

## ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ І ФОРМОТВОРЕННЯ У ПІЗНІЙ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ДЬОРДЯ ЛІГЕТІ

На основі аналізу пізніх камерно-інструментальних творів Д. Лігеті виявлено особливості взаємодії музичного матеріалу і формотворення, визначено також що саме впливає на сам процес формотворення. У сучасній музиці поняття форми набуває нового значення. У ХХ столітті форма у класичному розумінні поступово зникає. Музичний матеріал, залежно від змісту та композиторського задуму, вже не може увійти до класичних традиційних структур (з чітко визначеними частинами). Цим спричинено індивідуалізацію форми у творах більшості сучасних композиторів. Так, у сучасній музиці дуже часто на межі окремих розділів значно пом'якшується контраст між частинами. Сама межа форми часто стає умовною, яка «не прослуховується», а виділяється лише аналітично. Узагалі можна припустити, що для сучасного формотворення надзвичайно важливим стає саме фактурний контраст розділів. Саме це багато в чому стає новим принципом формотворення в сучасній музиці. Д. Лігеті вивчав музичну мову ХХ століття, ритм (не тільки європейських культур), сприяв становленню нових засобів у гармонії та тембрі. Усе це давало йому можливість для розвитку і становлення себе, не лише як композитора освіченого, а й щоб усвідомити себе та свій погляд у сучасній музиці.

**Ключові слова:** форма, формотворення, техніка композиції, сонорність.

Різноманітність композиторської творчості у другій половині ХХ століття багато в чому трансформувала «традиційні» явища музичної культури, художні твори, нотний текст, проблеми сприйняття і розуміння. У такій загальній парадигмі питання формотворення також кардинально змінюються і потребують музикознавчого осмислення.

Л. Мазель і В. Цуккерман наголошують, що музична форма – це «<...> цілісна організація музичних засобів, яка втілює зміст твору. Іншими словами, усі жанрові засоби, усі мелодичні, ритмічні, гармонічні звороти, модуляції, тембри, динамічні відтінки, типи фактури, пропорції частин, організовані у певному творі в єдину, цілісну систему засобів для передання змісту твору, утворюють його форму»<sup>1</sup>.

Музична форма будується і залежить від багатьох чинників, які впливають на неї, а також від музичного тексту. Т. Кюрегян визначає: «Форма – це не тільки звуковиражений зміст узагалі, більш конкретно – це спільний принцип такого звуковираження, характер організації звуків у часовому і висотному аспектах; ще конкретніше – це загальна побудова твору (тобто кількість частин, їх співвідношення, іншими словами, план, схема форми); і зовсім конкретно форма – індивідуальне виконання певного музичного твору»<sup>2</sup>.

Варіантність визначень поняття «форма» в сучасній музиці досить значна: від побудови композиції з чітко окресленими закономірностями (формулами, схемами),

<sup>1</sup> Мазель Л. Анализ музыкальных произведений / Л. Мазель, В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967 – С. 36.

<sup>2</sup> Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. Кюрегян. – М. : Сфера, 1998. – С. 7.

до способу для експонування і розвитку музичного матеріалу. Поняття форми набуває оновленого значення. Музичний матеріал залежно від змісту й композиторського задуму вже не може увійти у традиційні класичні структури. Це зумовило індивідуалізацію форми у більшості композиторів.

Сучасні композитори користуються величезним арсеналом засобів для втілення музичного матеріалу. «Музичний матеріал – організована композитором звукова матерія, будь яке реальне чи уявне звучання (мовчання), яке сприймається як музика, тобто все, що звучить і паузує у процесі виконання (чи уявного прослуховування) музичного твору»<sup>1</sup>. Досить актуальним для сучасного музикознавства та сучасної композиторської практики стає питання взаємодії музичного матеріалу та формотворення. Мета статті – виявити, як взаємодіють музичний матеріал і формотворення. Предмет – специфіка формотворення і викладу матеріалу у пізній камерно-інструментальній творчості Дьордя Лігеті на прикладі «Тріо для скрипки, валторни і фортепіано» (1982) та «Сонати для альту solo» (1994).

