Міністерство культури та інформаційної політики
Міністерство освіти й науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано/ Кафедра джазу та популярної музики

Вовна Анастасія Юріївна

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ ДЬОРДЯ ЛІГЕТІ. ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ «MUSICA RICERCATA»

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано/Джаз та популярна музика

Магістерська робота

Науковий керівник –

ПІБ. Завісько Наталія Зіновіївна

Кандидат/доктор мистецтвознавства,
доцент/професор,

доцент/професор кафедри

Рецензент -

Львів – 2022

Зміст

Вступ 3

Розділ І. Музичне мистецтво ХХ століття 5

1.1 Музика ХХ століття. Нові композиторські техніки письма 5

1.2. Творча постать Дьордя Лігеті у контексті музики ХХ століття 12

Розділ ІІ. Фортепіанна творчість Дьордя Лігеті 15

2.1. Стильові особливості фортепіанної музики Дьордя Лігеті 15

2.2. Загальна характеристика та історія створення фортепіанного циклу «Musica ricercata» 19

2.3. Текстологічний та виконавський аналіз циклу «Musica ricercata» 25

Висновки 39

Список використаних джерел 41

Додатки 45

Вступ

Магістерська робота присвячена характеристиці музики XX століття, розгляду творчого шляху Дьордя Лігеті та фортепіанного циклу «Musica ricercata». Домінантним у дипломній роботі стане детальний розгляд одинадцяти фортепіанних мініатюр, які увійшли до циклу.

Вважаємо, що робота над теоретичним і текстологічним аналізом є актуальною, оскільки цикл «Musica ricercata» є яскравим зразком становлення творчих потенціалів та творчого розвитку. Одинадцять п'єс ставлять надзвичайно високі вимоги до піаніста, змушуючи виконавця зовсім по-іншому поглянути на творчий процес. Знайомство із фортепіанною творчістю Дьордя Лігеті відкриває нові можливості звичного для нас інструменту та пропонує абсолютно незвичайну логіку побудови музичного матеріалу – таку логіку, яка є частиною неповторності та унікального мислення цього композитора. Також не менш важливим фактом є відсутність будь-якої української літератури чи досліджень на обрану нами тему.

Впродовж усього творчого шляху, стиль Дьордя Лігеті пройшов значну еволюцію. Композитор звертався до традиційних форм та жанрів. Однак, не дивлячись на це, його твори не часто виконуються. Причиною є авангардна естетика. Це нова музика, яка потребує неабиякої професійної підготовки як виконавця, так і слухача. Нерозуміння цієї музики у жодному разі не повинно ігноруватись, а, навпаки, повинно стати поштовхом для детального її вивчення та тлумачення інтерпретатором. У цьому, власне, і є **актуальність теми дослідження.**

Мета дослідження:

Визначити специфіку та концепцію циклу для вирішення виконавських проблем.

Завдання дослідження:

- характеристика музичного мистецтва XX століття та кристалізація ;
- аналіз стилю Дьордя Лігеті відносно періодизації творчості;

- детальна характеристика та музичний аналіз кожної п’єси із фортепіанного циклу «Musica ricercata» та виконавських проблем, з якими зіткнеться піаніст;
- опис виконавського почерку французького піаніста П’єра-Лорана Емара.

Об’єкт дослідження: фортепіанна музика Дьордя Лігеті

Предмет дослідження: фортепіанний цикл Дьордя Лігеті «Musica ricercata»

Матеріалом дослідження: нотний текст «Musica ricercata», відеозапис майстеркласу П’єра-Лорана Емара та його виконання, а також власне виконання фортепіанного циклу.

Були використані такі **методи дослідження:**

- історико-мистецтвознавчий: при вивченні творчого шляху та музичних творів;
- аналітичний: при вивченні наукової літератури;
- слуховий аналіз та метод компаративістики: при порівнянні різних інтерпретацій.

Структура: робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Розділ І. Музичне мистецтво ХХ століття

1.1 Музика ХХ століття. Нові композиторські техніки письма

ХХ століття - це зміна соціально-політичного становища, прискорення та зміна темпу життя, глобальні досягнення в науці та техніці. Феноменом стає науково-технічний прогрес, який являє собою активний процес розвитку знань, вдосконалення техніки та технологій, це все супроводжується матеріальними тенденціями у світогляді людей.

Культуру ХХ століття не можна вважати цілісним явищем, адже вона складається з багатьох течій, які відрізняються між собою своєю метою та засобами виразності, нерідко вони протилежні одна одній. Дана культура надзвичайно відрізняється від попередніх століть; радикальним новаторством є абсолютне заперечення митцями традицій минулого. Таким чином, виникає мистецтво, яке увібрало не лише традиційний матеріал, а й не художні феномени хроніки та прикмет реальності. Але, попри свою строкатість та відмінні риси, вони мають одну спільну рису – всі течії прагнуть відобразити світ у формі вираження відчуттів та настрою художника. Початок формування цього напряму розпочався ще у творчості постімпресіоністів та отримав назву **модернізм**.

У музикознавчій естетиці, *модерн* – це художній стиль, один із тенденцій модернізму, який синтезує нові, нетрадиційні форми та прийоми; використовує нові матеріали та конструкції. Особливістю модерну є плавні, естетично-природні лінії; зацікавленість новими технологіями – у архітектурі та прикладному мистецтві.

Абсолютно новаторським у мистецтві став **авангард** (від фр. avant-garde – «передовий загін») – це термін, яким називають художні течії у літературі й мистецтві, що утворились на початку ХХ століття та рішуче порвали з попередньою літературною традицією. Термін «*Авангардизм*» виник у 1920 році та утвердився у музикознавстві після Другої світової війни. Авангардисти відмовляються від традицій реалістичного мистецтва минулого та працюють над пошуком нових виразових засобів та форм.

Не варто плутати модернізм з мистецтвом авангарду, навіть якщо інколи важко провести між ними межу. Варто пам'ятати, що модернізм передував авангарду: модернізм виник наприкінці XIX ст., авангард – на початку революційної епохи XX століття. Модернізм був революцією всередині мистецтва, естетичним бунтом і не проти традицій, то авангард – це бунт проти мистецької традиції та будь-яких традицій.

Головна відмінність між модернізмом та авангардом полягає в тому, що хоча обидва напрямки прагнуть створити щось принципово нове, але модернізм створює це нове виключно у сфері художньої форми (у сфері художнього синтаксису та семантики, семіотики, не торкаючись прагматики). Авангард зачіпає всі три сфери, наголошуючи на останній. Авангард неможливий без активної художньої «антиповедінки», без скандалу та епатажу. Для модерністів характерний замкнутий спосіб життя. При об'єднанні модерністів в гуртки, вони поводять себе тихо та академічно на противагу авангардистам, які «голосно» та рішуче заперечують наслідування подібності. З'явився новий тип художнього сприйняття дійсності, у якому завдання митця не описувати об'єктивно існуючу дійсність, а, виходячи зі свого власного художнього всесвіту, вступати у відносини з цією дійсністю, створюючи суто суб'єктивне мистецтво. Скільки митців – стільки й художніх світів, чи «всесвітів» [6]. Головним завданням для митців авангарду стало створення суб'єктивного мистецтва; скільки художників – стільки ж світів чи «всесвітів».

Свій розвиток активно продовжують стилі, різні техніки письма, оновлюючи досягнення попередніх століть: неокласицизм, неоромантизм, імпресіонізм, експресіонізм, мінімалізм. Також активно розвиваються музичні напрямки експериментального характеру - додекафонія, серіалізм, сонорика, алеаторика, інтуїтивна та альтернативна музика, електронна і цифрова музика, музика сфер.

В історії музики ще не було настільки радикальних змін, такої різноманітності жанрів, стилів, синтезу різних мистецтв, такої сміливої композиторської думки та розширення музичного мислення.

Різноманітність культурних процесів ХХ століття завдячує еволюції художніх стилів, адже стиль, як ідея та матеріал, відображає специфіку світогляду та художнього мислення митця; саме стиль представляє епоху.

Формування головних напрямів стилю у музиці ХХ ст. пов'язано з індивідуалізацією композиторських технік, що є фактором оригінальності стилю. Композитори, які почали свій творчий шлях у 1950-х роках стояли перед вибором продовження чи заперечення традицій. Внаслідок синтезу традицій утворився неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм та інші види. Музичний авангард встановив пріоритет новаторства. Однак, у 1960-х роках композитори-радикали відмовились від новаторства та впровадили синтез технік, жанрів, форм у межах авторського стилю.

У художній літературі для передачі відчуття факту використовувались фрагменти документів, стенограм. У живописі - з'явились нові напрямки: футуризм – пропагував техніку та промисловість; синтетичний кубізм – картини створені із приклеєних фрагментів з різних матеріалів; дадаїзм – використовувались предмети заводського виготовлення. У скульптурі конструкції також створювались з різних матеріалів. В музиці виникають нові напрямки, в яких шуми та не музичні звуки стали рівноправними поряд з музичними тонами. Таке поєднання неоднорідних елементів, синтез різних форм – головна риса художнього мислення цього століття.

Різноманітність культурних процесів ХХ століття завдячує еволюції художніх стилів, адже стиль, як ідея та матеріал, відображає специфіку світогляду та художнього мислення митця; саме стиль представляє епоху.

Загалом, розрізняють дві фази європейського музичного авангарду: першою фазою є період кінця 1900-х - середини 1920-х років (період ідеологічного терору), а другою – середина 1940-х – кінець 1960-х років (період Другої світової війни).

Яскравими представниками першого періоду авангарду є І. Стравінський, А. Лур'є, Б. Барток, ранній С. Прокоф'єв, П. Хіндеміт, Д. Шостакович, А. Берг, А. Веберн, А. Шенберг. Перша хвиля авангарду пов'язана із поняттям нової тональності, нової ритміки, мікрохроматикою, розвитком дванадцятитонової концепції, вершиною якої став серійно-додекафонний метод.

Представниками Нової музики другого періоду авангарду стали: П. Булез, Д. Лігеті, Дж. Кейдж, А. Шнітке, К. Штокхаузен, К. Пендерецький, Я. Ксенакіс та інші. Ці композитори активно працювали з розвитком серіалізму, алеаторики, електронної музики, статичної та формульної композиції, сонорикою та сонористикою, просторовою та стохастичною музикою, з інструментальним театром та інсталяціями. Центром нових ідей першої хвилі авангарду був Бухаус (вища школа будівництва та художнього конструювання) – навчальний заклад, створений у Веймарі та який проіснував до остаточного її закриття нацистами. Центром другої хвилі авангарду був Дармштадт, місце, де в основі музика.

Конкретна та електронна музика

Представники другої хвилі авангарду розглядали художню еволюцію через призму феномену звуку. Таким чином, відбуваються пошуки нового звукового матеріалу, які орієнтуються на звукову інженерію, тобто технічну музику і, як наслідок, відбувається розвиток сонорних якостей звуку. Технічна музика тісно пов’язана з експериментами авангарду (1910-1930-ті рр.), винаходом нових шумових інструментів: терменвокса, динамофона, органу Хаммонда, етерофона та інших. Загалом, звук стає головним предметом дослідів та композиторської роботи, звук синтезується та створюється.

Різновидами технічної музики є конкретна та електронна, або електроакустична, музика – це напрямки, які сформувались на основі дослідів зі звуком, які проводились у паризькій та кьольнській студіях.

Прикладом конкретної музики є твір Д. Лігеті "Articulation", який є результатом роботи композитора у Кьольнській радіостудії електронної музики. В цьому творі митець створив електронний акустичний світ. За словами автора, даний твір є уявною розмовою, послідовністю монологів, діалогів та багатоголосних диспутів, в яких характерні інтонації набувають сенсу літер; де є запитання та відповідь, високі та низькі голоси та ін. Отож, назва п'єси відповідає артикуляції штучної мови.

Розглянемо принципи електронної музики. Специфіку електронної музики виявляють поняття, які складно диференціюються, наприклад, тембр, колорит, сонорність, метафоричні характеристики - щільність, напруженість і т.д.

Чи не найголовнішою проблемою є нотація. Електронна музика не піддається традиційній нотації. Головним засобом виразності є унікальне темброве звучання, яке принципово не фіксується. Традиційне нотне письмо не можливе через те, що воно не може передати звукові комплекси не чіткої висоти.

Ц. Когоутек систематизує способи нотації електронної музики: 1) "нотація музикантів" - нотація, де переважає позначення висоти, тривалості та динаміки; 2) "нотація техніків" - фіксується структура звукотембрів для того, щоб їх можна було неодноразово відтворювати.

