

**СОНОРНА ТЕХНІКА КОМПОЗИЦІЇ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ  
В МУЗИЧНІЙ МОВІ Д. ЛІГЕТІ  
(на прикладі циклу «Десять п'єс для духового квінтету»)**

*Стаття присвячена дослідженню сонорної техніки композиції на прикладі циклу «Десять п'єс для духового квінтету» Д. Лігеті. В цьому циклі композитор працює не лише з сонорною технікою та її проявами. Цей твір – яскравий приклад, в якому композитор продемонстрував вплив сонорних пластів, пуантилізму, підсилив роль вертикалі і кластерів. Лігеті зумів показати різновиди сонорної фактури, а також головний формотворчий принцип всього циклу – унісон-кластер.*

**Ключові слова:** сонорна техніка композиції, алеаторика, пуантилізм, сонорність, Д. Лігеті.

Пошук, постійний пошук нового: смислу, звуку і способів його втілення показав основні тенденції розвитку сучасної музичної культури. Прагнення до втілення «філософії у звуках» (творчість Дж. Кейджа, Дж. Крама, В. Сильвестрова і ін.), концентрація на технічних засобах виразності, пошук нових принципів відбору і організації музичної мови (додекафонія нововіденців і серіалізм, алеаторика і сонорика, системи П. Хіндемита і О. Мессіана, мінімалізм і репетитивна музика), величезна на сьогодні область електронної музики, яка складається із спектральної музики і музики за фізичною моделлю. Серед такого різноманіття композиторських технік визначною стала творчість Д. Лігеті, композитора, який багато привніс у розвиток європейської музичної культури ХХ століття.

Д. Лігеті говорив про себе, що він є одночасно новатором і традиціоналістом, і не вбачав у цьому ніяких протиріч. [5, 164] Показовим є те, що творчість Д. Лігеті можна завжди «впізнати», так як композитор звертається до одних і тих же технік композицій, але кожного разу по-новому їх втілює. В своїй творчості Д. Лігеті звертається до всіх жанрів: це і сценічні твори, перш за все *Le Grand Macabre* – опера в двох діях (чотирьох картинах, 1974–77); найбільш відомі *Aventures & Nouvelles Aventures* («Пригоди і Нові пригоди», 1966); *Rondeau* (1976), яке сам композитор оголосив як «Театр однієї людини для актора і магнітофонної стрічки». Найбільш відомими є

його симфонічні твори, із яких слід відмітити *Apparitions* (1958–1959); *Atmospheres* (1961); *Lontano* (1967); а також *San Francisco Polyphony* (1973–1974).

В камерно-інструментальній творчості композитора проявляються такі риси його мислення як вишуканість кожного елементу, камерність як поєднання солістів і, безумовно, сонорність. Ю. Крейніна точно відмічає: «За своєю натурою Лігеті скоріше майстер камерної музики, якщо мати на увазі не кількість творів для оркестру, а їх реальне внутрішнє наповнення, де переважають прозорі ансамблеві епізоди і вишукано-витончені інструментальні соло...» [4, 110].

Показовим стає те, як композитор працює з різними техніками композиції. Д. Лігеті працює з такими композиторськими техніками як сонорика, алеаторика та пуантілізм. Що ж стосується серіалізму та додекафонії, то композитор використовує лише деякі прийоми з цих технік, а у своєму звичайному вигляді з ними не працює.

Для Д. Лігеті сонорна техніка<sup>1</sup> зайняла одне з чільних місць, саме роботі з нею він присвятив більшу половину свого «композиторського» життя.

Сонорність є якість звучання, де на перший план виступає фарбовість, краса звучання. Звуковий комплекс відчувається як цілий, неділимий на слух, гармонія якого набуває тембрового значення. Саме сонорика привносить в музичне мистецтво нове відчуття лінії і фактури. Окремий звук в соноричі трансформується або в пласт, або в пляму. Звуковисотна диференціація максимально послаблена. Дискретний час перетворюється в континуальну поліпластовість. Традиційні функціональні відносини трансформуються в нову функціональність між унісоном і кластером. Окрім сонорної пластовості, в даній техніці важливим фактором стає не диференційованість звуків вертикалі (тобто «основні події») відбуваються на рівні сонорної плями чи сонорного пласту).

