

Міністерство культури та стратегічних комунікацій
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано №1

ЯНУШЕВСЬКИЙ Павло Сергійович

**“ПРОЛЕГОМЕНИ ДО ФОРТЕПІАННИХ ЕТЮДІВ ДЬОРДЯ ЛІГЕТІ:
ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ РАКУРС”**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –
Чернова Ірина Вікторівна
Заслужений працівник освіти України,
Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри спеціального фортепіано

Рецензент –
Тетяна Михайлівна Слюсар
Кандидат мистецтвознавства, доцент,
Завідуюча кафедри камерного ансамблю
та струнного квартету,
доцент кафедри спеціального фортепіано

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Д. ЛІГЕТІ В КОНТЕКСТІ ЧАСУ.....	5
1.1. Історичні умови зародження сонористики.....	5
1.2. Поняття сонористики у теоретичному дискурсі.....	9
РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННА МУЗИКА У ТВОРЧОСТІ Д. ЛІГЕТІ.....	13
2.1. Стильові риси, техніка та технологія композиції	13
2.2. Фортепіанний доробок, етюдів.....	16
2.3. Виконавський аспект.....	22
ВИСНОВКИ.....	28
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	29

ВСТУП

Актуальність дослідження. Творчість Дьордя Лігеті, одного з найвизначніших композиторів XX століття, суттєво вплинула на формування художнього мислення в європейській академічній музиці другої половини століття. Його музична мова поєднує модерністські традиції, авангардні пошуки та постмодерністську концепцію багатоголосності. Використання новаторських композиторських прийомів дозволило митцеві значно розширити межі звукової виразності, відкривши нові напрями для розвитку композиції й виконавської інтерпретації.

У європейському мистецькому контексті Лігеті постає як постать, що інтегрувала інтелектуальну глибину з експериментальним підходом до звуку, справивши вплив не лише на академічну музику, а й на суміжні види мистецтва, зокрема кінематограф. Його творчість репрезентує нову естетичну парадигму, характерну для післявоєнної Європи, яка прагнула осмислення й оновлення художньої ідентичності.

Композитор працював у різних жанрах: камерному, симфонічному, хоровому, електронному, проте особливе місце у його доробку посідає фортепіанна музика. У XXI столітті вона набула широкої популярності як у виконавському, так і в академічному середовищі. Зокрема, фортепіанні етюди Лігеті, що складають три книги, увійшли до основного репертуару сучасних піаністів, поєднуючи в собі віртуозність, глибину естетичних пошуків і складну звукову організацію, базовану на сонористичних, поліметричних і мікрополіфонічних принципах.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю поглибленого вивчення та популяризації фортепіанної спадщини Д. Лігеті, зокрема його етюдів, в українському культурному та виконавському просторі.

Мета дослідження – визначити основні риси фортепіанного стилю Д. Лігеті на прикладі його етюдів з метою розширення концертного репертуару українських піаністів.

Завдання дослідження:

- розкрити стилістичну багатоманітність музики другої половини XX століття;
- охарактеризувати поняття сонористики в контексті фортепіанної музики, зокрема у творчості Лігеті;
- дослідити фортепіанну спадщину композитора та виявити її провідні стильові ознаки на прикладі етюдів;
- проаналізувати виконавсько-інтерпретаційні аспекти фортепіанних етюдів Лігеті.

Об'єкт дослідження – сонористичний аспект у творчості Д. Лігеті.

Предмет дослідження – фортепіанні етюди композитора як зразок складної сучасної виконавської практики.

Методи дослідження: 1) джерелознавчий - для пошуку та опрацювання музикознавчої літератури; 2) дослідницько-пошуковий – у відборі та вивченні матеріалів; 3) аналітичний – для аналізу музикознавчого дискурсу; 4) музикознавчий – для дослідження для аналізу стилю та образно-інтонаційного матеріалу; 5) компаративний – для порівняння виконавських інваріантів; 6) концептологічний, що дозволяє диференціювати та конкретизувати інтенції фортепіанного виконавського мислення.

Теоретичну базу дослідження склали проаналізовані та систематизовані праці, у яких висвітлюються сонористика як один з провідних стилей музики XX століття (Довгаленко Н. [1], Тукова І. [2], Черноіваненко А [3]), та окремі питання фортепіанного стилю Лігеті (De Leeuw T. [4], Dwyer B. [5])

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше проаналізовано виконавські аспекти фортепіанних етюдів Лігеті.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел. Перший розділ – «Д. Лігеті в контексті часу», другий розділ – «Фортепіанна музика у творчості Д. Лігеті». Повний обсяг роботи складає 29 сторінок.

Список використаних джерел містить 14 найменувань, з яких 11 – іншомовні.

РОЗДІЛ 1. Д. ЛІГЕТІ В КОНТЕКСТІ ЧАСУ

1.1. Історичні умови зародження сонористики

Мистецтво XX століття стало ствердженням нової парадигми, колосальних змін у мисленні, світобаченні та спробах самовираження. Став більш очевидним зв'язок світової історії життя на землі у творчості митців. Події, що, подібно потягу, невпинно мчались та несли з собою епоху великих змін, зачепили також уявлення людей про музику, живопис, літературу, архітектуру та інші ніші мистецтва як про спроби відобразити свій погляд на світ як на щось прекрасне, обернувшись дзеркалом суворой реальності нової ланки нашої історії.