В іншому випадку, спроба графічно відтворити фантастичне електронне звучання є надзвичайно складним завданням. Тому для нотного запису творів найчастіше обирався перший варіант, який фіксує висоту в герцах, тривалості в секундах або сантиметрах магнітофонної плівки та динаміку в децибелах. Сьогодні цю роботу повністю виконує комп'ютерна програма.

Отже, для розуміння електронної музики потрібне слухове сприйняття, яке допомагає зануритись в об'ємне, багатогранне звучання; музично-слуховий досвід, наслідком чого є естетичне задоволення у процесі сприйняття.

Початком традицій конкретної музики вважається «Concert de bruits» («Концерт шумів»), який складений із композицій П’єра Шефера (композитора, радіоінженера, засновника та теоретика нового напрямку, автора наукових та філософських робіт) та який вперше прозвучав у 1948 році. Його твори («Етюд для турнікетів», «Етюд для залізничних шляхів», де в першому основою музичного матеріалу стали звуки дитячих іграшкових машинок, а в другому – звуки з паризького залізничного вокзалу) стали базою експериментів при роботі над «Симфонією шумів».

П. Шефер став засновником першої звукової лабораторії Studio d’Essai, а 1976 р. П’єр Булез, послідовник із лабораторії Шефера, засновує IRCAM (Інститут музичних та акустичних дослідів), що розпочинає новий напрям комп’ютерної музики. За допомогою Шефера формується Кьольнська радіостудія електронної

музики при Західнонімецькому радіо (центр електроакустичних досліджень, в якому працювали такі відомі композитори як Беріо та Ксенакіс).

До роботи Кьольнської радіостудії відноситься розробка нових методик технічного перетворення; перші композиції були повністю електронними або з поєднанням двох видів матеріалу – записаного на плівку та виконуваного на акустичних інструментах.

До Французької школи конкретної музики скептично відносилась кьольнська школа. Близькість з французькою школою критики побачили у п'єсі «Articulation» Дьордя Лігеті. У цьому творі композитор створив нові засоби звичних життєвих явищ. Раніше, працюючи у кьольнській радіостудії, Лігеті обговорював з К. Штокхаузеном план створення твору, в якому слова і звуки – носії афектів – були б одночасно текстом і музичною композицією. За авторським коментарем, «Articulation» - це «уявна розмова, послідовність монологів, діалогів та багатоголосних диспутів, в яких характерні інтонації набувають сенс літер», де є «запитання й відповідь, високі та низькі голоси, різні мови та паузи, розмови та шепотіння». Загалом, різні характери відтворення беззмістовних «слів».

Д. Лігеті вказує на те, що він постійно комбінував колір, форму, текстуру та абстрактні поняття з музичними ідеями. Це пояснює велику кількість не музичних елементів в творах композитора.

Прикладом технічної музики у творчості Д. Лігеті є диптих «Aventures» («Пригоди») та «Nouvelles Aventures» («Нові пригоди») для трьох співаків та семи інструменталістів. Це алеаторно-сонористичний твір з елементами театру абсурду, «театру афектів», «маленька опера з нереальними подіями». Митець вважав цей твір «авантюрою форми та виразу, уявними подіями, почуттями та прагненнями до насмішки, знущання, ідилії, ностальгії, туги, страху, екзальтації, кохання, гумору, пристрасті, жвавості, логіці та абсурду»[1, с. 168]. Як вже зрозуміло, митець яскраво відтворює у творі емоції, які вказують на «охолоджений» експресіонізм.

У партитурі автор детально виписує усі ремарки для правильного виконання вокальних прийомів. Динаміка умовна та залежна від того, на якому інструменті виконується.

В «Aventures» переважають іронічно осмислені традиційні форми, оперні стилі та тембри. Композитор використовував форми не традиційного звуковидобування на традиційних інструментах. Також Дьордь Лігеті розширив сферу ударних інструментів.

1.2. Творча постать Дьордя Лігеті у контексті музики XX століття

Творчість Дьордя Лігеті ще до початку XXI століття отримала світове визнання. У постаті цього композитора проявились риси найоригінальнішого митця другої половини XX століття, який постійно оновлював музично-виразові засоби.

Розглядаючи творчу постать Дьордя Лігеті потрібно вказати періодизацію. У даному випадку поділ творчості композитора на періоди є складним завданням, через прагнення композитора створити унікальний твір, таким чином, кожна композиція є оригінальною та неповторною. Тим не менш, можна виділити три періоди, у яких спостерігалась певна зміна стилю.

Перший, ранній період творчості Лігеті називається «угорський», адже пов'язаний із батьківщиною – Угорщиною, а також з Румунією, країною, у якій композитор часто бував. Цей період триває до переїзду у Відень (1956 рік).

Дитинство митець провів у Трансильванії, потім навчався в консерваторії у місті Колошвара (1941-1943). Його творчий дебют відбувся в Будапешті у 1941 році – публікація твору «Кінерет» на вірші Рахель Блувштайн, які Лігеті сам переклав з івриту. Це був складний період життя та творчості, пов'язаний з Другою світовою війною. З 1943 по 1944 рік Д. Лігеті провів у трудових таборах для євреїв. Війна забрала життя його батька та брата, і композитор, перервавши навчання, йде в угорську армію, звідки у 1944 році вдається втекти. Жах від побаченого та пережитого у воєнний час, Дьордь Лігеті пізніше відтворює у «Реквіємі» (1963-1965).

У 1949 році Лігеті відвідує Бухарест, де вивчав румунські народні пісні в інституті фольклору, саме ця робота надихнула створити «Румунський концерт». Також в цей час працює й над іншими творами: перший струнний квартет, у якому відчутний вплив Бели Бартока; ораторія «Подорож Іштар в Пекло»; оркестровий твір «Темрява та світло». На жаль, жоден з цих творів не був завершений. Найяскравішим твором даного періоду є фортепіанний цикл «Musica ricercata», який тісно пов'язаний з народними мотивами та відчутним впливом творчості Бели Бартока.

З цього ж року, коли композитор закінчував Будапештську Академію музики, в Угорщині був встановлений радянський тоталітарний режим із строгою цензурою.

Також композитора пригнічувала неможливість виконання новаторської музики та знайомства із новими творами сучасних композиторів-новаторів. Таким чином, Дьордь Лігеті все частіше починає задумуватись про еміграцію на Захід. Лише у 1956 році, після смерті Сталіна та послаблення соціалістичної диктатури, митцю вдається втекти до Відня. Такою подією й закінчується перший період творчості композитора.

Другий період творчості охоплює більше двадцяти п'яти років. Починається даний період еміграцією Дьордя Лігеті в Австрію (1956 рік). Там він знайомиться із Карлхайнцем Штокхаузеном та Готфрідом Кьонігом. Разом з цими композиторами Лігеті почав експериментувати із електронною музикою. Цей процес тривав не довго, лише три роки, після чого композитор в цьому розчарувався та відмовився працювати над «гімнастикою для пальців». Тому, митець повертається до акустичної музики, а саме до **сонорики** – музичної техніки письма, у якій головними є не висота звуків, а темброві забарвлення. Таким чином, Дьордь Лігеті поєднує сонорику із винайденою ним **мікрополіфонічною** технікою – особливою авангардистською манерою поліфонії, у якій всі голоси дуже близько розташовані один до одного, що нагадує кластери. Почути канон у такій фактурі практично неможливо, за словами Лігеті, «неможливо розчути поліфонію, сам канон. Чується лише суцільна фактура, щось на зразок щільно змотаного клубка павутини. Всі мої мелодійні лінії витримані не менш суворо, ніж у Палестрини або фламандців, але поліфонічні правила тут задані мною. Багатоголосий лад не просвічує, він залишається прихований в мікроскопічному, підводному світі, нечутні для нас. Я називаю це мікрополіфонією (яке красиве слово!)». У даній авторській техніці Д. Лігеті використовує лише традиційний хроматичний дванадцятиступеневий звукоряд, а надто щільна фактура створює відчуття використання дрібних інтервалів. Для виконавця мікрополіфонія ставить високі вимоги через навмисну «сплутаність» голосів та невідчутної тональності. Цей новаторський вид техніки композитор використовує для таких власних творів: «Атмосфери» - оркестровий твір; друга частина оркестрового твору «Видіння»; «Реквієм» - для солістів, хору та оркестру; «Віддалення» для оркестру та хор а капела «Lux aeterna».

У другому періоді Дьордь Лігеті знаходиться у творчому пошуку, уникаючи традиційних штампів, у тому числі й авангардних. Загалом, композитор працює над «Реквіємом», користуючись технікою мікрополіфонії у межах старовинного жанру, використовує нетрадиційний вокал та намагається створити новий вид музичного театру у вокальних циклах «Aventures» та «Nouvelles Aventures», а також використовує колажну техніку з іронією та гротеском у «Le Grand Macabre».

Як висновок, у другому періоді Лігеті знаходиться у постійному «діалозі з авангардом», не відносячи себе ні одного із його напрямків.

Третій період умовно починається із створення циклу з трьох п'єс для фортепіано (1976) – «Монумент», «Автопортрет з Райхом і Райлі на фоні Шопена» та «Рух». Новаторським акцентом цього циклу вважається перше використання техніки блокованих клавіш, яку Лігеті пізніше застосує в етюді Touches bloquees.

У 70-80-ті роки композитори піддались впливу африканської музичної культури, митці Європи та Америки почали активно вивчати незвичні їм музичні традиції. Таким чином, вони знаходять вирішення певних стилістичних проблем пов'язаних з організацією ритму. З 1982 року Дьордь Лігеті вивчає записи, які зробив Стів Аром у Центральній Африканській республіці, та знаходить багато спільного у своїх творах з африканським фольклором. Композитор багато читав, зокрема книгу Артура Саймона «Музика в Африці», яка стала основним джерелом натхнення в той час.

Музика Лігеті того періоду сповнена подіями та надзвичайно дієва. Він об'єднує свої відкриття, які були зроблені впродовж минулих десятиліть, з традиціями африканської музичної культури. Ці традиції митець вміло організовує через сприйняття європейського художника XX століття. Тому, результатом тієї роботи стали *Тріо для фортепіано, скрипки та валторни*, цикл Фортепіанних етюдів, Фортепіанний концерт, *Соната для альта соло*, *Гамбурзький концерт* для валторни та камерного оркестру з чотирма облігатними валторнами в натуральному строї та *Нонсенс-мадригали* для шести виконавців.

Розділ ІІ. Фортепіанна творчість Дьордя Лігеті

2.1. Стильові особливості фортепіанної музики Дьордя Лігеті

Європейська музична історія ХХ століття складається з декількох авангардних напрямків. До найважливіших варто віднести Віденьску школу, яка сформувалась навколо Шенберга з 1908 року з її переходом до атональності та додекафонії, а також Дармштадтський гурток, який підтримував серіалізм.

Митець неодноразово виражав серйозні побоювання стосовно авангарду та постмодернізму, вважав, що постмодернізм не «йде в ногу з часом». Д. Лігеті вважав, що мистецтво авангарду зжило себе, адже змінилась як соціальна так і технологічна ситуація. У 1983 році в Штутгарті Лігеті зробив таку заяву: «Я бачу у деяких моїх сучасників повернення назад – не лише до реальності, але й до вибору музичних жестів, які властиві минулим традиціям. Мені не потрібно детально говорити про це, це загальновідомо; і я спостерігаю подібні тенденції у деяких молодих композиторів». Також митець додав, що критично налаштований проти неоромантизму і неоекспресіоністських напрямів. Лігеті вказав, що хоче писати «строгу конструктивну музику». «Досить пряме вираження» було «табу» для композитора. Десять років по тому, Дьордь Лігеті заявив у німецькому тижневику наступне: «Я проти постмодернізму у всіх мистецтвах, тому що я відкидаю реставрацію мистецтва, яке приємне та доходить до широких мас людей, видихаючих з полегшенням: «Досить вже цього модернізму». Я вважаю це брехнею настільки, наскільки я стараюсь продовжувати авангард. Це означає відновлення чуттєвості, яка була доречною у ХІХ столітті. Але ми живемо не в кінці ХІХ століття. Сьогодні потрібно створювати мистецтво, яке містить те, що актуально сьогодні» [18].

Дьордь Лігеті критично протидіяв багатьом художнім напрямкам сучасного мистецтва. Він роздумував про музичну ситуацію дійсності та шукав вихід із авангарду та постмодернізму. Твори, які він написав після 1982 року документують його незалежність від норм як традиційного авангарду, так і постмодернізму.

Багатогранна творчість Лігеті, з її унікальністю, не піддається класифікації ні одному з напрямів Нової музики, адже знаходиться за межами авангарду та постмодернізму.

Будучи у найвищій степені критичною людиною, композитор ставив до себе надвисокі вимоги. Деякі його композиції не витримали різкого критичного судження.