Як зазначає Н. В. Савицька, у «<...> пізній період творчості змінюється не лише специфіка художнього мислення, іншим стає образ митця, який може бути стражденним і радісним, сумним і просвітленим, філософськи самозаглибленим і наївним. Перевага надається усьому, що відстоялося, пройшло випробування часом; рефлексивний погляд переважно концентрується на власному минулому»<sup>2</sup>. Так і в пізній творчості Д. Лігеті відбулось переосмислення всього використаного ним у ранній і середній періоди і набуло оновленого викладу у творах 1980–2000-х років.

Якщо аналізувати взаємозв'язок музичного матеріалу (до нього належать і техніки композиції) і формотворення у другій половині ХХ століття, необхідно проакцентувати певні моменти. У цей час формотворення втрачає свої традиційні втілення. Коли поняття «музичний твір» означає «авторський проект», формотворення, характерне для класико-романтичного періоду, зазнає значних трансформацій, набуваючи у кожному творі специфічних ознак. Водночас, як і раніше, воно ґрунтується на архітектонічних принципах, побудованих на зіставленні контрасту і тотожності. Тому можна припустити, що в сучасній музиці основними залишаються принципи двочастинної, тричастинної і рондоподібної форм. Великого значення набуває також контрастно-складова форма, яка «зіставляється» з різних епізодів, а також варіаційність і варіативність у всіх своїх проявах.

Художня настанова на відкриті форми значно посилює роль пауз і «тиші». Принципова можливість у будь-який момент зробити паузу і цим відокремити розділ форми стає важливим моментом формотворення в сучасній композиції. Одночасно з цими тенденціями проступає й інша, умовно традиційна, яка ґрунтується на взаємозв'язку музичного матеріалу і форми. Так виявляється взаємозв'язок між техніками композиції<sup>3</sup> і формотворенням.

---

<sup>1</sup> Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений (структуры тональной музыки): в 2 ч. – Ч. 1 / М. Бонфельд. – М.: Владос, 2003. – С. 32.

<sup>2</sup> Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Савицька Наталія Владиславівна; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2010. – С. 14.

<sup>3</sup> «Техніка композиції – це комплексне поняття, у якому центральне місце належить способу звуковисотної організації, воно побіжно пов'язане з характером викладу (склад і фактура), метроритмом і іншими сторонами музики» (Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Савицька Наталія Владиславівна; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2010. – С. 201).

У цьому контексті зауважимо, що домінуючою тенденцією у процесі побудови форми лишається хвилеподібний рух, але ця тенденція у зв'язку з техніками композиції потребує конкретизації. Кожна техніка композиції «пропонує» свої варіанти розвитку форми. Їх різноманітність також має багато проявів, як і самі техніки. Наприклад, усі потенційні втілення додекафонії у формотворчому аспекті будуть відрізнятися від потенційних форм композиції в сонорно-алеаторних творах. Водночас конкретні втілення форми в додекафонії і сонорно-алеаторній музиці можуть бути досить подібними. Дуже часто багаторазове повторення матеріалів у блоці з вільним ритмом, а іноді і звуковисотністю, у звуковому відчутті споріднює звучання блоку з пермутаціями серії, коли звучання різне, а принцип організації один. Саме тому типологізувати форму і принципи формотворення в сучасній музиці дуже важко.

Цю проблему ускладнюють інтегративні явища в техніках композиції, які розширюють варіантні можливості втілення композиції. Залученням елементів з іншої техніки чи кількох технік одночасно не лише розширюються можливості викладу матеріалу, а й додаються характерні принципи розвитку з іншої техніки. Це суттєво впливає на втілення композиції в кожному конкретному творі і збагачує багатоплановість формотворення. Так, у сучасній музиці дуже часто на межі окремих розділів значно «пом'якшується» контраст між частинами. Сама межа форми часто стає умовною, яка «не прослуховується», а виділяється лише аналітично.

Інший приклад у сонорній музиці – коли окремі розділи форми відзначаються лише зміною фактури, а не музичним матеріалом і тематизмом. Наприклад, можуть зіставлятися розділи, побудовані на сонорних лініях і створені як алеаторно, так і пуантилістично. Загалом можна припустити, що для сучасного формотворення надзвичайно важливим стає фактурний контраст розділів. Саме це, видається, стає новим принципом формотворення в сучасній музиці.

Специфічну хвилеподібність може створити момент переходу від сонорного викладу до мікрополіфонії (зазвичай на одному й тому ж матеріалі). І навпаки, коли мікрополіфонія переходить у сонорний виклад, щось подібне до фугато і подальшого розвитку на початку традиційної розробки в симфонії.

