісні [там само, с. 246–247]. Не менш значний вплив простежується і в жанрах ранньої камерно-інструментальної та фортепіанної музики. Основною провідною рисою ставали такі компоненти як тембр у «*Румунському концерті*» (1951) наряду зі *Струнним квартетом №1* (1953–1954) та особливі ритмічні або мелодичні показники у *Сонаті для фортепіано у чотири руки* (1950) разом зі збіркою п'єс «*Musicaricerca*» (1951–1953). Варто зазначити, що творчий стиль Д. Лігеті характеризувався інноваційністю та експериментальністю і завжди піддавався різноманітним музичним впливам. Новаторство спостерігалось у тому, що автор не сприймав фундаментальні ядра у прямому контексті, а реінтерпретував їх та поєднував з сучасними музичними техніками під кутом власного бачення. Тому, посилаючись на працю С. Галло (*S. Gallot*) [56], в якій автор намагається пояснити прояв третього з принципів Б. Бартока – «латентного фольклору», на подальшу творчість Д. Лігеті, М. Керекфі визнає суперечливість застосування цього поняття. Таку позицію дослідник пояснює свідомим та раціональним підходом композитора до власних творів, що визначає навмисне використання «рідної мови» [61, с. 248].

Розвиток творчої особистості Д. Лігеті зумовлений реаліями його життя. Вимушена еміграція у 1956 році спочатку до Австрії, а згодом до Німеччини, викликала суттєві стильові зміни, які пов'язуються з початком другого творчого періоду. Це не спростовувало його прихильності до попередніх напрацювань, а відбилося у більш вибірковому підході на підсвідомому рівні. Зокрема, Д. Пащенко розглядає вплив на Д. Лігеті однієї з актуальних течій другої половини ХХ століття – постмодернізму, ідеї якого зачепили діяльність більшості композиторів [27]. Тенденція до розширення меж традиційного музичного вираження та мислення характеризувалась комбінацією різних стилів, переосмисленням музичних елементів та цитуванням. Компоненти музичної тканини, накопичені історичним досвідом, існували синтезом та підсумовуючим фактором у створенні універсальної мови, що передувало появі «нової еkleктики». Як відзначає Д. Пащенко, «стиль Д. Лігеті» представлений «сплавом» попереднього, для якого можливо застосувати поняття «історизм» та є несхожим, неповторювальним та індивідуалізованим [27, с. 89–90]. Водночас своєрідним маркером творчості композитора стала саме мікрополіфонія поряд з сонорною технікою. За визначенням самого митця, вона отримала назву «паперової». Нагадаємо, що мікрополіфонія є особливою технікою, яка характеризується мінімальним часовим інтервалом між вступом голосів. Кожен інструмент або голос, не будучи провідним, виконує свою музичну лінію з власним темпом та ритмом, створюючи складну та тонку структуру звукових шарів. Використання даного принципу наряду з сонорною технікою, яка дозволила створити багат шаровість, ознаменувала одну з унікальних композиційних рис Д. Лігеті. Приведені методи прослідковуються у композиціях періоду кінця 1950-х – початку 1970-х років та відображаються у таких творах як «*Apparitions*» (1958–1959), «*Atmospheres*» (1961), «*Volumina*» (1961–1962), «*Реквієм*» (1963–1965), *Струнний квартет № 2* (1968), «*Lontano*» (1969) та *Melodien for Orchestra* (1971) [63].

Серед наукових видань українських авторів варто зазначити фундаментальні праці С. Павлишин, присвячені тенденціям розвитку музики

XX століття [24, 25, 26]. Авторка характеризує важливі критерії у становленні напрямків епохи та розвитку митців з акцентом на швидку зміну письма та пошуки чогось радикального. Обраний підхід дозволяє вченій виявити у «*Пригодах і нових пригодах*» (1965) Д. Лігеті незвичні поєднання «елементів мови, вокалу та інструментальних звуків», а також багатозначність авторського задуму [25, с. 108]. За оцінкою С. Павлишин, митцем був створений один із найперших прикладів музичного хеппенінгу. Проте, вона виражає помітний скепсис щодо його художньо-естетичних засад. Самі теоретики і практики авангардизму, так само, як композитор, висловлювались проти надмірно важливого значення певних законів і специфіки матерії. За радикальною перевагою форм у сучасній музиці ховалися риси кризи. За спостереженнями музикознавиці, дійство, яке було заплановане або носило імпровізаційний характер, складалось із певних, нелогічно пов'язаних дій. Попри нестабільну форму цей параметр торкався і часового принципу, тому твір міг продовжуватись практично безкінечно [там само, с. 108–113].

Водночас невичерпним джерелом на технічному рівні стає «магнітофонна музика». Розробки у даній області призвели до нового рівня звукового простору – електронної сфери. Головна її перевага полягала у використанні звуків різного походження та можливістю створювати тембр [26, с. 138]. Як наголошує Д. Лігеті: «У світлі справжнього творчого процесу технічний бік електронної музики не виправдав себе. Здавалось, що електронна музика витіснить інструментальну по причинах елімінації виконавця, зафіксованості готового твору назавжди, завдяки технічним даним» (цит. за: [Павлишин 26, с. 140]). Одним з прикладів чисто електронних творів митця є «*Артикуляція*» (1958). Як зазначає С. Павлишин, надалі, зробивши крок до градації зміни звуку, тривалості, забарвлення, музика стала статичною. Через знайдене рішення розділити часові фази звукових структур на різні інструментальні групи, стало можливим підкреслити довші пуантилістичні фігурації шляхом їх переміщення у просторі. Пізніше у практиці було поєднання електронних та

інструментальних тембрів, що дало можливість на співіснування цих галузей. [там само, с. 141–142].

Нагадаємо загальну ситуацію в авангардній музиці того часу з метою висвітлення шляху, обраного Д. Лігеті. Відомо, що експерименти в царині електроакустичної музики знайшли відбиття перш за все в музиці К. Штокхаузена. Його називають серед перших, хто створив тембр за допомогою синтезу його складових елементів. Митці-авангардисти змінили тільки прийом використання звуків, спираючись на сформовані моделі. Невирішеним питанням, як зазначає С. Павлишин, залишалась структура музичного твору, яка була побудована інтуїтивним способом. Одне з головних завдань стосувалось створення внутрішньої організації звуковисотного, часового та ритмічного складників. [25, с. 96–98]. Після відвідування курсу американського композитора Дж. Кейджа (*John Milton Cage*), де він представляв новий метод створення композиції на прикладі «*Music of Changes*» («Музика змін»), багато з митців знайшли альтернативу серіальності у алеаториці – філософії випадковості. Цей термін похідний від *alea* – кістка, або випадковість при киданні її в грі. Вже у 1956 році К. Штокхаузен у фортепіанній п'єсі «XI» впровадив варіабельні форми, музику імпровізаційного характеру. Насамперед, форма є задуманою, але наповнюваною у самому процесі [26, с. 151–152]. Така прихильність методу знайшла виток у гострій необхідності впровадження чинника незалежності у виконавських версіях. З цього приводу наведемо слова С. Павлишин: «Неможливість точного виконання серіальної музики з її детальною ритмічною та динамічною диференціацією, найскладнішими комбінаціями метричних одиниць, які можна записати лише графічними знаками, викликала необхідність запровадження чинника невизначеності, навмисної свободи у виконавчому відтворенні, тобто алеаторики. Теоретичне обґрунтування даного способу письма дали Д. Лігеті, К. Рагме та інші» [25, с. 99]. Не випадково, С. Павлишин вважає доцільним з посиланнями на працю К. Штокхаузена навести наступні слова композитора: «Було прийнято рішення розділити різні часові фази гомогенних звукових

структур на різні репродуктивні або інструментальні групи. Нарешті, стало можливим підкреслити більш протяжні пуантилістичні структури шляхом їх пересування у просторі з місця на місце. Одночасні перенесення таких пуантилістичних структур також стали зрозумілі через просторове розділення» (цит. за: [Павлишин 25, с. 101]).

Незважаючи на доволі обширну літературу про Д. Лігеті, що підтверджує високу оцінку внеску композитора у розвиток європейської музики другої половини ХХ століття, різнобічність його інтересів, різноманітність пошуків, здатність запропонувати власне бачення нових можливостей продовжує притягувати до себе увагу вчених різних країн. Вагомим доповненням у вже існуючу науково-критичну інформацію про творчу постать угорського композитора стала праця сучасної української музикознавиці О. Гармель [6]. За словами авторки, ініціації Д. Лігеті мали поштовхом досвід американського математика Бенуа Мандельброта (*Benoît B. Mandelbrot*), який відкрив новий напрямок науки, пов'язаний з вивченням спеціального виду множин – фрактальну геометрію. Запропоноване відгалуження від існуючих парадигм дало змогу описати усі форми у навколишньому світі, які сам дослідник називав фракталами [6, с. 176]. Варто зазначити, що такий рід геометрії висловлюється у алгоритмах, які за допомогою комп'ютера трансформуються у геометричні форми. Завдяки такому підходу відкривається зовсім інша сторона, досі невідома. Саме ця краса привернула увагу Д. Лігеті. Митець наголошував: «<...> з кольором, формою і площиною у мене майже завжди асоціювались звучання, і навпаки: до кожного акустичного відчуття – форма, колір і матеріальні властивості» (цит. за: [Гармель, с. 177]). За словами дослідниці, існують три основні принципи фрактальної геометрії, а саме: «особлива просторова характеристика, основна структурна якість та логіка процесу вибудови цілого» [6, с. 179]. Теорія першого принципу, пов'язаного з концепцією розшарування простору та кількості його просторових вимірів, привернула увагу композитора у 60-ті роки ХХ століття. Авторка зазначає, що головною задачею композитора постали пошуки для вдосконалення і

ускладнення музичного простору за рахунок експериментів в області ритміки. Витоком цього стали «Симфонічна поема» для 100 метрономів (1962), твори «*Continum*» для клавесину (1968) та «*Монумент*» для двох фортепіано (1976). До творів 80-х років відносяться цикл *Фортепіанних етюдів* (1985) і *Фортепіанний концерт* (1985–1988). О.Гармель наголошує, що задля розшарування музичної тканини митець вдався до накладання ритмічних сіток різної щільності та поєднання різних швидкостей виконання. Застосування даного принципу відбилось в існуванні кожного з пластів у своєму темпі і метрі завдяки побудові спеціальної системи акцентів. Вона полягала у підборі часових проміжків між акцентованими звуками композитором свідомо. Усі вони залежать від певної числової послідовності, завдяки якій у різних голосах фактури виникають своєрідні мелодичні лінії на фоні регулярної пульсації [там само]. Наступні два принципа фрактальної геометрії пов'язані між собою, зазначає дослідниця. Одна із головних якостей фракталів – це їх самоподібність. Тобто, якщо брати навіть найменшу частку фігури, в збільшеному візуальному образі вона копіює ціле у точному або трохи деформованому вигляді. Пояснюючи дані принципи авторка вважає доцільним надати слова Д. Лігеті: «Я віддаю перевагу музичним формам, які мають скоріше предметний характер, ніж процесуальний. Музика як заморожений час, як предмет в уявному просторі, який симулюється музикою нашої уяви... Закляття часу, знищення його плинності, замкнутість його в теперішньому моменті є моїм головним композиторським наміром» (цит. за: [Гармель, с. 180]). Саме на ці принципи самоподібності і повторювальності митець спирається у роботах 80-х років. Для більш точного розуміння цих засад наведемо слова музикознавиці: «За своєрідною музичною аналогією композитор у своїх творах (наприклад, у “Етюдах для фортепіано”) оперує лаконічними мотивами, які пропонує називати “ядрами” або “жестами”, і форму цілого вибудовує шляхом багаторазових повторень вихідних мотивів. Повторення відбуваються з будь-якими змінами: у ритміці – у масштабному зменшенні та збільшенні, при цьому частіше у пропорції простих чисел та з

навмисним уникненням парного поділу; у гармонії – у різних нашаруваннях шляхом усунення чи ущільнення мотивів» [там само]. Уявлення про традиційне звучання фортепіано підірвав новаторський підхід Д. Лігеті до композиції. Прикладом цього є етюд «*Touches bloquées*», де композитор вперше використав техніку блокованих клавіш. За роз'ясненнями І. Пейса (*Ian Pace*) її суть полягає у одночасному натисканні на групи клавіш та утриманні їх у стані натискання. Створення щільних, комплексних звукових кластерів, що нагадують музичні «блоки», призводять до нестандартної звукової зупинки [71].

Третій період творчості Д. Лігеті визначається переосмисленням власного письма завдяки поринанню у Африканську музичну культуру у 1970–1980 роки. Однією з найвагоміших праць, присвячених вивченню цієї теми, стали напрацювання Стівена Ендрю Тейлора (*Stephen Andrew Taylor*) у статті «Лігеті. Африка і Поліритмія» [84]. За словами митця, знайомство з вокальною та інструментальною музикою народу Банда-Лінда здійснилось завдяки своєму учневі, який приніс пластинку «*Banda Polyphonies*». Реалізований запис видатним етномузикознавцем Сімхою Аромом (*Simha Arom*) був пошкоджений, тому Д. Лігеті зробив спробу його відновлення. Враження композитора від прослуховування були вражаючими. С. А. Тейлор наводить наступні слова Д. Лігеті: «Ніколи раніше не чув нічого подібного, я слухав її неодноразово і був тоді, як і зараз, глибоко вражений цією чудовою поліфонічною, поліритмічною музикою з її дивовижною складністю» (цит. за: [Taylor, с. 83]). Доволі важка технічна складова африканської музичної тканини, як і завжди, не відображалась у композиціях Д. Лігеті поверхневим способом. Сукупність даних принципів із залучанням інших концептуальних рішень віднайшли унікальну музичну мову, характерну тільки митцю. Автор наголошує, що таке бачення композитора бере початок із натхнення з двох зовсім різних джерел. Ними стали фортепіанна музика Ф. Шопена та Р. Шумана періоду романтизму та традиційна музика корінних народів Африки, що проживають на південь від Сахари [там само, с. 84]. Вагомим доповненням стають роз'яснення Д. Лігеті, які наводить С. А. Тейлор: «До чогось якісно нового часто приходять шляхом

об'єднання двох вже відомих, та відокремлених областей. У цьому випадку я об'єднав дві різні музичні ідеї: геміола Шумана та Шопена, що залежить від розміру, та принцип адитивної пульсації африканської музики... Геміола виникає з метричної двозначності, викликаній тактом із шести долей, який можна розділити або на три групи по дві, або на дві групи по три... Мерехтливий ефект поділу такту одночасно на два і три створює метричну напругу, яка є одним із найбільш спокусливих атракціонів музики Шопена, Шумана, Брамса та Ліста... Зовсім інша метрична двозначність має місце в африканській музиці. Тут немає тактів у європейському сенсі, а є два ритмічні рівні: нижній шар швидких, рівних пульсацій, які не враховуються як такі, а скоріше відчуються, та накладений верхній шар іноді симетричних, але частіше асиметричних пульсацій патернів різної довжини» (цит. за: [Taylor, с. 84]). У цей час композитор відкриває для себе й поняття «ілюзорної музичної лінії». За словами С. А. Тейлора, це особливий тип поліритмії, під час якої триває постійна пульсація найменшими тривалостями [там само]. Внаслідок цього стає помітним паралельний, розбіжно швидкий рух ритмічних шарів. Для прикладу музикознавець наводить зразок з третьої частини Концерту для фортепіано Д. Лігеті, де композитор виписує шість одночасних політемпових течій, таких як 4:5:6:7:9:11. Посилаючись на книгу С. Арома [46], автор бере до уваги дослідження, пов'язані з визначенням метричних структур, відмінних від європейських. Відштовхуючись від цього, С. А. Тейлор пояснює, що «під пульсацією ми маємо на увазі ізохронну, нейтральну, постійну, внутрішню одиницю виміру, що визначає темп» [84, с. 85–86]. Початковою і значущою дією Д. Лігеті при створенні музичного полотна стало позначення вертикальними кольоровими лініями геміологічних акцентованих ділянок. Таким чином вибудовується візуалізоване сплетене павутиння, імпульси якого породжують неповторність музичних пластів [там само, с. 87–88]. Притаманною рисою композитора був й відступ від метро-ритмічного показника, що в цілому відображалось на системі тактової сітки. За словами митця, використання тактових рисок були чисто умовними та несли собою

орієнтованість завершеності або початку музичної лінії. Описані вище техніки найчастіше спостерігаються у нотному прикладі а ніж у звуковому контексті. Наступна новизна помітна у низці творів, таких як *Тріо для фортепіано, скрипки та валторни* (1981), *Фортепіанний концерт* (1980–88), цикли *Фортепіанних етюдів*, *Нонсенс-мадригали для шести виконавців* (1988), *Соната для альтя соло* (1991-94) та *Гамбурзькому концерті* для валторни та камерного оркестру з чотирма облігатними валторнами в натуральному ладі (1998–99, 2003).

## 1. 2 Д. Лігеті у світлі власних висловлювань

Д. Лігеті, як і багато сучасних композиторів, був достатньо комунікабельним, прагнув роз'яснити свої творчі позиції та ділився власними враженнями про пройдений творчий шлях. Завдяки інтерв'ю Петера Варнаї (Péter Várnai) [88] є можливість познайомитись з особистістю композитора безпосередньо з перших вуст, дізнатись про погляди одного з провідних митців ХХ століття. Кожне з відомих видань на сьогоднішній день має свого роду специфічні особливості, наприклад, стосовно життєвого шляху, становлення композитора як новатора покоління, розвитку його технік письма і таке інше [51; 61; 77; 83]. З відомих фактів, які «кочують» з видання у видання, у інтерв'ю вони доповнюються особистими висловлюваннями та аналізом написаних творів з роз'ясненням використання прийомів та технік письма, відношення до власних напрацювань та зіставлення з діяльністю провідних композиторів того часу. Біографічними даними, спогадами про життя розмова з Д. Лігеті не вичерпується, бо він розкриває себе як особистість, яка була в постійному пошуку і у той же час не йшла за тенденціями, сформованими інноваціями інших провідних митців.

Своїм центральним твором, у якому найбільш проявили себе різні ідеї та використані техніки, композитор вважає свій другий Струнний квартет. Написаний у 1968 році, він, на думку автора, не втратив для нього своєї

важливості навіть дотепер, одинадцять років потому. На формування мислення Д. Лігеті впливали різноманітні творчі особистості та явища у музичному мистецтві першої половини ХХ століття. Оцінюючи шлях, який композитор пройшов до написання квартету, його можна об'єднати під «знаком Бела Бартока». Доцільно нагадати, що у свій час класиком угорської музики ХХ століття були написані славнозвісні «15 угорських селянських пісень» для фортепіано, які отримали визнання і продемонстрували індивідуальне втілення фольклорних джерел. Вплив одного з видатних дослідників народної музики безпосередньо виявився в *угорських піснях* Д. Лігеті. На жаль, через свою поспішну втечу до Відня митець залишив більшу частину своїх угорських композицій у Будапешті, деякі з яких зараз загублені.

Що ж приваблювало Д. Лігеті у музиці Б. Бартока? Перш за все – відчуття прихильності звуковому світу, увага до хроматизму та створення нової форми. Тому вже у період написання власних угорських п'єс Д. Лігеті відійшов від мислення часовими лініями, мелодіями, партіями та формами. Таким чином, *угорські пісні*, які відтіснилися такими творами, як «*Lux aeterna*», «*Lontano*», «*Atmosphères*» тощо, зіграли вагому роль у становленні композиторського мислення митця. Доцільно нагадати, що названі композиції пов'язані з розповсюдженням сонорної та алеаторичної техніки. Хоча більшу частину своїх пізніх творів угорський новатор писав у тактовій сітці, у них вона слугувала тільки для опори та можливості синхронізації музикантів. В інтерв'ю композитор говорив: «Сама музика протікає без тактів, як, наприклад, григоріанський хорал» [88, с. 6]. Завдяки підпорядкованості правилам у композиції, які поширював сам Д. Лігеті, неможливо було прослухати поліфонію, котра «була схована у мікроскопічному, підводному світі, який ми не чуємо» [там само]. Це явище автор назвав «мікрополіфонією». Обрис її сутності як не найкраще описує сам композитор, наводячи прикладом свою дитячу фобію та вирішальний сон: «Якось у ранньому дитинстві мені наснилося, що я не можу дотягнутися до свого ґратчастого ліжечка, яке було притулком, бо вся кімната була сповнена якоюсь тонкою ниткою, але щільною і

дуже сплутаною тканиною. У цю гігантську павутину потрапив не лише я, а й інші істоти та предмети: гігантські метелики та всілякі жуки, які намагалися дістатися до світла мерехтливої свічки, великі мокрі та брудні подушки, з яких стирчав гниючий наповнювач. Кожен рух перерваної живності викликав струси, які поширювалися на всю сітчасту систему. Іноді взаємовпливові рухи ставали настільки сильними, що мережа подекуди рвалася, і деякі жуки несподівано випускалися на волю. Ці несподівані події, що відбувалися тут і там, повільно змінювали структуру клубка, який ставав дедалі складнішим. Зміни у системі сітки були незворотні; ніякий попередній стан не міг бути відтворений. У цьому процесі був якийсь невимовний смуток, безвихідь часу, що минає» [88, с. 13].