На початку XX століття на світ випали серйозні історичні випробування: технологічний та демографічний стрибок, зрушення темпу життя, великі війни, що відкрили очам людей природу їх жорстокості, знецінення життя. Глобальні потрясіння, нове, нетипове відчуття часу та світової історії, що мчить перед очима однозначно вплинули на свідомість людей. Особливо це відображується на створенні нової системи цінностей, реконструкції світогляду, розчаруванні до Бога та відчутті «покинутості». Стало зрозуміло, що світ не стоїть на місці, рухається вперед, еволюціонує та ускладнюється не лінійно, а з прискоренням. Можливо, людям дещо штучно було нав'язано відчуття нескінченності прогресу, проте об'єктивність процесів, що впливають на відчуття плинності часу, ми не можемо уникати стороною. Людина відчула на собі відбиток Нового часу і понесла це з собою у мистецтво.

В музичному руслі часу після епохи романтизму та імпресіонізму закономірно з'явилися нові течії, які почали проривати собі шлях в реальність та матеріалізовуватись по мірі того, як світ довкола того вимагав. Модернізм як філософська ідея та новий стиль життя відобразився і на мистецтві, ставши провідником для майбутніх градацій авангардизму.

Як відомо, мистецтво в тій чи іншій мірі є відображенням сучасності, минулого та майбутнього. Так, наприклад, письменники та поети, що живуть в часи війни на своїй землі, можуть яскраво відображати настрій, почуття та

картину реальності, що оточує їх саме зараз. Разом з тим немає жодної проблеми віднести у часі на десятки, сотні років у обидва боки та поглянути на життя там. Художник може також фактично «в реальному часі» відтворювати образи сьогодення на полотні, що відчують в житті та бажають їх зафіксувати.

Музика в списку мистецтв не є виключенням, і попри любов до відображення людських переживань, їхнього життя та середовища, їй вдається розривати шаблонні стандарти та на чолі з новим творчим генієм вона відкриває нові сторони своєї нескінченної сутності. Хоча, далеко не всі композитори рухались вперед у пошуках нових звучань, більшість все-таки вловлювали вже звичні, традиційні аромати свого часу та майстерно смакували кожную мить, що звучала в просторі їхньої реальності.

Перші серйозні спроби прорвати «полотно» часу були зроблені ще в кінці XIX, початку XX століття. Такі композитори, як Р. Вагнер (один із перших, хто «розхитав» тональну систему - саме він заклав фундамент подальшого розширення тональних меж), К. Дебюссі, М. Равель Р. Штраус шукали способи, як вийти за межі «функційної тональності», розширити можливості тональних систем, що дало б їм змогу втілювати нові ідеї. Підхопив цю течію А. Шенберг у 20-х роках XX століття, вивчаючи тонічні ряди, в яких порядок 12 рівномірно темперованих тонів хроматичної гами використовувався як основний матеріал для композиції. Цей упорядкований набір, часто званий рядом, допускав нові форми вираження і (на відміну від вільної атональності) розширення базових структурних організовуючих принципів без звернення до загальноприйнятої практики гармонії. Даний метод композиції отримав назву **додекафонія** (грец. δώδεκα — дванадцять; φωνή — звук). [7, с.1]

В основі додекафонії лежить серія (тобто певна витримана послідовність з уникненням повторів) з 12 звуків хроматичної гами. На відміну від додекафонії, серійна техніка оперує серіями, що можуть складатися з будь-якої кількості звуків, як правило менше ніж 12. Таким чином додекафонія є окремим випадком серійної техніки. Метод письма в додекафонній системі, розроблений Шенбергом, був доволі строгим, і композитори у спробах створити «красиву», в

традиційному понятті, музику доволі часто частково порушували правила, аби «підлаштувати техніку до ідеї».

У теорії музики прийнято розрізнення додекафонії та серійної технік. Беручи поняття **серіалізм** – його треба розглядати як більш вільний та доступний метод для викладення музичного матеріалу. Обраний серійний ряд може бути викладеним горизонтально (як мелодія), вертикально (як акорд) або водночас горизонтально і вертикально. Поширення принципів серійної техніки на всі параметри музики (тривалість, регістр, висоту, артикуляцію, тембр, ритм, агогіку тощо) зветься тотальною серійною технікою, яка веде до алеаторики.[12, с.1]

Серіалізм розвивається паралельно додекафонії та має своїх представників, таких як Олів'є Мессіан, Карлгайнц Штокгаузен, П'єр Булез та інші. Також зароджуються нові авангардистські течії:

- **Алеаторика** - музика, в основі якої є елементи випадковостей, допущених композитором для виконання, даними прийомами користувались Джон Кейдж ("Music of Changes"), Вітольд Лютославський.
- **Конкретна музика** - її суть полягає у використанні записаних природних або штучних звуків як матеріалу для композиції. Експериментували в цій техніці П'єр Шеффер ("Étude aux chemins de fer"), П'єр Анрі.
- **Спектральна музика** - побудова музики на основі аналізу та видозмінненні звукового спектру. Представники: Жерар Грізе ("Partiels"), Трістан Мюрай ("Gondwana").