«У сучасній музиці, як і в інших видах мистецтва, існує дихотомія між модернізмом та постмодернізмом (або авангардом та постмодернізмом). Я не належу ні до одного, ні до іншого. Хоч колись я був у Дармштадській групі, але я не прибічник авангарду, ніколи не був догматичним прибічником якоїсь орієнтації» [18]. «Я вважаю, що і авангард, і постмодернізм стали застарілими. Але я все-таки вірю у незалежне від якої-небудь ідеології сучасне мистецтво, відповідне інтелектуальній ситуації, колориту та сенсу життя кінця XX століття» [18].

У XX столітті відбувались багаточисленні мистецтвознавчі дискусії відносно авангарду, модернізму та постмодернізму. Суперечка велась не лише між художниками, письменниками, архітекторами та музикантами, але й між філософами та соціологами. Не дивно, що вони не дійшли до консенсусу, адже у суперечках були поставлені діаметрально протилежні позиції та різні визначення. Термін «авангард», запозичений з воєнної номенклатури, відноситься до авангарду бойового загону, завдянням якого є просування на не знайому територію. Джанмаріо Боріо називає його константами концепції, крім почуттів та минущого існування групової солідарності, «експериментальним нащупуванням» та «утопічним поривом до невідомого».

Додатковим ключовим аспектом усіх напрямів авангарду, за якими стоїть беззастережна віра у прогрес, є віра не лише в науку і техніку, а й у мистецтво.

Свої перші спроби написання музики Лігеті робив у чотирнадцять років. У період з 1944 по 1956 роки композитор написав три кантати, декілька обробок народних пісень, хори a capella, низку фортепіанних та камерних творів і декілька оркестрових творів. Художньо важливою подією була зустріч композитора із Белою

Бартоком у 1941-42 рр. Лігеті неодноразово визнавав вплив Бартока на його ранні композиції. Однак митець також визнавав, що намагався дистанціюватись від Бартока та знайти свій власний творчий шлях. Вже у свої двадцять три роки Дьордь Лігеті виявив незалежність від Бели Бартока. У 1947 році знову стає помітним наслідування традицій угорського композитора.

Творчий метод митця впродовж усього творчого шляху неодноразово змінювався і трансформовувався, а свої методи композитор варіював у кожній п'єсі. Д. Лігеті казав: "Мені не цікаво робити те, що було. Якщо поставлений новий експеримент і отримано новий результат, то не варто повторювати цей експеримент. Інакше ми уподібнимось до школяра, який вдома відтворює шкільні хімічні досліди, а це просто ремісництво" [13].

Дьордь Лігеті постійно прагнув до новаторства, зміни образів та способів їх музичного втілення. Однак, при усіх змінах зберігається та ж поетика і стилістика. "Його метою було створення чогось нового в межах sound'a: це робило його сучасним, але завжди залишало таким ж" [13].

Новаторством Дьордя Лігеті у сфері композиції є мікрополіфонія: «Я назвав цей тип композиції мікрополіфонією. Фактура настільки щільна, що окремі голоси вже не сприймаються як такі, і тільки полотно в цілому зрозуміле як вища форма»[18].

Серед композиторських методів, розроблених Лігеті, мікрополіфонія виділяється не лише своєю оригінальністю, а й як найвідоміша композиційна техніка. У своїх статтях композитор неодноразово згадував про мікрополіфонію, але робив це доволі загально.

Детальне вивчення мікрополіфонічних структур композитора виявляє три особливості, які пояснюють головні відмінності від традиційної поліфонії.

Першою особливістю є канонічна манера композиції, тобто одна і та сама мелодична або інтервальна лінія є в основі контрапунктичної фактури голосів. Якщо у традиційній канонічній техніці голоси, як правило, звучать послідовно, то у Лігеті вони звучать одночасно.

Другою особливістю мікрополіфонії є використання традиційного канону, у якому ритміка головної мелодичної лінії залишаються однаковими у кожному голосі.

Загалом, у Лігеті голоси звучать таким чином, що жоден голос не подібний на інший у ритмічному плані.

У той час, коли традиційний канон складається з двох, трьох, чотирьох голосів, то мікрополіфонічні текстури сприяють надмірній кількості голосів, - це є третьою особливістю мікрополіфонії Дьордя Лігеті. Підсумуємо: замість окремих голосів ми отримуємо цілі блоки – щільні голосові співвідношення, які всі трактуються канонічно, канонічна техніка часто дотепно пов’язана з кластерною технікою.

Композитор ввів термін «мікрополіфонія» для того, щоб натякнути на неможливість слухача вловити тонкощі поліфонічної фактури.

Відмінність мікрополіфонічної структури Дьордя Лігеті від звичної поліфоніфонічної текстури митець описав так: "З технічної точки зору, я завжди підходив до музичної текстури через написання частин. І "Атмосфери", і "Лонтано" мають щільну канонічну структуру. Але насправді ви не чуєте поліфонію, канон. Ви чуєте щось на подобі непроникної текстури, щось ніби дуже щільної сплетеної павутини. В процесі створення я зберіг мелодичні лінії, вони підпорядковуються таким самим строгим правилам як Палестрина чи фламандська школа, але правила цієї поліфонії розроблені мною. Поліфонічна структура не проходить, її не чути; вона прихована у мікроскопічному, підводному світі, не чутним для нас. Я називаю це мікрополіфонією (яке гарне слово!) [Інтернет hmong].

Першим прикладом використання мікрополіфонії у власних творах помітне у другій частині оркестрового твору "Apparitions", у "Atmospheres", у першій частині Реквієму, у хоровому творі без акомпанемента "Lux aeterna" та у "Lontano" для оркестру. Техніка мікрополіфонії є простішою у фортепіанних творах та великих ансамблях, однак Симфонічна поема для сотні метрономів створює безпрецендентну складність.

2.2. Загальна характеристика та історія створення фортепіанного циклу «Musica ricercata»

«Приблизно у 1950 році мені стало зрозуміло, що розвиток постбартівського стилю, в якому я спочатку створював, не стане мені в нагоді. Мені тоді було двадцять сім років і я жив у Будапешті, ізолювавшись від усіх ідей, напрямків та методів, які з'явились у Західній Європі після війни. У 1951 році я почав експериментувати з дуже простими структурами ритму та звуків, ніби створював «нову музику» з нічого. Я вважав усю музику, яку знав та любив для своєї мети несуттєвою. Я запитав себе: що я можу зробити з октавою, з інтервалом, з двома інтервалами? Так створились декілька п'єс для фортепіано» [21].

У 1951 році Дьордь Лігеті зрозумів, що йому потрібно залишити свій попередній стиль та створювати власні виразові засоби та "мову" з елементарного музичного матеріалу. Для цього йому довелось переглянути та переосмислити свою композиційну техніку. Таким чином, композитор поставив перед собою певні композиційні завдання, зробивши обмеження у висоті звуку, інтервалах та ритмі. «Створити «нову музику» з нічого означає, що Лігеті хотів, перш за все, детально вивчити те, з чого складається музика. Тільки закінчивши навчання, митець дуже свідомо почав займатись самоосвітою, щоб у повній мірі оволодіти музичним мистецтвом, а також розширити композиційно-виразові засоби. Також прагнув до рішучих кроків, до виразнішої індивідуальності музичної мови та стилю.

Дьордь Лігеті досяг успіху у своєму експерименті, який привів до створення циклу «Musica ricercata», збірника, який ввійшов в концетний репертуар у XX столітті. Даний фортепіанний цикл складається з коротких характерних етюдів (те, що Д. Лігеті назвав ці п'єси етюдами помітно із назви підзаголовку - серія 11 tanulmány –11 етюдів, ця назва не ввійшла у друковану партитуру) [21]

Робота над фортепіанним циклом "Musica ricercata" тривала з 1951 по 1953 рік. Це незвичайний твір, який відноситься до раннього періоду творчості композитора та один із найважливіших робіт цього періоду. Художньо-естетична цінність даного

циклу полягає у поєднанні традицій із сферою експерементальних пошуків Д. Лігеті. Саме з тієї причини дане дослідження є важливим та необхідним.

Перш за все, варто згадати, що саме в ранніх творах, Дьордь Лігеті є послідовником традицій бартівського піанізму. Композиції раннього періоду творчості є часто виконуваними, також вони вирізняються художньою завершеністю, яскравою індивідуальністю стилю та часто використовуються у навчальному процесі. Помітним є вплив творчих ідей А. Веберна, П. Булеза, К. Штокхаузена, - європейського авангарду.

Метою створення циклу "Musica ricercata" були спроби систематизувати найзначніші досягнення у сучасній композиторській техніці та застосувати їх в методиці гри на фортепіано, яка у XX столітті зазнала суттєвих змін; адаптувати ці досягнення для сприйняття їх молодими музикантами та залучити їх до розвитку сучасного музичного мистецтва та мислення: до засвоєння нових виконавський прийомів та розуміння художнього змісту.

Даний твір був створений у період кристалізації "Лігеті-стилю". Вже тоді помітним є філософське мислення композитора, раціоналізм, математичність, логічність, використання стильових та жанрових ілюзій, афоричність музичного висловлювання.

Назва циклу відповідає зацікавленістю Д. Лігеті до поняття "ricercata" , що в перекладі з італійської означає "вишукана", як до естетики авангарду того часу, що характеризується вишуканістю стилю, витонченості, увагою до кожної деталі в нотному тексті, що має важливе значення у побудові концепції в цілому. Також, назву циклу можна асоціювати із італійський словом "ricercare" - "шукати, бути в пошуку" нових виразових засобів, шукати нові шляхи у сучасній фортепіанній музиці. Філософська назва циклу є невід'ємною частиною задуму, універсальності його концепції, найрізноманітніших способів композиторської техніки письма, роботи із стильовими моделями.

Річеркар як музична форма була поширена у XVI - XVII ст. в Західній Європі. У XX ст. річеркав знову набув широкого поширення у творчості І. Стравінського та ін. Принципом розвитку у такій формі є поліфонічний розвиток теми у вигляді

імітацій. Поліфонізм був доволі складний через винахідливе поєднання та співвідношення різних голосів. Загалом, річеркар складався із декількох самостійних розділів, які виконувались без перерви. Все це вказує на те, що даний твір можна віднести до неокласицизму XX століття із його стилістикою та поглядами у майбутнє [4]

Цикл "Musica ricercata" складається із мініатюр, кожна з яких є унікальною, неповторною у виразових засобах. У них ми бачимо використання символів, канонів, певними задумами, вони є семантично насиченими. На семантичний підхід у фортепіанній музиці вказує О. Юсупова: "Осмислення піаністом кожного елемента фактури, мелодії, ритму, гармонії, ладу, поліфонічних прийомів, які мають певне функціональне навантаження, допоможе піаністу зрощуміти образний зміст твору. Смислова розшифровка музичного тексту потребує особливого семантичного підходу до роботи над твором."

Щоб краще зрозуміти авторський задум при виконанні необхідно звернутись до інших видів мистецтва - літератури, живопису, театрального мистецтва. Дослідник творчості Д. Лігеті, Руслан Разгуляєв, вказує: "Лігеті не обмежується однією музикою та підкреслює велике значення живопису Сезанна і Ешера, Брейгеля і Босха, прози Віана та Борхеса, а також фрактальної геометрії, сюрреалізму, угорської поезії, інформатики та багатьох інших знань, які на перший погляд не мають нічого спільного."

У 1951 році Дьордь Лігеті починає працювати над новими ідеями, пройшовши етап роботи над музичним фольклором та над обробкою народних пісень. Композитор поступово відходить від наслідування естетики Бартока. За словами митця: "Я жив подвійним життям: створюванв п'єси в дусі Бартока, а з іншої сторони - почав експериментувати." Ці слова допомагають краще зрозуміти художній зміст фортепіанного циклу та знайти найкращі виразові виконавські засоби.

"Musica ricercata" - яскравий приклад роботи композитора з різними видами техніки сучасного музичного письма. У циклі Лігеті продовжує розвивати інструктивну фортепіанну літературу, за методом Бартока, у якого основою була взаємодія художнього та інструктивного начал. Дьордь Лігеті, у свою чергу, почав

експериментувати: пошук нових типів фортепіанної фактури та способів звуковидобування.

Фортепіанний цикл складається з одинадцяти п'єс, які побудовані за принципом зростання рівня завдань. Середня тривалість кожного твору - дві хвилини, найкоротшою є п’єса №VI, яка триває від 30 до 40 секунд, а найдовша, №XI, - 3 хвилини та 50 секунд. Такий короткий хронометраж свідчить про надзвичайну самодисципліну композитора, найхарактернішу рису окремих п’єс та всього циклу в цілому [21].