Захоплення композитором у 1960 роки поширювались на інші форми вираження, тип руху яких отримав назву «*meccanico*». Завдяки знайомству з книгою угорського письменника та журналіста Дьюла Круді (*Gyula Krúdy*), за словами автора, цей рух знайшов відображення в його творчості, а саме у декількох машиноподібних п'єсах для фортепіано та «Симфонічній поемі» для ста метрономів. Однак, в інтерв'ю композитор говорив: «Смак завжди так чи інакше піддається ревізії» [там само, с. 9]. Це пояснює вибірковість позиції Д. Лігеті як художника. Наприклад, композитор стримано ставився до відкритого сприйняття світу, що відчувався у картинах таких представників експресіонізму, як Оскара Кокошки (*Oskar Kokoschka*), Ернста Людвіга Кірхнера (*Ernst Ludwig Kirchner*) або Карла Шмідт-Ротлуфа (*Karl Schmidt-Rottluff*), але не виключав інтересу до пошуків А. Шенберга (*Arnold Schönberg*) у вираженні моментів очікування (*Erwartung*) чи гострого сприйняття навколишнього світу, що відбилося у «Місячному П'єро» [88, с. 14].

Як і раніше, Д. Лігеті продовжує реалізувати своє бачення композиції, попри додекафонічні догми про заборону чистих інтервалів, таких як октава, кварта, квінта. Використовуючи їх, композитор спирається на здатність таких інтервалів створювати ефект завмирання, деякої зупинки, яка породжує далі щось нове. Митця не покидало відчуття вичерпаності тотального хроматизму

при заповненні кластерів. Поступово композитор переходив до нової детермінації інтервальних сигналів. Деякі більш чіткі проміжки між ними були витоком точок спокою; у свою чергу, вони сприяли прояву напруги, яка потім знов змінювалась спокоєм. Однак, такі принципи з часом також «зношувались», і цікавість митця переключилась на нетемперовану музику. За думкою Д. Лігеті, у музиці не існує канонічної музичної мови, тому кожен композитор опиняється перед проблемою або пошуку оновлення існуючої мови, або створення власної. «Чи є цьому процесу кінець?» – задається питанням П. Варнаї. На що отримує відповідь композитора: «Навряд чи» [там само, с. 17]. Для прикладу Д. Лігеті наводить свій **Фортепіанний концерт** з оркестром, який він пише у темперованому хроматизмі. «Я намагаюсь знайти щось нове у ритмічному полі, ритмічні поєднання, які ще не використовувались» Д. Лігеті [88, с. 17]. У 1950-х роках композитор розпочав експериментувати з музикою, у якій відсутня традиційна мелодична лінія, але присутні реальні звукові елементи, які не можна сприйняти за допомогою слуху. Однак виникали складнощі з ритмом і метром, оскільки до цього митцю доводилося працювати в рамках традиційного метричного структурування. Вирішення цих проблем стало можливим завдяки введенню просторового позначення музики. У цьому унікальному підході відсутній стандартний метр, але існує часова шкала, вимірювана, наприклад, у секундах [там само, с. 18].

Поїздка у 1956 році в Кельн сприяла відкриттю композитором царини електронної музики. Завдяки вивченню студійної техніки, Д. Лігеті прийшов до цілковито нових композиційних ідей. Обираючи рух у сторону повної розмитості музичного звуку, митець використав звучання мелодії у два-три голоси одночасно. Мелодія відчувалась як дещо невизначене і постійно перевтілювалась у видозмінений візерунок. Ідея перенесення цього досвіду на інструменти носила не тільки технічний характер, але і стала носієм композиційного задуму. «Я хотів, – зізнавався Д. Лігеті, – мати можливість працювати з мелодією, гармонією і ритмом з якоюсь непереривною трансформацією, як би зі зміною музичного стану» [88, с. 22]. Орієнтиром для

створення форми при такій техніці письма стала музика пізнього К. Дебюссі, яка, на думку угорського новатора, була гнучка і не схожа ні на що [там само, с. 23]. Маючи синтетичний тип мислення, Д. Лігеті асоціював звуки з формою а кольори зі звуками. Зокрема, мажорні акорди бачаться ним у рожевому кольорі, мінорні – між зеленим та коричневим. Теж саме порівняння відносилось до цифр [88, с. 33].

Вагомим доповненням до описаного видання став вихід у світ книги «*György Ligeti in Conversation*» [64]. Певною мірою в цьому можна бачити продовження тієї традиції, яка простягається до Ігоря Стравінського та знаменитих діалогів з Робертом Крафтом. Ця традиція зберігається й у другій половині ХХ століття. Усвідомлення позицій композитора з вуст самого митця дозволяє безпосередньо глибше зрозуміти його відношення до музики і оцінки тенденцій, які складаються, зрозуміти шлях, який він обирає, більш того, проникнути в деталі техніки письма. Розмова, побудована у вигляді інтерв'ю, дає композитору можливість бути на авансцені. Якщо діалог з Петером Варнаї сприймається як поглиблена розмова, що торкається багатьох аспектів, то інтерв'ю, представлене у «*György Ligeti in Conversation*» торкається більш конкретного напрямку, який пов'язаний з розробкою композиції. У своїх відповідях на питання композитор роз'яснював, що структурні особливості, опрацьовані у процесі твору, перетворюють музику з сирого стану на музично послідовну і пов'язану мережу. Вони вже закладені у примітивному виді, тому власне формування полягає загалом у розвитку цих прихованих можливостей. Якщо ж взяти ізольовану від усталеної традиції структуру та помістити її в сучасний контекст, то вона, як вважає композитор, буде непослідовна у історичному контексті [64, с. 125–126]. По відношенню до власних композиційних методів, Д. Лігеті чинив так само, як і з серійною технікою – відмовлявся від них, проте, не остаточно, бо спирався на них, видозмінюючи. Плідний обмін ідеями зі К. Штокхаузенем та А. Кенігом (*August König*) виявився вирішальним чинником у розвитку Д. Лігеті як композитора [там само, с. 128–129]. Творчо переосмислюючи можливості, що появилися у зв'язку

з розвитком серіальної техніки, яка активізувала усі складові музичної мови завдяки підпорядкуванню їх загальному серійному принципу, він вибудовує форму на підґрунті комбінування та перетворення різноманітних елементів. Ритмічні формули, динаміка, тембр, висота тону, щільність фактури, характер руху, артикуляція не мають єдиного порядку. Водночас досягається відносна єдність за допомогою пов'язаності між собою різних елементів музичної композиції. На думку Д. Лігеті, саме їхня різноманітність дозволяє функціонувати всій цілокупності як єдине ціле. Умовою для досягнення такого результату стає необхідність появи всіх елементів, незважаючи на їхні особливості, з однаковою частотою. Тому елементів з більш короткою тривалістю більше, ніж з довгими, і найдовший з усіх використовується лише один раз [64, 131–132]. На противагу цьому принципу, вважає композитор, недоліком серії є заздалегідь визначеність як елементів, так і способів їхнього зв'язку між собою.

Нагадаємо, що з ім'ям композитора пов'язують створення музики статичного та динамічного типу, так званої «паперової поліфонії», фрагментарної форми тощо. Тож з кожним твором техніка і методи письма у Д. Лігеті видозмінювались, при цьому композитор не відмовлявся від існуючого попереднього досвіду, навпаки, відносився до нього як своєрідного трампліну для подальшого розвитку [там само, с. 136].

### **1. 3 Наукова думка про інструментальний концерт**

За час існування інструментального концерту, його жанр піддавався багатьом ревізіям аж до кінця ХХ століття, коли він отримав повноцінне визнання поряд з сонатою та симфонією. Його затребуваність у музичній практиці спиралась на стрімкий розвиток виконавства та використання усіх технічних можливостей інструмента. Концертний жанр здобув різноманітного вивчення, свідченням чого слугує низка дисертаційних досліджень науковців, одним з яких стала монографія К. Білої [3]. Перш за все авторка надає

термінологічне обґрунтування концерту, поняття якого є похідним від латинського слова «*concerto*». Цікавим є його фактичний переклад, який лунає як «змагаюсь», а італійською мовою – як «узгодження». Саме таке сприйняття двоякості попри її розбіжність стало основною характеристикою жанру. При наявності типових рис в кожній жанрово-стильовій моделі для усіх об'єднуючим початком стає процес ігрової логіки, ігрових фігур. Посилаючись на працю В. Клименко, який зазначив «гру» невід'ємною його частиною, дослідниця стверджує, що її сутність стала провідним принципом концертування [3, с. 53]. Зокрема, ігрові структури можуть втілюватись у методах змагання, комбінаторики та амбівалентності. К. Біла наголошує, що при зіставленні концерту з вокально-хоровими творами доби Ренесансу саме у XVI столітті концертуючий стиль став передбачати залучення музичних інструментів і набув самостійного значення.

Більш глибоким дослідженням жанрових ознак інструментального концерту та його втілення у передкласичний період постає праця О. Антонової [1]. Авторка вважає, що жанр концерту на тлі історичної еволюції визначається певними характеристиками. Самими базовими з них, котрі виражають його сутність та являються опорними точками, стали діалогічність, ігрові принципи та соловання. Їхні засади забезпечили такі особливі риси жанру, як імпровізаційність, ефект змагання, віртуозність, що безперечно викликало зацікавленість самих виконавців та слухачів. Наявність таких якостей, які спрямовані на безпосереднє сприйняття, дозволяють музикознавцям вказувати на тотожність з засобами комунікації, а весь процес характеризувати як жанрово-комунікативну ситуацію.

О. Антонова підкреслює, що незважаючи на зміну художньо-естетичних пріоритетів певних музичних епох, стилів та технік, жанр концерту, пройшовши довгий шлях розвитку та еволюції, зберігає ґрунтовні свої властивості, які слугують орієнтиром й до сьогодні. Звичайно, проаналізувавши стилістичні особливості кожних з базових періодів, зазначає дослідниця, виникає потреба в уточненні і класифікації зазначеного напрямку [1, с. 4]. За її

спостереженнями, невивченим періодом став проміжок між епохами бароко та класицизмом. Для більш точного розуміння становлення жанру, авторка відзначає появу публічних концертів та висування на пріоритетну позицію духовної індивідуальності. Внаслідок цього основною якісною рисою інструментального концерту стала риторичність. Вона проявлялася у емоційності, яка у даному випадку набула властивого поняття «концертності». Період початку XVIII століття в історії інструментального концерту характеризується розвитком «*concerto grosso*», який ґрунтується на взаємодії та контрастуванні звучання всього ансамблю. Крім того, одними з характерних ознак стали багатоманітності тематизму та затвердження індивідуальності соліста. Останнє, як вказує музикознавиця, впливає на розташуванні виконавця, який займає провідне місце, знаходячись попереду трупи [там само, с. 7–8]. Суттєві модифікації в еволюції жанру відбуваються у середині XVIII століття, коли поряд зі стильовими змінами розповсюдження здобуває сонатна композиція. Її характерна риса – наявність регламентованої тричастинності – стала одним з загальних принципів формотворення концерту. Наявна комунікація соліста з оркестром визначала дуетний характер їхніх співвідношень, що вказувало на новації, які відбувалися в межах жанру [1, с. 15].

Продовжуючи аналіз еволюції жанру, К. Біла [3] підсумовує параметри тричастинної композиції класичного інструментального концерту з певним набором форм – сонатне *allegro* на першій позиції, вільно вирішена за розсудом композитора друга частини та рондо у фіналі. Відштовхуючись від цього, музикознавиця прослідковує змінну ланку у темповому співвідношенні, що сприяє контрастності між її складовими. Окрім загальних об'єднуючих факторів, авторка бере до уваги і характеризує певні розгалуження щодо споріднених жанрів через часову видозміну. Зокрема, різновидами концерту стають кончерто гроссо, концертна симфонія, сольний концерт, концертштюк, концертіно, концерт для оркестру тощо [3, с. 55–57]. Важливо відзначити діяльність віденської тріади, представники якої – Й. Гайдн, В. Моцарт,

Л. Бетховен, – зробили величезний внесок у розвиток жанру. За словами науковиці, характерною рисою XIX століття стало формування одночастинного типу концерту за принципами монотематизму. Доба романтизму відобразилась на творчості Ф. Ліста, А. В'єтана, Н. Паганіні, Й. Брамса, Ф. Мендельсона і відокремила жанр концерту на віртуозний та симфонізований. У свою чергу, першому з них притаманною рисою стала технічна складова, а другому – розвиток за принципами симфонічної драматургії [там само, с. 60–61].

На початку XX століття традиційна циклічна композиція за умов усвідомлення кризи ладотональної системи мислення осмислюється як застаріла. На цій хвилі виникає зацікавленість добою бароко і відроджується бароковий тип концерту, який відзначений рівноправністю між солістом та оркестром. Співіснування різноманітних тенденцій в XX столітті демонструє різноспрямованість творчої практики. Одні композитори продовжують розширювати можливості жанру в його традиційному розумінні. Інші звертаються до різноманітних барокових концертних форм. На цій хвилі виникає підґрунтя для виокремлення неокласичної тенденції в музиці XX століття, яку нерідко уточнюють словом «необароко». У другій половині століття після захоплення технологізмом представників післявоєнного авангарду цінність знову набуває емоційність, тому мелодична складова постає у всій своїй виразності. Наслідком цих процесів стає поява неоромантичної тенденції. Досліджуючи різноманітність проявів і реалізації концертного жанру, зауважимо, що чимало композиторів цього періоду надихаються культурою Сходу. Її вплив у практиці митців проявився і у незвичному складі оркестру при втіленні художнього задуму, зокрема, з залученням яванського гамелану, і в наданні загалом провідної ролі ударним інструментам.

Узагальнюючи свої розвідки, К. Біла наголошує: «Характерна акцентуація особистісного начала в мистецтві XX століття призвела до тенденції монологізації концерту. Бітематизм наразі “заміщується” монотемністю. Завдяки цьому процесу сонатність або зникає або еволюціонує. Цикл будується на послідовності монотемних ланцюгів, що відтворюють один і

той самий стан, дію. Коли стан (дія) “вичерпує” себе, починається аналогічний процес у новій якості, що розгортається у наступному ланцюгу» [3, с. 65]. Таким чином, інструментальний жанр концерту ХХ століття піддавався кардинальним змінам. У цей час з’явилися нові техніки композиції та експерименти зі звуком, які позначилися на музичному матеріалі та стилі творів. Композитори відходили від традиційних форм і структур, досліджуючи нові звукові можливості та експериментуючи з гармонією, ритмом та тембром. Важливою рисою інструментального концерту було використання різних жанрово-стильових моделей в межах одного твору. Зустрічались як традиційні та класичні твори, так і експериментальні, авангардистські та атональні роботи. Багато з митців намагались висловити нові ідеї й через перетворення форми, використовуючи двохчастинну, чотиричастинну та п’ятичастинну. У цілому, жанр інструментального концерту у минулому столітті був плідним полем для творчості, в якому переважали експерименти, новаторство і свобода вираження.

### **Висновки до Розділу 1**

Творчий доробок видатного угорського композитора Д. Лігеті складає композиції різноманітних напрямків і викликає захоплення як музикознавців, так і виконавців до сьогодні. Протягом життя митець намагався дотримуватися власного бачення, незважаючи на умови, поставлені швидким темпом зміни технік письма того часу. Оперуючи цим, Д. Лігеті вдалося виробити свій власний стиль, котрий став його унікальною рисою. Проникнення результатів захоплення математичними науками та незвичайними африканськими ритмами у твори автора дало поштовх для дослідження різних жанрових сфер, особливо фортепіанної спадщини митця. Аналізуючи еволюцію інструментального концерту від моменту його зародження, стає можливим усвідомлення модифікації структури, елементів техніки, інструментального складу оркестру, змістовності, технік письма, засобів виразності. Це надає ключ для осмислення особливостей Концерту для фортепіано Д. Лігеті та проявів індивідуальних підходів у виконавських інтерпретаціях цієї музики.

## РОЗДІЛ 2

### ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ КОНЦЕРТ У ТВОРЧОСТІ Д. ЛІГЕТІ

Інструментальний концерт займає вагоме місце у творчості Д. Лігеті. Він звертається до багатьох інструментів, таких як віолончель, флейта та гобой, скрипка, валторна, фортепіано. Одним із перших надбань композитора у даному жанрі став двочастинний Концерт для віолончелі з оркестром *C-dur* (1966), присвячений німецькому віолончелісту Зігфріду Пальму (*Siegfried Palm*, 1927–2005). Його прем'єра відбулась у Берліні 19 квітня 1967 року у складі Симфонічного оркестру Берлінського радіо під керівництвом Хенріка Чижя (*Henrik Czuz*) та соліста З. Пальма відповідно. Константин Флорос (*Constantin Floros*, 1930) – відомий німецький музикознавець та історик культури, надав розгорнуту працю про життя та творчий доробок Д. Лігеті [54]. Дослідник говорить про музичну тканину Концерту для віолончелі як про дещо поетичне та зовсім не традиційне, при цьому вказуючи на коментар композитора, націлений на розкриття невідповідності даного твору романтичному типу симфонічного оркестру. З цього приводу К. Флорос наводить дуже виразне зауваження німецького критика та музикознавця Хайнса Хайнца Штукеншмідта (*Hans Heinz Stuckenschmidt*, 1901–1988): «Віолончель соло, безумовно, стає п'єдесталом для пам'ятника найвправнішої віртуозності; менш досвідчений гравець, ніж Зігфрід Пальм, мав би впасти у відчай перед таким парадом пальцевої техніки, інтонаційного та динамічного артистизму. І все ж таки його подвиги вбудовані в загальне звучання таким чином, що мало чим виділяються. Ми бачимо людину, яка очевидно виконує рухи на трапеції у грі на віолончелі, але її зусилля не стають дійсно чутні» (цит. за: [Floros, с. 111]).

Не менш цікавим зразком стає Подвійний концерт для флейти, гобою та оркестру (1972), написаний у двочастинній формі. Світова прем'єра відбулась у Берліні за участю Берлінського симфонічного оркестру під диригуванням Кристофа фон Донаньї (*Christoph von Dohnányi*, 1929), соло флейти Карлхайнца

Целлера (*Karlheinz Zöller*, 1928–2005) та соло гобоя Лотара Коха (*Lothar Koch*, 1935–2003). Д. Лігеті завжди прискіпливо ставився до правильного розуміння та прочитання його музики і, як і в цьому випадку, надавав певні рекомендації: «<...> це не чвертьтонова п'єса, і коливання висоти звуку нерегулярні. Мікротональні відхилення у флейти-соло (іноді і на першій оркестровій флейті) я відзначав спеціальною аплікатурою. Однак для гобою більш практично було вказувати коливання висоти звуку маленькими стрілками, оскільки гобой надзвичайно чутливий до зміни конфігурації рота та найменших змін тиску губ та зубів. Звук гобою та флейти не міг бути більш протилежним за звучанням; існує величезна різниця між вібруючим стовпом повітря і тростиною, що вібрує» [58].