Природно, що прояв сонорної техніки має різні градації: від мінімального до ортодоксального. Градації сонорних явищ вдало визначає О. Маклігін і виводить тріаду: колористика–сонорика–сонористика. І хоча дана класифікація не безперечна, за своєю природою

---

<sup>1</sup> В завдання цієї статті не входить аналіз визначень і багатомірне розуміння сонорної техніки, яка досліджена в багатьох роботах, вкажемо лише найголовніші – Когоутека Ц., Маклігіна О., Соколова О., Ценової В.

вона постає дуже правильною. Так як в конкретній музичній практиці ми зустрічаємося, наприклад, з поодинокими прикладами використання кластерів. А з іншого боку, тотальною сонористикою пластів, як, наприклад, у творчості К. Пендерезького. Слід підкреслити, що встановити градації сонорності з точки зору висотної диференційованості стає складним завданням, так як суть самого явища базується на слуховому сприйнятті. Навіть введення в музикознавчу літературу поняття композиції сонорні – не сонорні і висотно-недиференційовані – висотно-диференційовані стає відносною, так як межу в даних явищах провести буває дуже тяжко.

Сонорність є якість звучання, де на перший план виступає саме звучання. Звуковий комплекс відчувається як цілий, неділимий на слух, вертикаль та горизонталь якого набуває тембрового значення. Сонорність це явище комплексне, на нього впливають тембр, артикуляція, динаміка, метроритміка.

Алеаторику композитор використовує тільки контрольовану, де звук представлений як точка і як лінія. Окремі риси додекафонії у Лігеті тісно взаємодіють з сонорикою і алеаторикою. Розуміння і використання звуку як точки об'єднує пуантилізм з додекафонією. В окремому алеаторному блоці одночасно можуть поєднатись різні елементи.

Повертаючись до сонорики, то найкращим по звучанню сонорний ефект набуває при використанні секунд і мікроінтервалів. Пластовість сонорних побудов передбачає певний час звучання блоку. Схоже відношення до звуку притаманне і алеаториці, хоча в ній важливішою стає часова організація.

Перейдемо безпосередньо до аналізу втілення сонорної техніки у творі Д. Лігеті.

Цикл «Десять п'єс для духового квінтету» (1968) – твір зрілого (середнього) періоду композитора, це «енциклопедія сонорної техніки». Також цей цикл – це яскравий приклад в якому композитор продемонстрував вплив сонорних пластів, пуантилізму, ролі вертикалі і кластерів. Одним із головних, формотворчих принципів стає унісон-кластер, а також вплив сонорної фактури (її різновиди) – кластерна вертикаль, лінійна фактура, рухома горизонталь пластів, сонорні пласти.

Виконавський склад циклу – флейта (Fl in Sol, Fl picc.), гобой (Ob d'amore, Cor. ingl.), кларнет (in B), валторна (in F), фагот.

Десять п'єс представляє собою цикл контрастних мініатюр і за тематизмом і за масштабами, і за темпами. Всі п'єси можна умовно

поділити на «сонорні» і ритмічно-рухомі пуантилістичного складу. До першої групи можна віднести № 1, 3, 5, 6, 9, відповідно до другої – № 2, 4, 10. Це створює різні тематичні контрасти і співставлення, а також контраст різних елементів різних технік композицій. Кожна з п'єс представляє собою цілісну мініатюру. Об'єднання мініатюр складається в багатовимірний цикл п'єс. Стосовно форми, то все ж таки можна сказати, що в даному циклі переважає форма з двох розділів, яка тяжіє умовно до контрастної двочастинної<sup>2</sup>.

Першу п'єсу композитор вирішує в сонорній техніці, яка так притаманна творам Лігеті 60–70-х років. Весь матеріал складається з окремих сонорних ліній, які створюють сонорний пласт, де цезурами є чи унісон, чи «випадково» утворений кластер. Композитор працює зі звукорядом. Загалом це створює розростання від досить вузького кластеру в першому такті (*es-a-f-g-h*), поступовим секундовим рухом вгору приводить до досить широкого сонорного пласта в діапазоні півтори октави в кінці першої п'єси.