Відомо, що в певний час півторирічного композиційного процесу, Д. Лігеті вирішив об’єднати окремі твори у цикл. Лист Дьордя Лігеті до свого друга та першого його біографа, Уве Нордволла, надає деяку інформацію: «…Я писав частинки одна за одною та закінчував кожну з них заради себе. Таким чином, перші дві або три п’єси були написані у 1951 році, останні дві – у 1953 році (остання спершу була як органна п’єса), а інші, середні, у 1952 році» [21].

Усі твори побудовані дуже систематично, тобто кожна частина має власний характер і зосереджена на чіткій композиційній проблемі. Кожен номер циклу охоплює певну кількість використовуваних тонів, наприклад, у першій п’єсі використовується лише два тони – A і D, у другій – три, у третій – чотири і т.д., а остання складається із усіх дванадцяти тонів (*Приклад 1*).

Той факт, що Дьордь Лігеті захоплювався румунською та угорською народною творчістю було вже згадано раніше. Фольклор використовується композитором не лише в обробках народних пісень, а й у фортепіанному циклі «Musica ricercata». Таким чином, можна помітити, що у шостій п’єсі використання дивних дисонансів свідчать про присутність *гетерофонії* - склад багатоголосся сутність якої зводиться до того, що при виконанні однієї і тієї ж мелодії кількома голосами або інструментами в одному або декількох голосах час від часу виникає відгалуження від основного наспіву. Ці відгалуження можуть визначатися особливостями технічних можливостей голосів та інструментів, але також можуть бути безпосереднім проявом музичної творчості. Зазвичай реалізація гетерофонії являє собою сплав індивідуальної творчості виконавців та елементів, закріплених традицією. Теоретично гетерофонію

можна розглядати як зміну і розвиток гомофонії в давньогрецькому сенсі (тобто голосоведення в унісон або в октаву), але в історичному сенсі це навряд чи справедливо, тому що найімовірніше, що гетерофонія сходить до більш архаїчних типів, пов'язаних з природною мовною інтонацією і природними особливостями людського голосу та музичних інструментів [2]. Також у цій п'єсі два голоси звучать паралельно, з різницею в секунду, цілий такт – це техніка, яка пізніше стане відмінною рисою хроматичних творів Дьордя Лігеті (дві останні композиції циклу та Перший струнний квартет).

Як і в шостій п'єсі, так і у восьмій помітний фольклор. В останній ми бачимо витримані чисті квінти, які супроводжують мелодію (у народному стилі), написану в giusto syllabique ритмі, яку впевнено можна віднести до народної гармонізації, що точно співпадають з відкритими струнами віолончелі та скрипки (C, G, d, e2). У румунській народній музиці дисонанс виникає в результаті зіткнення двох квінт, побудованих одна на одній (*Приклад 2*)

Дана техніка була застосована у Струнному квартеті №1, яка ритмічно ідентична восьмій п'єсі «Musica ricercata». Тут побудовані чотири ідеальні квінти одна на одну під хроматичну мелодію, яка рухається паралельно тритонам та мажорним акордам.

Найрадикальніша в плані статичної гармонізації є, звісно, перша п'єса, яка побудована лише на одній ноті (A), не враховуючи останньої. У цій композиції Лігеті «грається» з традицією, точніше, з нашим відчуттям, що відштовхується від традиції: чи відчуваються останні дві ноти як каденція? Чи можливо те, що, починаючи з 19 такту, ми почнемо розрізняти «тональні» функції нот у співвідношенні з їх октавними діапазонами? Це гармонічна та мелодична довершеність, контраст між ілюзією прогресу та реальністю постійного руху, яке також охарактеризовує четверту п'єсу циклу. Дві гармонії акомпанементу чергуються, механічно, незалежно від мелодії, яка повторює шаблонні формули. Таким чином, гармонія втрачає свої тональні функції, а музика стає статичною (це характерно для І. Стравінського).

Дві останні п'єси найкраще показують напрям, в якому Лігеті працював наступні три роки, Новий стиль композитора формувався поступово, зацікавленість

була спрямована до хроматизму, хроматична гама чи хроматичне звукове поле стає «темою» його творів. Це добре проілюстровано в темі десятої п’єси «Musica ricercata», яка побудована на півтонах . Так само всі мотивні та тематичні матеріали найяскравіших творів після «Musica ricercata» (Перший струнний квартет, Métamorphoses nocturnes) також побудовані на хроматичній гамі.

2.3. Текстологічний та виконавський аналіз циклу «Musica ricercata»

Оригінальна та незвична **перша п'єса**. Це мініатюра, яка складається із вісімдесяти тактів та побудована на одному звуці "ля". Протягом усього твору композитор майстерно працює з цим звуком, а в останніх чотирьох тактах з'являється звук "ре". Головним творчим завданням є ознайомлення виконавця із мінімалізмом в музиці. *Мінімалізм* - це стиль композиції, спрямований на досягнення найбільшого ефекту із найменшої кількості матеріалу. Таким чином, Д. Лігеті досягає найбільшого ефекту, використовуючи мінімум виразових засобів. Чому звук "ля"? Композитор обирає цей звук, оскільки за допомогою "ля" налаштовується симфонічний оркестр, усі нетемперовані інструменти та хор.

Також у першій п'єси можна побачити риси пунтеалізму, ідея точки-звуку. Лігеті надає звуку філософсько-естетичний зміст, апелюючи до давніх пластів культури, до екстатичного звучання барабана, до певної аскетичності; поняття звуку композитор трактує як живу матерію.

Перші п'ять тактів це, так званий, вступ, який починається з тремоло октав в крайніх регістрах фортепіано, які обриваються акцентованими октавами, що надає близькості звучанню литавр чи барабанів (*Приклад 3*).

Темп Sostenuto повинен налаштовувати виконавця на величне звучання. Виконання вступу повинне бути яскравим та ефектним, однак не варто накидатись на вступ з великим зусиллям.

Варто звернути увагу на прийом фортепіанних флажолетів у третьому такті, який Лігеті любив часто використовувати у своїх творах. За вказівкою автора, потрібно "беззвучно натиснути клавіші" та витримати вказану тривалість.

У розділі **Misurato** кожна нота, кожен рух пальцем, має бути під контролем. У ньому немає ні мелодичного контролю, ні гармонічного, є лише одна нота, яка потребує ритмічності. Виконавець повинен організувати кожну ноту (*Приклад 4*).

У цьому епізоді автор вказує динаміку pp, для досягнення мінімальної звучності потрібно активно працювати звуковою уявою, орієнтуватись на слухача, на те, що він

повинен почути. Виконавець повинен чути власну гру як слухач, якому pp є занадто голосним.

З шостого такту починається стабільний рух: поступово збільшується темп, poco a poco stringendo (важливо поступово збільшувати темп, поступово у кожному наступному такті, будучи, наче, диригентом цього твору), посилюється динаміка, з'являється чіткіша артикуляція акцентів у правій руці, тема прискорюється до Prestissimo. Усі ритмічні формули в правій руці мають виконуватись надзвичайно чітко артикуляційно, по-угорськи. Автор вказує кожну градацію мотиву, досить педантично, але це є вкрай важливо. У лівій – пульсація, а не активна гра; ліва і права мають звуково вирізнятись.

У цій частині важливо дотримуватись чіткої організації ритмічної формули. Активну енергетику музики посилюють синкопи-акценти які є характерними для угорської музики.

В останніх тактах, перед кінцевим Sostenuto, звучать октави з максимальною експресією. Пауза у вісімдесят першому такті дає можливість налаштуватись на виконання флажолетів в останніх чотирьох тактах. Октавний унісон "pe" позначений sfff, що потребує максимальної сили звучання, за вказівкою автора потрібно "вдаряти двома пальцями кожен звук, а потім витримати звук одним пальцем" для досягнення характерного звучання (*Приклад 5*).

Ця п'єса насичена великої кількістю виразових засобів та дає змогу піаністу продемонструвати свої виконавські можливості, яскраво втілюючи образ. У ній Лігеті доводить, що для створення твору не обов’язково використовувати всі тони хроматичного темперованого строю.

У **<u>другій п'єсі</u>** відображається, контрастний до першої, зміст та емоційний стан, але будучи логічним продовженням першої п'єси. Матеріалом цього твору стає два звуки - "мі-дієз" та "фа-дієз", а в середньому розділі композиції з'являється третій звук "соль" (*Приклад 6*).

Перш за все, варто звернути увагу на вказівку Лігеті *Mesto, rigito e ceremoniale,* яка вказує на скорботний та церемоніальний характер музики. Фактура - монодійна,

архетипом якої, скоріш за все, є давній мотив, який виражає стан глибокого смутку. Штрих *portamento* вказує на пісенно-речитативний характер мелодії.

Отже, перш ніж розпочати роботу над звуком, потрібно детально дослідити усі композиторські ремарки у нотному тексті, адже саме вони є, так званим, "провідником" для втілення авторського задуму.

Тепер розглянемо детальніше даний твір. Дана композиція починається одноголосно із динамікою *f* та, як вказує Д. Лігеті, без педалі (*senza ped*). Фраза із двох звуків (мі-дієз та фа-дієз) повинна звучати доволі рельєфно та експресивно. У п'ятому такті тема проходить в октавному викладі, динаміка - *pp*. Це ніби ехо до першого проведення теми. Композитор вказує міняти педаль на кожен звук. Напруга зростає, артикуляція стає чеканнішою, а звук - виразнішим; знову повертається монодія, але звук фа-дієз переноситься в другу октаву, із ремаркою *sf* та загальною - *quasi parlando,* з якою інтонування стає вокально-речитативним (дев'ятий такт).

Потім знову з'являється октавне ехо, і, раптом, його перериває звук соль другої октави на ff, виконується двома пальцями. Дане місце є надзвичайно складним для виконання, оскільки передбачає чітку ритмічну пульсацію із вібрацією кисті (*Приклад 7*).

Далі відбувається кульмінація, яка складається з октавних інтонацій та ритмічної пульсації звуку "соль". Подальший музичний розвиток досягає апогею. Складність виконання кульмінації полягає у вмінні раціонально визначити динаміку, щоб досягнути максимального ефекту.

І пізніше звучить кода, у якій звук "соль" поступово затихає, розсіюється до динамічного нюансу mppp. Завданням виконавця є відхід, як у мелодичному, так і в динамічному плані, усієї процесії; все затихає, а ритмічна пульсація заповільнюється.

Метою виконавця є максимальна звукова концентрація слухача у звуковій напрузі, який має фіксувати усі найдрібніші деталі музичної тканини. При контрастних змінах регістрів, інтенсивності звучання, має бути загальна внутрішня цілісність музичного матеріалу.

Третя п'єса – це грайлива композиція, яка є переписаною версією першої частини Сонатини для фортепіано в чотири руки, роботу над якою закінчив у 1950 році. Оригінальна версія (сонатина) написана у сі-бемоль мажорі і складається із дванадцяти звуків (*Приклад 8*).

На противагу оригіналу, друга версія транспонована у до-мажор та використовує лише чотири звуки (*Приклад 9*).

У першій частині Сонатини переважає інтервал терція, саме цей інтервал контролює тематико-мотивний і гармонічний аспекти музики, і, на великий подив, ці аспекти виявились більш ефективними у керуванні гармонічними послідовностями, ніж умовні функційні тональності. Перевага інтервалу терції дозволило композитору перенести музичний інтервал із першої частини Сонатини у композицію III «Musica ricercata». В чому ж тоді різниця між цими творами? Як було вже вказано раніше, Сонатина не наслідує правила функційної тональності, у ній домінує центральний інтервал та традиційні акорди у чітко окреслених тональностях. А третя п'єса циклу побудована лише на двох тональних акордах – до мажор та мі-мінор, які, у свою чергу, поступово зливаються. Таким чином, тонална напруга та розв'язання перестають існувати: виникає нефункційна тональність та статична гармонія [21].

Автор вказує на виконання цого твору без педалі, що створює ефект «металевого» звучання. У п'ятому такті динаміка послаблюється до pp; з шостого по дев'ятий такти відчутний різкий звуковий контраст (у низькому регістрі). Головним завданням цього епізоду є відчуття зміни ладового відтінку з мінору на мажор. У лівій руці виконавця «зустрічає» певна складність – виконання восьмих надзвичайно чітко, рівно та легко.

В десятому такті варто звернути увагу на крещендо, яке приводить з pp до f. Вже у наступному такті Лігеті використовує канонічну імітацію, підкреслює гру голосів, переклички малих з великими терціями, останні приводять до подальшого динамічного розвитку за допомогою нового музичного матеріалу. В результаті стискання, терцеві інтонації стають остинатним фоном в басах з динамічним нюансом pp (*Приклад 10*).

У правій руці звучать синкоповані стрибки. Далі відбувається перенесення остинатного фону у верхній регістр, але вже не терціями, а повними акордами у динаміці f, а тема правої руки, навпаки, переміщується у нижній регістр з її октавним подвоєнням (*Приклад 11*).