Д. Лігеті вивчав музичну мову ХХ століття, особливості ритму, становлення нових засобів у гармонії і тембрі. Він цікавився усіма тогочасними новаціями не лише в музиці, а й культурі, науці і літературі, особливо його захоплювала поезія. Протягом останніх років творчості на нього мали неабиякий вплив теорія хаосу і геометричний фрактал, а також музика Африки. Сімфа Аром ознайомив Д. Лігеті з африканською поліритмічною музикою. Вона втілилась у фортепіанних творах 1980-х років («Фортепіанні етюди», пізні концерти – концерт для фортепіано з оркестром, 1985–1988; концерт для скрипки з оркестром, 1992).

Д. Лігеті протягом усього життя всебічно розвивався. Він знаходив для себе нові напрями у створенні майбутніх композицій. Про це детально пише Ю. Крейніна: «Сам Лігеті продовжував шукати і відкривати для себе все нові явища музичного мистецтва. У 1980-ті роки його особливу увагу привабили неєвропейські музичні культури – латиноамериканський фольклор, з яким Лігеті познайомив його колишній учень пуерто-ріканський композитор Роберто Сьєрра, музика племен Центральної Африки, незвичайно багата в ритмічному відношенні»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Крейніна Ю. Д. Лігеті. Личность и творчество / Ю. Крейніна // Дьєрдь Лігеті. Личность и творчество : сб. ст. – М. : РИИ, 1993. – С. 163.

У 1980-ті роки Д. Лігеті експериментує з метроритмом. Цьому сприяло знайомство з Конклоном Ненкарроу, захоплення культурами народів Африки (дружба з Сімфою Ароном). Д. Лігеті вивчає поліфонічну і поліритмічну музику Африки, що вплинуло на творче мислення композитора і, може підсвідомо, виявилось у його пізніх творах. У пізній період 1980-х років Д. Лігеті повернувся до «академізму»<sup>1</sup>. У композитора простежуються також відголоски романтичної епохи. Це швидше неоекспресіонізм, відчуття напруженої емоційності і лірики, без іронічного втілення в музиці. Такий неоекспресіонізм виявився у творах для клавесина – «Passacaglia ungherese» і «Hungarian Rock» (1972). Однак це не означало, що Д. Лігеті, звертаючись до нового напрямку творчості, відкидав уже досягнуте. Навпаки, митець намагався поєднати і додати до нового те, що вже було здобуто. У пізній період Д. Лігеті, як і в ранній, звертається до угорської національної культури – 1983 року написані «Угорські етюди» для хору на слова Ш. Вереша. Звідси вплив фольклору і його ритмічних особливостей у творах Д. Лігеті 1980-х років. Тому твори 1980-х є своєрідною аркою до творів 1950-х років (традиції Б. Бартока, з яких починав композитор), а також тенденцію до більших за обсягом або багаточастинних творів (наприклад, Соната для альтя *solo*).

**Тріо для валторни, скрипки і фортепіано** вписується в контекст пізньої творчості композитора 1970–1980-х років і являє собою розгорнуту масштабну композицію. Воно присвячене Й. Брамсу, це ще одне свідчення, що Д. Лігеті не покидає традиції, яка виявляється в зашифрованому музичному матеріалі. В обох композиторів однаковий виконавський склад (твір Й. Брамса – «Тріо для фортепіано, скрипки і валторни»). Такий збіг не випадковий, а добре обдуманий крок, показовий для задуму митця. Д. Лігеті у своєму Тріо використав малосекундовий принцип побудови першої частини з Тріо Й. Брамса. Інтонаційно змінений також «золотий хід валторн» у першій частині (у скрипки) Тріо Д. Лігеті – узятий із головної партії першої частини Тріо Й. Брамса (47–49 тт.). Звичайно тональний принцип інтонацій Й. Брамса у Д. Лігеті зникає, але малосекундовий рух допомагає втілити сонорне мислення композитора. Тому можна стверджувати, що Д. Лігеті використовує не тематизм, а матеріал Й. Брамса: дещо змінений «золотий хід валторн», малосекундові інтонації, які у Й. Брамса мали тональну основу, а у Д. Лігеті набули сонорного значення.