György Ligeti  
Zehn Stücke für Bläserquintett  
Ten pieces for wind quintet

**1** Molto sostenuto e calmo  
(♩ = 40)

\*) Flauto contralto in Sol  
\*\*) Corno Inglese  
Clarinetto in Sib  
\*\*\*) Corno in Fa  
Fagotto

G.P. Silenzio assoluto  
Stets sehr weich einsetzen / enter very evenly throughout

pp dolciss. espr. mf pp sempre espr.

NB. Die Partitur ist transponierend notiert. NB. The score is written in the relevant transpositions.

<sup>2</sup> Композитор використовує тричастинну форму та форми, які умовно складаються з одного, двох або трьох розділів з кодою.

Сонорне відчуття поглиблює примхлива ритміка кожного з голосів коли, при відчутті постійного руху голоси не співпадають один з одним. Таке ритмічне неспівпадіння створює відчуття постійного руху сонорної маси і відсутності кластерної вертикалі. Вся рухома горизонталь пластів проходить комплементарно, розширюючи діапазон і динаміку.

В кульмінаційному розділі з'являється унісон, який стає акцентом, певною смисловою точкою для всього тематичного розвитку циклу. Показовим і для цієї п'єси, і для стилю Лігеті стає те, що унісон *cis* двома поступовими рухами переходить в кластер *h-c-d*, який потім звужується до секунди *c-d*, якою закінчується п'єса. Підкреслимо, що ця мала секунда також відіграє значення лейткластеру в циклі. Але в останньому такті все ж композитор написав для усіх інструментів паузу, як обов'язковий смисловий акцент, без якого не буде логічного завершення цієї п'єси. Для Д. Лігеті пауза дуже важлива – це також музика, але музика тиші. А тиша в свою чергу – це одна із складової саме сонорної музики Д. Лігеті.

Завдяки обрамленню паузами спочатку і вкінці п'єси композитор користується не лише ідеєю музики-тиші, але й завдяки цьому прийому збільшується масштаб мистецького полотна, відповідно і виростає форма. Тому пауза несе двояке смислове значення, це один із улюблених композиторських прийомів роботи зі звуком та формою.

Починаючи з Третьої п'єси, в кожній наступній Лігеті змінює інструментальний склад (від квінкету, квартету і до тріо), а також працює з різноманітним звуковидобуванням, тембральними ефектами і спеціальними прийомами гри на кожному інструменті. Але протягом всього циклу зберігається важливий прийом для композитора – це рух від унісона до кластера.

Третю п'єсу композитор знову продовжує в сонорній техніці. На відміну від попередніх двох п'єс, у цій змінюється інструментальний склад (замість *Ob*, тепер *Oboe d'amore*). В повільному темпі (*Lento*) вся рухома горизонталь пластів проходить, як і в першій п'єсі, розширюючи діапазон і динаміку. Лише в деяких «точках», можна простежити інструментальну «вертикаль».

Рухома точка відліку у першому такті, в якому закладено початкові точки для роботи з матеріалом. В першу чергу слід відмітити, що в даній п'єсі основну роль відіграють секунда та терція (1 т. – *h-des-dis* – у *F1, C1, Fg*).

**Lento**  
(♩ = 40)

stets sehr weich einsetzen  
enter very softly throughout

Flauto contralto in Sol  
*pp dolciss., sempre cantabile*

Oboe d'amore  
*Oboe d'amore: sempre poco in rilievo*  
*pp dolciss., sempre cantabile*

Clarinetto in Sib  
*pp dolciss., sempre cantabile*

Corno in Fa  
*con sord.*  
*pp dolciss., sempre cantabile*

Fagotto  
*pp dolciss., sempre cantabile*

В другому такті у валторни з'являється тон «*cis*», який переходить плавним, низхідним секундовим рухом вниз у тон «*h*» – композитор проводить інтонацію поступеневу (секунду) вже не вертикально, а горизонтально. Весь перший розділ побудований на досить вузькому секундовому та терцево-квартовому русі. Особливо зібрано композитор тут зобразив ритмічний рух від найкоротших групувань (які зустрічались всередині твору) до «найдовших» (тобто від септолей, а фактично октолей, секстолей, квінтолей, квартолей, тріолей до цілої тривалості). Знову простежується секундове закінчення (велика секунда як в першій п'есі).

