

zhanrov [Theoretical problems of musical forms and genres]: [sb. statey / red. L.G. Rapoport]. – М. : Muzyka, 1980. – P. 312–346.

7. *Tukova I.H. Funktsionuvannia instrumentalnykh zhanrovnykh modelei zakhidnoieuropeiskoho baroko v ukrainskii muzytsi druhoi polovyny XX stolittia [Functionalization of instrumentalist genre models of the West European Baroque in Ukrainian music of the second half of the twentieth century] : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. myst. : 17.00.03 «Muzychne mystetstvo» / I. H. Tukova. – Kyiv, 2003. – 19 p.*
8. *Shapovalova L.V. Problemy zhanrovoi typolohii [Problems of genre typology] // Muzyka. – 1984. – № 3. – P. 4–5.9.*
9. *Ship S.V. Stilizatsiya kak hudozhestvenno-vyrazitelnyi priem v sovremennoy ukrainskoy muzyke [Stylization as an artistic and expressive reception in contemporary Ukrainian music] / S.V. Ship // Problemyi muzyikalnoy kulturyi [Problems of musical culture]. – Vyip. 2. – K. : Muzichna Ukrayina, 1989. – P. 86–104.*

Іванніков Т. Сучасні гітарні цикли в аспекті спадкоємності жанрових традицій минулого. У статті простежена спадкоємність жанрових традицій музики минулого у сучасному гітарному мистецтві на прикладі узагальнення драматургічних і композиційних особливостей інструментального циклу, відокремлені найбільш показові аспекти побутування гітарних мініатюр у контексті циклічної єдності.

Ключові слова: гітарний цикл, жанрові традиції, старовинна музика.

Ivannikov T. Modern guitar cycles in the aspect of continuity of genre traditions of the past. The continuity of genre traditions of the past in contemporary guitar art is traced in the article on the example of generalization of dramatic and compositional features of the instrumental cycle. The most revealing aspects of existence guitar miniatures in the context of cyclic unity are marked.

Keywords: guitar cycle, genre tradition, early music.

УДК 781.6:787.2

Шурдак М.І.

ІНТЕГРАЦІЯ ТЕХНІК ЯК ФАКТОР КОМПОЗИЦІЙНОЇ ЄДНОСТІ У СУЧАСНОМУ ТВОРІ (НА ПРИКЛАДІ «СОНАТИ ДЛЯ АЛЬТА SOLO» Д. ЛІГЕТІ)

Дана стаття присвячена дослідженню інтеграції технік як фактору композиційної єдності сучасного твору Д. Лігеті «Сонати для альту solo». На прикладі Сонати показано, як власне проявляється інтеграція технік композиції, як інтегративні явища впливають на форму.

Ключові слова: техніка композиції, інтегративне явище, інтеграція технік композиції, алеаторика, Соната Д. Лігеті.

В умовах ХХ ст. в музикознавчому апараті для композиторської і виконавської практики все більшого значення набуває поняття «техніка компо-

зиції». Воно отримує широке значення, тому що, по-перше, сам музичний матеріал створює природні посилення для диференціації систем і відбору засобів виразності саме за їх технічними параметрами, по-друге, загальнонаукова універсальність самого терміну «техніка» робить його «зручним» для використання щодо найширшого спектру явищ.

У понятті «техніка композиції» часто об'єднуються звуковисотна організація (тональність, модальність, серія), мелодико-поліфонічні принципи (техніка ряду, мікрополіфонія, серіалізм), фактурні аспекти (сонорний пласт, алеаторний блок, серійна і серіальна техніка), а також формотворчі і комбіновані прийоми. Т. Кюрегян визначає: «Техніка композиції – це комплексне поняття, де центральне місце належить способу звуковисотної організації, але яке побіжно пов'язане також з характером викладу (склад і фактура), метроритмом та іншими сторонами музики»¹.

Сучасний твір, маємо на увазі твір, написаний у ХХ столітті, керується новими підходами і поглядами на його будову, смислове навантаження. Необов'язково у творі має бути використана якась одна із технік композицій, достатньо окремих елементів із сучасних технік, які інтегруються в єдине ціле. Цей феномен ми означуємо терміном «інтеграція технік».

Інтеграція технік впливає на фактор композиційної єдності твору і власне на форму. Зокрема, «...в музиці ХХ століття змінюється ієрархічна структура взаємодії мови і драматургії; різні типи співвідношень між ними визначають форму твору, що абсолютно руйнує поняття нормативності і, навпаки, сприяє процесу індивідуалізації, неповторності кожного твору»².

Якщо говорити власне про Д. Лігеті й особливості формотворення у його творах, то слід сказати, що на кожному творчому етапі композитор по-різному трактує форму. Ранній і пізній періоди творчості композитора – це все таки «класичні» зразки форми, у середньому періоді частіше використовуються вільні форми.

Інтеграцію технік та її вплив на композиційну єдність розглянемо на прикладі **Сонати для альту solo Д. Лігеті**. Соната належить до пізнього періоду творчості композитора, в якому сонорна техніка, відходячи на другий план (порівняно з середнім періодом творчості композитора), все ж залишається важливим фактором мислення композитора.