Концерт для скрипки з оркестром (1992) вважається одним з найскладніших творів стосовно як представленої у ньому технічної складності, так і багатогранності комбінування втілюваних Д. Лігеті ідей. З приводу цього К. Флорос наводить слова композитора про сукупність витоків, породжених африканською музикою, фрактальною геометрією, музикою американського композитора Конлона Нанкарроу (*Samuel Conlon Nancarrow*, 1912–1997) та картинами нідерландського художника-графіка Мауріца Корнеліса Ешера (*Maurits Cornelis Escher*, 1898–1972), та об'єднання цих вражень у цілісну концепцію [54, с. 192]. Концерт для скрипки з оркестром був присвячений німецькому скрипалю-віртуозу Сашко Гаврилоффу (*Saschko Gawriloff*, 1929), який залишався незмінним виконавцем у всіх випадках модифікації структури композиції. Історія розвитку твору починалась з написання його тричастинного варіанту, прем'єра якого відбулась у Кельні 1990 року у співпраці італійського диригента Гері Бертіні (*Gary Bertini*, 1927–2005) з симфонічним оркестром Кельнського радіо. Два роки потому, у 1992, Д. Лігеті опублікував п'ятичастинну версію, яка була виконана вперше також у Кельні, але вже з іншим виконавським складом: угорським диригентом Петером Етвешем (*Peter Eötvös*, 1944) та ансамблем «*Modern*». Цікавим звуковим ефектом стало включення Д. Лігеті інакше налаштованих струнних інструментів та

незвичайних духових до складу симфонічного оркестру. Серед них назвемо скрипку та альт із скордатурою, окаріну, блокфлейту та слайд-свисток, які вирізняються нестабільністю висоти звуку. Різноманітність інструментального складу композиції доповнюється найскладнішими ритмічними фігураціями, які трансформуються у безліч варіантів. Для більш точної оцінки Концерту для скрипки з оркестром К. Флорос наводить слова Сашко Гаврилоффа: «Шедевр, п'ять частин якого настільки різні за структурою та змістом, як навряд чи якийсь інший твір у сучасній музиці» (цит. за: [Floros, с. 196]).

Одним з останніх творів композитора, написаних у пізній період, став Концерт для валторни з камерним оркестром (1998–1999). К. Флорос надає відомості щодо історії написання цієї композиції: «Його замовив гамбурзький “*Zeit Foundation Ebelin and Gerd Bucerius*”, попросивши, щоб прем'єра відбулася в Гамбурзі і щоб назва відображала зв'язок з Ганзейським містом. Д. Лігеті без вагань виконав обидва бажання. Світова прем'єра 20 січня 2001 року справді відбулася у Гамбурзі; солісткою була видатна валторністка Марія Луїза Нойнекер, яка вже багато років тому попросила у композитора концерт для валторни. Більш того, Д. Лігеті дав новому твору назву “Гамбурзький концерт” за аналогією з “Бранденбурзьким концертом” Йоганна Себастьяна Баха» [54, с. 207]. Початковий варіант твору складався з шести частин, але згодом Д. Лігеті додав ще одну, сьому. Інновацією концерту став невагомий, повітряний звук, який виникав за допомогою гри соліста «частково на натуральній валторні, а частково на клапанній валторні». К. Флорос додає: «Крім того, партитура передбачає участь не менше чотирьох природних валторн, усі з яких звучать як тони гармонічного ряду. Слухач, спантеличений використанням п'яти валторн, повинен враховувати виняткове поєднання тонів цих інструментів» [там само, с. 207].

Кількість концертних опусів із залученням різних солюючих інструментів, різноманітність підходів до можливостей жанру, циклу, тематичних структур свідчать про неабияку зацікавленість Д. Лігеті особливостями ансамблевої гри соліста/солістів з оркестром, оскільки це

дозволяло митцю кожного разу вирішувати творчі прагнення в нових темброво-віртуозних умовах. Водночас, серед розмаїття створеного особливе місце поряд із Концертом для скрипки (1992) посів Фортепіанний концерт (1985–1988) який можна назвати одним з репертуарних творів у сучасному виконавському мистецтві.

## **2.1 Художній світ та стильові особливості Фортепіанного концерту Д. Лігеті**

Фортепіанний концерт викликав широкий резонанс та здобув чимало відгуків у науково-критичній літературі. Перші з них з'явилися відразу від появи його першого варіанту, коли твір мав три частини. Зокрема, наприкінці 1987 року британський музикознавець Джон Уорнабі (*John Warnaby*, 1942–2007), який був свідком виконання цього твору, написав невелику рецензію, інспіровану його враженням від цієї музики. Британська прем'єра відбулася завдяки талановитій родині Маріо та Ентоні ді Бонавентурі (диригент та піаніст відповідно) на фестивалі «Подія Лігеті», який проходив в одному з провідних театрів Лондона – «Алмейті» [90, с. 47].

За свідченням автора статті, вже тоді було відомо, що композитор має намір розширити композиційні межі свого твору, хоча музика вражала своєю завершеністю. Концерт був сприйнятий у широких колах як новітнє слово та своєрідне відкриття. Дж. Уорнабі звертає увагу на його музичні особливості. Пояснюючи деякі риси твору, музикознавець уточнює: «Більшість дискусій зосередилася навколо реального звуку, який утворюється у зовнішніх частинах, що у поєднанні з симетричною структурою Концерту викликало безліч посилянь до “неокласицизму” 1920-х і 1930-х років» [90, с. 48]. Ще однією обставиною для можливих паралелей став спосіб трактування фортепіано. Через сприйняття композитором інструмента як ударного виникла асоціація спорідненості з музикою Б. Бартока. Очевидним стало, що Д. Лігеті майстерно володіє використанням та розумінням віртуозної фортепіанної техніки, зразки

якої так само можна спостерігати в його ранніх творах, таких як «Етюд для фортепіано» та «*Monument-Selbstportrait-Bewegung*» для двох фортепіано. У спробах визначити стиль Концерту музикознавець найбільш підходящим знаходить зіставлення з нещодавно написаним на той час твором Я. Ксенакіса «*Al'ile de Gorée*». Своєрідним висновком з аналізу структури, змісту твору стало визначення його як «мінімалістичного». Дж. Уорнабі підкреслює: «Інші концерти в рамках фестивалю дали зрозуміти, що Д. Лігеті не чужий мелодії, але головне його захоплення завжди полягало у випадковій появі мелодичних постатей, а не в їхньому структурному потенціалі» [там само, с. 48]. Перевага ритму та фактури у формоутворенні наштовхує, вважає дослідник, на думку про більш механічний підхід, але надання великої значущості гармонії це спростовує.

Нагадаємо, що Д. Лігеті був особистістю з низкою інтересів, включаючи поезію, живопис, математику та геометрію. Італійський композитор Фредеріко Фавалі [53] (*Federico Favali*, нар. 1981), наводить слова композитора про його слабкість до праць Льюїса Керола (*Lewis Carroll*), Сола Стейнберга (*Saul Steinberg*), Франца Кафки (*Franz Kafka*), Бориса Віана (*Boris Vian*), Шандора Вереша (*Sándor Weöres*), Дугласа Хофштадтера (*Douglas Richard Hofstadter*), Ейгена Манфреда (*Manfred Eigen*), Хансйохема Аутрума (*Hansjochem Autrum*), Жака Моно (*Jacques Lucien Monod*), Ернеста Гомбріха (*Ernst Hans Gombrich*). Це дає йому привід для твердження про двох митців, вплив яких відчутний на світосприйнятті композитора, незалежно від свідомого чи інтуїтивного відгуку на їхні ідеї митця [53, с. 222]. Перше спостереження Ф. Фавалі виявляє подібність композицій Д. Лігеті з картинами нідерландського художника-графіка Мауріца Корнеліса Ешера (1898–1972). Відштовхнувшись від цього зробимо невеликий аналіз його портфоліо. Переглянувши низку робіт, зауважимо про захопленість митця геометричними фігурами, скульптурними спорудами, головоломками. На перший погляд, більшість картин не мають сенсу, але, попри це, ніби змушують вдивлятися у пошуках істини, породжуючи глибоку зацікавленість. Представлений тривимірний простір з

використанням незмірної кількості деталей у низці робіт художника дає підґрунтя для проведення аналогії з нашаруванням ритмічних та мелодичних пластів у пізніх композиціях Д. Лігеті. Неодноразовим витокком ідей М. К. Ешера стала символіка сходів або драбини, що відгукується у назві та емоційній складовій Етюд № 13 Д. Лігеті – «Сходи диявола». Проте, враховуючи тезу Ф. Фавалі та проводячи будь-які паралелі між творчим доробком художника та Фортепіанним концертом угорського композитора, звернемо увагу на суттєвий момент. Відчуття М. К. Ешера у більшості його праць були передані через призму чорно-білих тонів, сенсорне сприйняття яких, на мою думку, не відбиває різноманітність відтінків звукових образів композитора.

Ще однією важливою постаттю у житті композитора був аргентинський письменник Хорхе Луїс Борхес (*Jorge Luis Borges*, 1899–1986). Творчість письменника викликала захоплення митця і була невід’ємною частиною його культурного середовища. Підкреслимо відсутність яких-небудь письмових підтверджень, що б вказували про безпосереднє втілення художнього світу рукописів у музичній діяльності Д. Лігеті. Втім, Ф. Фавалі наголошує, що одна з відомих тем Х. Л. Борхеса – лабіринт, і доходить висновку: «Кожен є частиною процесу, який відбувається під свідомим або несвідомим впливом» [там само, с. 223]. На цих засадах дослідник проводить паралелі, пов’язані зі сном композитора про лабіринт із павутиння. Саме спогади та натхнення цією ідеєю відобразились у пізніх композиціях митця, таких як «*Lux Aeterna*» (1966) і «*Lontano*» (1967) [там само, с. 223].

Фортепіанний концерт Д. Лігеті відносять до пізнього стилю композитора, коли він відходить від царини мікрополіфонії та звертається до позаєвропейських національних культур в пошуках оновлення своєї музичної мови. Разом з тим композиція концепту відсилає до барокової культури, коли були розповсюджені багаточастинні композиції, побудовані за принципом контрасту. Слід зазначити, що шлях розвідок, спроб та експериментів, які привели до написання твору у звичному форматі, охопив довготривалий період,

тому остаточно версія сформувалась у 1988 році. К. Флорос наводить величезну кількість паперових ескізів, нотаток та нотних аркушів, які зберіглися до наших днів і свідчать про кропіткий підхід Д. Лігеті до своїх напрацювань і серйозні роздуми композитора. Структура та послідовність частин твору, наголошує музикознавець, спиралась на принцип подвійного контрасту: швидко-повільно та жорстко-м'яко [54, с. 180]. Концерт присвячений диригенту Маріо ді Бонавентурі і спочатку, як вже вказувалось, мав вигляд тричастинної композиції. За словами митця, неодноразове прослуховування не дало йому змогу сприйняти твір як закінчений. Фінальна на той час третя частина вимагала подальшого розгортання, тому Д. Лігеті додав до композиції ще дві. Вперше Концерт у його початковому вигляді був виконаний 23 жовтня 1986 року ансамблем «*Die Reihe*» на Штирійському осінньому фестивалі (*Styrian Autumn Festival*) у Граці, Австрія. Остаточна п'ятичастинна версія була озвучена 29 лютого 1988 року симфонічним оркестром «*ORF*» у Віденському Концертхаусі [49]. В обох виступах незмінними залишалися диригент та соліст – Маріо та Ентоні ді Бонавентура. Нагадаємо, що Маріо ді Бонавентура<sup>1</sup> (1924–2017) – американський видатний диригент та педагог. Йому присвячена розгорнута стаття у рубриці «*Memories*» у популярній газеті «*The New York Times*» [72]. Його молодший брат – Ентоні ді Бонавентура<sup>2</sup> (1929–2012) здобув славу віртуоза ще у ранньому віці та виступав у багатьох країнах світу.

<sup>1</sup> Маріо ді Бонавентура (1924–2017) – видатний американський диригент та педагог, який народився у Фоллансбі, Західна Вірджинія. Ім'я митця пов'язано з пропагандою нової музики. Його вважають одним з авторитетів у музичній культурі ХХ століття, оскільки виступав з понад сімдесятьма оркестрами по всьому світу, співпрацював з такими митцями, як В. Лютославський, Л. Беріо, Х. Хенце, Е. Кренек та Д. Лігеті. Маріо ді Бонавентура та його брат Ентоні вирізнялись фантастичною грою на скрипці та фортепіано, брали участь у різноманітних заходах. Вже навчаючись у Паризькій консерваторії митець опановував диригування у класі Ігоря Маркевича, а композицію у Надії Буланже. Одним із творчих вподобань маестро цього часу були виступи у джазових клубах у ролі аранжувальника та акомпаніатора для легендарної співачки та кіноактриси Едіт Піаф та славетного гітариста-віртуоза Джанго Рейхардта. Починаючи з 1953 року, коли музикант виграв премію Лілі Буланже-Діну Ліпаті (французька композиторка та румунський піаніст відповідно) в області композиції, Маріо ді Бонавентура досягав ще більших висот. У 1959 році він зайняв посаду диригента симфонічного оркестру Форт-Лотердейла (Флорида, США), отримав ступінь професора музики Артура Р. Вірджина у Дартмутському коледжі (1963), ініціював та провів музичний фестиваль «Конгрегація Мистецтв» у Дартмуті (Англія), став продюсером та режисером «Міжнародного Фестивалю Веберна» у 1968 році у «Центрі мистецтв Хопкінса» (*Hopkins Center for the Arts, New York*). Після роботи віце-президентом і директором у *G. Schirmer/Associated Music Publishers*, Нью-Йорк (1974–1979) митець був директором «Школи музики» Бостонського університету (1980–1982). Завжди йдучи попереду і за чимось новим, Маріо ді Бонавентура диригував понад 100 світовими прем'єрами композицій Л. Беріо, В. Лютославського, А. Хінастери, Х. Хенце, Д. Мійо, У. Пістона [72].

<sup>2</sup> Ентоні ді Бонавентура (1929–2012) – видатний американський піаніст (народився у Фоллансбі, Західна Вірджинія). У чотирьохрічному віці він дав свій перший сольний концерт і незабаром виграв премію у

Вже після першої прем'єри Концерту для фортепіано Д. Лігеті у співпраці з великими майстрами особливу увагу на себе звернув оркестр твору. Він містить особливий склад інструментів: на тлі одинарно представлених дерев'яних духових і відповідно ним мідних інструментів виокремлюється велика кількість різноманітних ударних груп, що свідчить про приналежність композитора до сучасної музики та узагальнення ним багатьох національних традицій. Це вбачається у використанні таких інструментів як кроталі, підвісні тарілки, дерев'яні блоки, темпл-блоки, малий барабан, бубни, рототом, гуіро, кастаньети, хлопущки, том-том, флексатон, гармоніка, ксилофон, куранти та безліч різновидів свистків<sup>3</sup>. Водночас обраний інструментальний склад дозволяє композитору підкреслити можливості кожного з інструментів,

---

музичній школі Нью-Йорка. На цьому творчі здобутки віртуоза не завершилися. Вже через дев'ять років Ентоні виступав солістом у Нью-Йоркській філармонії. Професійне навчання митця відбулось під керівництвом І. Венгерової у Музичному інституті С. Кертіса, який він закінчив на відмінно. Приголомшливий успіх під час європейського турне відкрив для виконавця можливість співпрацювати з диригентом Отто Клемперером та виконати усі концерти Л. Бетховена на «Лондонському фестивалі Л. Бетховена». Віртуоз виступав більш ніж у 28 країнах, грав з Віденським, Нью-Йоркським, Бостонським, Філадельфійським, Чикагським, Лондонським (у тому числі Королівським), Піттсбургським, Сан-Франциском симфонічними оркестрами, дав безліч сольних концертів і брав участь у фестивалях. Такі композитори, як Д. Лігеті, Л. Беріо, А. Хінастера, М. Келемен, В. Персікетті, присвячували свої твори піаністу. Ентоні ді Бонавентура представляв прем'єру Концерту для фортепіано Д. Лігеті (1986), Фортепіанної сонати № 2 А. Хінастери (1992), «Точки на кривій для пошуку» Л. Беріо (1975), Фортепіанного концерту В. Персікетті (1968), Фортепіанного концерту В. Лютославського (1991). У своїй спадщині піаніст залишив записи «Етюдів» К. Дебюссі, 14 клавірних сонат Д. Скарлатті та Прелюдії ор. 32 С. Рахманінова [45].

<sup>3</sup> Через специфіку деяких з інструментів, варто надати інформацію щодо їх походження та вигляду. *Кроталі* – давньогрецький дерев'яний музичний інструмент, який являє собою два дерев'яні блоки 12-15 см, зв'язаних між собою. Кроталі були попередниками кастаньет. *Підвішена тарілка* — це будь-яка окрема тарілка, на якій грають палицею або колотівкою. В оркестровій музиці вона найчастіше використовується для посиленого крещендо. *Дерев'яні блоки* – ударний музичний інструмент із невизначеною висотою звучання. Це дерев'яний брусок із щілиноподібною резонаторною порожниною всередині. Звук здобувають ударом полчиною. *Темпл-блоки* (корейські дзвони) – ударний музичний інструмент із невизначеною висотою звучання, є дерев'яним кулеподібним предметом із щілиною та резонуючою порожниною всередині. При ударі по ньому твердими паличками видає глибокий звук, що м'яко цокає. *Рототом* – мембрана на металевому обручі. На відміну від інших барабанів, у рототома є певна висота звучання. *Гуіро* – латиноамериканський інструмент, найчастіше мають вигляд металевої трубки з насічками чи дерев'яної рифленої дощечки. Музикант, що грає на гуіро водить по ньому скребком «пуа» (*puá*), витягуючи характерний звук, що цвіркує. *Хлопушка* – ударний інструмент із невизначеною висотою звучання. Складається з двох дерев'яних дощечок довжиною близько 40–45 см. і шириною близько 10 см, з'єднаних між собою з одного боку (у заснуванні). Розводячи вільні кінці дощечок, виконавець потім різко вдаряє їх одне об одного. Звук великої сили, що виходить, нагадує удар батога. *Сирена-свисток* – використовується для створення комічного ефекту, видає стилізований звук поліцейської сирени. Інструмент металевий і має невелику циліндричну форму, усередині якої знаходиться тип лопаті вентилятора. *Слайд-свисток* (відомий також як лебідь або свисток-свані, лотосова флейта, поршнева флейта або джазова флейта) – духовий інструмент, що складається з фіпеля, подібного блокфлейті, і довгої трубки з повзунком на одному кінці. Висхідне і низхідне глісандо виходить шляхом переміщення повзунка вперед і назад при вдунанні в мундштук. *Флексатон* – ударний металевий інструмент, ідіофон із певною висотою звучання. При грі виконавець тримає флексатон у правій руці за ручку, великим пальцем натискаючи на вільний кінець пластини. При струшуванні інструменту кульки ударяються об язичок, роблячи звук. Висота звуку регулюється натиском великого пальця: чим сильніше вигнута пластинка, тим вищий звук [75; 5].

посилуючі традицію музикування, яка також формувалася в межах барокової культури. Про відхід від класичної традиції свідчить не тільки п'ятичастинна композиція цього твору. К. Флорос, спираючись на записи ескізів Концерту для фортепіано з оркестром Д. Лігеті, наголошує про сукупність вражень композитора, отриманих з різних видів мистецтва: «Стимулів було безліч: твори західної художньої музики (особливо Ліста, Стравінського та Шостаковича), Конлона Нанкарроу та Оскара Петерсона, африканська поліфонія, народна музика Південно-Східної Європи, такі танці, як карибська сальса та бразильська самба, і, нарешті, Пауль Клеє, Поль Сезанн та Костянтин Бранкузі. У “Роках мандрівок” Ліста та в “Дантовій сонаті” його цікавила фортепіанна техніка, у “Весні священній” Стравінського – поліметрика, <...> Але уявний етнологічний музичний ландшафт, який він мав на увазі, знаходився десь між Африкою, Балканами та Карибським морем» [54, с. 181].

Перша частина витримана в темпі *Vivace molto ritmico e preciso*, що визначає рухливий, пронизаний точним підкресленим пульсом характер цієї музики. Прониклива остинантна вібрація контрабасу вводить у зовсім протилежний світ другої частини, яка позначена *Lento e deserto* – «повільно та пустинно». Швидкоплинний рух шістнадцятих відкриває третю частину – *Vivace cantabile*, яка нагадує колотнечу. Рішучий характер четвертої частини – *Allegro risoluto* – несе у собі динамічний та емоційний контраст у співставленні з попередніми та є підготовкою до п'ятої частини – *Presto luminoso*, яка постає яскравим фіналом завдяки насиченій фактурі, оркестровому складу та непередбачуваному звучанню. Як бачимо, частини циклу контрастують між собою за темпом, метром, характером ритмічних фігур, фактурою, оркестровим складом, проте, незважаючи на наявність повільних частин, тут немає лірики в класико-романтичному дусі, бо відсутня кантилена і мелодія неприховано-емоційного ліричного характеру. Хоча ліричний образ як вираження особливого стану світосприйняття або протилежного будь-якому більш динамічному руху безперечно тут є та відіграє значну роль у концепції твору. Виникає питання, яким чином Д. Лігеті трактує можливості солюючого

інструмента – фортепіано? Адже воно протягом більш ніж двох століть демонструвало різні можливості для втілення розмаїття образних сфер, емоційних станів, виявляючи різні грані віртуозності?