Форма першої частини – проста тричастинна з точною репризою. Д. Лігеті сам говорить про задум форми цієї частини: «Я прагнув того, щоб індивідуальні голоси були більш мелодичними і незалежними <...> Те, що я не хотів би назвати мотивом, – це своєрідна основна думка, втілена інтервально і ритмічно»<sup>2</sup>. Цим композитор підкреслює, що інструментальні голоси мають бути мелодичними і незалежними, що також є опосередкованим свідченням сонорності мислення Д. Лігеті. Можна сказати, що в першій частині розвивається набута композитором сонорна техніка. Три інструменти – це не лише три лінії, а радше три «сонорні» пласти. Їх послідовним вступом – скрипка, валторна і фортепіано – підкреслюється «самостійність» і колористичність кожної партії. Так, у скрипки звучить двоголосся, яке зберігається протягом усієї частини, окрім кадансів – велика терція, зменшена кварта, мала секста. Весь мелодичний розвиток «крутиться» навколо цих інтервалів із додаванням і розширенням їх шляхом використання хроматичних тонів. У валторни з'являється «золотий хід» із низхідним хроматичним рухом. Головним для Д. Лігеті стає низхідний

---

<sup>1</sup> Крейнина Ю. 80-е годы: новое прочтение традиции / Ю. Крейнина. – М. : РИИ, 1993. – С. 91.

<sup>2</sup> Там само, с. 98.

хід, який набуває ширшого охоплення аж до динамічної хвилі. Д. Лігеті пояснює хроматичний хід та його варіанти за допомогою образності: «<...> Всілякі варіанти хроматичного ходу – у різному ритмічному оформленні, різною мірою зменшення (що приводить поступово як би до виписаного прискорення), в оберненні, у різноманітних поліфонічних поєднаннях на основі варіантів основної інтонації – заповнюють фактуру справді подібно до ліан, які облітають наскрізь весь ліс»<sup>1</sup>.

Різні варіанти золотого ходу виконують функцію лейтінтонацій. Цікаво, що кластер у кінці частини переростає в квінтсектакорд (*сі-бемоль – соль – фа – ре*), який умовно повертає нас до тонального визначення.

Друга частина – токато, яка характеризується швидким темпом, короткими тривалостями і технічним, ритмічним виконанням. Ю. Крейніна зауважує: «Друга частина Тріо, стрімкий танець, насичений багатьма прийомами, які несуть у собі колорит народної музики найрізноманітніших регіонів і тією чи іншою мірою були у Бартока (болгарські ритми, поліметричні і поліладові нашарування чотирьох, по суті справи, самостійних партій – двох у фортепіано, валторни і скрипки)»<sup>2</sup>.

Фактуру утворюють три пласти: 1) колористичне, сонорне за природою, інтервальне звучання у скрипки; 2) у валторни поєднались пуантилістичні прийоми на *staccato* із хроматичними проведеннями висхідних та низхідних пасажів; 3) фортепіано звучить як джазове остинато. Завдяки такому фактурному нашаруванню цих три рівні на слух дали нове відчуття часу.

У третій частині, у крайніх розділах, звучить марш, а в середньому – вальс. Д. Лігеті, як і в другій частині, продовжує роботу з ритмом. Марш у першій частині проводиться у скрипки і фортепіано, а валторна з'являється у другій і третій частинах. Цікаво, що починають два інструменти одночасно унісоном *соль-дієз*<sup>3</sup>. Зі збільшенням інтерваліки та звучності змінюється й акцентування долей, чим створюється ефект «відставання» у часі (на долю секунди то фортепіано випереджає, то скрипка). Коли в середині з'являється валторна, змінюється фактура, і таким чином відтіняється марш спокійнішим, навіть дещо м'якшим звучанням. У репризі повертається акордове звучання та ритм маршу, а у валторни проходять мотиви зловісного характеру (пуантилістичного складу).