Творчість Д. Лігеті, починаючи з 80-х років, – це повернення до вже сформованих ним у 50-60-х роки принципів. Насамперед, це стосується роботи зі звуком та його наповненням, переміщення звукових пластів та їх нашарування (завдяки досвіду роботи в електронній студії), зародження со-

¹ Кюрегян Т. Форма в музиці XVII-XX веков / Т. Кюрегян. – М.: Сфера, 1998. – С. 201.

² Болашвили К. К проблеме организации пространственно-временного континуума у Лигети / Ю. Крейнина // Дьердь Лигети личность и творчество, сб. статей. – М.: Российский институт искусствознания, 1993. – С. 68.

норності («Apparitions», «Atmospheres»), ролі традиційних форм, використання мікрополіфонії та елементів фольклору (вплив Б. Бартока).

У 80-ті роки Д. Лігеті починає працювати над часом. «Ідея замороженого часу, втілена реально в “статичному русі” чи “рухомій статистиці”, дійсно стала одним із індивідуальних досягнень композитора і втілюється ним кожного разу по-іншому, несхожою на себе в минулому та інших авторів, які використовували схожі засоби»¹.

Д. Лігеті кожного разу звертається до традиції, хоча і намагається вперто уникнути повернення до цінностей минулих епох. Р. Фрізіус назвав Д. Лігеті «композитором синтезу». «Синтезуюча природа таланту Лігеті проявляється і в умінні вбирати і переплавляти духовні пошуки різних епох; уважне вслухання в саму матерію його музики дозволяє відчувати і зрозуміти, що композитор перетворив і переосмислив величезний досвід європейських і неєвропейських культур – від Ренесансу до наших днів, створивши при цьому єдиний у своєму роді звуковий світ»². Окрім того, композитор переосмислив свій особистий досвід творчості, що простежується в його пізніх творах.

Шість частин Сонати написані в різні роки (з 1991 по 1994). Фактура твору чітко прописана як в метроритмічному, так і звуковисотному планах. У Сонаті Д. Лігеті принципово не звертається до алеаторики, хоча деякий її вплив відчувається у строфічних структурах.

Соната для альту solo складається з шести частин: I ч. **Hora lunga** (1994), II ч. **Loop** (1991), III ч. **Facsar** (1992), IV ч. **Prestissimo con sordino** (1994), V ч. **Lamento** (1994), VI ч. **Chaconne chromatique** (1994).

Перша частина має назву «**Hora lunga**». В перекладі вона дослівно означає «повільний танець», проте в румунській традиції це скоріше не танець, а народні мелодії. Музика розгортається вільно, неспішно. Інтонаційно та за характером вона нагадує «Старовинну французьку пісеньку» П.І. Чайковського.

В основі цієї частини – інтонаційний комплекс, який займає півтора такти і складається з двох елементів: 1) мотив (*c-f-g-a-h-c*) з початковим стрибком на кварту і поступовим плавним висхідним рухом; 2) мотив (*d-h-c*) – оспівування тону «с». Протягом частини композитор демонструє різноманітну варіантну роботу з цими мотивами (інтонаційну та ритмічну).

¹ Крейнина Ю. 80-е годы: новое прочтение традиции / Ю. Крейнина. – М. : Российский институт искусствознания, 1993. – С. 111.

² Там само. – С. 111.

Приклад 1. Д. Лігеті. Соната для альту solo. I ч.

Lento rubato e molto dolente, $\text{♩} = 76$

^{*)} $\frac{12}{16}$ sempre sul IV - al fine

Далі Д. Лігеті працює з цими двома мотивами. Вони збагачуються інтонаційно і змінюються звуковисотно (частішає оспівування тонів, а також низхідний рух першого елемента мотиву). Далі (з 16 такту) яскраво видно, що початковий елемент мотиву розширився за рахунок збільшення звукового діапазону. Це початок другого розділу першої частини¹. Значне розширення другого розділу створює відчуття «вільної» форми, яка «підпорядковується» лише імпровізації виконавця і не вписується у «традиційні» форми. У розвитку другого розділу рівноцінне значення мають і перший, і другий елементи мотиву. Динаміка всієї частини відрізняється хвилювим наростанням.

Можна узагальнити, що перша частина Сонати побудована повністю на двох мотивах, з якими Д. Лігеті різноманітно працює. У першому розділі з кожною видозміненою інтонацією початкового мотиву (його варіантом) він намагається показати як все більше наростає гучність (від *p* до *mf* і *f*). Емоційний стан практично не змінюється, залишаються спокій, споглядальність, лірика. У другому розділі «динамічні» фрази стають довшими і, відповідно, загострюється увага на вищих «точках» у регістрі. Це посилюється завдяки яскравому звучанню альту, і на перший план виходить тембровий відтінок на *f*, *ff*, *fff* і навіть на *ffff*.