Приклади 12-тонових викладів музичного матеріалу існували і до ХХ століття. Початки даної ідеї сягають і добарокової музики. **Карло Джезуальдо** - Італійський композитор кінця XVI – початку XVII століття, відомий своїми експериментами з хроматизмом. Його мадригали, такі як "Moro, lasso, al mio duolo", демонструють використання всіх 12 півтонів у межах коротких фраз. Також італійський теоретик музики XVI століття **Гізеппо Царліно** у своїй праці "Le istituzioni harmoniche" описав системи налаштування, що дозволяли більш точне використання хроматичних інтервалів, наближаючись до використання

всіх 12 півтонів. В епоху бароко, звісно, яскравим прикладом викладу музичних тем подібно до серійної техніки, є творчість Й. С. Баха (ДТК, II том, тема з фуги h-moll). У романтизмі це окремі уривки з симфонії «Фауст» та «Багатель без тональності» Ф. Ліста, «Трістан і Ізольда» Р. Вагнера.

Однак, саме починаючи з творчості Арнольда Шенберга, Антона Веберна та Альбана Берга, серіалізм набуває вагомого значення в музиці. Цей метод композиції відкрив можливість обійти «суб'єктивність» музики, зробити її більше розміряною, прорахованою та пропорційно точною. Впродовж наступних десятиліть, через призму історичних подій, серіалізм набув більш строгі форми, охопивши окрім тонічних аспектів також динамічні та агогічні. Саме в цей час, протягом 50-х та 60-х років, був розроблений новий стиль композиції як альтернатива та «вихід» з серійності – **сонористика**.

1.2 Поняття сонористики у теоретичному дискурсі

Зафіксувати початок створення течії сонористики можна у Польщі, де такі композитори як Кароль Шимановський, пізніше Кшиштоф Пендерецький, Гражина Бацевич, Генрік Гурецький та інші почали експерименти в пошуках нових звукових ефектів, в результаті чого основний акцент був зроблений на тембральних та акустичних дослідженнях. Фактично, в їх творчості можемо побачити основні досягнення сонористичних ефектів – недиференційованість тонів на слух. Музика перестає бути «доступною» для слухача та відкриває йому можливість відчутти образність мистецтва повною мірою, не прив'язуючись до «функційної гармонії» [2, с.23].

Говорячи загалом про сонорику (лат. *Sonorus* – звучний, звінкий; англ. *sonorism*) як техніку композиції, ми можемо вважати «параметрами», на яких вона ґрунтується, звуковисотність, тембрику, артикуляцію, динаміку та метроритміку. Це наводить нас на один із базових принципів технічного акценту в такому музичному творі — на фактуру. Наприклад, Д. Коуп вважає її складовими висоту, тембр, тривалість, а показником — щільність. Можна припустити, що сонорику як техніку композиції можна звести до умовно фактурних типів, що виникли у ХХ столітті та продовжують розвиватись.

За матеріалами дослідження Ірини Довгаленко, сонористика, завдяки своїй просторовій багатовимірності, може бути названа "музикою простору". Це не просто застосування просторових ефектів, а принципово інший тип композиторського мислення, сформований новим розумінням світоустрою. Вона вважає сонористику: «... Не «музикою із застосуванням просторових ефектів», що відкарбувалися як багатий на знахідки спектр колористичних засобів для додання лінійності, а принципово інший тип композиторського мислення, сформований новим розумінням світоустрою. Трансформація простору як такого у простір художній, тобто «переклад» на мову міфопоетичних і семантичних значень, в новітніх умовах потребували нової лексики і нового композиційного структурування. Найповнішою мірою такі умови висловлення були прийнятими

сонористикою, становлення і розквіт якої відбувся в середині минулого століття» [1, с. 9].

Основна форма викладу відбувається на базі кластеру та мікрополіфонії. Термін «Мікрополіфонія» ввів Д. Лігеті. Він тлумачив його як нашарування множини неіндивідуалізованих мелодичних ліній, які, внаслідок щільності розташування одна до одної, ритмічної різноманітності, тембрової близькості, формують єдиний звуковий комплекс. Водночас американський композитор Д. Коуп вважає, що: «мікрополіфонія нагадує кластери, але відрізняється від них використанням рухомих, а не статичних ліній». Фактично, ми отримуємо «рух» кластерів, утворений поліфонічним викладом мелодичних ліній. Ця фактура утворюється за допомогою традиційних технік імітаційної та контрастної поліфонії.

Отже, ми можемо вважати сонорну техніку композиції як набір певних прийомів, що керують фактурною організацією звуків.

Відсилаючись до роботи І. Тукової, ми можемо сказати, що: «Сонорика включає наступні методи композиції:

1) традиційними тембрами і звуками визначеної висоти класичного інструментарію або людських голосів;

2) нетрадиційними тембрами і звуками невизначеної висоти, що видобуваються з класичного чи будь-якого іншого інструментарію або синтезованим електронним шляхом, або різного роду шумами».

Також ми розрізняємо наступні фактурні типи: крапка, розсіп, лінія, пляма, потік, смуга. Фактурна «крапка» — один звук. Інші форми — пляма, потік, смуга та їх різновиди, як і змішані варіанти (шурхоти, сонори-маси, сонори-дублювання) — ґрунтуються на техніці кластерів, поліфонічних або на мікрополіфонічних видах фактурної організації. Щодо лінії, ми маємо роздвоєне поняття у контексті сонорної техніки: це може бути як звук, який тягнеться (статичне звучання), так і глісандо (коливання звуку).

Протягом ХХ століття мелодична лінія зазнала певних змін. Вона може стилістично відповідати різним технікам композицій, мати визначену або невизначену висоту звучання, виокремлюватись або поглинатись фактурними

шарами (як у мікрополіфонії) тощо.

В сонорній техніці частіше використовується спосіб «глісандо» при русі мелодичних ліній (як одної, так і багатьох), що можна вважати також однією з стилістичних ознак музики XX століття.