З двадцять третього такту відбувається повтор початкового матеріалу. Складним завданням для виконавця є швидке переключення уваги та створення ефекту неочікуваної зміни динаміки та характеру звучання. Для допомоги композитор вказує на використання лівої педалі.

У, так званій, мінікаденції необхідно поступово пришвидшувати темп та збільшити звучання від ppp до ff, а також органічно привести до репризи.

У репризі Лігеті загострює співставлення мажорного з мінорним терцовим мотивом, також посилює грайливий характер музики, досягаючи апогею. П'єса закінчується у життєрадісному енергійно-динамічному тонусі.

Хронометраж третьої п'єси – одна хвилина, однак, для її виконання потребується багато емоційних сил для відтворення звукового образу, вказаним композитором.

Четверта п'єса фортепіанного циклу – це химерний танець, який надзвичайно близький зі вступом до опери «Дитя і чари» М. Равеля, творчість якого Д. Лігеті дуже високо оцінював.

Форма твору – тричастинна репризна із розробковим матеріалом у середній частині. У композиції виконавець зустріне багато цікавих знахідок та деталей, які, на мій погляд, допоможуть відтворити художній образ. Вже з початку твору бачимо цікаве поєднання знаків при ключі – фа-дієз та сі-бемоль. Вся п'єса побудована на хроматичному тетрахорді, який утворює зменшену кварту. Саме на основі цих звуків (fis – g – a – b) Дьордь Лігеті створив цю вишукану, граційну, дещо капризну композицію.

Незвичними є метроритмічні скорочення, які надають музиці механічної автоматичності з елементами заведеного механізму та ефекту несподіванки. Наприклад, у вступі (початкові чотири такти) присутній вальсовий рух, а в

четвертому такті відбувається зміна розміру та метру з тридольного на дводольний, а в п'ятому такті знову відновлюється тридольний метр (*Приклад 12*).

Характер вальсу доволі примарний, фантастично-казковий. Завданням для виконавця є відчуття природньої зміни метру, який підкреслюється композитором як pochiss.rit., з подальшим відновленням першого темпу.

Фактура – типова для салонних вальсів з мелодією та акомпанементом. Мелодія звучить у середньому регістрі grazioso та з динамічним нюансом p. Остинатний бас, сі-бемоль великої октави, підкреслює механічність руху.

В середній частині твору порушується хід руху, це виражено зупинками руху за рахунок пауз впродовж цілого такту, заповільненням темпу, неочікуваним ff та чеканними співзвуччями, які створюють ефект поштовху – спроби відновити механізму.

У репризі повторюється матеріал першої частини без одного такту вступу перед репризою.

Не дивлячись на легкий нотний текст, відтворення конкретного художнього образу є складним завданням, щоб не перетворити його у механічне та банальне виконання.

П'ята п'єса є яскравим прикладом звернення Д. Лігеті до фольклору, а саме до угорської народної балади. Ця частина вирізняється тематичною цілісністю та будується на початковому одноголосному речитативі (*Приклад 13*).

У своїй праці про історію угорської музики, Бенце Сабольчі писав: «Це була культура розспівного, а не читаючого вірша; мелодія була основою для тексту, вона відігравала вирішаючу роль у формуванні та побудові вірша. Мелодія прилаштовувала до себе весь текст, і, вірогідно, сама також змінювалась по ходу виконання, як і в народних баладах».

У творі ми бачимо використання Лігеті типових угорських інтонацій та ритмів, прийомів побудови мелодії. Характер п'єси має билинний характер, епічний, на що вказують позначки та штрихи в нотному тексті: f, pesante, con ped. Мелодична лінія розвивається доволі вільно з поступовим наростанням драматизму та героїзму.

Перша фаза кульмінації відбувається протягом одинадцяти тактів. Об'єм тактів є приблизним, оскільки композитор постійно змінює розмір, використовує фермати у кожній побудові, розширює темп в дев'ятому-одинадцятому тактах. Завданням для виконавця є втілення природнього розростання теми до епічного масштабу. В одинадцятому такті композитор застосовує всі регістри інструменту, а звучання по насиченості наближається до симфонічного. Однак, це ще не є головною кульмінацією, тому динаміка не максимальна.

З дванадцятого такту починається новий розвиток. У фактурі ми помічаємо поліфонію. Із секундового мотиву Д. Лігеті створює імітацію, яка розвивається до кульмінації, в кінці якої відбувається грандіозний апофеоз. Щоб рельєфніше відобразити кожну лінію у фактурі, композитор використовує трилінійний партитурний запис. У кульмінації ми бачимо звуковідображення дзвонів (октави та акорди), який посилюється у двадцять четвертому та двадцять п'ятому тактах. В цьому місті виконавець може активно використовувати педаль.

Після цієї фази кульмінації відбувається наступний етап розвитку музичного матеріалу, який потребує майстерного володіння звуком, вміння переключатись нп різні темброві нюанси, співставляти різні тематичні пласти, вміння виконувати фортепіанні флажолети та відчувати обертоновий ряд у басах. Багато авторських вказівок у нотному тексті потребує особливої уваги та точного звукового відтворення.

Робота над п'ятою п'єсою розвиває обертоновий слух та вміння у мініатюрі виражати глибокий художній зміст.

Шоста п'єса - витончена композиція, мініатюра, яка вирізняється цікавим розвитком музичного матеріалу. У ній поєднуються різні музичні жанри - скерцо, етюд, танець. Це експериментальний твір, який не має конкретного задуму. Відчувається й гра мотивів, ритмів, регістрових співставлень.

Починається мініатюра з перекличок восьмими тривалостями, які надалі перетворюється у канон, що створює ефект прискорення, а в шостому такті звучить так звана каденція, із акцентованою синкопою, яка імітується в басу.

З сьомого такту з'являються четвертні з акцентами, які звучать у верхньому регістрі з октавними ходами в партії лівої руки.

Автор вказує виконувати цей розділ на ff martellato, poco pesante, але вже у дванадцятому такті - legato.

У тринадцятого такті тембральні переклички, які приводять до кульмінації. Кульмінація складається з тризвуків, чкі вперше з'явились у цій композиції. І їх треба виконувати чітко, фанфарно. Далі реприза і кода, в якій заповільнюється рух та його повна зупинка. В останньому такті sub.ff змінюється різкою тишею.

У цій п'єсі Дьордь Лігеті використовує техніку дімінуції та аугментації, вертикальний та горизонтальний контрапункт, що створює ігрову атмосферу, капризні зміни мотивів. Безмежна фантазія митця дає виконавцю надзвичайно цікавий музичний матеріал для гамотного відтворення.

У сьомій п’єсі ми бачимо два контрастних пласти в лівій та правій руці. Цікавим є те, що для кожної руки композитор дає різні метроритмічні вказівки, на що варто звернути увагу піаністу-виконавцю. Головною відмінною рисою цього твору є те, що поки відбувається мелодичний розвиток у правій руці, у партії лівої руки звучить безперервний фон за допомогою восьмих (фа, до, мі-бемоль, сі-бемоль, до, соль, фа) з авторською позначкою *sempre molto leggiero, quasi senza ped.* Штрих – стакато, динаміка – pp. Виконання партії лівої руки повинне бути легким, рівномірним, без будь-якого заповільнення та незалежно від ритмічної організації мелодичної лінії у правій руці. Натомість у партії правої руки звучить плавна, широкого дихання мелодія. Контрастно до фону у лівій руці, мелодія виконується *legato*.

Принципом розвитку музичного матеріалу є повторення головнеї теми п’ять разів, але з кожним разом до мелодії додається ще один голос. Таким чином, з’являється поліфонія, елементи гетерофонії, які зовсім не змінюють характер композиції, вона залишається такою ж наспівною та споглядальною. Також можна впевнено вважати, що тут помітні риси варіаційності, адже після одноголосного викладу теми звучить двоголосний виклад, у якому зберігається діатоніка та настрій.

У другому варіанті, так званій варіації, мелодія правої руки звучить на октаву вище, що надає їй легкості та прозорості звучання. З'являються елементи підголоскової поліфонії, що надає більшої жвавості та інтонаційного розвитку, який стає орнаментально насиченим.

Далі, у третій сходинці розвитку, Д. Лігеті повертає слухача та виконавця у початкову звукове положення та ущільнює вертикаль, так, на зміну двоголосся, з'являється триголосся. У цьому триголоссі є елементи гомофонно-гармонічного, гетерофонічного та підголоскового письма.

У четвертому елементі розвитку мелодична лінія звучить у верхньому регістрі: починається в третій октаві та продовжує розвиток у четвертій, фон у лівій руці також переноситься на октаву вище (*Приклад 14*).

П'єса завершується фігараційним рухом, які переходять в партію правої руки, а в лівій звучить тризвук. Автор вказує на пришвидшення руху до кінця та *diminuendo*.

У даній композиції потрібно обережно користуватись педаллю, яка має темброво-акустичне значення. Вміння створити звукове зображення – найважливіше завдання даного твору, при існуванні двох різних звукових пластів. Виконавець повинен навчитись майстерно та одночасно використовувати різні штрихи та різні види фактури динаміки. На основі власного виконавського досвіду я можу впевнено сказати, що ця п'єса є однією із найважчих у циклі.

Восьма п'єса є контрстною за характером до попередньої. Це енергійна, екстатична та темпераментна музика. Жанр твору – танець. Акордова фактура, яка виникає за допомогою ущільнення мелодики та октавного дублювання голосів. Таким чином проявляється архаїчний колорит.

Ритмічна сторона надзвичайно імпульсивна, яка передає різкі рухи танцю. Автор ставить sf та акценти на кожному інтервалі. Присутні синкопи, які звуковідображають стрибки та притоптування. Композитор вказує на виконання з педаллю. Починається п'єса з акцентованим кластером, потрібно досягти неочікуваного ефекту.

При виконанні цього твору треба домагатись компактного звуку та чіткої артикуляції. Звук повинен бути ясним, використовувати вагу всього плеча.

Двадцять чотири такти зберігається динаміка *ff*, *f* і різкі *sf*. Лише у двадцять п'ятому такті динаміка змінюється на *pp sub. una corda*, за вказівкою автора це місце потрібно грати sempre non legato, tenuto. При такій зміні динаміки та штриху, ритм не змінюється, танцювальний жанр зберігається, а в тридцятому такті знову проявляється з новою силою, чергуючись з *p sub*. У сорок п'ятому такті розвиток з верхнього регістру переміщується в нижній: з нюансом pp приглушено звучить початкова тема, але без педалі. *Capriccioso* вказує на чудернацький характер та виконавську свободу (*Приклад 15*).

У подальшому розвитку музичного матеріалу звучить темпераментний танець. У шістдесятому такті з'являється мелодія, яка нагадує звучання труби, спускаючись в нижній регістр фортепіано. Музика в останніх двох тактах вражає гучною динамікою тематизму у верхньому регістрі.

Характер восьмої композиції нагадує традиції фортепіанних мініатюр Б. Бартока та молодого С. Прокоф'єва: тип фактури, певна архаїчність, бажання зобразити гру на народних інструментах, характер запального танцю. Виконання потребує художньої фантазії виконавця, щоб втілити яскравий образ.

Дев'ята п'єса присвячується Білі Бартоку, на що вказує підзаголовок-присвята. Творчість цього угорського композитора, як ми вже знаємо із попередніх розділів, Дьордь Лігеті надзвичайно високо оцінював, адже власний творчий шлях розпочав як впевнений послідовник Бартока.

Дана мініатюра є дещо експресивною та семантичною, насичена символікою, якою хотів виразити натуру Б. Бартока як надчуттєвої та надемоційної натури експресіоніста та експериментатора, який працював над новаторством власних ідей на традиціях угорського фольклору.

Твір поділяється на три частини, кожна має різний темп, характер і фактуру. Перша частина триває дев'ять тактів у темпі Adagio, Mesto, характер музики

скорботний. У басах нижнього регістру автор ставить ремарку «як глибокі дзвони», що дає підказу виконавцю стосовно звуковидобування та тембрового забарвлення.

Загалом, три частини об'єднані терцевим мотивом, який впродовж твору постійно трансформується. Ці мотиви є скрізь та в окремих місцях відіграють рользапитання та відповіді. Так звана гра мотивів приводить до другої частини – Allegro maestoso, яка є контрастно до першої характером, ритмікою – гострий пунктир, динамікою - *sub. ff.* Той самий мотив стає двоголосним та звучить мужньо у верхньому регістрі (*Приклад 16*).

Згодом розвиток матеріалу стає схвильованим та нагадує паніку. Впродовж трьох тактів динаміка змінюється з *pp sub. una corda* до *ff tre corda*, що приводить до паузи. Другий розділ є складним для втілення звукового експресійного образу.