Фінал – своєрідне обрамлення, арка до першої частини. Тільки в першій частині кожен інструмент мав свої визначені мотиви, а у фіналі – сонорне хроматичне проведення низхідного мотиву пронизує всю частину. У фортепіано поєднуються кластерні співзвуччя і низхідні хроматичні мотиви, крім сонорного ефекту це створює відчуття статичного часу. Ми так чітко не відчуваємо на слух зміни, але музичні події продовжують свій рух. Розширення меж форми в цьому творі відбувається не стільки за рахунок сонорного сприйняття матеріалу, скільки завдяки використаному Д. Лігеті сонорному часу у музиці. Завдяки тривалому звучанню музики слухач просто втрачає відчуття форми, лише у нотному тексті можна побачити, що форму визначити не важко. С. Гоменюк зазначає, що для Д. Лігеті характерним є музичний хронотоп вarezівського типу: «Стилістичними показниками даного хронотопу є зменшення кількості і масштабів музичних подій, а також зниження рівня їх детермінованості. У надбагатоголосній фактурі Д. Лігеті масштаб події стає величиною змінною й колівається від одиничного звука ретельно опрацьованої лінії – до сумарної єдності

<sup>1</sup> Крейніна Ю. 80-е годы: новое прочтение традиции / Ю. Крейніна. – М. : РИИ, 1993. – С. 99.

<sup>2</sup> Там само, с. 95.

<sup>3</sup> Ще один «натяк» на сонорність.

таких ліній, в якій номінальна кількість звуків і ступінь їх зв'язності не мають значення. Відносність масштабів музичних подій, очевидно, визначає музичний хронотоп Д. Лігеті в конкретному (стилістичному) значенні»<sup>1</sup>.

Аналізуючи Тріо, зазначимо, що музичний матеріал усе-таки сонорний за характером, але сонорність переосмислена і постає в новому сприйнятті (фактурному). Крім сонорики, композитор застосував тотальну хроматику (характерну для його пізнього періоду творчості). У формотворенні основним є хвилеподібний рух, і водночас використання тричастинних форм. Щодо фактури, композитор переосмислює інструментальну партію як мелодичну, сонорну лінію.

Пізній твір Д. Лігеті «**Соната для альтя solo**» складається з шести частин: «Hora lunga» (1994), «Loop» (1991), «Facsar» (1992), «Prestissimo con sordino» (1994), «Lamento» (1994), «Chaconne chromatique» (1994). Цей твір є прикладом найяскравішого впливу музичного матеріалу на формотворення. У першій частині сонати, «H o r a l u n g a», як і в Тріо, Д. Лігеті працює над мотивами. Він збагачує їх за рахунок динамічного контрасту, а також імпровізації (виписаної у нотному тексті) виконавця. Хвилеве наростання відчувається у динамічних відтинках. Завдяки цьому природно розширюються межі форми цієї частини. Досить важливим, з погляду композиції, є використання спектральної техніки, точніше, елементів спектральної техніки: рух від звука до шуму, від гармонічного спектру (що складається з обертонів) до негармонічного і навпаки – динамічне наростання і розрідження. Д. Лігеті поєднує натуральний звукоряд і звучання темперації (традиційної). Це не є ознаками спектральної техніки композиції, але відтворення звуків натурального звукоряду свідчить про них. У першій частині сонати відчутні ліричні інтонації та, як вказує Бенджамін Двайєр, «народні елементи» (румунські й угорські, насамперед, повернення до традиції розширеного звукоряду Б. Бартока)<sup>2</sup>. Слід наголосити, що в цій Сонаті Д. Лігеті використав ще один прийом – «*остинато*», який проходить крізь увесь твір.

У другій частині, «L o o p», мотив рухається по колу, ніби утворює «петлю»<sup>3</sup>. Повтор ритмічних структур, остинато сконцентровано на змінах ритму і пульсу. Перший остинатний мотив виконує функцію «рефрену», але поєднує його зі справжнім рефреном тільки те, що інтонаційно він завжди починається в одному регістрі і з одних і тих же інтервалів. Завдяки такому прийому Д. Лігеті вдалося розширити форму другої частини сонати. На слух, з одного боку, початковий мотив є рефреном, за яким звучить епізод; як тільки починається рефрен, за ним відразу ж звучить епізод із поступовим розширенням (і діапазону, і обсягу). З іншого боку, форма все ж визначається як строфічна, і в ній дев'ять строф із тенденцією до прискорення і скорочення звучання. З'являються ознаки алеаторної техніки, але алеаторика у Д. Лігеті контрольована, тому на формотворення вона навряд чи впливає.

Третя частина «F a c s a r» (у перекладі «Боротьба»), присвячена Шандору Варешу (угорському поету). За характером подібна до першої, але за формою – тема з варіаціями. У четвертій частині – «Prestissimo con sordino» – хвилевий рух

---

<sup>1</sup> Гоменюк С. Г. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури / Світлана Григорівна Гоменюк ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – С. 14.