Перш ніж відповідати на це питання, звернемося до категорії стилю для визначення обраних теоретичних засад. Не буде відкриттям теза про те, що «стиль» є однією з найбільш актуальних і тому дискусійних понять. Музикознавча наукова думка накопичила безліч визначень з урахуванням конкретного предмету дослідження: композиторської творчості, певного її періоду або твору, жанрової царини, оркестровки, виконавських прочитань тощо. Ця ситуація стимулювала українських науковців до узагальнення накопиченого досвіду. Значення такого роду розвідок складно переоцінити в сучасному науковому дискурсі, оскільки вони дозволяють оперувати існуючим знанням на більш високому рівні, не повторюючи вже відомі концепції. Наприклад, О. Лігус та В. Лігус, керуючись наявністю в дослідженнях спільних положень, угруповують існуючі праці за принципом розгляду в них стилю, як: уособлення художньої єдності, диференційованого явища, комплексу стабільних ознак, ієрархічної системи елементів тощо. Відзначається також інтонаційна природа стилю, двоїста сутність, багаторівневість його системи [17, с. 107–108]. Незважаючи на відсутність власної дефініції стилю, автори створили необхідний фундамент для подальших розвідок в цьому напрямку. Інші перспективи перед науковцями розкриває монографія С. Шипа [39]. Не обходячи увагою ґрунтовні питання щодо стилю, дослідник висуває деякі важливі для запропонованої магістерської роботи положення. Одне з них стосується визначення музики як виконавського мистецтва та окреслення іпостасей існування його художнього твору. Серед них значущими для виявлення особливостей стилю Фортепіанного концерту Д. Лігеті є: «твір як фізичний процес», бо музика розгортається в конкретному часопросторі, більш того, передбачає певні рухи виконавців; «твір як <...> оригінальний проект фізичного процесу»; нарешті, «твір як оригінальна, винайдена виконавцем-інтерпретатором версія також оригінального авторського проекту» [39, с. 15].

Всі ці позиції треба враховувати при осмисленні особливостей Фортепіанного концерту, оскільки вони свідчать і про індивідуальну реалізацію часопростору, і про оригінальну концепцію твору, і про пошуки виконавцями відповідності власних версій. Не менш цінним та універсальним постає надане С. Шипом визначення стилю: «Художній стиль – це комплекс індивідуально-типових властивостей форми та образного змісту одиничного артефакту мистецтва або певної множини артефактів, що оцінюється як відмінна особливість відповідного явища» [там само, с. 20]. Це визначення обране базовим для магістерської роботи, тим більше, що науковець вносить лише незначні корективи при формулюванні свого розуміння персонального художнього стилю. «Персональний художній стиль, – пише автор, – це комплекс індивідуально-типових властивостей форми та художньо-образного змісту одиничного артефакту мистецтва або множини артефактів, який зумовлений особистісними якостями їх творця» [39, с. 57]. Розмірковуючи далі, С. Шип серед багатьох чинників, які впливають на творчу особистість та його персональний стиль, називає «логічні, математичні, формально-конструктивні, комбінаторні розумові здібності композиторів» [там само, с. 59], що відповідає специфіці мислення Д. Лігеті. З цього приводу нагадаємо думку І. Коханик, згідно якої «стильові новації в музиці реалізуються швидше на концепційному рівні, ніж на рівні індивідуалізації мовно-виразових засобів» [16, с. 45]. Творчість угорського митця частково спростовує цю тезу, бо його інновації в царині ритму стають ознаками індивідуального стилю, впливаючи на загальну концепцію твору. Враховуючи такі особливості творчої свідомості Д. Лігеті, розглянемо Фортепіанний концерт, спираючись на існуючу наукову літературу.

*Vivace molto ritmico e preciso*, що відкриває концертну композицію, є свідомим особливого потягу композитора до комбінування різних ритмічних структур та створення багатопланової фактури. На тлі дерев'яних та мідних духових, представлених у розмірі 4/4, виокремлюється група перкусії та соло фортепіано, рух яких композитор позначив 12/8. Таким чином, можна припустити прагнення Д. Лігеті показати приналежність фортепіано до ударної

групи інструментів. Уся частина, як і цикл загалом, пронизана пульсом, який не просто виконує організуючу функцію, а є «життєвою силою усього руху» [77, с. 30]. К. Флорос, оперуючи висловлюваннями Д. Лігеті, наводить його слова про те, що композитор мав намір «<...> відійти як від хроматизму так і від однакового темпераменту, залишити позаду як тональність так і атональність. Хоча він симпатизував мікротональності та експериментував з нею, схоже, він не написав будь-яких строго побудованих мікротональних творів у строгому значенні цього слова, за винятком лише “*Ramifikations*” 1968/69 років» [54 с. 182]. Доповнюючи слова дослідника, зазначимо, що розвиток музичної тканини відбувається за допомогою різноманітних ритмічних фігур, які виконуються у різних групах інструментів. Їхнє нашарування породжує звукову ілюзію, що певним чином дає поштовх до зсуву акцентованих вертикальних утворень. Візерунки можуть варіюватись, повторюватись та видозмінюватись. Щодо розвитку та зіставлення акцентованої лінії, яка виокремлюється у партії фортепіано, композитор надає певні рекомендації на сторінках партитури: «Ударні ноти знаходяться на передньому плані: вони повинні чітко виділятися (протягом усього руху)» [66, с. 5]. Використовуючи нові технічні та акустичні можливості, відзначені маркером на шляху розвитку музики у ХХ столітті, традиційне фортепіано піддавалось критиці у зв'язку з його темперованим ладом. У той час, як американські композитори – Г. Коуел (*Henry Cowell*), Дж. Кейдж (*John Milton Cage*), Дж. Крам (*George Crumb*) – розширювали можливості інструмента, нерідко звертаючись до спеціальної «підготовки», яка змінювала його звучання, Д. Лігеті притримувався традиції акустичних можливостей інструмента. За словами К. Флороса, композитор знайшов інший шлях, який був середньою ланкою між мікротональністю та темперованим ладом. На цьому підґрунті дослідник вводить термін «квазіеквідистантність», сенс якого розкрив Д. Лігеті вирішенням творчого завдання. Цей принцип полягає як в ілюзії рівновіддаленості музичної тканини, так і у використанні інших засобів, які пояснює К. Флорос: «введенням нових, нерівновіддалених інтервальних модусів, з'єднанням діатонічних і пентатонічних гам, поєднанням

двох целотонових гам та іншими способами <...>. У трьох із п'яти частин твору (першій, другій та п'ятій) тональне забезпечення повністю або частково походить від поєднання діатоніки та <...> пентатоніки. У візуальному плані одна рука піаніста грає на білих клавішах, інша на чорних» [54, с. 182]. Ці засади, пояснює дослідник, лежать у яванських, малайзійських та африканських музичних культурах, як і ще одні основоположні принципи побудови Фортепіанного концерту – яванський «*sléndro*» та «*pélog*» [там само].

Для більш точного розуміння цих явищ наведемо відомості про них. Обидва терміни позначають основні музичні звукоряди, які використовують на островах Ява та Балі. Так «*sléndro*» [82] складається з п'яти ланок (пентатоніка), а «*pélog*» [74] – з семи, кожна з яких має свою назву. Ці основні конструкції стали невід'ємною частиною традиційного індонезійського оркестру «*gamelan*», основу якого складають загалом ударні музичні інструменти (традиційні ксилофон гамбанг та металофон гендер, які виконують сольючу партію, сарон, слентем, гонг бонанг, барабани генданг та ін.) з включенням струнно-щипкових (кечапи, целемпунг, ребаб, флейта сулінг та ін.) [5]. Стає доречним провести паралелі з подібним використанням складу оркестру Д. Лігеті у Фортепіанному концерті.

Одним із дослідників стилістичних особливостей творів Д. Лігеті вважається М. Поллок [77]. Музикознавець розглядає безліч параметрів музичного тексту на прикладі першої частини Фортепіанного концерту. Перш за все М. Поллок приділяє увагу ритмічній структурі та наводить прикладом її закономірність. Вона прослідковується у повторенні угруповань восьми тривалостей, що виглядають як послідовність 3+3+3+2+3+3+3+4+2+2+2. На думку музикознавця, це не випадково, бо власне ритм забезпечує співвідношення нашарувань та постає об'єднуючим фактором для композиції та інших параметрів [77, с. 30]. Спираючись на таку незвичну послідовність поєднань, дослідник надає відомості про особливу техніку письма, яка зустрічається ще з четвертого століття до нашої ери. Мова йде про ритмічну систему «*Aksak*», дослівний переклад якої звучить як «кульгаючи»,

«спотикаючись». Через постійні повтори та зіставлення основних угруповань, таких як 2+3, 2+2+3, або 2+3+3, вибудовується непередбачувана акцентна система, яка постійно видозмінюється. Виходячи з цього варто зазначити про подібну схожість побудови із деякими зразками фортепіанних етюдів Д. Лігеті. Загалом М. Поллок наводить для прикладу перший Етюд композитора «Безлад» («*Désordre*»). Зміст назви відтворює подібна система адативних ритмів. Завдяки оперуванню групами по 3, 5, 7, 8, створюється ефект замкненого простору на тлі процесуального хаосу. Поштовх до неминучого циклу надає останній восьмий звук, в той час як у партії правої руки починається новий процес. Той самий принцип, наголошує дослідник, можна прослідкувати в Етюді для фортепіано «Фанфари» («*Fanfares*», № 4). У цьому швидкоплинному русі Д. Лігеті оперує мелодійною послідовністю 3+2+3, поєднуючи її із мінливими гронами інтервалів [там само, с. 27–28]. Вагомим доповненням до цього постає дослідження виконавиці грецького походження Маріліни Дзелепі (*Marilina Tzelepi*, нар. 1997), яка також прослідковувала тотожність використаних побудов у творах Д. Лігеті [86]. Загалом, рух шістнадцятих першої частини Фортепіанного концерту, підкреслює авторка, є подібним до руху Етюду для фортепіано № 6 «Осінь у Варшаві» («*Automne à Varsovie*»). Також угруповання восьмих тривалостей у тріолі, які прослідковуються далі, М. Дзелепі співвідносить з тим самим принципом побудови у фортепіанному Етюді № 10 «Учень Чаклуна» («*Der Zauberlehrling*») [86, с. 23]. Такі «родинні зв'язки» між цими циклами пояснюються тим, що твори були написані майже в один період. Багато зароджених музичних інновацій, використаних композитором в етюдах, знайшли своє продовження у Фортепіанному концерті, являючи собою більш складні, розвинені структури.

Інший погляд на закономірності ритмічних елементів першої частини Фортепіанного концерту Д. Лігеті пропонує А. Мініч [20]. Авторка вважає, що повторення ритмічної групи-патерну підпорядковується системі 3+3+3+2 і 3+3+3+4+2+2+3+2+2 [20, с. 218]. Як бачимо, друга частина нумераційного коду дещо відрізняється від запропонованої М. Поллоком: вона видозмінена та

розширена. Це вказує на те, що ритмічна структура у Д. Лігеті керує музичним процесом, але вона позбавлена деякої внутрішньої статичності. Це власне дозволяє музикознавцям по-різному трактувати її грані. Розгляд інтонаційних особливостей Фортепіанного концерту, його ритміки, не тільки складає особливу царину для музикознавців, які вивчають композиційні закономірності сучасної музики, зокрема і в творчості композитора, а є важливим і для виконавця, оскільки звертають увагу на ритмічне співвідношення або сигналізують про необхідність усвідомлення ритмічного співвідношення партії фортепіано і перкусії. Зауважимо, що перкусії у цьому творі відіграють особливу роль, бо вони забезпечують ритмічне підґрунтя концерту. Складністю для виконавців в ансамблевій грі виступає те, що концерт написаний у розмірі 12/8. При цьому перкусія повністю не грає з фортепіано, а тільки з акцентованими звуками його партії. Виникає така внутрішньо синкопована тканина, в котрій шари рухаються за власними законами.

Відштовхуючись від системи повторів ритмічної структури, музикознавці вказують на наявність декількох розділів у першій частині Фортепіанного концерту. Загалом М. Поллок розділяє частину на *чотири*, вказуючи що перший визначається повторюваністю візерунка одинадцять разів, другий – тринадцять, третій – п'ятнадцять [77, с. 30]. Вивчаючи нотний текст твору, варто зазначити систему літерних позначень, якими композитор виділяє перехідні та змінні моменти. Виходячи з цього, М. Поллок описує початковий розділ у співвідношенні чотирьох пластів, перші два з яких представлені у вступі перкусії з соло фортепіано на фоні синкопованого руху струнних інструментів. Третій шар постає із включенням дерев'яних та мідних духових (літера *A*). Четвертий – літера *C*, відрізняється неочікуваним виразним соло валторни «*dolce*», яке виникає завдяки протяжним широким інтервалам. Така лінія мелодичного характеру дає привід говорити про появу ліричного образу, який контрастує квапливому руху восьмих тривалостей. Це один з частих прийомів, залучених Д. Лігеті у його композиціях. З цього приводу італійський композитор Фредеріко Фавалі наводить прикладом твір «Годинник та хмари»

(1972/73), в якому Д. Лігеті використав такий самий принцип поєднання раціонального з неосяжним [53, с. 229]. Зауважимо, що побудова першого розділу має подвійний напрямок. Окрім вище зазначених нашарувань, представлених у комбінуванні різних груп інструментів, які, безперечно, відіграють роль терасної динаміки, ще одним показником цілісності цього розділу стає розгортання музичного процесу у регістровому просторі. Якщо відштовхуватись від партії фортепіано, яка є тут провідною та відкриває цикл у середньому регістрі із загальним динамічним планом «*pp*» з акцентами на «*mf*», можна вбачати її поступове піднесення як з боку використання найвищого регістру інструмента – четвертої та п'ятої октав, так і у динамічному плані, який досягає «*ffff*» (Літера *E*).

Обмежувальною лінією після емоційного напруження стає різкий звук фортепіано у субконтроктаві на «*subito p*», який є перехідним моментом до другого розділу *F*. Його відмінною рисою стає метрична зміна в партії фортепіано. Доречним стає привести слова М. Поллока: «Після цього раптового метричного зсуву фортепіано продовжує грати на великій швидкості, але цього разу в 4/4, а фагот переймає схему “*aksak*”. До фагота незабаром приєднуються флейта, кларнет і ударні, а ритм зберігає свою важливість у загальній структурі. Однак решта оркестру пронизана всіма чотирма ритмічними структурами одночасно, і “*aksak*” передається між різними учасниками оркестру, відсувається на другий план, але ніколи не випадає з поля зору. Фактура тоншає з щільними звуками оркестру, що затихають, залишаючи фортепіано та перкусію; фортепіано повертається до ритмічної основи, а перкусія виконує початкову синкоповану роль на основі значень чвертей» [77, с. 31–32].

Наступний масштабний розділ, за словами науковця, нагадує початковий через його відкриття фортепіано та перкусії (літера *M*). Звернемо увагу на те, що принцип побудови є подібним до попереднього (нашарування пластів, динамічний та регістровий розвиток), але водночас розгортається з іншою ритмічною фігурацією у солюючого інструмента. Початковий рух фортепіано у 4/4, загалом чвертями та подвійними восьмими (частіше залігованими), на тлі

незмінної перкусії у 12/8 вносить відчуття сповільненого часу. Таким чином, Д. Лігеті створює ефект оберненості, протиставляючи ці два шари один одному. Ще одним підтвердженням зв'язку першої частини Фортепіанного концерту з композицією Етюд для фортепіано «Безлад» («*Désordre*») стає подібний принцип побудови ритмічного малюнка. Нагадаємо зауваження М. Поллока про те, що обидві партії фортепіано чіпляють останній восьмий звук, який вже належить іншій фігурації (т. 64) [77, с. 33].

Додамо до цікавого аналізу дослідника деякі важливі, на наш погляд, деталі оркестровки. Отже, якщо другий розділ вирізнявся особливим проведенням лінії валторни, у третьому цю функцію на себе взяла група дерев'яних духових. Лунаюча, досі іронічного складу мелодія у флейти пікколо стала особливою рисою цього епізоду. Цей танцювальний мотив у народному дусі по черзі підхоплюють гобой, кларнет та фагот, не змінюючи початкову фігурацію. Фактура, на відміну від відомої «паперової» мікрополіфонії, типової для сонорно-статичних композицій Д. Лігеті, добре прослуховується, створюючи неймовірну за своїми переплетіннями поліфонічну тканину. Головним принципом побудови у композитора, як і завжди, постає розгортання з малого до великого, оперування безліччю різноманітних комбінацій, завдяки чому утворюються їхні нові варіації. Говорячи про партію фортепіано, важливо зазначити її еволюцію у технічному плані. Незважаючи на необхідність виконання піаністом поліритмічної музики з постійними акцентними зсувами у досі швидкому русі восьмих, надалі ці умови ускладнюються. Акценти все частіше припадають не на один звук, а на три-чотиризвучний кластер. Це відбувається на тлі швидкоплинного руху шістнадцятих, які об'єднуються у групи по 6, 7, та навіть 8 одиниць. Звуковий ефект від поєднання окремо існуючого, але водночас нерозривно пов'язаного з життям оркестру нагадує биття серця єдиного організму, яке безперервно розвивається.

Останній четвертий розділ розпочинається з соло фортепіано (літера *U*). М. Поллок вказує, що цей епізод має менш напружений характер через не такі різкі акцентні долі (принцип побудови, як і у третьому розділі), та виводить

нову ритмічну послідовність 3+2+3+4. Ця закономірність лунає до кінця твору у всіх інструментів з частковою видозміною темпу з 4/4 на 12/8. Доповнимо ґрунтовний аналіз музикознавця власними спостереженнями. Насамперед вкажемо на появу вже знайомої мелодичної лінії у партії труби, яка так яскраво була заявлена ще у третьому розділі. Особливою ознакою першої частини стає її завершення. Д. Лігеті майже театральню оформлює останні такти: досягнувши найвищої точки розвитку звукового потоку на динаміці «*fff*», енергія вичерпується різкою градацією звуку до «*ppp*» (в межах двох тактів). Фортепіано, будучи на реєстровому піку, наче розчиняється у швидкоплинному висхідному пасажі, приводячи слухача до початку другої частини «*Lento e deserto*».

Оцінюючи новації першої частини Фортепіанного концерту Д. Лігеті, на перший погляд, можна констатувати абсолютно новий та незнайомий непідготовленому слухачу підхід. Велика кількість різноманітних ритмічних конструкцій, які витікають одна з одної, порушуючи при цьому певну стабільність, з кожним разом породжують неповторний звуковий ефект. Незвичний склад оркестру та вибір композитором певних тембрів інструментів створюють ще один окремий загадковий світ. Але, попри таку новизну у творі можна прослідкувати окремі зв'язки з традицією, на що вказують деякі вчені. Зокрема, Ф. Фаваллі співвідносить першу частину Фортепіанного концерту з «розширеною сонатною формою», яка ще у початковому вигляді представляла собою процес розвитку. Наступним твердженням дослідника стало використання Д. Лігеті геміоли. Нагадаємо, що це ритмічний прийом, при якому тридольний метр змінюється на дводольний шляхом перенесення акцентів у такті. Посилаючись на слова композитора, який казав про об'єднання у своїх творах геміоли Ф. Шопена та Р. Шумана, Ф. Фаваллі засновує свій погляд на зв'язок з традицією доповнюючи твердження самою концепцією Концерту для фортепіано з оркестром [53, с. 231]. Своєрідним розширенням меж історичної традиції сприймається думка М. Мініч. Авторка виявляє спорідненість першої частини Фортепіанного концерту з ізоритмічною технікою епохи Відродження. Нагадаємо,

що цей принцип ритмічної організації виражається в незалежному остигатому проведенні ритмічної формули та спирається на повторення «*talea*» і «*color*» («відрізок» та «повторювана мелодія» відповідно) [20, с. 218]. Багатовекторність паралелей, що виникають, не затьмарюють, підкреслимо, плідного діалогу з бароковою культурою. У змістовному плані це бачиться в співіснуванні «*perpetuum mobile*» як втілення образу Часу, що знаходиться у видозмінах руху, та незмінного, повторюваного як відбиття ідеї Вічності. У суто музичному – у стихії музикування, продиктованого ансамблевою природою твору, незважаючи на жанрове ім'я.