Після довгої паузи звучить головний мотив п'єси із синкопованим ритмом, темп *Adagio Maestoso*, динаміка – максимально голосно. Це все приводить до кульмінаційної вершини (двадцять перший такт).

У третій частині, наче післямова, відновлюється перший темп та характер, лише фактура змінюється на сміливе, грізне звучання малих секунд в низькому регістрі на *sfff*, що нагадує вібрацію:

У двадцять п'ятому такті Лігеті використовує ефект розкладеного тону, використовуючи форми одночасності та різночасності поєднання голосів. На фоні трелі та секунди в басу, з'являється головний терцевий мотив, який розчиняється.

При виконанні цієї композиції слід надати великої уваги переключенню одного способу звуковидобування на інший, різким динамічним контрастам, авторським вказівкам та ремаркам, зміні темпів, фактурі. Вирішення цих технічних та музичних завдань під силу лише піаністу, який підкований знаннями про сучасне музичне мистецтво (*Приклад 17).*

Десята п'єса є грою звукових поєднань, мотивів, змінами метроритму; дивакувате фантастичне капричіо. Прозора фактура потребує надзвукової концентрації.

Виконання чітке та з ясною артикуляцією; кожен звук – рельєфний і має свій зміст та семантичне значення. Ми бачимо у творі велике різноманіття штрихів: стакато, нон легато, легато, портаменто, репетиційна техніка.

Музична тканина ділиться на два глоси: верхній голос динамічний та активний, а нижній - обігрує звук «ре» великої октави у різних ритмічних варіантах на органному пункті впродовж вісімнадцяти тактів.

Далі розвиток музичного матеріалу стає різноманітним, за допомогою хвилеподібних утвореньз ремаркою grazioso, секундових поєднань, в яких Лігеті майстерно демонструє техніку дімінуції та аугментації (зменшення та збільшення матеріалу).

Наступна фаза характерна остинатними терціями, які потрібно грати *risoluto, martellato* на *semre f*. Висхідний пасаж терціями звучить вільно та віртуозно. Звучання наростає до *ff*, і одразу стає прозорим, легким, з динамікою *pp*, штрихом *leggiero*, для нового розвитку. Далі ми бачимо зміну розмірів 3/8 та ¾, а характер музики стає капризним. У басу секундові співзвуччя (*Приклад 18*).

В кінці композиції звучать акордові кластери, на *sff* в двох руках, що нагадують ударні інструменти (барабани, литаври). Звук постійно збільшується до останнього акорду-кластера. Між кластерами є люфтпаузи.

Ця п’єса є складною у виконанні. В процесі роботи виконавець зустрічається з багатьма труднощами, такими як змінний метроритм, зміна штрихів та їх велика різноманітність. Потрібно створити ефект вільного виконання, що під силу лише справжньому майстру, віртуозу, який володіє високим рівнем піанізму та художньої фантазії.

Остання, **<u>одинадцята п’єса</u>** присвячена пам’яті Джіроламо Фрескобальді. Саме Фрескобальді вважається класиком ричеркару. Це робить останню композицію символічною, тому що композитор відтворює еволюцію жанру від часів творчості Дж. Фрескобальді до свого часу. Відповідно, починається п’єса в характері того ж ричеркара (перші поліфонічні ричеркари з’явились в середині XVI століття; яскравими представниками були А. Віларт, Дж. Кавацоні, А. Габріелі). За

визначенням К. Періша та Дж. Оуела, ричеркар також називали фантазією, він подібний за будовою до мотету. У мотеті поступово розроблялись декілька тем, кожна тема схожа до експозиції фуги [3, с. 49]. В. Протопопов в «Очерках по історії інструментальних форм XVI - початку XIX століття» наголошував: «Ричеркари Фрескобальді були кульмінаційною точкою в історії цієї форми. Після них «майстерна фуга» поступово зникає, об'єднуючись із формою звичайної фуги» [3, с. 49].

На початку твору тема звучить в партії тенора, а відповідь – в альтовому голосі. Далі тема викладається у сопрановій партії і пізніше у басу. Теоретики не виключають походження теми із додекафонної серії, оскільки вона побудована з дванадцяти звуків, які не повторюються.

Протискладнення складається із низхідної хроматичної гами (*Приклад 19*).

За характером тема є спокійною, помірною; бачимо таку вказівку як *sempre legato*, що вказує на плавне та співуче виконання мелодичних ліній. Наслідком поєднання кількох мелодичних ліній є незвичайне поліфонічне звучання. Проблемою у такому випадку стає аплікатура, яку виконавцю потрібно ретельно підібрати.

У цій п'єсі динаміка розвивається поступово та не поспішно, відсутні звукові контрасти, переважають динамічні нюанси p та pp (в кульмінації – ff). У тридцять шостому – сорок першому тактах ми бачимо стрету, в якій поступово зростає динаміка. В одинадцятій п'єсі яскраво висвітлюється ще одне вміння Дьордя Лігеті – поліфонічна техніка письма: звукові переходи, зміни звукової матерії та ін. риси, які проявились у даному творі. Повернемось до стрети:

Як бачимо, композитор використовує партитурний запис нотного тексту, щоб краще продемонструвати поліфонізм.

Розвиток музичного матеріалу, який приведе до кульмінації, починається з п'ятдесят другого такту. Це, так звана, хвиля поступового розвитку. В цьому місці тема в кожному голосі викладається різними тривалостями: у верхньому голосі рух відбувається четвертними тривалостями, в середньому – восьмими, а в нижньому голосі половинними нотами (*Приклад 19*). Потрібно поступово збільшувати звучання до ff в кульмінації (Pesante e grandioso), у якій фактурно ущільнюється горизонталь,

де тема у верхньому регістрі викладається акордами, у середньому регістрі – октавний унісон ре-бемоль на педалі.

Далі відбувається поступовий спад напруги. У коді (Piú tranquillo) елементи теми ніби розсіюються у просторі, це нагадує квазі-алеаторику. У басу низхідний рух із *pp* до *ppp*.

Висновки

Магістерська робота присвячена теоретичному і текстологічному аналізу фортепіанного циклу "Musica ricercata" Дьордя Лігеті. За мету ставили визначити його композиторський стиль, у контексті музики XX століття.

Виконання зазначеної мети вимагало вирішення таких завдань, які в процесі дослідження були досягнуті:

1. Характеристика особливостей музики XX століття: порівняльна характеристика модерну та авангарду та новітні техніки письма.
2. Висвітлено життєвий та творчий шлях Дьордя Лігеті в історичному дискурсі.
3. Розкрито основні передумови створення фортепіанного циклу "Musica ricercata" та жанру "ричеркар".
4. Здійснено загальну характеристику одинадцяти п'єс із фортепіанного циклу, у якому автор активно використовує народні танці, наспіви, тобто все те, що пов'язує Д. Лігеті з батьківщиною, Угорщиною. Загалом, у циклі помітний вплив Бели Бартока. Саме цей твір став вершиною першого періоду творчості та підсумував творчі "пошуки" подальшого розвитку у композиції.

Кожна мініатюра є особливою за жанром, фактурою, виконавськими засобами, тому вимагає високої професійності та розуміння сучасної музики від піаніста-виконавця.

5. Зроблено музично-текстологічний та виконавський аналіз кожної п'єси: визначено тональний та динамічний план, форму, особливості фортепіанної фактури, виконавських засобів та штрихів. У мініатюрах зустрічаємо двочастинну і тричастинну форму. Визначено особливу послідовність використання нот із принципом збільшення їх кількості (від однієї "ля" у першій п'єсі до дванадцяти звуків в останній п'єсі). Автор використовує важкі у виконанні флажолети; динаміка також потребує високої натренованості, вміння швидко реагувати та яскраво втілювати задум композитора.
6. Зроблена характеристика засобів музичної виразності для розкриття

смислового значення творів та кращого розуміння виконавцем-інтерпретатором.

Підсумовуючи усе вищесказане, слід додати, що виконання мініатюр із циклу потребує певних знань, розуміння стилю та високої професійної майстерності: вдумливе прочитання нотного тексту, розуміння головної ідеї в кожній п'єсі, пошуки тембрального забарвлення, розуміння головної ідеї у кожній п'єсі. Усі мініатюри розвивають музичне мислення, розуміння стилю, тембральний слух, виконавську майстерність, тому головною метою є донести все це до слухача.

Список використаних джерел

1. Берегова О. М. Особливості індивідуального трактування жанру віолончельної сонати у творчості Дьордя Лігеті. Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки. – С. 167-177
2. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодернизму. Москва “Московская консерватория”, 2011. – С. 161-170; 209-215
3. Гетерофонія. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%8F, вільний. (дата звернення 5.02.2022)
4. Гумаров М. В. Фортепианные сочинения Дьёрдя Лигети в контексте современного музыкального искусства. Учебное пособие для музыкальных вузов. Ташкент, 2010. С. 3-76.
5. Дьёрдь Лигети. Режим доступу: https://musicseasons.org/dyord-ligeti/, вільний. (дата звернення 18.03.2022)
6. Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. Москва «Музыка», 1989. 153 с.
7. Лобанова М. Дьёрдь Лигети. Режим доступу: https://www.belcanto.ru/ligeti.html, вільний. (дата звернення 25.10.2021)
8. Мікрополіфонія. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%96%D0%BA%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%84%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%8F, вільний. (дата звернення 18.03.2022)
9. Минич А. В. Творчість Дьордя Лігеті 1980-2000 років: структурно-синтаксичні і семантичні особливості тематизму інструментальних концертів. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського 2020. Вип. 129. С. 213-230
10. Модернизм и авангард. Культура постсовременности. XX век. Глава 20. С. 778-779.Режим

доступу:https://studref.com/451610/kulturologiya/modernizm_avangard, вільний. (дата звернення 13.11.2021)

11. Никулина А. В. Слово как элемент музыкальной композиции в творчестве Л. Берио 1950-1960-х годов: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Москва, 2021. С. 11-15. Режим доступу: https://www.dissercat.com/content/tembro-zvukovye-i-vizualnye-aspekty-faktury-proizvedenii-d-ligeti-1960-80-kh-godov/read, вільний. (дата звернення 12.11.2021)
12. Разгуляєв Р. О. Фортепианное творчество Дьёрдя Лигети: проблемы стиля и интерпретации: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Нижний Новгород, 2006. 26 с. Режим доступу: https://www.dissercat.com/content/fortepiannoe-tvorchestvo-derdya-ligeti-problemy-stilya-i-interpretatsii/read, вільний. (дата звернення 18.02.2022)
13. Трайнина О. Л. Поздний «Лигети-стиль» (произведения 1990-х – 2000-х годов): автореф. Дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Москва, 2013. 25 с.
14. Черевко К. Електронна музика як прояв авангардного мистецтва XX століття (естетитко-композиційний аспект). С. 128-135
15. Bauer A. Gyorgy Ligeti. Oxford Bibliographies. Режим доступу: https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0271.xml, вільний (дата звернення 12.10.2021)
16. Blumberg N. Guorgy Ligeti: Hungarian-born composer. Режим доступу: https://www.britannica.com/biography/Gyorgy-Ligeti, вільний (дата звернення 22.02.2022)
17. Davachi S. Aesthetic Appropriation of Electronic Sound Transformations in Ligeti's Atmospheres/Sarah Davachi//Musicological Explorations. P. 109-128
18. Floros C. «Jenseits von Avantgarde und Postmoderne»/Floros Constantin; translated by Ernest Bernhardt-Kabisch//by MUSIKZEIT Verlag Lafite, Vienna/Austria. – 2014. P. 260
19. Gyorgy Ligeti. Режим доступу: https://en.schott-music.com/shop/autoren/gyoergy-ligeti, вільний (дата звернення 20.02.2022)

20. Griffiths P. Gyorgy Ligeti. The Contemporary Composers. London: Robson Books, 1983. 128 p.
21. Kerékfy M. «A “new music” from nothing»: György Ligeti’s Musica
22. ricercata/Márton Kerékfy//Studia Musicologica 49. – 2008. P. 203-230
23. 22. Maia A. Jr. An Analysis of the 4th Movement of György Ligeti’s Musica Ricercata based on Information Theory and Number Partitioning/Maia Adolfo Jr.//Revista Música, v. 21 n.1. - 2021. P. 344-368
24. Nordwall O. 2. Gyorgy Ligeti/Owe Nordwall//Tempo. – 1969. P. 22-25
25. Steinitz R. György Ligeti: Music of the Imagination/Richard Steinitz//London: Faber and Faber. – 2003. P. 302-309
26. Schell M. The Late Works of Gyorgy Ligeti (1923-2006), 2018. Режим доступу: https://www.secondinversion.org/2018/01/03/the-late-works-of-gyorgy-ligeti-1923-2006/, вільний (дата звернення 12.01.2022)
27. Tzelepi M. Gyorgy Ligeti: Etudes for Piano. Piano Concerto. An analysis/Marilina Tzelepi. P. 1-32
28. Thomas G. New Times: New Clocks. Gavin Thomas Pays Tribute to Gyorgy Ligeti, 70 This Year. The Musical Times. Vol. 134, №1805, 1993. Режим доступу: https://www.jstor.org/stable/1003088?origin=crossref, вільний (дата звернення 11.01.2022)
29. Withel K. Gyorgy Ligeti/ Kevin Withel Режим доступу: https://holocaustmusic.ort.org/ru/resistance-and-exile/djord-ligeti/, вільний (дата звернення 19.02.2022)
30. Режим доступу: http://www.gyoergy-ligeti.de/, вільний (дата звернення 9.09.2021)
31. Режим доступу: http://www.compositiontoday.com/articles/ligeti.asp, вільний (дата звернення 23.02.2022)