<sup>2</sup> Dwyer B. Transformational Ostinati in György Ligeti's Sonatas for Solo Cello and Solo Viola / Benjamin Dwyer // György Ligeti. Of foreign Lands and Strange Sounds / eds. L. Duchesneau, W. Marx. – Woodbridge : Boydell&Brewer, 2011. – P. 19.

<sup>3</sup> Цей принцип Д. Лігеті взяв з електроакустичної музики, якою займався у 1950-х роках.

помітний завдяки композиторській роботі зі звукорядами. Висхідний та низхідний рух, наростання та затихання звучання, хроматичні повтори з перемінним акцентуванням сприяють поступовому розширенню та прискоренню основного мотиву-звукоряду.

Шоста частина, «*Chaconne chromatique*», має три розділи, побудовані на багатохвилових епізодах низхідного спрямування. Лише в кульмінації наростання динаміки розхитує хроматичні хвилі вгору і вниз. Мабуть, у шостій частині з усієї Сонати найкраще відчувається умовно тричастинна форма. Крайні розділи не виконують особливої функції, а от середина з її хвиловим рухом, створюючи ефект сонорності, значно розширює межі розділу. Завершується частина інтервалом чистої квінти (*сі – фа-дієз*), що теж є ознакою сонорної техніки. Сонорність підсилено протяжним звучанням квінти, а також тим, що на слух вона сприймається як неподільна на два звуки, єдина звукова пляма. Сонорність із фактури переходить, як це було в Тріо, на формотворення, як відтіняючий контраст різних комплексів. Ознака хвилеподібного руху – сонорне прискорення й уповільнення музичного матеріалу. Фактура Сонати чітко визначена в усіх аспектах, тому можна впевнено сказати, що до алеаторики Д. Лігеті в сонаті не звертається, хоча вплив алеаторної, серійної та додекафонної технік усе ж наявний.

У Сонаті сонорна техніка (як і в Тріо) поєднується з пуантилізмом, традиційною хроматикою, з окремими ознаками спектральної техніки. Ця Соната стала яскравим прикладом поєднання багатьох технік композиції, які вплинули на формотворення і структуру композиції загалом. Розширення форми в сонаті відбувається завдяки обраним композитором технікам, хвилеподібному руху, яким розхитуються межі форми частин. Зміна фактури увиразнює кінець розділу чи частини.

Щодо багаточастинності циклу, соната показова для пізнього періоду творчості композитора. Саме у цей період Д. Лігеті часто звертається до багаточастинних циклічних форм. Так, Фортепіанний (1985–1988) і Скрипковий (1990–1992) концерти мають п'ять частин, Валторновий «Гамбурзький» концерт (1998/1999, 2002) – сім. Якщо в «середній» період творчості митець експериментує з кількістю частин у циклі і створює двочастинні Віолончельний (1996) і Подвійний концерт (для флейти і гобоя з оркестром, 1972), то твори 1980–2000-х років зазвичай мають більше частин, ніж «нормативні» чотири.

Сонорність, пуантилізм, інтервальна техніка переважають у «Тріо». Окрім сонорності, для пізнього періоду творчості Д. Лігеті характерне звернення до тотальної хроматики. В аспекті формотворення основним залишається хвилеподібний рух (у більших частинах форми і на рівні їх поєднання). Хвилеподібний рух також стосується перемінного руху звуком та кластером і динамічних відтінків (*crescendo* чи *diminuendo*). Такі ознаки доводять, що композитор мислить сонорно.