Залишивши враження невичерпної ритмічної енергії на тлі густої поліфонічної фактури в першій частині, друга – «*Lento e deserto*» – зачаровує слухача максимальним рівнем емоційної глибини. Зауважимо, що композитор не створює образу лірики, яка передбачається усталеною традицією повільних частин концертного жанру. Незважаючи на очікування деякої кантиленності, провідна тема, що канонічно викладається різними інструментами (*Fl. picc., Fag., Lotosfl.+Vibr.+Flex., Piano, Tr-ba+Tr-ne* тощо) на тлі педалі у *Cb.*, складається з низки коротких мотивів, які розірвані виразовими паузами. Внаслідок цього виникає ліричний образ особливого типу. Він асоціюється зі сталим часопростором, застиглим безлюдним краєвидом, відчуттям самотності. У той же час ця музика не позбавлена драматизму, який спочатку заявляє про себе гучними вторгненнями, а потім переймає ініціативу у другому розділі, підкоряючи собі знайомі мотивні утворювання (літера *M: Più mosso, ffffff, 3/4*). На макрорівні виникає двочастинна контрастно-складена форма з зіставленням, умовно, споглядального та драматичного. Можливо через цей очевидний контраст дослідники залишають поза уваги власне образне наповнення частини і підхід до інструментарію, концентруючись на особливостях техніки письма Д. Лігеті, бо описувати емоції в умовах такого роду стилістики не вважають за доцільне. З точки зору виконавця власне сприйняття та розуміння образного змісту стає основою для створення відповідної інтерпретаційної версії.

Водночас, не менш значущими стають теоретичні розвідки, які допомагають осмислити логіку музично-драматургічного процесу.

Нагадаємо, що присутність декількох солюючих тембрів, окрім провідного фортепіанного, яке тут нерідко органічно входить у загальний склад ансамблю, відсилає до практики «*concerto grosso*» барокової доби. Достатньо сказати про початок другої частини без партії піаніста, що підтверджує стихію вільного музикування. Враховуючи таке жанрове рішення, аналітичні спостереження К. Флороса здобувають не просто технічного, але і емоційно-змістовного сенсу. Нагадаємо ключові моменти аналізу тонального строю, наданого німецьким дослідником. Він помічає суттєву відмінність звукового підґрунтя від попередньої частини. Автор наголошує, що Д. Лігеті взяв за основу дев'ятитоновий модус, який складається з однаково побудованих трихордів, а саме: *g-fis-e*, *es-d-c*, *h-b-as*. Як бачимо, у послідовності вилучені деякі звуки (*f*, *a*, *des*), які упродовж руху будуть доповнювати загальний звукоряд. У такий спосіб відбувається транспонування ладу, який у свою чергу визначає гармонію частини [54, с. 185]. Узагальнюючи власні спостереження з наведеним вище аналізом, відзначимо кропіткий підхід композитора до точного вираження свого задуму, що дозволяє виконавцям обрати максимально вірний темп руху, необхідний емоційний стан, темброве забарвлення інструментів у «*Lento e deserto*». Наміри Д. Лігеті розкриваються при вивченні партитури. Наприклад, попри загальні відомості щодо розміру 9/8 та пульсації восьмих, які прирівнюються до темпу метронома 120, бачимо наступні позначення: «без тактової акцентуації», «вагаючись» (для флейти-пікколо), «як можна більше легато» (для кларнета). Одразу стає помітним дещо «формульне» проведення мелодичної лінії у солюючих інструментах. Тема побудована у низхідному русі з залученням секундових та тритонових інтонацій, які нагадують тужливе зітхання. Перше проведення музичного матеріалу композитор віддає партії флейти-пікколо. Його початковий рух можна поділити на три фрагменти, кожен з яких розпочинається відповідно початковому, але продовжує його у іншому варіанті. Неспинне підґрунтя забезпечується остинатною лінією контрабаса,

який утримує звук «*f*» великої октави, створюючи додатковий ефект напруження та деякого вибою (протягом 28 тактів). Доповненням до цього постає партія фагота (літера *B*), яка не вирізняється іншим типом побудови мелодичної лінії. Її початок приходить на третє фігураційне проведення тематичного матеріалу у флейти пікколо, що виявляє канонічну техніку письма. Цікавим стає реєстрове рішення Д. Лігеті у цьому русі: флейта пікколо лунає у найнижчій теситурі свого діапазону – у граничній першій половині другої октави, водночас партія фагота розташована у гранично високих для нього межах також другої октави. Таке максимальне зближення різних за тембром інструментів породжує ефект «близького–далекого», пластичного «підхоплення» думки, а з точки зору подальшого розвитку визначає початок зі звукового центру як деякої осі, на яку нарощується наступний матеріал. Про це свідчить долучення до певних груп специфічних інструментів, використання особливих прийомів гри. Зокрема, композитор вводить слайд-свисток («без вібрато»), трубу і тромбон (із зазначенням у партитурі «глухо, німа гармонія»), фортепіано у розмірі 3/2 («просто, без педалі») та окаріну з уточнюючим коментарем («звучить як написано»), які підхоплюють експоновані раніше мотиви (літера *C*).

Розпочинаючи частину з окремих інтервальних структур, Д. Лігеті поступово переходить до щільної фактури, яка тільки збільшує емоційний стан занепокоєності. У той же час партія фортепіано, яка звучить на «*senza pedale*», ніби огортає незупинний процес прозорою вуаллю. Її рух, зазначений композитором метром 3/2, стає натяком на певну перевагу в загальному ансамблі. Через поєднання незвичних тембрів інструментів загалом створюється враження звукового ландшафту. Майже непомітно композитор вводить тремоло малого барабана, яке незабаром розчиняється, залишаючи відчуття трепету. Як бачимо, залучення усіх компонентів музичної тканини, які спрямовані на втілення художньої ідеї, і необмеженість розгляду твору суто аналізом структур допомагає реконструювати особливості другої частини в деякій цілісності. Розуміння взаємодії всього оркестру з солюючим

інструментом може стати важливою основою для виконавця-соліста при створенні власної інтерпретації. Неймовірно мелодійна лінія контрабаса стає попередником музичного матеріалу у солюючій партії фортепіано, яку К. Флорос визначає як «тему» і віддає їй важливе місце (тт. 32–40) [54, с. 186]. Її особливість постає у реєстровому співставленні кордонів інструмента. Проведення аналогії з певним містицизмом здійснюється на підставі акордових поєднань кларнета із струнно-щипковою групою (перша та друга скрипки, альт) у спільній динаміці «*ppp*». Одним із звукових рішень Д. Лігеті стало динамічне співвідношення між інструментами. Так, композитор використовує різкий контраст між раптово введеним «лякаючим» мотивом у всіх інструментів на «*subito ffff*» і плинним мелодичним тематизмом у фортепіано, підтриманим високими тембрами на «*ppp*» (т. 36). Надалі при другому проведенні «теми» долучається гліссандо флексатона (т. 38), а при третьому – батіг (т. 40). Такі епізоди відіграють важливу роль у драматургії частини. Ніби три поштовхи вони віщують про майбутній злам в образно-емоційному змісті цієї музики. На цьому етапі важливим стає прийом переплетіння канонічного руху тематизму у духових інструментів з їхньою різкою звучністю. З приводу цього наведемо слова К. Флороса: «Ця своєрідна імітаційна обробка породжує різкі дисонанси – позначення “*stridente*” у партитурі не є перебільшенням» [54, с. 186].

Угорський новатор демонструє майстерність оркестрового письма з точки зору розкриття семантики обраного інструментарію. Зупинимось на одному моменті, важливому для розуміння продуманості кожної деталі, обраної композитором для втілення власного задуму. Зберігаючи ще поліфонічне павутиння мелодійних ліній при зміні динаміки, композитор залучає дзвони. Нагадуючи звук крапель води, вони ніби ще більше підкреслюють невизначеність процесу (т. 43). Хоча, саме їхній тембр, обраний Д. Лігеті у цьому епізоді, створює відчуття зачарованості попри лунання наполегливих мотивів духових інструментів. Доцільно зазначити схожість фігурацій між цими провідними партіями. Зокрема, спираючись на представлені інтонаційні точки (довгими тривалостями), які спочатку обіграють між собою флейта-

п'єкколо і кларнет у канонічному русі, надалі бачимо їх викладення дзвонами. Ущільнення фактури відбувається безпосередньо завдяки нашаруванню до вже існуючих провідних ліній наступних інструментів. Це також відноситься до партії фортепіано, яка імітаційно перетворює тематизм дзвонів (літера *L*). Ця подія нагадує клубок ниток, які все більше переплітаються, ускладнюючи кінцевий візерунок. Досить щемливий зростаючий звук тремоло струнної групи, а потім ксилофону, з кожним тактом стає передвісником кульмінаційного моменту. Водночас ущільнення фактури породжує додаткове до зростаючої напруги відчуття катаклізму. Особливістю цієї процесуальної фази стало залучення глісандо свистка-сирени за яким лунає сигнальний свисток (тт. 59–60). Звертаючись до нотного тексту партитури, зазначимо примітки композитора відповідно до партії фортепіано: «зі всією силою, насиллям, стуком» [65, с. 50]. Ще одним прийомом, підтверджуючим переломний момент усієї частини, стає швидкий перебіг дводольного метру на тридольний протягом двох тактів. Так весь оркестр лунає у розмірі 2/2, після завершення якого музичний матеріал продовжується у 3/4 з прискореним рухом «*Più mosso*» (літера *M*). Як вже відмічалось, з цього починається другий розділ, відзначений пануванням акордової фактури, різкими градаціями динаміки, активізацією руху у всіх голосах. Це не виключає характерного для Д. Лігеті варіантного перетворення вихідних тематичних ідей. З приводу концепції доречними стають слова К. Флороса: «Відходячи від правила дев'ятитонового ладу, у фортепіано тепер вступає поєднання діатоніки (білі клавіші) та тональної (ангемітонічної) пентатоніки (чорні клавіші). Паралельні квінти, які тут грає права рука піаніста на білих клавішах верхнього регістру, підтримуються міксами на чорних клавішах лівою рукою, при цьому одні й самі тони часом зустрічаються у двох октавах нижче і зрушені на півтону» [54, с. 187]. Зіставляючи гучні звучності усього оркестру, які можуть досягати «*ffffffffff*», кінцева думка частини характеризується авторськими примітками «*dolcissimo*» у доволі прозорій фактурі. Виникаюча акустично-змістовна арка

до початку другої частини залишає відчуття розчинення у просторі на тлі останніх чотирьох тризвуків гармоніки.

Третю частину – *Vivace cantabile* – Д. Лігеті назвав «найбільш коротким прикладом ілюзорного ритму та ілюзорної мелодії» [49]. За словами австрійського науковця-композитора Крістіана Утца (*Christian Utz*), про ці поняття, так як і про гештальт-парадокси<sup>4</sup>, композитор дізнався при знайомстві з музикою країн на півдні від Сахари. Її концепція детально описана етно-музикознавцем Герхардом Кубіком (*Gerhard Kubik*) у низці есе<sup>5</sup>, в тому числі пов'язаних з музикою *amadinda*<sup>6</sup>. За словами К. Утца, ця музика включає в себе «<...> явища, що виникають у слуховому сприйнятті у вигляді своєрідного рельєфу із взаємозалежних ритміко-мелодійних ліній» [87, с. 364]. Нагадаємо, що розглядаючи цю частину Фортепіанного концерту, К. Утц спрямовує свій аналіз на визначення математичних величин між співвідношенням ритмічних структур. Не заперечуючи цінності запропонованого підходу до осмислення композиційних особливостей «*Vivace cantabile*», констатуємо, що поза увагою також залишається змістовна складова цієї музики, носієм чого є комплекс виразових засобів. Підкреслимо, що виконавець мислить власне особливостями драматургічного процесу твору, його емоційною наповненістю, виявленням ролі кожного з елементів музичної мови в розкритті художнього задуму композитора. Без ґрунтовних уявлень такого роду неможливо висунути будь-яку виконавську версію. Виходячи з цього, запропонуємо власні узагальнення щодо музичного процесу у третій частині Фортепіанного концерту Д. Лігеті.

Перш за все, звернемо увагу на викладення провідної тематичної ідеї у каденційному висловлюванні фортепіано, що знов виводить інструмент на авансцену відповідно до концертного жанру, та швидкоплинний потік шістнадцятих, який вказує на найменшу основну ритмічну величину. В умовах

<sup>4</sup> Гештальт (з нім. *Gestalt*) – термін, який має декілька значень. У даному випадку найкоректнішим буде використовувати слово у значенні «форма», «образ», «вигляд».

<sup>5</sup> К. Утц наводить прикладом такі праці Г. Кубіка, як «Феномен характерних ритмів в інструментальній музиці Східної та Центральної Африки», «Музика Амадинда Баганда», «Когнітивні основи африканської музики» тощо [87, с. 364, виноска 76,].

<sup>6</sup> *Amadinda* – старовинний кам'яний ксилофон. Гра на ньому була поширена на півдні Уганди. Інструмент містить дванадцять дерев'яних звукових пластин та має пентатонічний лад [44].

відсутності традиційної метрики, найменша одиниця ритму виступає об'єднуючим фактором і запускає незворотний процес розвитку музичного матеріалу. Водночас композитор зберігає тактові ризики для узгодження складного за своїми мелодико-ритмічними параметрами сольного-оркестрового ансамблю (за ремаркою композитора, треба уникати будь-якої акцентуації після знаку закінчення умовного такту) [65, с. 58]. Беручи до уваги час між поділками, прослідковується шість долей, які розділені умовною лінією на 3+3. Тема піаніста, що вперше зустрічається у низхідному русі (т. 6), надалі представлена у канонічному вигляді з фактурним ускладненням. Виникає звукова омана, бо, на перший погляд, можна зробити висновки про накладення різних темпів, а не розмірів та ритмічних послідовностей. Частота пульсу спочатку чітко відрізняється одна від одної, але пізніше все більше об'єднується загальною фактурою. Для розуміння концепції цієї музики наведемо слова композитора: «Якщо цей рух відтворюється з адекватною швидкістю та з дуже чіткою акцентуацією, виникають ілюзорні ритміко-мелодійні фігури. Ці фігури не розігруються прямо; вони не з'являються у партитурі, а існують лише у нашому сприйнятті внаслідок взаємодії різних голосів. Вже раніше я експериментував з ілюзорною ритмікою, а саме у “Симфонічній поемі” для 100 метрономів (1962), у “Континуумі” для клавесину (1968), у “Пам'ятнику для двох фортепіано” (1976) і особливо в першому і шостому фортепіанному етюдах “Безлад” та “Осінь у Варшаві” (1985)» [49]. Уточнимо, що рух частини визначається ударами метронома, який дорівнює для восьмої та половинної з крапкою 184 та 46, а для чверті – 138 ударам в хвилину. Вже на початку піаніст стикається із складністю у співвідношенні власних партій. Так при пульсації правої руки по чотири шістнадцятих накладається восьма з крапкою у лівій, що може призвести до відчуття тріольного ритму. Також стає очевидною складність побудови на інтонаційному рівні. Д. Лігеті використовує ефект зростання не тільки за допомогою накладання допоміжних інструментальних шарів, а й розведення голосів по найменшим інтервалам. Для прикладу наведемо вступ фортепіано найменшими

тривалостями по малій секундї «*e-f*», яка огортається більш довгими по малій терції «*dis-fis*» (тт. 2–3). Надалі бачимо їх розширення до звуків «*g-d*» та «*gis-cis*» (тт. 4–5). Цікавим постає введення енгармонічно рівнозначного мотиву у флейти: хід на малу терцію від «*fis*» надалі продовжується від «*ges*» (літера *A*) [65, с. 58]. Такий самий розвиток спостерігається також у першої та другої скрипки. Ця частина асоціюється з певною токкатністю, але водночас залучаючи в собі мотиви ліричного наповнення. На фоні мерехтливого тихого звучання виокремлюється мелодична лінія фортепіано «*molto espressivo, dolente con tenerezza*» (дуже виразно, болоче з ніжністю). Її спосіб побудови дещо відрізняється від раніше заявлених остинатних фігурацій: після чотирьох-п'яти стійких кроків спаду настає мить, яка послідовно переводить мелодичну лінію у зворотний напрям, нагадуючи цим динаміку маятника. Доцільним нагадати з цього приводу слова К. Флороса про «численні ознаки того, що *Vivace cantabile* включає ідеї, спочатку розроблені для руху, що отримав назву *Corrente*. Він мав бути “тихим”: (*halk*), “м’яким” (*puha*) і “пурхаючим” (*suhanó*) і зникати в небуття – риси, які частково можна застосувати і до *Vivace cantabile*» [54, с. 188]. Доповнюючи слова дослідника, уточнимо, що під назвою «*Corrente*» мається на увазі перша частина Камерного концерту для 13 інструментів Д. Лігеті (1969–1970).

Враховуючи особливості музичного процесу в третій частині, визначимо загальну форму, керуючись принципами контрасту та повернення початкової рельєфної теми, експонованої в партії фортепіано. «*Vivace cantabile*» підпорядковується закономірностям складної тричастинної форми з динамізованою репризою. Її специфічними ознаками стають: 1) багатофазність розвитку вихідного тематизму в першій частині (до літери *G*), що зумовлено поступовим підключенням інструментів, перетворенням ритмічних формул, ущільненням фактури; 2) спорідненість лірико-наспівної мелодії у середній частині (з літери *G* до *M*) з початкової темою солюючого інструмента; 3) синтезуючий характер репризи (від літери *M*) та завершення загального динамічного процесу невеличкою каденцією фортепіано у глибоких басах з

позначками «*ppppp, una corda, senza ritenuto, diminuendo, poco a poco pppppp, morendo al niente*». Деталізуємо сказане аналітичними спостереженнями.

Зокрема, у першій частині можна виокремити три фази, кожна з яких має свої особливості. *Перша* з них з них завершується довгими тривалостями «*tenuto*» у багатьох з інструментів на фоні квапливих шістнадцятих в партії піаніста, які здіймаються угору (літера *B+2* т.). Такий ефект прискорення здійснюється за допомогою переходу квартолі у квінтоль попри незмінний метр. Переважна над іншими партія фортепіано лунає у третій октаві з дещо ускладненим викладом (*фаза друга*, т. 15). Її фактурний виклад дещо ускладнений: низхідна тема у правій руці тепер доповнюється канонічною імітацією у лівій. Прихований поліфонічний рух утворюється за допомогою виділення перших нот квартолі. Акцентовані сполучення сприймаються у пришвидшеному темпі через скорочення тривалостей. Ущільнення, яке відбувається загалом за допомогою фактурного (використання акордів) та динамічного (поступовий рух до чотирьох «*ffff*») ускладнення, стає основою основою побудови кульмінаційного етапу та нового комбінування тематичних елементів. Через переважання у піаніста фактури акордового складу та залучення більшої кількості тритонових сполучень вертикальні співзвуччя набувають дисонансного звучання.

Якщо до цього моменту увага була надана виключно ролі фортепіано, то з початком *третьої фази* (літера *E*) активізується виразова роль інших інструментів симфонічного оркестру. Як і у попередніх частинах, Д. Лігеті залучає прийом контрасту, який вбачається у співставленні ритмічно-формульного та ліричного початків. Таким чином, партія валторни «*molto cantabile*» лунає під чітку пульсацію піаніста. Крім того, виникає цікавий ефект від обраних регістрів інструментів, а саме першої та третьої-четвертої октав. Вперше у цій фазі з'являється перкусія, представлена у вигляді трьох бонго. Кожен з них налаштований на певну висоту та визначений у партитурі як звуки «*e*», «*f*», «*h*». До ліричної лінії валторни долучаються дещо іронічного складу партії флейти та гобою (літера *F*). Завдяки цьому через поєднання різних

швидкостей виконання на тлі регулярної пульсації фортепіано стає можливим прослідкувати деяке розшарування пластів. Як висновок, у слухача буде виникати відчуття поєднання різних темпів, а не ритмічних малюнків. З кожним тактом музична тканина стає більш прозорою і дає поштовх до розвитку нового матеріалу.