Якщо говорити про твори для фортепіано, то це може бути використання препації, унікального налаштування звуковисотності струн (чвертьтонові фортепіанні твори Ч. Айвза, як приклад композитора що користувався серійною технікою), використання шумових ефектів на відкритій демпферній педалі. В сумі з традиційним виконанням музики за інструментом, композитор може отримати від одного лише роялю велику кількість унікальних акустичних ефектів, про що більш детально у наступному розділі.

Найкращий висновок з аналізу техніки сонористичної композиції описує І. Тукова: «...сонорні фактурні форми не пропонують оригінальних методів організації матеріалу, а ґрунтуються на різних комбінаціях пуантилістичних, кластерних, поліфонічних, мікрополіфонічних прийомів. Цей висновок видається вкрай важливим, бо так формується розуміння того, що насправді сонористичні утворення технічно не самобутні, а створюються шляхом використання певного набору методів, типових для різних технік композиції».

[1, с.11]

Виходячи з вищесказаного, ми отримуємо структурне поняття будови сонористичної музики, в якій за звуковисотною організацію в фундаменті лежить серійна техніка, виконавський аспект додає унікальної часової організації, що закладено алеаторикою, а в ролі організації унікального фактурного полотна — мікрополіфонія. Врахуємо також акустичні та психоакустичні фактори, що впливають безпосередньо на слухача.

До списку композиторів, які пов'язані з сонористичною технікою письма, відноситься широке коло польських композиторів: Тадеуш Берд, Збігнєв Буярський, Анджей Добровольський, Генрік Гурецький, Войцех Кілар, Вітольд Лютославський, Кшиштов Мейер, Кшиштоф Пендерецький, Богуслав Шеффер, Вітольд Салонек та інші. Також багато відомих європейських сонориків, до яких входять імена Сальваторе Шарріно, Лучано Беріо, Стефано Джервазоні (Італія),

Гельмут Лахенманн, Йорг Відманн, Марко Нікодиєвич (Німеччина), Жерар Грізе, Трістан Мюрай, Анрі Дютіє (Франція), Браян Фернейхоу (Велика Британія), Марек Копийтман (Естонія/Ізраїль) та Дьордь Лігеті (Угорщина/Австрія).

Американські композитори також відомі експериментами в сонористичній техніці письма. Такі видатні постаті, як Джон Кейдж, Генрі Коуелл, Лучано Мартіно досліджують нетрадиційні способи використання музичних інструментів, мікротонові відносини, темброві відтінки, експериментують з тишою та інші способи досягнення нових звукоакустичних ефектів. До переліку також відносимо Джорджа Крама, Мортона Фельдмана, Поліна Олівероса, Чарльза Вуорінена, які внесли свої відкриття до світової культурної скарбниці.

Попри складні історичні події XX століття у мистецтві формувались нові естетичні погляди як відповідь на тогочасні випробування людського духу. Виникнення нових течій, зокрема в музичному мистецтві, привело до утворення новітніх технік композиції, чия еволюція дала розгалужене уявлення про серійну техніку та сонористику.

РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННА МУЗИКА У ТВОРЧОСТІ Д. ЛІГЕТІ

2.1. Стильові риси, техніка та технологія композиції

"Музика існує сама по собі, завдання композитора лише визначити рамки для її існування" – Дьордь Лігеті.

Дьордь Шандор Лігеті народився 28 травня 1923 року в місті Дічешентмартон (нині Тирнава, Румунія) в угорсько-єврейській родині. У 1941 році розпочав навчання композиції у Ференца Фаркаша в консерваторії міста Клуж. Під час Другої світової війни був призваний до примусових робіт, а його батько та брат загинули в нацистських концтаборах; мати вижила в Аушвіці. [8, с. 1]

Після війни Лігеті продовжив навчання в Будапештській музичній академії під керівництвом Сандора Вереша та Ференца Фаркаша. У 1949 році закінчив академію та розпочав викладацьку діяльність, яку продовжував до 1956 року. Після придушення Угорської революції 1956 року емігрував до Відня, а згодом переїхав до Кельна, де працював у студії електронної музики Західнонімецького радіо та познайомився з Карлгайнцем Штокгаузенем. [8, с.2]

У 1960-х роках Лігеті здобув міжнародне визнання завдяки своїм експериментальним творам, зокрема «Atmosphères» (1961), «Requiem» (1963–65) та «Lux Aeterna» (1966), які були використані у фільмі Стенлі Кубрика «2001: Космічна одісея». У 1967 році отримав австрійське громадянство. З 1973 по 1989 рік викладав у Вищій школі музики та театру в Гамбурзі. Помер 12 червня 2006 року у Відні.

Творчий спадок композитора налічує велику кількість творів, частина з яких носять експериментальний характер. Частина з доробку Лігеті:

- Оркестрова музика – «Атмосфери», «Румунський концерт», «Apparitions», «Lontano», «Melodien» та інші;
- Опера «Le Grand Macabre»;
- Вокальні та хорові твори – «Lux Aeterna», «Requiem», «Aventures», «Five Arany Songs» та інші;

- Концертні твори – Концерти з оркестром для фортепіано; флейти; скрипки; віолончелі; а також Гамбурзький концерт для валторни та камерного оркестра;
- Твори для органу – «Ricercare», «Volumina», «Two studies for Organ»;
- Твори для клавесина – «Continuum», «Passacaglia ungherese», «Hungarian Rock»;
- Електронна музика – «Glissandi», «Artikulation»;
- Симфонічна поема для 100 метрономів.