Загалом у кожній п'есі Лігеті працює по-новому, або оновлює якісь моменти сонорної техніки, або починає «грати» з виконавськими штрихами, як в наступній п'есі. У шостій п'есі (як і в п'ятій) в основі закладено принцип репетиції» у всіх інструментах.

För Per Olof Gillblad

## 6

Presto staccatissimo e leggero

1 (♩ = 126) 2

Flauto *sfpp*

Oboe *Oboe: sempre poco in rilievo, molto leggero, con eleganza \*\*\*)* *fpp*

Clarinetto in Sib *sfpp* *fpp*

Corno in Fa *con sord. \*)* *sfpp*

Fagotto *fpp*

У цій п'єсі солістом виступає гобой. Взагалі варто відмітити, що композитор зумів протягом всього циклу показати технічні можливості кожного з інструментів квінтету. Початковий кластер чотирьох інструментів крім гобоя, утворює секундовий кластер (*cis-cis-c-ais*). У кожного інструменту є свій інтонаційний комплекс притаманний саме йому.

П'єса складається з трьох розділів (1р. – 1–8 тт., 2р. – 9–15 тт., 3р. – 16–25 тт.). Кожен розділ зроблений у своєрідній манері написання: I розділ – кластери, II розділ – сонорний пласт, III розділ – алеаторика, шум.

Перший розділ будується як два фактурних пласта. Перший з них – у чотирьох інструментів (крім гобоя), які проводять довгими тривалостями (фонові звуки) кластерні звучання, які вписуються в звукорядний принцип. Другий пласт – у гобоя, де все починається з репетицій на одному тоні «*d*», що переходить більш розгорнуті пасажі, однак теж тріолями, як і окремі тони у інших інструментів. Другий розділ сприймається дещо стриманіше.

В третьому розділі у трьох інструментів композитор вводить алеаторику.





Шумове звучання (Fl, Cor, Fg) з різним ритмічним оформленням створює величезний контраст до всього попереднього. Така «відмова» від звуковисотності переводить сонорне звучання в шум, який всерівно трактується сонорно. Завершується твір шумом флейти після якої повну тишину утворює два такти генеральної паузи (знову улюблений прийом Лігеті – сонорної «тиші»). Загальний задум цієї п'єси можна висловити як рух від традиційної сонорики і кластерів (через контраст з унісоном), а також елементів алеаторики (тут в ритмічному плані) до шумової сонорики і, нарешті, до повної тиші.

Сьома п'єса звучить в швидкому темпі (*Vivo, energico*). Вона має чітку вертикаль. П'єса складається з двох контрастних розділів. Перший з них – складається виключно з вертикалей і протягнутих тонів в окремих інструментах. Весь перший розділ композитор використав прийом – один і той самий вертикальний кластер, тільки він його змінює, енгармонічно заміняє тони, або просто переставляє тони з одного інструменту в інший. Завдяки цьому створюється ефект різного тембрового звучання, хоча музиканти розуміють і знають в чому полягає цей секрет.

Ця п'єса є яскравим прикладом роботи з вертикаллю. Таким чином однакова вертикаль звучить ритмічно різно, проте кожному з виконавців доводиться не повторюватись, а грати різні мелодичні тони. Кожен інструмент грає якийсь інтервал, фонізм. І кожного разу ця вертикаль отримує різне темброве забарвлення. Для різноманіття не тільки ритмічного, Лігеті використовує різні динамічні відтінки – *sff*, *sfff*, *pp*, *p*, *f*, *mp*, *ffff*.

Витриманий тон – звук виконує функцію крапки («точки»), і звук як лінія, тобто зупинка (в 1 т. це один протягнутий тон «*as*», а в 12 т. – звучить кластер у трьох інструментах – Fl, Cl, Cor – «*a-g-b*»). Тут Лігеті прагнув поєднати алеаторику з сонорикою. І це не єдиний такий приклад в цьому циклі. Але більш вагомим для композитора все таки було максимально різноманітно втілити в даному циклі сонорну техніку.

Відразу перейдемо до Дев'ятої п'єси. Це ще одне «тріо», тепер для флейти *piccolo*, гобоя та кларнета. П'єса звучить у стриманому темпі (*sostenuto, stridente*). Загальне спрямування п'єси і вся її концепція побудована на русі від унісону «*es*» через плавне секундове розширення до секундового кластеру «*as-b*».