Початок *центрального розділу* третьої частини виникає, ніби, з суперечки фортепіано та перкусії (літера *G*). Допоміжна функція належить струнно-смичковій групі, яка грає на «*pizzicato*» разом з акцентованою, дещо танцювальною через ритміку акордово-токатною темою в партії фортепіано. Заявлені спочатку як єдиний тематичний комплекс, вони потім диференціюються завдяки появі в партії скрипок неймовірно протяжної, ліричного складу мелодії (літера *H*). Доречно вказати, що співіснування протилежних за емоційним станом образів було закладено в першому розділі форми у своєрідній синкретичній єдності. Тут же семантика фактурних планів підкреслена динамікою: активність фортепіанної партії посилена «*fff*», у той час, як довгі звуки у струнних звучать на «*rrrrrrr*». До розвитку ліричної теми долучається увесь оркестр, а деякі з інструментів (валторна, т. 52, та гобой, т. 54) імітують початковий мотив. Гучні мотиви у духовій групі, які налаштовували увесь процес на досягнення якогось кінцевого стану або, навпаки, ще більшого розвитку, різко завершуються. Ніби та хвиля, яка досягла поверхні, повертається у безодню для більш потужного сплеску. Зауважимо, що усі мотиви є варіантними і знаходять своє продовження в інших інструментах. Д. Лігеті змінює ритмоструктури, співвідношення голосів, проте власне диференціація образно-змістовних планів сприяє виникненню контрасту та виокремленню цього розділу як серцевини частини. Композитор і тут додержується прийому багатофазного розвитку, що динамізує драматургічний процес. Наприклад, згодом замість трьох бонго перкусію представляє ксилофон, який імітує рух фортепіано шістнадцятими (літера *L*). Розглядаючи цей уривок, стає помітним його контрастний динамічний план. Загалом, спосіб вилучення звуку варіюється від одного чи трьох «*f*». Друга кульмінаційна зона

висуває на перший план ідею змагальності. Увесь оркестр, утримуючи звуки на «*tenuto*», поступається провідною роллю партіям ксилофона та фортепіано, які у певний момент неочікувано перериваються. Відзначені деталі свідчать про те, що Д. Лігеті, оновлюючи музичну мову, тематизм, циклічну композицію тощо, зберігає природню якість жанру концерту – ігрову логіку.

На цій незавершеній думці розпочинається останній *третій* розділ, який можна охарактеризувати як динамізовану репризу-коду (літера *M*). Проведення початкової низхідної мелодичної лінії початку третьої частини потрійним складом (флейта, гобой, фортепіано) створює у загальному контексті численних перетворень та динамічних фаз ефект арки. Незмінний пульс шістнадцятими у піаніста призводить до початку третього кульмінаційно важливого фрагмента (тт. 83–85), яка, за словами К. Утца, відзначена «<...> найбільшою щільністю в одному і тому ж русі» [87, с. 366]. Дослідник наголошує, що даний фрагмент містить у собі співвідношення семи шарів 1:4:5:6:7:9:11, які «<...> з'являються в партії фортепіано (оркестр просто подвоює шар 9/16)». Музикознавець вказує на аналогічні прийоми у творах для фортепіано соло, зокрема, фортепіанних етюдах, «перша книга яких була написана безпосередньо перед (а частково, ймовірно, паралельно) концертом» [там само]. Звукообраз стає більш щільним та насиченим. Залучення усього оркестрового складу, особливо мідної групи, призводить до фінального сплеску, деякої крапки, яка рішуче була позначена маркером п'яти «*f*» (літера *O*).

Отже, підсумовуючи ще раз відзначимо, що це тричастинна форма з варіантним перетворенням вихідного тематизму та з розвитком двох образних планів, які спочатку представлені у тісному поєднанні. У другому розділі вони диференціюються, оскільки з вихідного мотиву першого розділу в середньому з'являється розгорнута лірична лінія, якій тембр скрипок надає особливого звучання. У такий спосіб у третій частині Д. Лігеті розширює сферу лірики, яка у другій «*Lento e deserto*» в умовах повільного темпу, великої кількості пауз, стислості мотивів мала характер заглибленості та драматичної напруги. Особливістю цієї тричастинної форми є не лише похідність тематизму та

варіантне перетворення, але його поетапний розвиток із розширенням кульмінаційних зон, завдяки чому вибудовується така динамізована форма. В процесі її розгортання Д. Лігеті лише під кінець призупиняє весь звуковий потік до «ррррр» під авторською приміткою «завмираючи до нічого» та виводить на передній план лише фортепіанну партію, яка перекидає арку до початку Концерту.

Узагальнюючи концепцію «*Vivace cantabile*», наведемо слова Д. Лігеті, який найбільш ґрунтовно описує її засади: «Після періоду експериментів я дістався псевдо- або квазіеквідистантних інтервалів, які не є ні цілотноновими, ні хроматичними: у дванадцятитоновій системі можливі дві цілотнонові гами, зрушені один від одного на малу секунду. Тому я поєдную ці дві гами (або звукові ресурси), і, наприклад, зустрічаються місця, де мелодії та фігурації у фортепіанній партії створюються з обох цілих тональних гам; в одній смузї використовується один шеститональний звуковий ресурс, а в іншій – додатковий. Таким чином, цілотнональність і хроматизм взаємно редукуються: утворюється тип деформованого еквідистантизму, дивно блискучого і водночас “косого”; ілюзорна гармонія, що справді створюється всередині темперованої дванадцятитонової системи, але за якістю звучання їй уже не належить. Поява таких “похилих рівновіддалених полів гармонії”, що чергуються з ладовими полями і засновані на акордах, побудованих на квінтах (переважно в партії фортепіано), доповнених сумішами, побудованими на квінтах в оркестрі, надає цьому руху індивідуальне, м’яко-металеве забарвлення (металевий звук, що виникає в результаті гармонік)» [49].

Рішучий характер четвертої частини – *Allegro risoluto* – несе у собі динамічний та емоційний контраст у співставленні з попередніми. Оцінюючи насиченість твору, К. Флорос наводить прикладом його схожість з кантатою А. Шенберга «*Ein Überlebender aus Warschau*» («Вцілілий з Варшави») оп. 46 [54, с. 189]. Щоб зрозуміти, що стало підґрунтям до цього співставлення, доповнимо слова дослідника власним аналізом. Переглядаючи партитуру кантати, варто зазначити дуже схожий оркестровий склад, що використовує

Д. Лігеті у Фортепіанному концерті. Попри важливу роль мідно-духової групи, яка представлена тубою, трьома тромбонами та трубами з сурдіною, бачимо явну домінантність ударної групи: ксилофон, дзвіночки, куранти, військовий барабан, басовий барабан, литаври, тарілки, трикутник, бубон, фанфари та кастаньети [36]. Початок обох зразків відзначений гучним сигнальним мотивом, звучання якого активує весь інструментарій. Відчуття тривоги, напруження, занепокоєння дуже ріднить цю музику між собою. Але, через значно ширший оркестровий склад у кантаті, фактура твору здається більш насиченою та об'ємною. Попри це розвиток музичної думки у композиціях дещо відмінний: А. Шенберг використовує рух інструментів, які підхоплюють й передають уривки серії один одному без явно виокремлених пауз, створюючи враження безперервності та емоційного напруження. На відміну від австрійського композитора, музичний матеріал четвертої частини Фортепіанного концерту Д. Лігеті значною мірою перетворюється на потік розривів і переходів. Відкриття руху гучним сигнальним мотивом ініціює діалог з протилежно тихою відповіддю, яка лунає через певний час. Нагадаємо, що Д. Лігеті висловлювався про значний вплив фрактальної геометрії при задумі концепції. Структура частини побудована на дрібних елементах, які були створені за допомогою комп'ютерних технологій. Самоподібні структури будуються за принципом повторності між інструментами і не тривають більше трьох тактів. Іноді перкусія, яка звучить поряд з іншими інструментами, викликає дуже різкий, «шокуючий» звук. Влучним зауваженням постали слова К. Флороса: «Знаменні ключові слова “*hajsza*” (переслідування), “*gewalttätig*” (жорстокий) і “*panic*” (паніка), виявлені в примітках до цього руху, дозволяють припустити, що “*Allegro risoluto*” відображає травматичний досвід військового чи післявійськового періоду» [54, с. 190].

Перед детальним аналізом концепції четвертої частини, продемонструємо коментар Д. Лігеті. Конкретизація композитором власного задуму, її структурних складових, принципів розвитку робить доцільним навести його думки у повному обсязі, враховуючи відсутність цієї інформації в українських

наукових джерелах. «Четверта частина, – писав композитор у нотному виданні твору, – мала стати центральною частиною Концерту. Її мелодико-ритмічні елементи (зародки чи фрагменти мотивів) самі по собі прості. Рух також починається просто, з послідовного накладення цих елементів у структурах змішаного типу. І тут створюється калейдоскоп завдяки обмеженій кількості цих елементів – цих камінців у калейдоскопі – які постійно повертаються у збільшенні та зменшенні. Проте крок за кроком, так що на початку ми не чуємо, поступово виходить на світ складена ритмічна організація типу *talea* (курсив мій. – Т. Б.), заснована на одночасності двох взаємно зміщених один до одного швидкісних пластів (також тріолей і дуолей, однак, з іншою асиметричною структурою, ніж у першій частині). Поки довші паузи поступово заповнюються фрагментами мотивів, ми повільно приходимо до висновку, що опинилися в ритміко-мелодичному вихорі: без зміни темпу, лише через збільшення щільності музичних подій створюється обертання в потік послідовних і складених, доповнених і зменшених фрагментів мотивів, а збільшення щільності свідчить про прискорення. Завдяки періодичній структурі композиції, “завжди новій, але однаковій” (усі мотивні клітини подібні до попередніх, але жодна з них не повторюється точно; тому загальна структура самоподібна), створюється враження гігантської, нерозривної мережі. Крім того, поступово починають виникати спочатку приховані ритмічні структури, два незалежні швидкісні шари з різними внутрішніми акцентами. Цей великий самоподібний вир дуже опосередковано пов’язаний із музичними асоціаціями, які спадали мені на думку під час перегляду графічної проекції математичних множин Жюліа та Мандельброта, створених за допомогою комп’ютера. Я побачив ці чудові фотографії фрактальних творінь, зроблені вченими з Брема, Пейтгеном та Ріхтером, вперше у 1984 році. З того часу вони відіграють велику роль у моїх музичних концепціях. Однак це не означає, що створюючи четверту частину, я використовував математичні методи чи ітераційне числення; дійсно, я використовував конструкції, які, однак, не базуються на математичному мисленні, а є скоріше “майстерними” конструкціями (у цьому відношенні моє

ставлення до математики подібне зі ставленням графіка Мауріца Ешера). Мене цікавить швидше інтуїтивна, поетична, синестетична відповідність не на науковому, а на поетичному рівні мислення» [49].

До цього наведемо інформацію про одного з дослідників, про якого згадав Д. Лігеті. Гастон Моріс Жюліа (*Gaston Maurice Julia*, 1893–1978) – французький математик, який відкрив так звані множини Жюліа. Візуально це свого роду картини, що малюються на комп'ютері. Вони будуються з точок, кожна з яких має власний колір. Множини Жюліа створюються за допомогою математичних формул та ітеративних (повторювальних. – Т. Б.) процесів. В основі цього процесу лежить ідея про те, як точки в комплексній площині (двовимірний простір, у якому кожній точці зіставлено комплексний номер) взаємодіють із певною математичною функцією. Кожна точка в площині зазнає кількох повторень цієї функції і, якщо залишається постійною, зберігається на картині. Точки забарвлюються в різні кольори залежно від того, скільки повторень їм було потрібно зробити. Таким чином, математичні формули та процеси визначають, як виглядатимуть множини Жюліа [21].

Вагомим доповненням до власних висловлювань композитора постала розгорнута праця американської дослідниці Сінтії Л. Вонг (*Cynthia L. Wong*), у якій авторка наголошує ще про деякі джерела, в котрих міститься інформація щодо натхнень Д. Лігеті з приводу написання четвертої частини Фортепіанного концерту [91]. Мова йде у першу чергу про статтю відомого німецького математика Хайнца-Отто Пайтгена (*Heinz-Otto Peitgen*, 1945), написану у 2011 році «*Continuum, Chaos and Metronomes – A Fractal Friendship*». С. Л. Вонг підкреслює важливість цієї праці, бо її автор приділяє увагу особливостям мислення Д. Лігеті. Зокрема, німецький математик оприлюднив візуалізовану пам'ять про композитора – візерунок під назвою «фрактал Лігеті» та його збільшену версію – «Вихор». Як зазначає С. Л. Вонг, ще одним «прямим натхненням» для композитора, про яке говорить Річард Стейніц (*Richard Steinitz*) у своїй праці 2003 року «*György Ligeti: Music of the Imagination*», постали дослідження Хайнца-Отто Пайтгена «*29 Arms at Seahorse Valley*» [91,

с. 52]. Отже, спираючись на таку велику кількість математичних праць, американська дослідниця робить висновки про опосередковані зв'язки четвертої частини Фортепіанного концерту з теорією хаосу та фракталів. Пояснюючи свою думку, С. Л. Вонг наводить характеристики цих обох явищ: «<...> фрактали відбивають самоподібність у різних масштабах. Конструкція фракталів прогресує від простоти до складності, часто демонструючи збільшення як властивість заповнення чи створення простору. Генерація фракталів передбачає ітерацію чи повторення» [91, с. 82]. На відміну від попереднього, пише авторка, «хаос демонструє поєднання порядку та безладу. Хоча у короткостроковій перспективі події видаються випадковими, у довгостроковій перспективі розкривається таємний порядок. <...> у хаотичній системі жоден стан ніколи не повторюється точно. Хаотична система демонструє уривчастість, тобто іноді система повертається до стану періодичної поведінки перед поверненням до непередбачуваного хаосу» [там само].

Щоб простежити взаємозв'язок цих двох математичних елементів звернемося до порівняння початкових ескізів та фінальної партитури твору. У своєму дослідженні С. Л. Вонг приводить прикладом нотний текст четвертої частини Фортепіанного концерту, який був знайдений у Р. Стейніца та датований 1980 роком (липень-вересень) [91, с. 48]. По ньому стає очевидним виявити деякі відмінності від вже відомого оригіналу, а саме більш об'ємну фактуру, яка відноситься до всіх інструментів, використання початкового висхідного мотиву (*des-es-ges*) по принципу перегукування та розгортання, у збільшенні та зменшенні [там само]. Спираючись на наведені вище теоретичні спостереження, уточнимо, яким чином проявляється вплив теорії хаосу в цій музиці. Для вирішення поставленого завдання порівняємо кінцеву версію цієї частини з початковим задумом. Отже, на тлі першого варіанту, відзначеного тривалим розгортанням музичної думки у всього інструментарію, побудова початкового висхідного мотиву тепер приходиться на різкі звуки фортіссімо «*as-b-des*» тільки у дерев'яно-духової групи з залученням валторни. Неймовірно

боязлива імітаційна відповідь першої та другої скрипок на «*ppp*» лунає скрізь певний час та стає початком хаотичної відповіді на «*ff*» партії фортепіано, що побудована на уривках двох кластерних акордів [65, с. 86] Відповідно до цього прикладу, деяка самоподібність, характерна фракталам, доповнюється безладом та уривчастістю, характерною для хаосу.

Як зазначає С. Л. Вонг, ще один ескіз партитури, датований 26 листопадом 1981, дозволяє припустити його приналежність до першої частини. Але у ньому також стають очевидними візерунки, які прослідковуються у четвертій: мотив за звуками «*g-a-c*» та ритмічний синкопований малюнок із тривалостей восьмої, чверті та чверті; чверті, восьмої та чверті [91, с. 49]. Наводячи аналітичні спостереження та порівняльний аналіз, запропонований Р. Стейніцом, американська дослідниця розширює уявлення про комплекс застосованих композитором засобів. Наприклад, він приділяє увагу звуковидобуванню на струнних та ударних, динаміці, яка у комплексі в ансамблевій взаємодії стає носієм певного музичного образу. Це дає підстави говорити про насиченість першої редакції четвертої частини виразовими «жестами» хоча і менш драматичними, ніж в опублікованій версії. Динамізований ефект створюється за допомогою пауз, які підсилюють напруженість, роблячи атмосферу ще більш емоційно насиченою [там само, с. 49].

Більша частина спостережень С. Л. Вонг належить музично-математичній точці зору та формульному опису ритмічних малюнків, які вона зіставляє з положеннями теорій фракталів та хаосу. Але, авторка не спростовує звернення до гармонічного аспекту, висуваючи твердження про залучення Д. Лігеті у четвертій частині твору дванадцятитонового звукоряду [91, с. 112]. Звісно, прослухавши цю музику, складається враження більш точного, наукового підходу композитора до її написання. Тож, оперуючи цим, будемо попутно звертати увагу, яким чином ритміка впливає на емоційну складову та виявляє складності фортепіанної партії у співвідношенні голосів фактури.

Спочатку зазначимо інтонаційно важливі мотиви, які пронизують усю частину. Мова йде про «фанфарний» початковий виклик, побудований за принципом б. 2 + м. 3. Він може дещо доповнюватись, рухатись у змішаному напрямку (не тільки у висхідному або навпаки) та змінювати великі інтервальні сполучення на малі. Для прикладу наведемо висхідний рух скрипок, який складається з м. 3 + б. 2 + м. 3 [65, с. 86, тт. 2–3]. Також підкреслимо *другий* мотив, який вперше з'являється у флейти пікколо та труби з сурдіною у низхідному русі за звуками «*b-g-es-d-c*» (літера *A*). Його подальший прояв може також варіюватись. Ламаний рух, який вперше представив піаніст (тт. 19–20), є *третьім* важливим мотивом. У його початку лежить використання звуків септакорду, а саме «*es-a-c-f*». Через таку самоподібність дійсно згадуються раніше вказані слова композитора щодо калейдоскопічних камінців. Вони просто змінюють кут зору на них, обертаючись навколо своєї осі та взаємодіючи з іншими подібними елементами. Таким чином, музичний матеріал модифікується та рухається вперед, але завжди залишається знайомим. Як і раніше, композитору притаманний прийом контрасту, який у цій частині більш яскраво акцентується у поєднанні полярних динамічних відтінків. Майже завжди після рішучо поставленої крапки лунає стримана невпевнена відповідь.

Виходячи з логічної завершеності музичної думки, можна позначити умовний кордон *першого* розділу, який відзначений генеральною паузою (т. 29). Цікавим рішенням постало використання удару барабана, який створює аорчний ефект, розпочинаючи та завершуючи музичну думку. Надалі його биття виступає у ролі емоційного чинника, завдяки якому решта інструментів починають все більш переплітатися, ущільнюючи фактуру до самого кінця. Рух духової та мідної групи по інтервальним сполученням другого провідного мотиву відкривають *середній* розділ (літера *D*). Через використання композитором структури, побудованої за принципом «питання–відповідь», та ритмічно ускладнених елементів (залігованих нот, синкоп, тріолей, фігурацій, розділених паузами) стає очевидною його складність. Тематизм цього епізоду продемонстрований двома контрастними сферами. Їх доволі просто

ідентифікувати за характером висловлювання піаніста, які охоплюють досить «мрійливі, спокійні» інтонації (т. 35) та рішучі «імпульсивні» відповіді (т. 37). Зі сторони симфонічного оркестру спостерігаються подібне моделювання музичного матеріалу за принципом імітації. Відштовхуючись від партії фортепіано, яка не ознаменована технічними проблемами, можна зробити висновки про труднощі саме звукового контролю та вивіреного дотику. Її побудови більше нагадують уривки думки, але, у спільній концепції об'єднуються з загальною течією. Підготовка до наступного розділу здійснюється за певний час до нього завдяки впровадженню початкових мотивів. Спершу вони зустрічаються поодинокими «натяками» у комбінації духових та мідних груп інструментів з участю тамбурина (тт. 45–46; 65–66). Наймасштабніший з них з боку динамічного плану («*fff*»), насиченості інструментарію та використання додаткового клацання кастаньєтів відкриває *третій* розділ (літера *J* + 2 т.). Такого роду «реприза» повертає слухача до початку, але на іншому рівні динамічного розвитку завдяки перетвореному матеріалу. Складається відчуття накопичення енергії особливо після першого розділу, в якому присутні багато пауз та уривчастих ліній. Модифікаційні зміни початкового мотиву часто прослуховуються між перекличками інструментів та стають основою великого кульмінаційного епізоду, який під кінець розчиняється у генеральній паузі.

Характерною рисою *Allegro risoluto*, окрім уривчастості, стає його образна своєрідність частини. Першою думкою виникають асоціації з неспокійним потоком свідомості, яка наголошує то про якусь вирішеність певних задач, то на сумнів їх правильності. Музика може викликати різні стани у слухача, пов'язані з емоціями тривоги, злості, напруження та, навпаки, покою та розслаблення. Кожен момент наповнений новими враженнями та викликами, які відзначені непередбачуваністю. Увесь цей процес можна охарактеризувати як лабіринт думок та почуттів. Важливою рисою частини є поєднання тричастинної форми з ясними ознаками початку репризи та поступової

динамізації драматургічного процесу з тенденцією кресцендування з притаманним стилю Д. Лігеті остаточним згортанням музичних подій.