Д. Лігеті не лише досконало продумує кожен з обраних для дослідження творів до найменших нюансів, композиторських і виконавських, а й майстерно розвиває форму завдяки сучасним технікам композиції. На процес формотворення у пізніх творах Д. Лігеті впливають обрані техніки композиції (пуантилізм, ознаки сонорної та традиційної хроматики, мікрополіфонія), засоби музичної виразності, особливо його робота з ритмічними і динамічними аспектами. Хоча в цей період композитор повертається до «традиційних» форм (наприклад, тричастинної), але це не означає, що він знов обирає «традиційний» матеріал. Хотілося б наголосити, що техніки композиції, музична мова митця, засоби музичної виразності розширюють форму, безпосередньо впливають на процес формотворення, а також на єдність композиційного задуму у творчості Д. Лігеті.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений (структуры тональной музыки) : в 2 ч. – Ч. 1 / М. Бонфельд. – М. : Владос, 2003. – 256 с.
2. Гоменюк С. Г. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури / Гоменюк Світлана Григорівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – 18 с.
3. Дугина Т. Є. Гармонические аспекты современной композиторской техники (на примере симфонических произведений Е. Станковича) : дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 Музыкаведение / Дугина Татьяна Евгеньевна ; Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – К., 1994. – 170 с.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1984. – 301 с.
5. Крейнина Ю. 80-е годы: новое прочтение традиции / Ю. Крейнина. – М. : РИИ, 1993. – С. 91–112.
6. Крейнина Ю. Д. Лигети. Личность и творчество / Ю. Крейнина // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество : сб. ст. – М. : РИИ, 1993. – С. 147–165.
7. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. Кюрегян. – М. : Сфера, 1998. – 344 с.
8. Лигети Д. Форма в новой музыке / Д. Лигети // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. – М. : РИИ, 1993. – С. 190–207.
9. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений / Л. Мазель, В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967 – 752 с.
10. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Савицька Наталія Владиславівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2010. – 37 с.
11. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества / А. Соколов. – М. : Музыка, 1992. – 228 с.
12. Холопова В. Формы музыкальных произведений / В. Холопова – СПб. : Лань, 2001. – 496 с.
13. Ценова В. Теория современной композиции / В. Ценова. – М. : Музыка, 2005 – 624 с.
14. Dwyer B. Transformational Ostinati in Gyorgy Ligeti's Sonatas for Solo Cello and Solo Viola / Benjamin Dwyer // Gyorgy Ligeti. Of foreign Lands and Strange Sounds / eds. L. Duchesneau, W. Marx. – Woodbridge : Boydell & Brewer, 2011. – P. 19–52.

**Шурдак М. И. Особенности взаимодействия музыкального материала и формообразования на примере позднего камерно-инструментального творчества Дьёрдя Лигети.** На основе анализа поздних камерно-инструментальных произведений Д. Лигети выявлены особенности взаимодействия музыкального материала и формообразования, определено также, что именно влияет на сам процесс формообразования. В современной музыке понятие формы приобретает новое значения. В XX веке форма в классическом понимании постепенно исчезает. Музыкальный материал, в зависимости от содержания и композиторского замысла, уже не может войти в классические традиционные структуры (с чётко определенными частями). Этим вызвано индивидуализацию формы в произведениях большинства современных композиторов. Так, в современной музыке очень часто на грани отдельных разделов значительно смягчается контраст между частями. Сама граница формы становится условной,



которая «не прослушивается», а выделяется только аналитическим путём. Вообще можно предположить, что для современного формообразования чрезвычайно важным становится именно фактурный контраст разделов. Именно это во многом становится новым принципом формообразования в современной музыке. Д. Лигети изучал музыкальный язык XX века, ритм (не только европейских культур), способствовал становлению новых средств в гармонии и тембре. Всё это давало ему возможность для развития и становления себя не только как композитора образованного, но и чтобы понять себя и свой взгляд в современной музыке.

**Ключевые слова:** форма, формообразование, техника композиции, сонорность.

**Shurdak M. I. Features of Interaction of Musical Material and Form on the Example of the Late Chamber Instrumental Works of György Ligeti.** This article is devoted to researching the interaction between the musical material and its form, the factors influencing in the process of form development on the example of the late chamber instrumental works of G. Ligeti. In modern music, the concept of form takes on a new value. In the twentieth century, form in its classical sense has been gradually disappearing. The musical material, depending on its content and the composer's intent, cannot enter into the traditional classical structures (clearly divided parts). This has led to the individualization of forms in the work of most modern composers. Thus, in modern music, the division between sections is significantly softened and less contrasted. Very often the structure of the piece cannot be discerned by listening, and is identified upon deeper analysis. In general, it can be assumed that in modern form, the textural contrast between sections is very important. This is what plays the biggest part in the structuring of modern music. D. Ligeti studied the musical language of the 20th century, especially rhythm, supported the emergence of new qualities in harmony and timbre. This gave him the opportunity to develop not only as a composer, but as a person with his own view of modern music.

**Keywords:** form, structuring, composition technique, sonority.