Приклад:

**9** **Sostenuto, stridente** *Corno, Fagotto tacent*  
(♩ = 60)

Piccolo  
Oboe  
Clarinetto in Sib

\*) Im ganzen Stück sind die Einsätze „flach“. D. h. ohne besonderen Akzent einsetzen, den Ton *ff* halten, plötzlich (ohne diminuendo) abbrechen zum Atmen, dann ebenso plötzlich wieder einsetzen, etc. Stets sehr viel Luft nehmen (das Atmen kann laut hörbar werden).

\*) Throughout the piece the attacks are "level". That is, attack without special accentuation, sustain the tone *ff*, break off suddenly to breathe (without diminuendo), re-enter "level" just as suddenly, etc. Always take a good breath (breathing can be clearly audible).

Picc.  
Ob.  
Cl. Sib

П'еса – мініатюра (звучить одну хвилину), яка починається на *ff* пронизливим, навіть «кричущим» звуком «es» одночасно у всіх (трьох) інструментів (Fl picc., Ob, Cl). Ритмічна різноманітність (найдовші тривалості у флейти, квінтולי – у гобоя, тріолі – у кларнета) трьох голосів створює ефект безперервного звучання цього тону. Вся п'еса створена як сонорне і дуже гучне звучання, на грані больового порогу. І хоча в кожному такті постійно відбуваються зміни, з точки зору слухацького сприйняття – це єдине «статичне» звучання. Одночасно – це новий вимір сонорики – як звучання тривале і дуже гучне.

Отже, композитор для задуму цієї п'еси прагнув, насамперед втілити ідею сонорного руху від *es* (другої октави) до *as* (третьої октави у флейти пікколо); не менш важливою ознакою стала темброва барва, як високий регістр Fl picc, Ob, Cl, а також не обійшлося без динамічного відтінку (*ff*), і різних технік видобування звуку. Тут, кластерна вертикаль, так як і в попередніх п'есах присутня, але її можна набагато краще прослідкувати. Десята п'еса – її роль під-

сумування всього циклу. Поєднання в останній п'єсі всіх уже відпрацьованих технік і багатьох елементів, пов'язаних із звуком і не тільки.

Цикл «Десять п'єс для духового квінтету» метафорично можна назвати «енциклопедією сонорної техніки». Кожна з п'єс представляє новий варіант сонорної фактури і різні принципи його викладення, розвитку і формотворення. Як завжди в сонорній музиці, великого фактурного і формотворчого значення набуває унісон, що є підтвердженням в цьому циклі. Він (унісон) протиставляється кластеру в різних фактурних умовах, а функціональна взаємодія «унісон – кластер» багато в чому визначає синтаксичні будови і формотворення. В даному циклі це виявляється в кожній п'єсі і на рівні композиції всього циклу стає одним з основних формотворчих принципів.

Композитор протягом всього циклу використав багаточисленні варіанти найрізноманітніших сонорних фактур (наприклад, кластер-на вертикаль № 1, 6, 7; лінійна фактура у № 2, 4; рухома горизонталь пластів в № 3, 8, сонорний пласт – № 5, 9. Десята п'єса як фінальна поєднала в собі всі фактурні ознаки разом.

В даному циклі велике значення для драматургії мають п'єси, які отримують свого «соліста» (наприклад, № 2, 6, 8, 10), тому що створюють низку варіантів викладення сонорного матеріалу – умовно «з солістом». Це привносить в «Десять п'єс» відчуття концертності, яке притаманно стилю композитора, про що свідчать його численні концерти для соліста з оркестром.

П'єси, які мають скорочений виконавський склад (наприклад, № 4, 8, 9) теж відіграють важливу функцію в драматургії циклу, створюють фактурні і смислові спади напруження, втілюють моменти камерного звучання.

Така велика амплітуда (від концертності до камерності) саме в жанрі камерно-інструментальної музики – циклу п'єс для квінтету духових інструментів – притаманна стилю Д. Лігеті, показова для його трактування інструментів.