Фінальна частина – *Presto luminoso* – вже за темпово-характеристичним визначенням вказує на яскравість своїх образів. Цей рух зумовлений попередніми частинами у використанні віртуозних прийомів та техніки письма. Чітка, енергійна пульсація малого барабана стає основою для продовження висхідних шістнадцятих у фортепіано. За словами К. Флороса, спільна риса з «*Vivace molto ritmico e preciso*» (ч. I) постає у використанні цілотнової гами. Так, партія правої руки піаніста грає від «*c*», а лівої – від «*des*» [54, с. 191]. Ця частина не містить вказівок автора щодо розміру, але має чітко визначений час пульсації, зазначений Д. Лігеті. Таким чином, бачимо четверть, окреслену рухом метроному 168 ударів у хвилину, четверть з крапкою – 112 та половинку з крапкою – 56 [65, с. 123]. Як і у попередніх частинах митець використовує тактові риси у нотному тексті, які слугують більше об'єднуючим фактором для виконавців. При аналізі партитури встановимо, що на кожен такт припадає шість долей, розділених умовною (уривчастою) лінією на 3+3. З приводу частини Д. Лігеті казав, що вона «<...> гармонічно дуже проста, але складніша за своєю ритмічною структурою: вона заснована на подальшому розвитку “власних закономірностей” третьої частини. У цій частині, як і в третій, гармонічно та мелодично домінує система квазіеквідистантності, що чергується з гармонічними полями, в основі яких лежить поділ хроматичного цілого на діатоніку та ангемітонічну пентатоніку. Поліритми і гармонічні суміші досягають найбільшої щільності, і в той же час цей рух надзвичайно легкий, осяяний дуже яскравими фарбами: спочатку він здається хаотичним, але, прослухавши його кілька разів, легко вловити його зміст: безліч самостійних, але самоподібних фігур, що перетинаються» [49]. Дійсно, після прослуховування частини, попри її дуже насичену фактуру, складається відчуття легкості та прозорості. Беручи до уваги досить невеликий масштаб «*Presto luminoso*», можна зробити висновки про його насиченість не тільки завдяки використаним тембрам, але й способу зміни музичного матеріалу.

Відштовхуючись від логічної завершеності музичної думки та її модифікації, можна стверджувати про наявність *n'яти* фрагментів (або етапів, фаз), кожен з яких характеризується непередбачуваністю та індивідуальністю. Зазначимо, що усі визначення мають більш умовний характер та були виявлені шляхом власного аналізу.

Отже, *перший* з них позначений рівноправністю кожного з інструментальних пластів на мелодико-ритмічному рівні. Угрупування восьми тривалостей по три та дві у партії правої руки фортепіано (літера *A*), надалі створюють ефект погляду у викривлене дзеркало. Вони залишаються подібними до початкового, але лунають або у інверсії, або розширюються, або змінюють свою послідовність. Вкажемо на виписані акценти на початковому звуці кожної фігурації, які не збігаються з використаними такого самого принципу написання у партії лівої руки. Таким чином, можна стверджувати про поєднання індивідуалізованих побудов на прикладі однієї фортепіанної партії. Акцентовані лінії не лунають одночасно, створюючи цим поліфонічну фактуру. Кожен наступний інструментальний виклад виявляє властивості, що характеризують його унікальність та власний життєвий цикл. Ці властивості реалізуються через специфічні закономірності та тенденції, які впливають на його еволюцію та розвиток. Незважаючи на різноманітність цих законів, вони перебувають у загальному контексті музичного руху. Виходячи з висновків слухового аналізу, стає доречним провести аналогію з мурашником, де кожен виконує свою функцію.

Ущільнення фактурного викладу інструментів і їхнє регірове піднесення відкриває наступний – *другий* етап (літера *C*, т. 11, 2 ч.). Його характерною особливістю стає експресивна, виразова мелодія у партії віолончелі, підтримана дерев'яними духовими інструментами (*Fag.*, *Ob.*, *Fl.*). У цьому епізоді знову бачимо появу ліричної образності на тлі бісерних фігурацій шістнадцятих у піаніста: досить виважена партія струнного інструменту у малій та першій октаві стає колоритним тембровим відтінком у порівнянні з дзвінкістю третьої–четвертої октав. Такий рух коротких тривалостей у

фортепіано дуже нагадує динаміку третьої частини «*Vivace cantabile*». Ще однією ритмічною опорою постає звучання трьох бонго (звуки «*h*» «*f*» «*e*»), які своєю пульсацією нагадують африканські мотиви. Відкритість і простота у спілкуванні композитора з виконавцем стає помітною при перегляді авторських приміток, зазначених у партитурі. Наведемо прикладом слова Д. Лігеті з приводу виконання партії валторни: «<...> будь ласка, попрактикуйтесь, це працює! Дякую» [65, с. 129].

Ущільнення фактури, використання динамічних відтінків до «*fff*» ніби незабаром призведуть до кульмінаційного моменту, але така емоційність швидко розчиняється на «*sub. pp*» і дає початок новому *третьому* етапу розвитку (літера *E*). Його притаманною рисою стало залучення дзвіночків на тлі різносторонньої партії фортепіано: продовження руху шістнадцятих у лівій руці піаніста доповнюються початковими фігураціями восьмих у правій. Завдяки цьому прослідковуються три пласти пульсацій, які рухаються ніби у різних темпах та мають послідовні акцентні звуки. Зазначимо, що у цьому епізоді композитор вперше виставляє ключові знаки «*b-es-as-des-ges*» для нижньої партії фортепіано. Це віддзеркалюється в одночасній грі піаніста на білих та чорних клавішах рояля. Перехідний момент до кульмінаційної фази характеризується сумнівними інтонаційними переключками флейти, гобоя та кларнета (літера *G*). У цей час досить рішуче стаккато віолончелі налаштовує увесь інструментарій до емоційно-важливого стану.

Дзвінки тембри кроталі на тлі віртуозних насичених пасажів струнної та дерев'яної груп відкривають *четвертий* етап, який припадає на «золотий перетин» усієї частини (літера *H*). Емоційний стан напруги здійснюється за допомогою використання пікових можливостей інструментів із динамічної та тембрової сторони. Кластерні акордові сполучення фортепіано у третій та четвертій октавах доповнюються широкими вигуками мідної групи та ударами чотирьох том-томів. Виникає враження повної хаотичності процесу та нерозуміння його результату. У візуальному сприйнятті музики відчувається прояв стихійного лиха, яке демонструє усі можливості величі природи.

Соло фортепіано розпочинає останній п'ятий розділ, що відразу після надзвичайної події уявляється символічною паузою, схожою на тихе відлуння після бурі (літера Q). Водночас, воно є даниною традиції з її увагою до каденційних висловлювань соліста. Цей епізод пропонує слухачеві можливість замислитися над наслідками подій, відчутти емоційно-психологічний стан, перейнятися «прихованим задумом», який Д. Лігеті вклав у цю музику під час її написання. Пришвидшення руху піаніста за допомогою переходу у тріольний ритм послідовно залучає усі інструменти. Особливу увагу звертають на себе моторошні мотиви валторни, труби та тромбону з сурдиною під приміткою композитора «грізно, брутально, але джазово» [65, с. 141]. Залишаючи наодинці ксилофон, як представника перкусії, та фортепіано, композитор знову підкреслює їхню особливу роль в драматургії Концерту та приналежність фортепіано до ударної групи. Фінальна частина завершується останнім глухим ударом по дерев'яному блоку. Підкреслимо умовність запропонованих меж розділів, які допомагають позначити зміни, які відбуваються у тематизмі, бо реальне розгортання музичної тканини спрямоване на затвердження динамічного накопичення та перетворення вихідних інтонаційних ідей – художньо-естетична позиція митця, яка стає стильовою ознакою Фортепіанного концерту.

Підсумовуючи цілісну структуру цього твору, доречним навести слова Д. Лігеті: «У Фортепіаному концерті я представляю своє творче кредо: демонструю свою незалежність від критеріїв традиційного авангарду, а також модного постмодернізму. Музичні ілюзії, які я вважаю також такими важливими, є для мене не самоціллю, а основою мого естетичного світовідчуття. Я віддаю перевагу музичним формам, які мають скоріше предметний, ніж процесуальний характер. Музика як “застиглий” час, як об’єкт в уявному просторі, викликаний музикою у нашій уяві, як творіння, що справді розвивається в часі, але в уяві воно існує одночасно у всіх своїх моментах. Заклинання часу, його тривала течія, замикання його в моменті сьогодення – ось моя головна мета як композитора» [49].

## 2.2 Фортепіанний концерт Д. Лігеті у виконавській практиці ХХІ століття

Фортепіанний концерт угорського композитора відразу привернув до себе увагу піаністів різного темпераменту та творчих прагнень. Після його прем'єри у виконанні Ентоні ді Бонавентури до нього зверталися такі відомі музиканти, як П'єр-Лоран Емар (*Pierre-Laurent Aimard*), Золтан Фейєрварі (*Zoltán Fejérvári*), Маркус Беллхайм (*Markus Bellheim*), Джон Орф (*John Orfe*) та Себастьян Вішар (*Sébastien Vichard*). Такого роду зацікавленість можна пояснити двома моментами: по-перше, Етюдів Д. Лігеті, які з'явилися у той же період творчості композитора, постали перед сучасними піаністами принципово нові виконавські завдання, по-друге, Фортепіанний концерт пропонував їм можливість проявити власну індивідуальність та віртуозну майстерність. Які ж завдання постають перед солістом у творі Д. Лігеті на тлі завоювань романтичної епохи? Зупинимося лише на суттєвих моментах піаністичної складової. Нові питання, вирішення яких необхідно сучасному виконавцю, можна розподілити на *три рівня*. *Перший з них*, найвищий, стосується власне концепції твору, його образно-емоційного змісту, вміння створити загальний образ цієї музики; *другий рівень* пов'язаний з комплексом технічних складнощів, без подолання яких неможливо донести думку автора: зауважимо, що крім традиційної віртуозності у виконанні пасажів, акордів, поліфонічної взаємодії голосів особливу увагу привертає до себе ритміка, яка потребує від піаніста вміння перебувати нібито у різних часових просторах; *третій рівень* безпосередньо зумовлений другим і стосується ансамблевої взаємодії піаніста з оркестром. Усвідомлення цих особливостей Фортепіанного концерту Д. Лігеті дозволяє осмислити індивідуальність виконавських версій, запропонованих сучасними митцями. Під таким кутом зору будуть порівнюватися концепції П'єр Лоран Емара<sup>7</sup> та Себастьяна Вішара<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> П'єр Лоран Емар (*Pierre-Laurent Aimard*, нар. 1957) – видатний французький піаніст, який спеціалізується на виконанні як класичної, так і сучасної музики. З років навчання у Леонській консерваторії (Франція) митець звертає на себе увагу як талановита особистість: у доволі юному віці: піаніст здобув премію камерної музики

Одним із зразків інтерпретації Фортепіанного концерту Д. Лігеті постає версія, створена французьким віртуозом П'єр Лоран Емаром з ансамблем «*Asko/Schönberg*» під керівництвом нідерландського диригента Рейнбера де Леу (*Reinbert de Leeuw*) у 2000 році. Музичні уподобання піаніста різноманітні і охоплюють твори класичної та сучасної спадщини. Його активне прагнення оволодіти творчістю композиторів ХХ століття заслужило митцю репутацію прихильника усього новітнього, включаючи твори Д. Лігеті. У своєму прочитанні Концерту для фортепіано з оркестром П.-Л. Емар постає виконавцем раціонального та інтелектуального світосприйняття. Це спостерігається при аналізі вирішення першого рівня завдань, а саме втілення концепції твору, відбиття своєрідності його образно-емоційного змісту, здатності відтворити загальний образ цієї музики. Піаніст доволі прискіпливо та з повним розумінням відноситься до правильності прочитання нотного тексту. Це вбачається у дотриманні вивіреної пульсації, яку можна співвідносити з темпом «*Allegro*», виставлених динамічних відтінків, фігураційних поєднань. Завдяки такому відношенню стає можливим відчути своєрідність задуму угорського композитора та обраних ним виразових засобів. Французький піаніст переконливо створює враження безперервного

---

Паризької консерваторії та перше місце на міжнародному конкурсі Олів'є Мессіана (1973). Знайомство та співпраця з такими видатними композиторами, як Дж. Бенджамін (*George William John Benjamin*), Р. Карневале (*Roberto Carnevale*), М. Строппа (*Marco Stroppa*), Х. Лахенман (*Helmut Lachenmann*), Е. Картер (*Elliott Cook Carter*), Д. Куртаг (*György Kurtág*), підтверджують його високий професійний рівень. Незважаючи на прихильність до музики ХХ століття, піаніст зарекомендував себе і як шанувальник класики, записавши п'ять концертів для фортепіано з оркестром Л. Бетховена у співпраці з австрійським диригентом Н. Арнонкуртом (*Johann Nicolaus Graf de la Fontaine und d'Harnoncourt-Unverzagt*) та Лондонським «Камерним оркестром Європи» (*COE*). До цього додамо, що П.-Л. Емару випала честь виконувати прем'єру таких творів, як «*Répons*» П. Булеза (1981), «*Klavierstück XIV*» К. Штокхаузена (1985), етюдів для фортепіано Д. Лігеті (№ 10 та № 12 були присвячені виконавцю). Окрім цього, митець здобув звання професора та почесного члена «Королівської музичної академії» (*RAM*) у Лондоні (2006). Загалом, творче життя піаніста насичене виступами у багатьох країнах, керівництвом фестивалями та участю у документальних фільмах до сьогоднішнього дня [42].

<sup>8</sup> Себастьян Вішар (*Sébastien Vichard*, нар. 1979) – провідний французький піаніст, чий талант та майстерність здобули визнання на міжнародному рівні. Митець прославився завдяки своїй активній концертній діяльності та поширенню сучасної музики. Отримавши освіту у Паризькій консерваторії, піаніст згодом став її викладачем у класах «Фортепіано», «Акомпанемент», «Читання з аркушу» та «Камерна музика». Одним з творчих досягнень С. Вішара є членство (з 2006) у «*Ensemble intertemporain*», який спеціалізується на виконанні музики ХХ та ХХІ століть. Завдяки цьому піаністу випала честь виступати у ролі соліста у Паризькій філармонії, Лондонському Королівському фестивальному залі, концертному залі «Концертгебау» в Амстердамі та співпрацювати з такими видатними композиторами, як П'єр Булез, Петер Етв'ош (*Péter Eötvös*), Паскаль Дюсапен (*Pascal Dusapin*), Беат Фуррер (*Beat Furrer*), Філіпп Манурі (*Philippe Manoury*), Марко Строппа (*Marco Stroppa*), Еліотт Картер (*Elliott Cook Carter*), Філіпп Шоллер (*Philippe Schoeller*), Філіпп Юрель (*Philippe Hurel*) та багатьма іншими [81].

розгортання музичної думки. Це досягається, загалом, через правильний розподіл часу, постійний рух вперед, поступове вибудовуванню зон кульмінацій та спаду.

Зовсім протилежний образ відчувається в інтерпретаційній версії відомого сучасного французького піаніста Себастьяна Вішара з ансамблем «*Ensemble intercontemporain*» під керівництвом німецького композитора та диригента Маттіаса Пінчера (*Matthias Pintscher*) у 2021 році. Зокрема, якщо П.-Л. Емар представляє першу частину Фортепіанного концерту у контексті незупинного процесу та злиття з оркестром, залучаючи слухача до світу власного розуміння цієї музики, то С. Вішар керується більш емоційним та віртуозним підходом, створюючи відчуття постійної інтриги завдяки залученим тембрам. Перша відмінність пов'язана з обраним піаністом рухом, який можна співвідносити з темпами «*Vivace*» або «*Presto*». Якщо порівнювати вирішення піаністами другого рівня складнощів, які зумовлені незвичною ритмікою та її вирішальним впливом на тематизм, фактуру, часопростір твору, підкреслимо, що вона певним чином залежить від способу її прочитання, тобто артикуляції. Відштовхуючись від цього, варто відзначити неймовірну пальцеву дикцію та виразність у фігураціях С. Вішара. Вже напочатку піаніст демонструє декламування кожного звуку, окрім акцентованих, і такий підхід зберігає до кінця частини. Таким чином, прослуховується уся фортепіанна фактура, яка насичена технічно складними комбінаціями, дрібною моторикою, ускладненою октавами, акордами, і все це на тлі досить швидкого темпу і постійної зміни пульсації. Такий ефект гостроти, наполегливості, деякої зухвалості досягається завдяки принципу гри «*non legato*» і не втрачається навіть у фрагментах з сольними репліками чи мелодичними висловлюваннями інших інструментів. На відміну від цього, П.-Л. Емар представляє інший спосіб декламування, заснований на зв'язку усіх ритмічних компонентів. Це проявляється у більш згладженому протяжному звуці і показі більшою мірою саме акцентованої лінії. В результаті, піаністична фактура сприймається більш узагальненою та не виокремлюється на передній план.

Коли технічні аспекти втрачають пріоритетність, виявлення особистісних та емоційних нюансів у світосприйнятті піаністів стає більш доступним. Завдяки медитативності другої частини «*Lento e deserto*», яка являє собою діалог між солістом та оркестром, бачимо, що він сприймається виконавцями по-різному. Залучаючи третій рівень проблем, який стосується ансамблевої взаємодії, робимо висновки, що П.-Л. Емар обирає позицію дискусії, у той час як С. Вішар – концепцію дебатів. По-перше, таку відмінність можна відзначити у перекличках фортепіано з ксилофоном (т. 65) [65, с. 52]. Виразне, з прийомами гри «*rubato*» виконання С. Вішара помітно відтіняє досить вивірену, немов неквапливу розмову П.-Л. Емара. По-друге, відношення до звуку обох митців відчувається вже з перших взятих нот. На тлі простого, прозорого, досить добре інтонованого тембру, який демонструє П.-Л. Емар, С. Вішар підживлює прийомами звуковидобування хаотичне дійство оркестру. В його грі основним прийомом стала велика градація звуку, яку піаніст обрав разом з експресивною манерою гри.

Завдяки досить технічно складній складовій третьої частини «*Vivace cantabile*» у виконавців відчувається спільний кут зору. Швидкоплинний потік шістнадцятих, який притаманний фортепіанній партії до самого кінця, встановлює потрібний вектор руху разом з чіткими вказівками Д. Лігеті щодо темпу. Неймовірно заплутані фігурації, які то спрямовані у висхідному русі, то навпаки, представляють для виконавця особливу складність, бо потребують високого професійного рівня, яким володіють обидва митця. Ще одним особливим спектром задач постає комбінування пальцевої техніки зі слуховим контролем: піаністична фактура Д. Лігеті дуже насичена поліфонічними лініями. Звісно, говорити про повністю ідентичні виконання досить недоречно. Тож, відзначимо, що П.-Л. Емар приділяє увагу стабільності у всіх випадках, але при цьому фокусується на кожному звуці. На відміну від цього, С. Вішар знаходиться кожного разу у певному моменті звучання, обираючи більш гостре звуковидобування.

Теж саме можна сказати про інтерпретаційні версії обох виконавців двох останніх частин – четвертої та п'ятої («*Allegro risoluto*» та «*Presto luminoso*»). Бачення піаністів має чимало споріднених рис щодо загальної концепції та руху. Несподівано однаковий прийом (з деякими несуттєвими відмінностями) у початковому русі четвертої частини залучили обидва митця. Чому такий вибір асоціюється з деякою непередбачуваністю стає зрозумілим при перегляді партитури. Початковий низхідний рух двома акордами на «*ff*» виписаний композитором четвертними тривалостями з акцентами. При ударах метронома, який дорівнює 138, очікується дуже потужний, різкий, тривалий звук. Але, особливою рисою обох виконань постав протилежний вибір: використання прийомів *staccato* та атаки асоціюються у слуховому сприйнятті як гострий, іронічний жарт. У С. Вішара ця манера гри носить дещо перебільшений вигляд, але схожа з тією рішучістю, яку продемонстрував П.-Л. Емар. Але, попри індивідуальність кожного з піаністів їхнім найвагомішим об'єднуючим фактором постала саме музика Д. Лігеті.

Доцільним до сказаного буде навести відгук французького піаніста П.-Л. Емара щодо Фортепіанного концерту: «Мені випала честь записати його тричі, двічі з П'єром Булезом та *Ensemble Intercontemporain*. Я не можу порахувати, скільки годин знадобилося, щоб навчитися. Це складна п'єса через її віртуозність, яка, якщо можна так сказати, дуже інтелектуальна. Це також складний твір як у ритмічному, так і музичному плані. Я думаю, що він один із найскладніших <...>. Я б сказав, що це один із найкращих фортепіанних концертів, коли-небудь написаних, абсолютний шедевр, твір з неймовірною енергією, фантазією, кольорами та ритмами. Виконавці утворюють суспільство, в якому кожен член бере участь і несе велику відповідальність. Це не просто романтичний герой, якого обслуговує натовп рабів, як у багатьох романтичних концертах, – це дуже активна участь. <...> Це дуже багата річ, в якій немає надії зрозуміти все відразу. Як і велику поліфонічну музику Баха чи епохи Відродження, її варто переслухувати багато разів, щоб щоразу відкривати для себе дедалі більше багатства. Але це не означає, що ви будете зневірені, коли

вперше послухаєте її. Тут так багато всього цікавого, а Лігеті настільки гарний співрозмовник, що він багато дає від початку» [76].