Одним з найважливіших аспектів музики Лігеті є використання ним мікрополіфонії. Ця техніка передбачає накладання декількох музичних ліній одна на одну, створюючи складну і насичену фактуру, яка не схожа ні на що чути раніше. Використання Лігеті мікрополіфонії можна почути в багатьох його творах, включаючи «Атмосфери».

Лігеті розширював межі музики, включаючи в неї нетрадиційні інструменти та інноваційні вокальні техніки. Яскравим прикладом є його твір «Пригоди», де він за допомогою розмовної мови та незвичних вокальних прийомів створює сюрреалістичне, неземне звучання.

Новаторський підхід Лігеті суттєво вплинув на багатьох композиторів як за його життя, так і після смерті. Зокрема, його техніка **мікрополіфонії** стала джерелом натхнення для таких композиторів, як Арво Пярт і Стів Райх. Навіть сьогодні багато сучасних композиторів продовжують спиратися на творчість Лігеті, що підтверджує її незмінну актуальність та новаторський характер. [10, с.1]

Це, мабуть, найвідоміша техніка Лігеті, яка є безпосереднім проявом сонористики. Вона полягає у накладанні багатьох незалежних, але дуже щільних та швидко рухомих музичних ліній (голосів), які індивідуально нерозрізненні. Натомість вони утворюють своєрідні "звукові поля" або "хмари", де важлива не окрема нота чи мелодія, а загальна текстура, щільність, зміна тембру та динаміки цих мас. Приклади включають "Atmosphères" (Атмосфери) та "Requiem".

Хоча Лігеті активно використовував сонористичні принципи, його

композиторський підхід відрізнявся більшою витонченістю та м'якістю порівняно з деякими польськими сонористами. Якщо, наприклад, Пендерецький застосовував різкі шумові ефекти та надмірні дисонанси для досягнення шокуючого враження, то Лігеті прагнув створювати природні, "живі" та внутрішньо рухомі звукові ландшафти, де навіть уявний хаос мав чітко приховану структуру. Його зацікавленість слуховими ілюзіями, математичними пропорціями та глибинною організацією звукового матеріалу надала його сонористичному підходу унікальності та виняткової інтелектуальної глибини.

Для Лігеті тембр і динаміка стають основними рушійними силами композиції, замінюючи традиційну гармонічну чи мелодійну функцію. Зміни в цих параметрах визначають форму твору.

2.2. Фортепіанний доробок, етюди

Окрему нішу серед його музики займають фортепіанні твори. До його ранніх творів (до еміграції на Захід у 1956 році) відносяться:

- Induló (Марш) (1942)
- Két rondó (Два рондо) (1947)
- Capriccio No. 1 and No. 2 (Капричіо № 1 і № 2) (1947)
- Invention (Інвенція) (1948)
- Három darab (Три п'єси) (1949)
- Polyphon Zenei Gyakorlatok (Поліфонічні музичні вправи) (1943)
- Sonatina (Сонатина) (1950)
- Duo (Дует) (1950) – для фортепіано в чотири руки.

Після 1956 року пише «Continuum» (Континуум) (1968) – хоча це твір для клавесина, він часто виконується на фортепіано і є знаковим прикладом його мікрополіфонії, що створює ілюзію нескінченного руху. Після цього тривалий час композитор не презентував твори для фортепіано, однак у 1985 Лігеті показав всьому світу першу книгу фортепіанних етюдів.

Дьордь Лігеті створив 18 етюдів для фортепіано, розділених на три книги. Ці етюди є одними з найвизначніших творів у його доробку та значним внеском у сучасну фортепіанну літературу. Вони відомі своєю надзвичайною технічною складністю та новаторським підходом до ритму, текстури та гармонії.

Кількість та назви етюдів:

- **Книга I (1985):**
 1. Désordre (Безлад)
 2. Cordes à vide (Відкриті струни)
 3. Touches bloquées (Заблоковані клавіші)
 4. Fanfares (Фанфари)
 5. Arc-en-ciel (Веселка)

6. Automne à Varsovie (Осінь у Варшаві)

• **Книга II (1988-1994):**

7. Galamb Borong (Приголомшливий голуб)

8. Fém (Метал)

9. Vertige (Запаморочення)

10. Der Zauberlehrling (Учень чаклуна)

11. En Suspens (У підвішеному стані)

12. Entrelacs (Переплетення)

13. L'Escalier du Diable (Диявольські сходи)

14. Coloana infinită (Нескінченна колона)

• **Книга III (1995-2001):**

15. White on White (Біле на білому)

16. Pour Irina (Для Ірини)

17. À bout de souffle (Без дихання)

18. Canon (Канон)

Фортепіанні етюди Лігеті є наріжним каменем сучасної фортепіанної літератури, досліджуючи екстремальні технічні та концептуальні виклики. Вони відображають його зацікавленість у складних ритмах, накладанні текстур, ілюзорних ефектах (наприклад, нескінченний рух у «Vertige» або «L'Escalier du Diable») та розширенні тембральних можливостей інструмента. Вони поєднують у собі елементи поліритмії, мікрополіфонії (техніки, за яку Лігеті відомий) та складних метроритмічних структур. Кожен етюд має свою унікальну концепцію та характер, що вимагає від піаніста не лише віртуозності, а й глибокого розуміння сучасної музичної мови. [6, с.9]

Розглянемо коротко декілька обраних етюдів з точки зору унікальності композиторської побудови:

Етюд № 1: Désordre (Безлад) - є чудовим прикладом дослідження Лігеті поліритмії. Права та ліва руки грають у різних, незалежних метрах, створюючи ілюзію хаосу, який водночас є надзвичайно організованим. Права рука грає білі клавіші з акцентами, а ліва — чорні клавіші, що додає ще один шар дисонансу та текстурної складності. Він фокусується на швидких, імпульсивних послідовностях, що створюють відчуття постійного руху та непередбачуваності. (приклад 1)

Étude 1: Désordre

György Ligeti

Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, $\text{♩} = 63$

The musical score for Étude 1: Désordre by György Ligeti is presented in two systems. The first system consists of a piano (right hand, treble clef) and bass (left hand, bass clef) staff. The tempo is marked 'Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, $\text{♩} = 63$ '. The right hand plays a series of eighth notes with accents, while the left hand plays a series of eighth notes. The score includes dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano), and articulation like accents and slurs. The first system has a circled 8 in the bass staff. The second system continues the piece, with the right hand playing a series of eighth notes and the left hand playing a series of eighth notes. The score ends with a fermata on the right hand.

(Приклад №1. Етюд № 1: Désordre)

Етюд № 5: Arc-en-ciel (Веселка) – На відміну від Désordre, цей етюд є більш ліричним та мелодійним. Його особливість полягає у використанні хроматичних ліній, що плавно піднімаються та опускаються, створюючи відчуття кольорових переливів, як у веселці. Він відзначається делікатними арпеджіо та м'якими динамічними переходами, які вимагають від виконавця особливої чутливості до тембру та нюансів. (приклад 2)

Étude 5 : Arc-en-ciel

Kompositionsauftrag der Bayerischen Vereinsbank für die 8 ½- Konzerte in Hamburg

Andante con eleganza, with swing, $\text{ca. } 84$ *)

p dolce, con tenerezza, sempre legato, molto espressivo

con ped.

(Приклад №2. Етюд № 5: Arc-en-ciel)

Етюд № 6: Automne à Varsovie (Осінь у Варшаві) - Один з найдраматичніших та емоційно насичених етюдів. Він характеризується використанням повторюваних фігур (остинато) та наростаючої динаміки, що створює відчуття невідворотності та трагічності. Цей етюд часто інтерпретується як відгук на події в Польщі, зокрема, на введення воєнного стану у 1981 році, хоча сам Лігеті не підтверджував прямого зв'язку. Його особливість полягає в наростаючій інтенсивності, щільних кластерах та віртуозних пасажах, що створюють відчуття "механічної" невпинності та похмуї величі. (приклад 3)

Етюд № 9: Vertige (Запаморочення) - яскравий приклад віртуозної "спадної" техніки Лігеті. Він створює ілюзію нескінченного спадного руху через швидкі, заплутані та переплетені пасажі, які немов "падають" по клавіатурі. Мелодія майже відсутня; замість неї слухач занурюється у вихор безперервних, блискавичних звуків, що створюють відчуття дезорієнтації та запаморочення. (приклад 4)

Étude 6: Automne à Varsovie

Presto cantabile, molto ritmico e flessibile, ♩ = 132

p ^{**})

pp sempre legato
sempre con ped.

(pp)

m.s. *

(Приклад №3. Етюд № 6: Automne à Varsovie)

Étude 9: Vertige

Auftragswerk der Stadt Gütersloh

Prestissimo *)sempre molto legato, ♩ = 48 (very even / sehr gleichmäßig) **)

ppp

una corda
senza ped.

***)

(4)

(Приклад №4. Етюд № 9: Vertige)

Етюд № 13: L'Escalier du Diable (Диявольські сходи) – Це один із найдовших, найскладніших та найбільш вражаючих етюдів циклу. Він імітує нескінченні сходи, що ведуть вгору, з наростаючою швидкістю та інтенсивністю. Етюд вимагає від виконавця надзвичайної витривалості, технічної майстерності та координації, оскільки складається з багаторівневих пасажів, що постійно ускладнюються, наростають у динаміці та темпі, створюючи гіпнотичний, майже маніакальний ефект. Його можна вважати квінтесенцією експериментів Лігеті з ритмом, багатошаровістю та побудовою напруги. (Приклад 5)

Etude 13: L'escalier du diable

Auftragswerk des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart für die Schetzinger Klavier

Presto legato, ma leggiero, ♩ = 30

una corda
quasi senza ped. *cresc. poco a poco* - - - - -

(2)
sempre cresc. poco a poco - - - - -

(Приклад №5. Етюд № 13: L'Escalier du Diable)

2.3. Виконавський аспект

З наведених вище прикладів, ми можемо розглядати дані етюди як найвищий щабель фортепіанної майстерності та віртуозності, що вимагає неабиякої підготовки виконавця перед тим, як почати працювати над музичним матеріалом Лігеті. Тому, перш за все, розглядаючи подальший матеріал як суб'єктивну оцінку проблем виконання та підготовки даних етюдів, важливо сформулювати основні тези, в яких будуть описані знахідки в процесі подолання технічних перешкод, як поради виконавцям, що можуть пролити світло на окремі труднощі виконання та інтерпретації.