Музична творчість Д. Лігеті дуже багатогранна. Дослідження його циклу «Десять п'єс для духового квінтету» свідчить про сформовану сонорну техніку власне Д. Лігеті. В кожній п'єсі простежуються різноманітні поєднання сонорики з іншими техніками, виконавські можливості кожного з інструментів, способи формотворення. За допомогою дослідження цього циклу ми змогли познайомитися із справді майстерним володінням сонорної техніки композиції Д. Лігеті.

Справедливо стверджувати, що творчість Д. Лігеті – наочний «музичний посібник» для сучасних композиторів, тому що кожен наступний твір відкриває знайомі техніки композиції по-новому.

### Література

1. Галиева Ю. Дьердь Лигети и "Новая венгерская школа" / Ю. Галиева // Дьердь Лигети. Личность и творчество : Сб. ст. – М. : Российский институт искусствознания, 1993. – С. 113–143.
2. Дугина Т. Гармонические аспекты современной композиторской техники (на примере симфонических произведений Е. Станковича) : дис... соиск. учен. степ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Т. Дугина. – К. : 1994. – 170 с.
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1984. – 301 с.
4. Крейнина Ю. 80-е годы: новое прочтение традиции. / Ю. Крейнина. – М. : Российский институт искусствознания, 1993. – С. 91–112.
5. Крейнина Ю. Д. Лигети Личность и творчество / Ю. Крейнина. // Дьердь Лигети личность и творчество, сб. статей. – М. : Российский институт искусствознания, 1993. –С. 147–165.
6. Крейнина Ю. О роли традиций в творчестве мастеров музыкального авангарда Лигети и Лютославский / Ю. Крейнина. // Теоретические проблемы современного искусства. / Сост. М. Арановский. – М. : Российский институт искусствознания, 1992. – С. 110–116.
7. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. Кюрегян. – М.: Сфера, 1998. – 344 с.
8. Лигети Д. Превращения музыкальной формы / Д. Лигети // Дьердь Лигети. Личность и творчество. – М. : Российский институт искусствознания, 1993. – С. 167–189.
9. Лигети Д. Форма в новой музыке / Д. Лигети // Дьердь Лигети. Личность и творчество. – М.: Российский институт искусствознания, 1993. – С. 190–207.
10. Лобанова М. Дьердь Лигети: эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов (критика и размышления) / М. Лобанова // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – Вып. 94. – С. 140–172.
11. Маклыгин А. Сонорика в музыке советских композиторов: Автореф. дис. ... канд. Искусствознания / А. Маклыгин. – М., 1985. – 21 с.
12. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

13. Савенко С. Приключения в воображаемом пространстве. Заметки о творчестве Дьердя Лигети / С. Савенко. – Сов. музыка, 1987. – № 6. – С. 110–117.
14. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества / А. Соколов. – М. : Музыка, 1992. – 228 с.
15. Теория современной композиции : [Учебное пособие] / под. ред. В. Ценова. – М. : Музыка, 2005 – 624 с.
16. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии / Ю. Холопов // Музыка и современность. – М., 1974. – Вып. 8. – С. 229–240.
17. Холопова В. Формы музыкальных произведений / В. Холопова – С.-П. : Лань, 2001. – 496 с.

***Шурдак Мария. Сонорная техника композиции и ее значение в музыкальном языке Д. Лигети (на примере цикла «Десять пьес для квинтета духовых»).** Статья посвящена исследованию сонорной техники композиции на примере цикла «Десять пьес для духового квинтета» Д. Лигети. В этом цикле композитор работает не только с сонорной техникой (она главенствует), но и с другими техниками (алеаторикой). Данный цикл – яркий пример работы композитора с сонорными пластинами, пуантилизмом, Лигети усилил роль вертикали и кластеров. Он смог показать разновидности сонорной фактуры, а также главный формообразующий принцип – унисон-кластер.*

***Ключевые слова:** сонорная техника композиции, алеаторика, пуантилизм, сонорность, Д. Лигети.*

***Mariya Shurdak. Resonant technique of composition and its role in the musical language D. Ligeti (on the series "Ten Pieces for Brass Quintet").** Search, the constant search for something new: sense of sound and ways of its implementation showed the main trends of development of modern musical culture. The desire to translate "philosophy in sounds" (J. Cage, J. Krama, V. Silvestrov and others), focusing on the technical means of expression, the search for new principles of selection and organization of musical language (dodecaphony nowoveden and serialism, aleatoryka and resonant, systems P. Hindemith and A. Messiaen, minimalism and repitative music), huge in today's realm of electronic music, which consists of spectral music and music on a physical model. Among such a variety of compositional techniques significant was the work of D. Ligeti, composer, which has contributed to the development of European musical culture of the twentieth century.*