~~15Floros C. «Jenseits von Avantgarde und Postmoderne»/Floros Constantin; translated by Ernest Bernhardt-Kabisch//by MUSIKZEIT Verlag Lafite, Vienna/Austria. – 2014. P. 260~~

~~16Kerékfy M. «A “new music” from nothing»: György Ligeti’s Musica ricercata/Márton Kerékfy//Studia Musicologica 49. – 2008. P. 203-230~~

~~17 Maia A. Jr. An Analysis of the 4th Movement of György Ligeti’s Musica Ricercata based on Information Theory and Number Partitioning/Maia Adolfo Jr.//Revista Música, v. 21 n.1. - 2021. P. 344-368~~

~~18Nordwall O. 2. Gyorgy Ligeti/Owe Nordwall//Tempo. – 1969. P. 22-25~~

~~19Steinitz R. György Ligeti: Music of the Imagination/Richard Steinitz//London: Faber and Faber. – 2003. P. 302-309~~

~~20Tzelepi M. Gyorgy Ligeti: Etudes for Piano. Piano Concerto. An analysis/Marilina Tzelepi. P. 1-32~~

~~21Davachi S. Aesthetic Appropriation of Electronic Sound Transformations in Ligeti’s Atmospheres/Sarah Davachi//Musicological Explorations. P. 109-128~~

~~22Withel K. Gyorgy Ligeti/ Kevin Withel Режим доступу: https://holocaustmusic.ort.org/ru/resistance-and-exile/djord-ligeti/, вільний (дата звернення 19.02.2022)~~

~~23Blumberg N. Guorgy Ligeti: Hungarian-born composer. Режим доступу: https://www.britannica.com/biography/Gyorgy-Ligeti, вільний (дата звернення 22.02.2022)~~

~~24Bauer A. Gyorgy Ligeti. Oxford Bibliographies. Режим доступу: https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0271.xml, вільний (дата звернення 12.10.2021)~~

~~25 Gyorgy Ligeti. Режим доступу: https://en.schott-music.com/shop/autoren/gyoergy-ligeti, вільний (дата звернення 20.02.2022)~~

~~26 Griffiths P. Gyorgy Ligeti. The Contemporary Composers. London: Robson Books,~~

Piece no.	Pitch content	Interpretation
I	**A** *D*	
II	**E♯** F♯ *G*	section of chromatic scale (section of E♯ Phrygian + G)
III	**C** E♭ E G	C major and C minor triads
IV	F♯ **G** *G♯* A B♭	section of chromatic scale (section of melodic G minor + G♯)
V	F **G** A♭ B **C♯** D	two trichords in tritone transposition
VI	**E** F♯ G A B C♯ D	E Dorian
VII	**F** G *A♭* A B♭ C D E♭	F Mixolydian + A♭
VIII	**B** C C♯ D E F♯ G G♯ A	B Dorian + G and C
IX	**C♯** D D♯ F F♯ G♯ A A♯ B C	chromatic scale without E and G
X	**D** D♯ E F F♯ G G♯ A A♯ B C♯	chromatic scale without C
XI	**A** B♭ B C D♭ D E♭ E F F♯ G G♯	complete chromatic scale

~~1983. 128 p.~~

~~27 Режим доступу: http://www.gyoergy-ligeti.de/, вільний (дата звернення 9.09.2021)~~

~~28 Thomas G. New Times: New Clocks. Gavin Thomas Pays Tribute to Gyorgy Ligeti, 70 This Year. The Musical Times. Vol. 134, №1805, 1993. Режим доступу: https://www.jstor.org/stable/1003088?origin=crossref, вільний (дата звернення 11.01.2022)~~

~~29 Schell M. The Late Works of Gyorgy Ligeti (1923-2006), 2018. Режим доступу: https://www.secondinversion.org/2018/01/03/the-late-works-of-gyorgy-ligeti-1923-2006/, вільний (дата звернення 12.01.2022)~~