На прикладі Етюда № 13: *L'Escalier du Diable*, розглянемо виконавський аспект:

Однією з ключових рис фортепіанних етюдів Лігеті є програмність. На відміну від художніх етюдів Шопена, Лігеті дає назву кожному етюду, отже цілком природньо ми можемо перманентно відчувати основний настрій музики попередньо першому прочитанню нот. В нашому випадку, перекладається назва етюда як «Диявольські сходи» або «Сходи диявола». Беручи назву твору як прямий показ основної теми, ми спостерігаємо нескінченний плавний, висхідний рух музики та різкі спади вниз, на варіаціях яких побудований весь твір. Водночас, метафоричне трактування твору дає нам відчувати «пекельні тортури», коли людина приречена вічно підніматись по сходах та переживати страждання, знаючи, що ніколи не зможе досягнути найвищої сходинки. З цього випливає загальний строгий, одержимий та експресивний настрій етюда.

Текстологічна складність етюду вимагає від виконавця етюду осмисленого прочитання нотного тексту та його глибокий аналіз для якісного та швидкого вивчення напам'ять.

Важлива порада, яка допоможе досягти відносно миттєвих результатів при засвоєнні даної музики – систематичні та сконцентровані заняття, відміряні кількістю часу або кількістю програвань на окремий уривок тексту. Ділячись з власного досвіду, для того аби допомогти своїй волі втриматись якомога довше за інструментом, я просто в нотах на полях малював відмітки за кожне правильне програвання короткого епізоду, намагаючись досягти 20-30 програвань за один

сеанс. Даний метод можна вважати особливо ефективним за умов необхідності в короткий термін вивчити таку музику напам'ять.

Ключовим етапом для розуміння та успішного виконання є **усвідомлення форми, гармонічної мови, фактури етюда**. В даному випадку, це постійні висхідні рухи голосів по півтонах, стрімкі падіння голосів на інтервали або цілі октави, нашарування голосів при збереженні «тематичного» голосу протягом всього твору. Варіаційна побудова музики урізноманітнює виклад теми, вона завжди модернізується та постає по новому, що вимагає відповідного відношення до виконання цих проведень.

Кожна варіація музики деформує плавний хід теми, переносить його в різні площини, змінює тривалості та проміжки між тематичними елементами, а отже потрібно чітко зрозуміти побудову кожного тематичного голосу. Якщо на початку тему дуже легко почути за рахунок прозорості та простоти фактури (приклад 5), то подальші проведення мають паралельні проведення в двох руках, незалежні один від одного (приклад 6). Музика розвивається до надскладних нашарувань тематичних голосів, сягаючи до 4-5 водночас прослуханих голосів (приклад 7).



(Приклад №6)

(18) *staccato molto leggero e secco*
p

(19) *cresc. poco a poco*

(20) *mp cresc. poco a poco*

(Приклад №7)

З цього випливає потреба в комплексному опрацюванні артикуляції, де для кожної варіації виконавець має володіти арсеналом різних штрихових прийомів туше для чіткого дотримування вимог композитора, вказаних на кожному проведенні теми (на початку це виділення теми штрихом *tenuto*, пізніше він перетворюється на акцент (>), далі поєднується акцент з гострим стакато, в варіації «дзвонів» звучність досягає *fffff* з подвійним акцентом (>>) і т.д.). Звісно, складно передати задум композитора в деяких аспектах, як наприклад відтворити градацію від *fff* до *fffff*, однак відчуті різницю виконання глибокого та гострого акценту просто необхідно.

Окрім всього вищевказаного, етюд є складним і для цілісного художнього виконання. Вимоги до емоційної витримки, самоконтролю та відчутті єдиного

руху музики можна оцінити як «impossible», майже недосяжні. Основна складність – відчутти єдину пульсацію музики як всередині кожного розділу так і між ними, особливо в паузах. Найменший зсув може зіпсувати враження від прослуховування, викликати підозру у невпевненості виконавця в його відчутті музики. Так як етюд є надзвичайно напруженим і фактично не відпускає від себе до остаточного затухання, піаністу доведеться влитися та втриматись разом з музикою від самої першої ноти до кінця звучання останнього акорду, відчувши все дійство виконання як одне єдине ціле.

На екваторі музичного твору розташовується важливий розділ, який вражає слухача своїми важкими, гігантськими акордами, що викликають алузії з ударами дзвонів та народженням нової потужної звукової хвилі в музиці. Даний епізод твору виділяється надскладним ритмічним малюнком, що складається з суцільних заліговано-синкопованих нот, створюючи ефект «випадковості» звучання кожного акорду. Насправді ж, композитором не передбачається елемент алеаторики в цій частині твору і ми повинні чітко вирахувати тривалості кожного акорда. Аналізуючи наявні записи в інтернеті, спостерігається в багатьох випадках неточність ритмічного малюнку саме в цьому епізоді, що, звісно, є помилкою. У прикладі №8 показано, що аколада складається з 4 нотоносців, де кожному виділяється своя роль: нижній ряд – гігантські дзвони, що звучать довго та тягнуться великими тривалостями; верхній ряд – маленькі дзвони, що частіше повторюються та створюють акустичне заповнення верхнього регістру постійними коливаннями, спочатку ритмічним малюнком чверть-половинка, далі чверть-чверть з крапкою; між другим та третім рядками перекликаються як і дзвони середнього регістру зі своїм ритмічним малюнком, так і основний мотив етюду – висхідна тема, що повинна гриміти понад всім гулом в просторі. І саме чітке виконання ритмічного малюнку, в купі з дотриманням артикуляційної різноманітності звучання кожного «голосу», дозволяє нам виразно прослухати велетенські «сходи» етюду навіть в такому кульмінаційному епізоді.