## **Висновки до Розділу 2**

Неймовірно довгий та кропіткий процес написання Концерту для фортепіано з оркестром Д. Лігеті визначає велику складність цього твору. Як бачимо, різносторонні захоплення композитора вплинули на його творчість в цілому та формували як концепції його композицій, так і техніку письма. Це безпосередньо стосується інтересів, пов'язаних з цариною математики, живопису, літератури, новацій інших провідних композиторів ХХ століття, та, звичайно, африканської поліритмічної музики, яка, загалом, послужила семантико-стилістичним підґрунтям Концерту для фортепіано з оркестром. Попри таку новизну, з якою стикається як виконавець, так і слухач, Д. Лігеті не уникає звернення до традиції, більш того, індивідуально втілює можливості її багатого досвіду, про що свідчить звернення до жанру концерту в розмаїтті його жанрово-стильових моделей. Незвичність та яскравість звукообразів Фортепіанного концерту, нова віртуозність якого сприймається своєрідним викликом усталеній піаністичній традиції, притягує увагу багатьох сучасних виконавців, що підтверджує актуальність цієї музики, її повноцінне входження в музичну культуру сьогодення. Виконавські версії, здійснені П.-Л. Емаром та С. Вішаром, свідчать про неабияку цінність твору Д. Лігеті, який розкриває нові вектори розвитку сучасного фортепіанного мистецтва, його віртуозної складової, водночас надає можливість кожному з піаністів проявити власну індивідуальність та інтелектуальний підхід до композиторського задуму.

## ВИСНОВКИ

1. У дослідницьких працях, які присвячені творчості Д. Лігеті, підкреслюється вагомість його внеску як в розвиток новітньої музики другої половини ХХ століття, так і у розв'язання низки теоретичних питань. Зокрема, ім'я композитора пов'язується з багатьма напрямками новітньої музики, які здобули розповсюдження завдяки діяльності багатьох представників другої хвилі авангарду. Його ініціативність та прагнення оновлення композиторського мистецтва подається науковцями у різноманітних контекстах, оскільки угорський новатор не оминув увагою численні техніки письма, які визначили шляхи розвитку європейської музики післявоєнного періоду. Серед них називають серіалізм, алеаторику, сонорику, інновації електронної музики, власні відкриття митця статичної та мікрополіфонічної композицій, просторової музики тощо. Активність творчої позиції Д. Лігеті дозволила йому стати одним з лідерів ХХ століття, якого характеризували як композитора постійних пошуків, спроб, власних пропозицій та новітніх технік до вироблення індивідуального стилю.

2. Фортепіанна музика, якій композитор приділяє велику увагу, відбиває загальні пошуки Д. Лігеті в царині оновлення техніки письма. Розгляд Концерту для фортепіано з оркестром виявив своєрідність образного змісту та засобів виразності, способів побудови та залучення звукових прийомів. Угорський новатор, незважаючи на свої унікальні позиції по відношенню до усталеної традиції, не спростовує звернення до неї. Перш за все це стосується звернення до жанру концерту, який має власну «історію», циклічності, схожості способів організації та об'єднання частин, засобів використання інструментів оркестру (а саме показ кожного, що характерно для «*concerto grosso*»), залучення прийому контрасту, синтезування геміол Ф. Шопена та Р. Шумана, актуалізації більш ранніх технік письма (ізометричної та техніки «*Aksak*»). Разом з тим, комплекс мовних та виразових засобів демонструє значне їхнє переосмислення. Це заявляє про себе у відношенні до темпу, тактових поділок, виписаної педалізації, у новому розумінні мелодії та гармонічної вертикалі,

функцій фактури, темброво-регістрового розташування музичної тканини, динаміки.

3. Виявлені паралелі з африканською культурою підкріплюються на рівні фортепіанної стилістики, оскільки композитор радикально перетворює весь комплекс виконавських прийомів. Замість звичної оркестральної звучності тут панує експериментальність темброво-регістрового простору, розширене використання динаміки, насиченість фактури навіть при відсутності гармонічної вертикалі, структурна та технічна складність. В результаті цього віртуозність передбачає активізацію таких прийомів фортепіанної техніки, як звуковий баланс, вільне володіння піаністичним апаратом, гарно розвинена координація, особлива увага до артикуляції, якість туше, осмислення співвідношення звуку та паузи, відчуття часопростору та слухового контролю за усіма елементами музичної тканини.

4. Усвідомлюючи співвідношення виконавських версій П.-Л. Емара та С. Вішара Концерту для фортепіано з оркестром Д. Лігеті з авторським текстом помітні незначні, але суттєві відхилення в інтерпретації. Через відчутну схильність С. Вішара до експресивної манери гри хронометраж деяких частин дещо зменшений. Це суперечить зазначеним автором позначкам з приводу часу протікання музичного твору. Ще одним моментом, який виділяє гру піаніста, постає особливе ставлення до звуку, який характеризується дзвінкістю, підкресленою артикуляцією, енергією та цікавими динамічними відтінками. Таким чином, С. Вішар вирішив концептуально подати слухачеві цикл, спираючись на власне бачення, а також на більш емоційне сприйняття почутого. Обрана музикантом позиція не сприймається принципово недоречною, оскільки композитор залишає простір для виявлення творчої ініціативи інтерпретатора. Трохи з іншої сторони постає бачення П.-Л. Емара. Піаніст ставить примітки Д. Лігеті щодо темпу та штрихів на перше місце, відтворюючи «оригінальне» звучання твору. Манера гри митця дозволяє говорити про його раціональний та логічний підхід.

Надзвичайна своєрідність композиторського мислення Д. Лігеті, його яскрава індивідуальність, новий погляд на фортепіано, яке у ХХ столітті неодноразово підпадало під «критику» у зв'язку з темперованим ладом, розкривають широкі **перспективи** для подальших досліджень. Вони бачаться: *по-перше*, в розгляді інших виконавських версій Концерту для фортепіано з оркестром; *по-друге*, у співставленні образного змісту та мовних засобів циклу зі збірками Етюдів Д. Лігеті; *по-третьє*, в осмисленні особливостей звукообразу цієї музики у контексті зв'язків творчого мислення митця з поезією, літературою та живописом; *по-четверте*, у розкритті спільних закономірностей цього твору з музикою американського композитора К. Нанкарроу. Особливим завданням може стати дослідження еволюційних процесів в царині фортепіанної музики, написаної Д. Лігеті в різні періоди творчості.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ : Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1989. 20 с.
2. Беліченко Н. М. Структурна поетика музичного твору: на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ : Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1992. 16 с.
3. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. С. 53–69.
4. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 20 с.
5. Гамелан. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Гамелан> : веб сайт. (дата звернення: 25.03.2024).
6. Гармель О. Принципы фрактальной геометрии в творческих идеях Дьердя Лигети. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*: зб. статей. Київ, 2008. Вип. 73. С. 175–182.
7. Гоменюк С. «Движение без продвижения»: нелинейное время Дьердя Лигети. *Київське музикознавство*: зб. статей. Київ : Музична Україна, 1989. С. 68–74.
8. Горюхіна Н. О. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / ред-упор. І. А. Котляревський. Київ, 2000. Вип. 7. С. 16–30.
9. Дьєрдь Лигети – Music and the Holocaust : веб сайт. URL: <https://holocaustmusic.org/ru/resistance-and-exile/djord-ligeti/> (дата звернення: 24.11.2022).

- 10.Іванова І. Л, Мізітова А. А. Інструментальний концерт 80х років: деякі тенденції розвитку жанру. *Музична Харківщина: зб. наук. праць*. Харків, 1992. С. 50–61.
- 11.Зинькевич Е. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа*. Київ : Музична Україна, 1988. С. 96–102.
- 12.Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой : пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения. Київ : НМАУ, 2003. 168 с.
- 13.Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
- 14.Клин В. О музыке. Теория жанра и жанры фортепианной литературы. Киев : Музична Україна, 1985. 351 с.
- 15.Коменда О. І. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір* : наук. журнал. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 120–140.
- 16.Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
- 17.Лігус О. М., Лігус В. О. Теоретичні Аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Київ, 2019. Вип. 40. С. 106–111.
- 18.Лигети, Дьёрдь – Wikwand : веб-сайт. URL: [https://www.wikwand.com/ru/Лигети,\\_Дьёрдь](https://www.wikwand.com/ru/Лигети,_Дьёрдь) (дата звернення: 24.11.2022).
- 19.Мізітова А. А. Модуси гри в інструментальних концертах Едісона Денисова. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. Київ, 2015. С. 97–105.
- 20.Мініч А. Творчість Дьордя Лігеті 1980–2000 років: структурно-синтаксичні і семантичні особливості тематизму інструментальних концертів. *Науковий*

*вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*: зб. наук. статей. Київ, 2020. Вип. 129. С. 213–231.

21. Множина Жулія – Вікіпедія : веб сайт.  
[https://uk.wikipedia.org/wiki/Множина\\_Жулія](https://uk.wikipedia.org/wiki/Множина_Жулія) (дата звернення: 11.04.2024).
22. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование. Київ : КГК, 1994. 157 с.
23. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. 1998. Вип. 1. С. 87–93.
24. Павлишин С. С. Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики. Київ, «Музична Україна», 1976. 68 с.
25. Павлишин С. С. Зарубежная музыка XX века: Пути развития. Тенденции. Київ : Муз. Україна, 1980. 212 с.
26. Павлишин С. С. Музыка двадцатого століття : навч. посібник. Львів : БаК, 2005. 232 с.
27. Пащенко Д. Фортепианный стиль Лигети в контексте эпохи постмодернизма. *Когнітивне музикознавство*. Харків, 2011. Вип. 3. С. 88–96.
28. Семененко О. Жанр музичний. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 71–76.
29. Смирнова Т. Жанр как эстетическая категория. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*: сб. статей. Київ : Музична Україна, 1989. С. 68–74.
30. Сухленко И. Жанровый аспект исполнительской интонации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2015. Вип. 44. С. 23–32.
31. Сухленко И. Музыкальное произведение в концепции исполнителя: механизмы актуализации. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського: Комунікативна організація музичного твору*. Київ, 2015. Вип. 44. С. 51–58.
32. Сухленко И. Временная организация музыкального произведения: исполнительский аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії*

- і практики освіти*. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2015. Вип. 42. С. 334–344.
33. Сухленко І. Фактура в исполнительському рішенні. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського : Механізми новацій у музичній творчості*: зб. наук. статей. Київ, 2013. Вип. 108. С. 65–72.
34. Чернявська М. Н. Аксиологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музики педагогіки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 24 с. URL: <https://cheloveknauka.com/v/490294/a/#?page=1> (дата звернення: 11.04.2022).
35. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : дис. ... канд. искусствоведения. Київ, 1986. 172 с.
36. Шенберг Уцілілий з Варшави – Ноти. URL: <https://musopen.org/uk/music/10881-a-survivor-from-warsaw-op46/> (дата звернення: 15.04.24).
37. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. 42 с.
38. Шип С. В. Музыкальный знак в типологическом аспекте. *Текст музичного твору: практика і теорія*: зб. статей. Київ : Київське музикознавство, 2001. Вип. 7. С. 47–57.
39. Шип С. В. *Теорія художніх стилів*. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. 138 с.
40. Шукайло В. Ф. Шлях до майстерності піаніста. Запоріжжя : Запорізьк. нац. ун-т, 2017. 206 с.
41. Шурдак М. І. Особливості взаємодії музичного матеріалу і формотворення у пізній камерно-інструментальній творчості Дьордя Лігеті. *Часопис*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. Вип. 1. С. 13–21.
42. About – Pierre-Laurent Aimard. URL: <https://pierrelaurentaimard.com/about/> (accessed: 10.04.2024).

43. Albakri T. Reflexive and Comparative Review of Musical Trends within the Framework of the 20th Century. *American International Journal of Contemporary*. USA : Center for Promoting Ideas, 2014. Vol. 4, No. 9. C. 44–52.
44. Amadinda. URL: [https://de-m-wikipedia-org.translate.google.com/wiki/Amadinda?\\_x\\_tr\\_sl=de&\\_x\\_tr\\_tl=ru&\\_x\\_tr\\_hl=ru&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://de-m-wikipedia-org.translate.google.com/wiki/Amadinda?_x_tr_sl=de&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc) (accessed: 24.01.2024).
45. Anthony di Bonaventura. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Anthony\\_di\\_Bonaventura](https://en.wikipedia.org/wiki/Anthony_di_Bonaventura) (accessed: 14.03.2024).
46. Arom S. African Polyphony and Polyrhythm: Music Structure and Methodology. Trans. Martin Thom, Barbara Tuckett and Raymond Boyd. New York : Cambridge University Press, 2004. 700 p.
47. Borio G. La composition musicale: sens et reconstruction. *GRABÓCZ, Sens et signification en musique*. Paris : Hermann, 2007. P. 107–122.
48. Bosseur J-Y. Du son au signe. Paris : Éditions Alternatives, 2005. 144 p.
49. Concerto. URL: <https://www.schott-music.com/en/konzert-no153614.html> (accessed: 24.11.2023).
50. Dalos A, Ozsvart V. Jardanyi pal es kora. Tanulmányok a 20 szazadi magyar zene tortenetebol. Magyarország : Magyar Tudományos Akadémia könyvkiadási Rózsavölgyi és Társa, 2020. 432 p.
51. Dibelius U. Gyorgy Ligeti. Eine Monographic in Essays. Mainz : Schott Musik International, 1994. 299 p.
52. Engebretson M-A. György Ligeti's Piano Concerto: An analysis of the first movements. Evanston, Illinois. Evanston : Northwestern University ProQuest Dissertations Publishing, 2000. P. 1–13.
53. Favali F. The First Movement of Ligeti's Piano Concerto: A Case of "Secret Collaboration" among Artists. *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*. Borges Center : University of Pittsburgh, 2020. No. 50. P. 221–234.
54. Floros C. György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism. Vienna/Austria : MUSIKZEIT Verlag Lafite, 2014. 252 p.
55. Flows C. Gyorgy Ligeti: jenseits von Avantgarde und Postmoderne. Wien, 1996.

56. Gallot S. György Ligeti et la musique Populaire. Lyon: Symétrie, 2010.
57. Griffiths P. Gyorgy Ligeti: Contemporary Composer. Robson Book Ltd, 1997. 160 p.
58. György Ligeti 1923-2006. URL: <https://booklets.idagio.com/825646630738.pdf> (accessed: 10.02.2024).
59. György Ligeti: Piano Concerto (1985/88). *Youtube*. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=qJS\\_FiOzRC4](https://www.youtube.com/watch?v=qJS_FiOzRC4) (дата звернення: 02.05.2024).
60. Kerékfy M. «A “new music” from nothing»: György Ligeti’s *Musica ricercata*. Budapest : Studia Musicologica, 2008. 49/3–4. P. 203–230.
61. Kerékfy M. Folkloristic Inspirations in the Music of György Ligeti: Problems of Identification and Interpretation. *Musicologica Istropolitana XII*. Bratislava : Univerzity Komenského, 2016. P. 243–265.
62. Kolleritsch O. Gyorgy Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularitat. Wien, 1987. 237 p.
63. Ligeti György – BMC – Magyar Zenei Információs Központ. URL: [https://info-bmchu.translate.google.com/index.php?node=artists&table=SZERZO&id=11&\\_x\\_tr\\_sl=hu&\\_x\\_tr\\_tl=ru&\\_x\\_tr\\_hl=ru&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://info-bmchu.translate.google.com/index.php?node=artists&table=SZERZO&id=11&_x_tr_sl=hu&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc) (accessed: 24.11.2023).
64. Ligeti G, Varnai P, Hausler J, Samuel C. György Ligeti in Conversation. London, 1983, 140 p. P. 124-137.
65. Ligeti G. Konzert für Klavier und Orchester [Ноти]. URL: [https://classic-online.ru/uploads/000\\_notes/12200/12159.pdf](https://classic-online.ru/uploads/000_notes/12200/12159.pdf). (дата звернення: 24.11.2022).
66. Ligeti G, Ligeti-Kongress, Petersen P. Fiir Gyorgy Ligeti. *Die Referate des Ligeti-Kongresses*. Hamburg : Laaber-Verlag, Laaber, 1991. 363 p.
67. Ligeti G. «On My Etudes for Piano». Trans. Sid McLauchlan. Mainz : Schott, 1988b. *Sonus* 9 (1): 3–7.
68. Ligeti G. Etudes pour piano, premier livre. Mainz : Schott, 1986.
69. Ligeti G. «On My Piano Concerto». Trans. by Robert Cogan. Mainz : Schott, 1988c. *Sonus* 9 (1): 9–13.
70. Ligeti Piano Concerto (Aimard live with Reinbert de Leeuw). *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jNewteLXpDY> (accessed: 17.02.2024).

71. Maintaining disorder – City Research Online. URL: <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/4733/1/Maintaining%20disorder.pdf> (accessed: 27.09.2023).
72. Mario di Bonaventura Obituary (2018) – New York, NY. URL: <https://www.legacy.com/us/obituaries/nytimes/name/mario-di-bonaventura-obituary?id=17389827> (accessed: 05.04.2024).
73. Nordwall O. György Ligeti: Eine Monographic; Mainz : Schott's Söhne, 1971. 229 p.
74. Pelog. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Pelog> (accessed: 26.05.2024).
75. Percussion Instrument. *Britannica*. Arts & Culture. URL: <https://www.britannica.com/art/percussion-instrument> (accessed: 26.05.2024).
76. Pierre-Laurent Aimard talks about György Ligeti's Piano Concerto. URL: <https://clevelandclassical.com/cleveland-orchestra-pierre-laurent-aimard-talks-about-gyorgy-ligetis-piano-concerto/> (accessed: 26.05.2024).
77. Pollok M. Defining a Style: The Role of Rhythm in Motivic and Formal Cohesion in the Music of György Ligeti; Washington : Western University, 2013. 102 p.
78. Roelcke E. Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv; Budapest : Osiris Kiadó, 2005. 250 p.
79. Sadie S, Tyrrell, J. The new Grove dictionary of music and musicians; New York : Grove, 2001. V. 14, 15. P. 487.
80. Schreiber E. The structure of thought. On the writings of György Ligeti. *Articles*. New York : TRIO 1–2, 2019. P. 18–39.
81. Sébastien Vichard. URL: [https://www-ensembleintercontemporain-com.translate.google.fr/soliste/sebastien-vichard/?\\_x\\_tr\\_sl=fr&\\_x\\_tr\\_tl=ru&\\_x\\_tr\\_hl=ru&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www-ensembleintercontemporain-com.translate.google.fr/soliste/sebastien-vichard/?_x_tr_sl=fr&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc) (accessed: 10.05.2024).
82. Sléndro. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Slendro> (accessed: 01.05 2024).
83. Steinitz R. György Ligeti: Music of the Imagination; London : Faber and Faber, 2003. 416 p.
84. Taylor S. A. Ligeti, Africa and Polyrhythm. *Traditional Music and Composition For György Ligeti on his 80th Birthday*. Berlin, 2003. Vol. 45 (2). P. 83–94.

85. Taylor S. A. «Chopin, Pygmies and Tempo Fugue: Ligeti's "Automne à Varsovie"». Music Theory Online 3. 3. URL: <http://www.societymusictheory.org/mto> (accessed: 24.10.2022).
86. Tzelepi M. Gyorgy Ligeti: His etudes for piano and Piano Concerto – An analysis; Florida : University of Florida, 2002. 34 p.
87. Utz C. Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music History in the 20th and 21st Century; transcript Verlag, 2021. 528 p.
88. Várnai P. Beszélgetések Ligeti Györggyel. Budapest : Zeneműkiadó, 1979. 49 p.
89. Violin concerto [Ноты]. URL: <https://www.csun.edu/~liviu7/421/Score-Violin%20Concerto.pdf> (accessed: 05.03.2024).
90. Warnaby J. Ligeti's Piano Concerto. *Tempo, New Series*. Cambridge University Press, 1987. No. 163. P. 47–49.
91. Wong C. L. The Fourth Movement of György Ligeti's Piano Concerto: Investigating the Musical-Mathematical Connection. The City University of New York (CUNY), 2016. 251 c.