*Indicative is how the composer works with different techniques of composition. D. Ligeti works with such composers as sonoryka techniques, aleatory and pointillism. As serialism and dodecaphony, the composer uses only some of the techniques of these techniques, and in its usual form with them does not work.*

*Sonorant sound quality is where the foreground beauty of sound. Sound is perceived as a complex, indivisible comprehension, harmony whose timbre becomes important. It sonoryka brings a new sense of musical art of line and texture. Separate sound in sonoryka transformed into sound or a layer or a stain.*

*Sonorant is the sound quality, where at first the plan is sound. Sound complex is felt as a whole, indivisible at the hearing, the vertical and horizontal which acquires timbre is. Sonorant this complex phenomenon, influenced by timbre, articulation, dynamics, metrorytm.*

*Aleatory composer uses only controlled where the sound is represented as a point and a line. Some features dodecaphony in Ligeti closely with sonoryka and aleatory. Understanding and using sound as a point of dodecaphony combines pointillism. In a separate aleatory unit can simultaneously unite the various elements.*

*Returning to sonoryka, the best-sounding resonant effect takes seconds using mikrointervals Resonant build layers provide some playing time block. It seems relevant to aleatoryka sound is also true, although it is important temporal organization.*

*The series "Ten pieces for wind quintet (1968) – the product of average period of the composer, this "encyclopedia sonorant technology". Also, this cycle is a vivid example of the composer demonstrated the influence of resonant layers, pointillism, the role of vertical and clusters. One of the main formative principles becomes unison cluster, as well as the impact sonorant texture (its variants) – cluster vertical, the movable horizontal layers, and resonant layers.*

*Ten plays is a series of contrasting miniatures and themes and the scale and pace. All pieces can be divided into "sound" and rhythmically-mobile pointillism composition. The first group can be attributed № 1, 3, 5, 6, 9, according to the second No. 2, 4, 10. This creates various thematic contrasts and comparison and contrast different elements of different techniques compositions. Each of the plays is a holistic thumbnail. Association of miniatures is multidimensional cycle plays.*

*The series "Ten pieces for wind quintet" metaphorically be called "encyclopedia sonorant technology". Each of the pieces represents a new option sonorant different textures and principles of the development and morphogenesis. As always in sonor music, great texture and shaping values becomes unison, which is a confirmation in this cycle. He (unison) is opposed to cluster*

*in different texture conditions, and functional interaction unison cluster" largely determines the syntactic structure and morphogenesis. In this cycle is evident in each piece, and in the composition of the entire cycle becomes one of the main formative principles. The composer throughout the cycle used numerous options variety of sound textures (for example, cluster vertical № 1, 6, 7; linear invoice № 2, 4; movable horizontal layers in № 3, 8, sonorant reservoir № 5, 9. The tenth piece in the final combine all these features together.*

*In this series of great importance for the drama with plays that are his "soloist" (№ 2, 6, 8, 10), so creating a number of options for presenting resonant material – conventionally "with soloist." This brings "Ten Pieces" feeling concertos that typical style of the composer, as evidenced by his numerous concerts for soloist and orchestra.*

*Plays that have reduced executive staff (№ 4, 8, 9) also play an important function in the drama series, creating texture and meaning semantic intension embody moments chamber sound.*

*Musical creativity D. Ligeti is very versatile. Research cycle "Ten pieces for wind quintet" indicates the current sonor technique actually D. Ligeti. Every play can be traced various combinations of sonority with other techniques, performance capabilities of each of the tools, ways of shaping. With this study we were able to meet cycle of a truly resonant mastery of composition technique D. Ligeti. It is fair to state that the work of D. Ligeti – visual «music guide» for modern composers, so that the next piece of technology opens familiar songs in new ways.*

**Key words:** *sonorous technique of composition, aleatoric music, pointilism, sonority, D. Ligeti.*