The image shows two systems of a musical score for piano. The first system, starting at measure 30, features a complex polyphonic texture with multiple voices. The right hand has a melodic line with many beamed sixteenth notes, while the left hand provides a dense harmonic support. Dynamic markings include *sempre non arp. (fff)* and *sim. fffff*. The second system, starting at measure 31, continues this texture with the instruction *tutta la forza, minaccioso e maestoso*. The score is written in a key with two flats and a common time signature.

(Приклад №8)

Після розглянутих виконавських складностей етюду виконавець повинен прийти до практичного усвідомлення техніки «мікрополіфонії» Лігеті як основного формотворчого принципу етюду, а саме «нашарування множини неіндивідуалізованих мелодичних ліній, які, внаслідок щільності розташування одна до одної, ритмічної різноманітності, тембрової близькості, формують єдиний звуковий комплекс».

Користуючись цілісним усвідомленням етюду настає етап прослуховування кожного окремого голосу, внутрішнього відчуття поліфонічності фактури та необхідності голосоведення кожної ланки музичної думки. Саме тут проявляється найвища виконавська воля піаніста, завдання якого полягає у неймовірній концентрації та відчутті простору як головного інструмента для втілення великого композиторського задуму нескінченного сходження до недосяжної вершини.

Викарбувавши в уяві цілісну драматургічну структуру етюду, залишається лише втримати її від першої ноти до абсолютного затухання звучання фінального сонора, який передбачений композитором як «*silenzio assoluto*», як ефект

звучання ідеї всередині слухача, коли в просторі нависає цілковита тиша, але в головах людей дзвенить «нота розпачу».

Як бачимо на прикладах фортепіанних етюдів, Лігеті досконало володіє технікою мікрополіфонії як основним способом сонористичного компонування музики, майстерно поєднуючи свої творчі ідеї з можливістю виконання їх на фортепіано в широкому спектрі динамічних, штрихових та акустичних градацій звучання. Виконання його фортепіанних етюдів вимагає особливо складної, скрупульозної та вольової роботи, яка так чи інакше буде виховувати піаніста для успішного втілення музичного задуму в дійсність.

Висновки

Постать Д. Лігеті стала однією з фундаментальних фігур музичного простору другої половини 20 століття. Його опуси, зокрема фортепіанні, стали своєрідною "репертуарною класикою".

У межах бакалаврської роботи був охарактеризований його композиторський почерк, оглянутий фортепіанний доробок, зокрема проаналізовано етюдів, які є яскравим прикладом поєднання новаторських композиторських підходів із високими виконавськими вимогами, що відображають загальні художньо-естетичні тенденції другої половини ХХ століття.

Підтверджена актуальність обраної теми, зумовлена необхідністю поглибленого вивчення фортепіанної спадщини Лігеті в українському культурному просторі. У ході роботи були окреслені основні риси його фортепіанного стилю, серед яких особливу роль відіграють сонористичні, мікрополіфонічні, поліметричні та ритмічно складні елементи.

Етюдів Лігеті виявилися не лише композиторськими експериментами, а й фундаментальними творами сучасного фортепіанного репертуару. Їхня структура та образна палітра свідчать про високий рівень художнього осмислення звуку як носія інтелектуального і виразного змісту. Аналіз творів дозволив виявити глибину композиторського задуму, втіленого через складну звукову організацію та новітні техніки письма.

Важливою складовою дослідження став розгляд виконавсько-інтерпретаційних аспектів етюдів, що дозволило висвітлити особливості їх прочитання сучасними піаністами та окреслити перспективи їхнього включення до концертної практики в Україні.

Таким чином, дослідження сприяє розширенню уявлення про музичну мову Дьордя Лігеті та її місце в європейській і світовій культурі. Вивчення його фортепіанних етюдів відкриває нові можливості для інтерпретаторів та педагогів, формуючи платформу для подальших наукових і виконавських пошуків.

Джерела

1. Довгаленко, Н. (2019). Художній простір в українській сонористиці (музичний авангард 1960-х років). *Музичне мистецтво і культура*, 29(1).
2. Тукова, І. (2021). Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 132.
3. Черноіваненко, А. (2019). Музично-інструментальні засади сучасних технік композиції. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (2).
4. De Leeuw, T. (2005). *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure* (pp. 163-194).
5. Dwyer, B. (2022). Teleology or transcendence? Perspectives on Ligeti's collusion with automatism. *The Musical Times*, 163(1960), 59-72.
6. Steinitz, R. (1996). Weeping and Wailing. *The Musical Times*, 137(1842), 17-22.
7. Avant-garde music. (n.d.). In *Wikipedia*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Avant-garde_music
8. Biography. (n.d.). In *BRAHMS IRCAM*. Retrieved from <https://brahms.ircam.fr/en/composer/gyorgy-ligeti/biography>
9. György Ligeti. (n.d.). In *Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/biography/Gyorgy-Ligeti>
10. György Ligeti. (n.d.). In *Music Connects*. Retrieved from <https://music-connects.org/gyorgy-ligeti>
11. Ligeti György. (n.d.). In *Composer.ucoz.ua*. Retrieved from https://composer.ucoz.ua/publ/kompozitori_evropi/ligeti_dord/24-1-0-99
12. Serialism. (n.d.). In *Wikipedia*. Retrieved from <https://en.wikipedia.org/wiki/Serialism>
13. Sonorism. (n.d.). In *Wikipedia*. Retrieved from <https://en.wikipedia.org/wiki/Sonorism>
14. Twelve-tone technique. (n.d.). In *Wikipedia*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Twelve-tone_technique