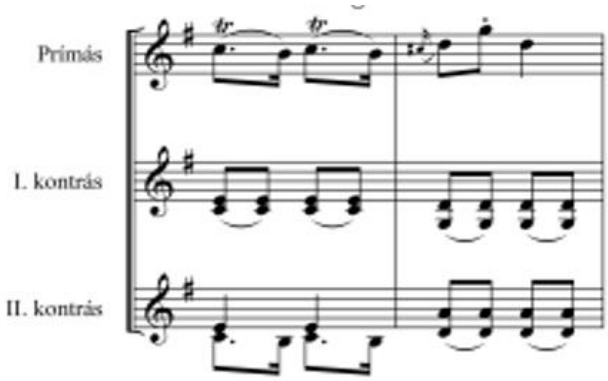
~~30~~

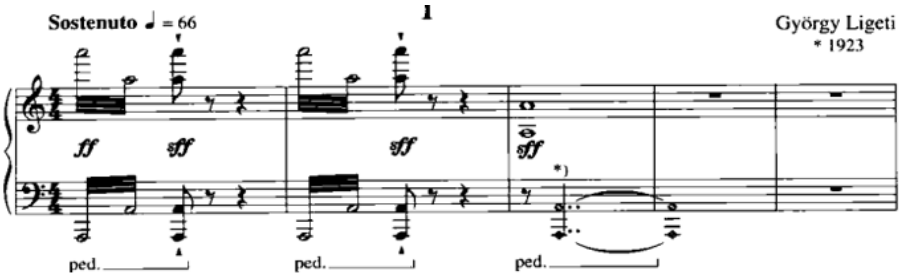
Відформатовано: російська

Відформатовано: російська

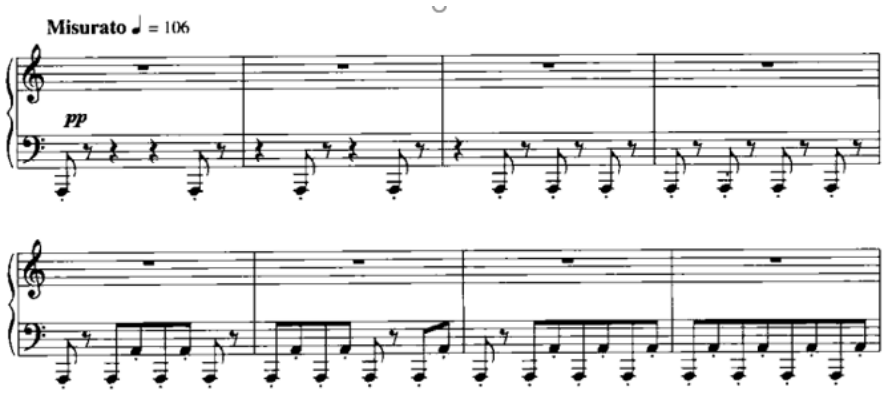
Додатки

Приклад 1

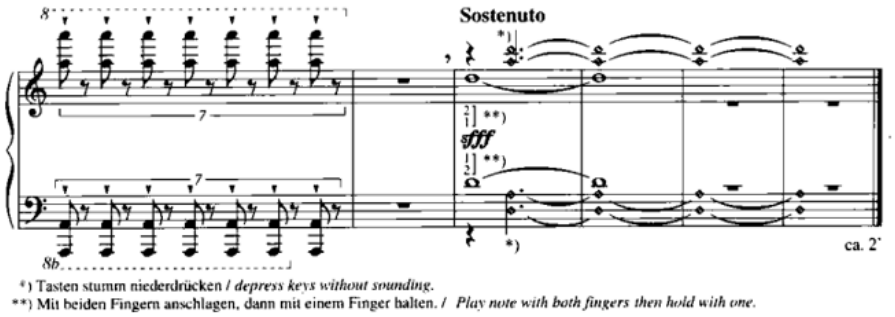




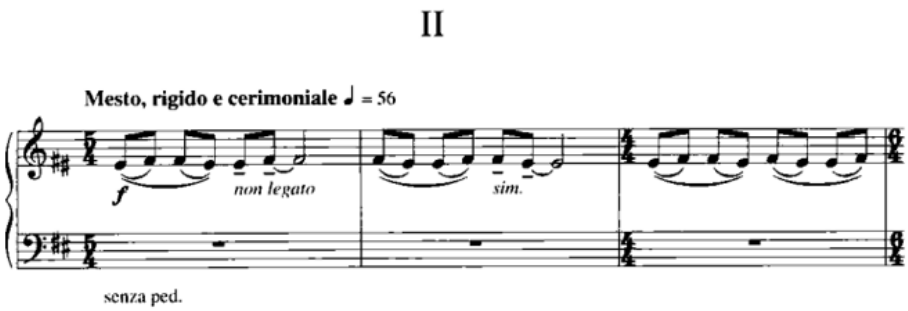
Приклад 3



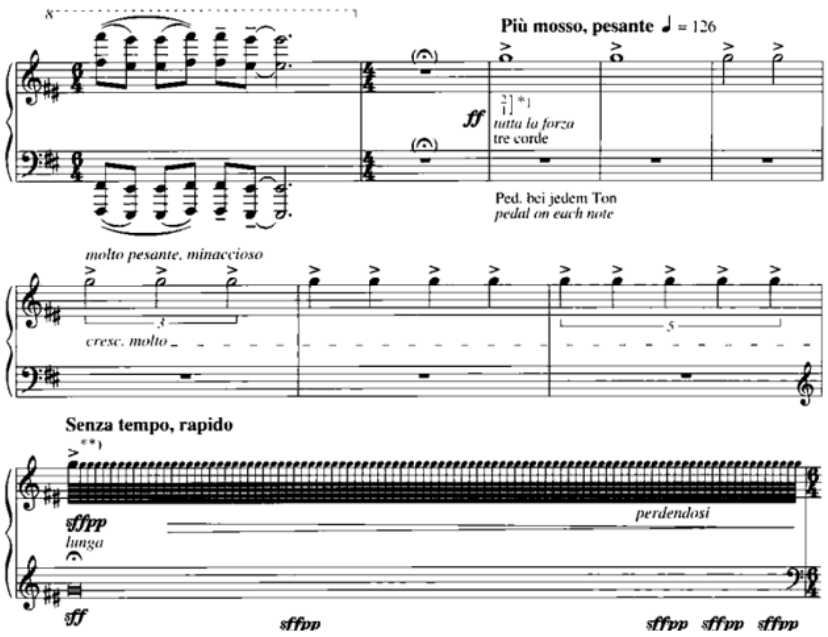
Приклад 4



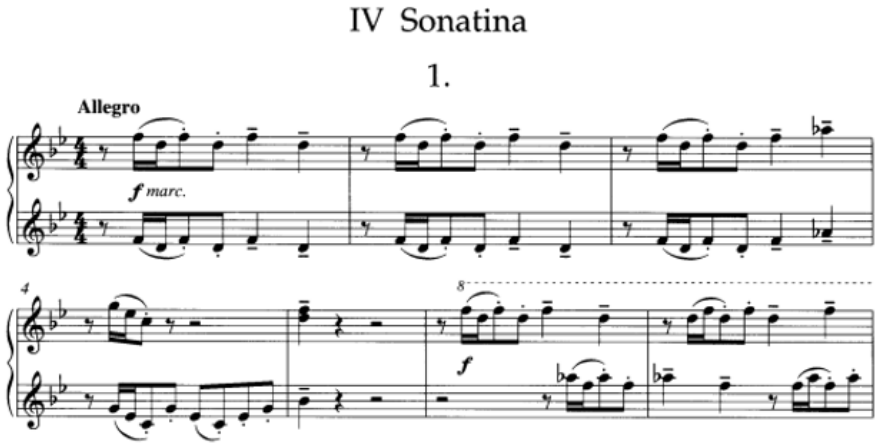
Приклад 5



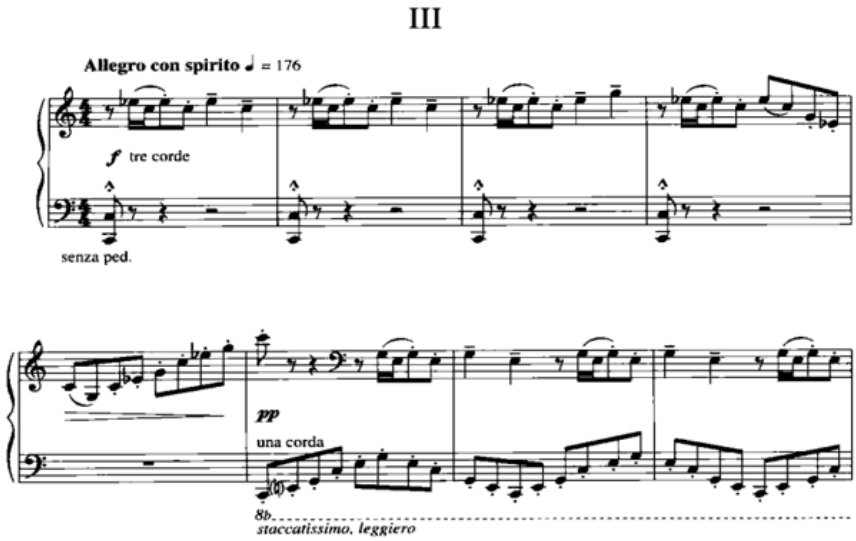
Приклад 6



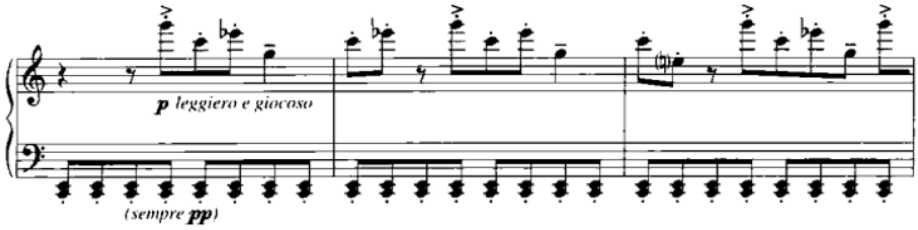
Приклад 7



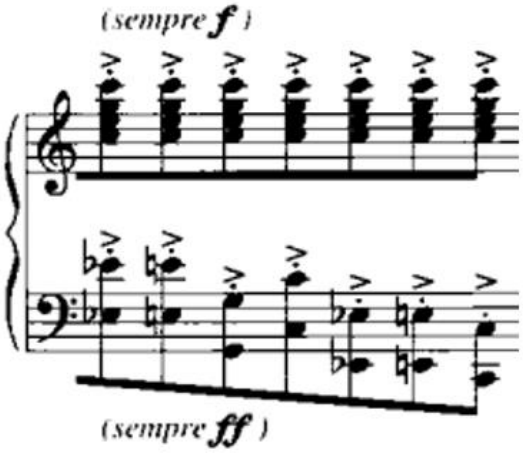
Приклад 8



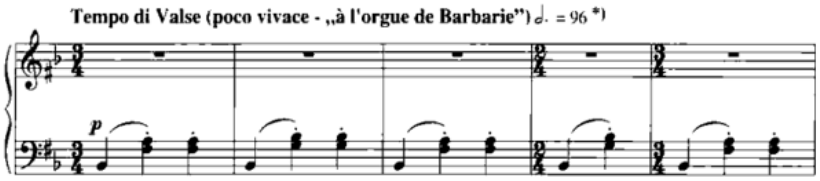
Приклад 9



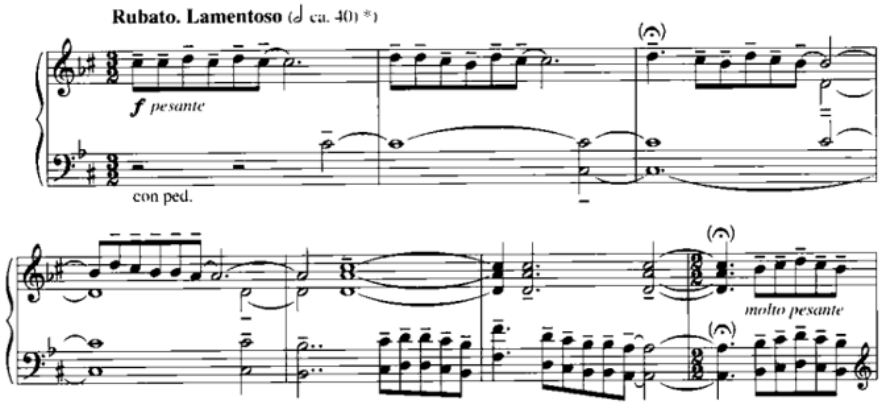
Приклад 10



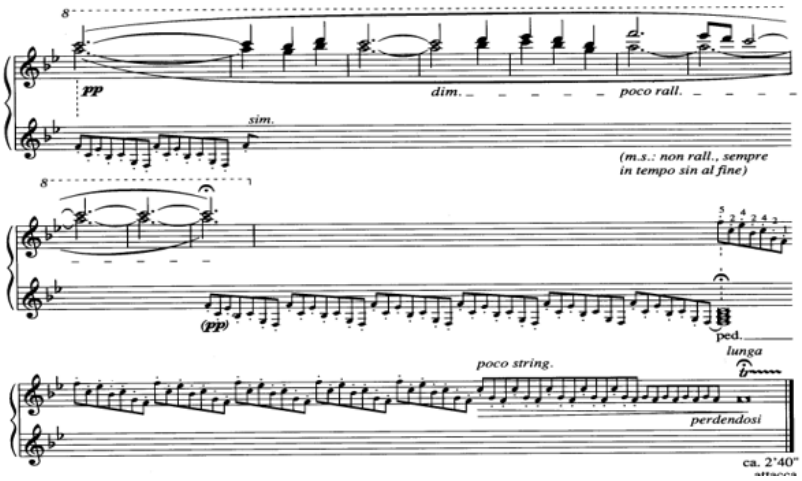
Приклад 11



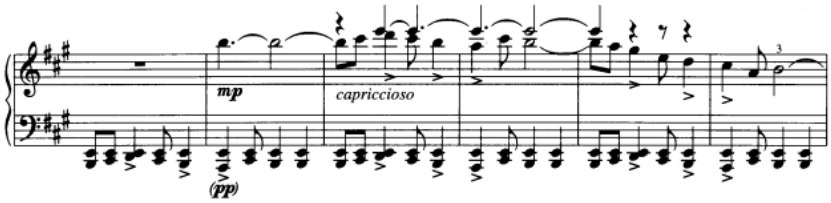
Приклад 12



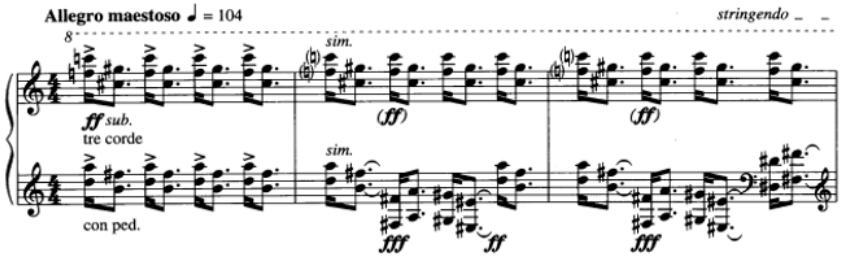
Приклад 13



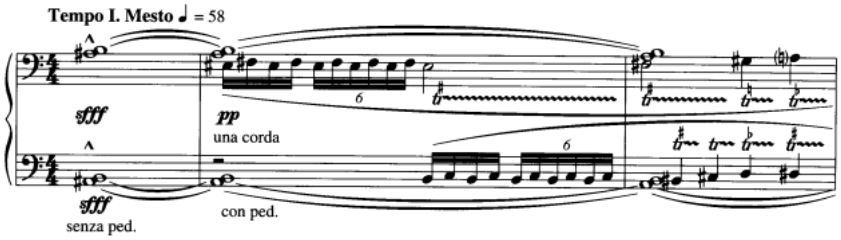
Приклад 14



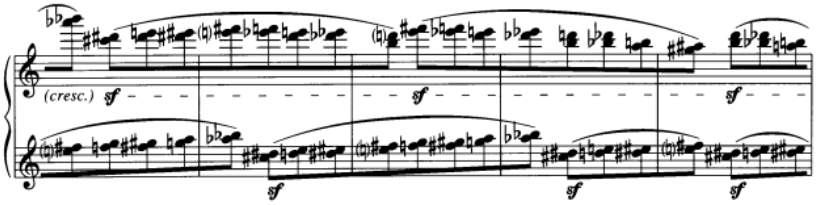
Приклад 15



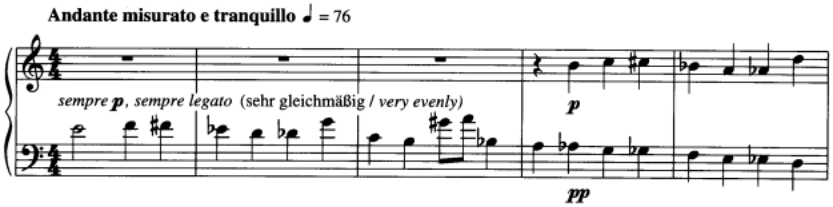
Приклад 16



Приклад 17



Приклад 18



Приклад 19

Рецензія

на дипломну роботу студентки 2 курсу денної форми навчання
зі профілізація «Спеціальне фортепіано»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Магістр»
Вовни Анастасії Юріївни
«Стильові особливості фортепіанної музики Дьордя Лігеті. Фортепіанний цикл «MUSICA RICERCATA»
(науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, ст. викл.Н. Завісько)

Д. Лігеті вважається одним із найбільш оригінальних композиторів XX століття. Його творчість викликала захоплення слухачів, музичних критиків та музикологів Європи та США. Особливе місце у доробку митця займає фортепіанна музика, яка з часом стала обов'язковою в окремих програмах міжнародних конкурсів. Отже, цілком симптоматичною у цьому річищі є поява дослідження присвячене стильовим особливостям фортепіанної музики Д. Лігеті із детальним розглядом його фортепіанного циклу «MUSICA RICERCATA», яке відкриває нові ракурси вивчення цієї проблематики у сучасному українському музикознавчому дискурсі та свідчить про актуальність теми обраної Авторкою дослідження.

Перший розділ магістерської роботи – «Музичне мистецтво XX століття» присвячений огляду композиторських технік XX століття (1.1) та характеристиці творчості Д. Лігеті у контексті музики XX століття (1.2).

У другому розділ магістерської роботи – «Фортепіанна творчість Д. Лігеті» висвітлюються стильові особливості фортепіанної музики Д. Лігеті (2.1), історії створення фортепіанного циклу «MUSICA RICERCATA» (2.2), а також текстологічний та виконавському аналізі циклу «MUSICA RICERCATA» (2.3).

У висновках Авторка зазначає, що у фортепіанному циклі «Musica Ricercata» проявилися новаторські ідеї, які стали «відправною точкою для подальших експериментів у фактурному, гармонічному, інтервальному плані, у новому трактуванні інструменту» (с.38).

У висновках Анастасія Вовна зазначає: «саме у фортепіанній творчості проявились абсолютно новаторські ідеї, особливо у фортепіанному циклі «Musica Ricercata», який є відправною точкою для подальших експериментів у фактурному, гармонічному, інтервальному плані, у новому трактуванні інструменту» (с. 38).

До певних зауваг можна віднести неточності у оформленні списку використаних джерел. Також, невідповідністю є відсутність в основному тексті згадок про піаніста П'єра–Лорана Емара, хоча у вступі та висновках виділяється його майстерклас та виконання аналізованого фортепіанного циклу Д. Лігеті «MUSICA RICERCATA».

В контексті ознайомлення з текстом роботи, виникає запитання: як саме Авторка дослідження трактує термін «текстологічний» у підрозділі 2.3. «текстологічний та виконавський аналіз циклу *MUSICA RICERCATA»?*

До позитивних сторін означеної магістерської роботи варто віднести струнку побудову, теоретично обґрунтований виклад матеріалу, методологічну оснащеність. Спираючись на вище сказане, є усі підстави вважати, що магістерське дослідження **Вовни Анастасії Юріївни «Стильові особливості фортепіанної музики Дьордя Лігеті. Фортепіанний цикл «MUSICA RICERCATA»** заслуговує позитивної оцінки, а його автор − здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістра».

30 травня 2022 р.

Кандидат мистецтвознавства,
старший викладач
кафедри музичної медієвістики та україністики
ЛНМА імені М.В. Лисенка
Загнітко Катерина Миколаївна