Загалом основним принципом контрасту служать динамічні відтінки, також немалу роль відіграють мікрохроматичні зміни звуків. Д. Лігеті користується в даній частині принципами спектральної техніки: співставляє звучання традиційної темперації і натурального звукоряду. Це, безумовно, не є спектральною технікою в прямому розумінні, але саме звернення до відтво-

¹ Форма частини – двочастинна. Перший розділ займає 15 тактів, другий – 23 такти.

рення звуків натурального звукоряду вказує на основні засади цього виду техніки.

Друга частина «**Loop**» контрастна до першої і втілює образ ритмічного танцю. В перекладі «Loop» означає «петля». Відповідно, є мотив, який, як петля, утворює коло, з різними його варіантами. Виконавець повинен дуже швидко змінювати позиції гри, що створює, за словами Д. Лігеті, «небезпечну віртуозність». Крім того, ця частина має бути виконана в стилі джазу – витончено і «ослаблено».

Показовими для всієї частини стають перші три такти, в основу яких закладено основні ідеї розвитку і ритмічної роботи. Постійна зміна ритму, перебування сильних і слабких долей (змінний розмір $8/16$, $10/16$) створюють особливий ритмічний рух. Дана частина має строфічну форму, вона складається з дев'яти строф. Форма частини має тенденцію до поступового скорочення розділів. Все починається зі вступу (три такти), в якому закладено головні інтервальні сполучення. Це велика септима і чиста кварта (*c-h, a-d, g-fis*).

Цікаво простежити скорочення строф за рахунок кількості тактів (I – 16,5; II – 13,5; III – 12; IV – 10,5; V – 9,5; VI – 8; VII – 7; VIII – 5,5; IX – 5,5).

З переміною ритму зміщується й акцентування. Композитор проводить варіантну роботу з мотивом з 4-5 такту, продовжує розширювати стрибки між звуками інтервалів.

Дев'ята строфа (86 т. і до кінця) – це найшвидше в ритмічному плані й останнє викладення основного мотиву («*c-h, a-d, g-fis*») шістнадцятими, які дуже швидко «пролітають». Воно раптово обривається у висхідному русі. Цікавим з точки зору драматургії є момент закінчення. Це три такти пауз, для яких Д. Лігеті виписує змінний розмір, як на початку частини. Тим самим він створює арку від початку до кінця другої частини.

В Третій частині «**Facsar**» композитор працює з нерегулярним метром. Ця частина схожа на повільну пісню. За формою – своєрідна тема з варіаціями. Тема займає 10 тактів. Перша варіація (11-20 тт.) – це незначні зміни, які стосуються в основному другого голосу (підголоску). Він утворює разом з першим голосом (основною мелодичною лінією) інтервальні сполучення (мала терція, чиста квінта, велика секунда).

Друга варіація (21-30 тт.) за обсягом незмінна, але на відміну від першої, вона має більш розвинений другий голос. Частіше з'являються інтервальні сполучення, тому можна сказати, що це вже повноцінне двоголосся.

Починаючи з третьої варіації, відбуваються найбільш яскраві зміни (на матеріалі перших двох тактів). Основна мелодична лінія розміщується у середньому голосі акордового викладу і далі з кожною наступною варіацією (четверта – 41-50 тт., п'ята – 51-60 тт.) акордова фактура все більше ускладнюється, розширюється діапазон викладу, який перевищує октаву.

У **четвертій частині** яскраво простежується основна композиторська ідея – різка зміна динамічних відтінків і перемінні ритмічні акценти.

Д. Лігеті протягом всього розділу працює зі звукорядами. Наведемо, як приклад, лише перший звукоряд і роботу з ним.

Звукоряд, який міститься у 1-му такті («*c-g-d-e-fis-gis-a, b-g-fis-e-cis, d-h-b-as*») та інтервали, які стають опорними точками для більш чіткої ритміки, є основним матеріалом у роботі з даною частиною. Важливого значення композитор надає поперемінному акцентуванню. Оскільки використовується розмір 12_4 , Д. Лігеті ділить такт нестандартно на два менші розміри: 7_4 і 5_4 . Акцентування в першому такті припадає на 7, 11, 15, 21, і 25-ту ноту, яка уже в другому такті стає першим акцентом. Далі з кожним наступним тактом ускладнюється мелодична лінія (з'являються інтервальні сполучення), і перемінним стає акцентування.

Вперше частина завершується *do-dieз*-мінорним тризвуком на *ffff*.

П'ята частина «**Lamento**» схожа з другою частиною за роботою з музичним матеріалом. Д. Лігеті зберігає *принцип контрасту* (завдяки динамічним відтінкам – спочатку *fff*, а потім *pp*), *роботу з ритмом* (затримані тони, як наприклад в 9-11 тактах), а *також постійну зміну розміру* (з 5_8 на 7_8). Можна простежити, як і в другій частині, той самий інтервальний принцип: секунда-септима («*c-d, c-h, g-a*»).

Приклад 2. Д. Лігеті. Соната для альтя solo.

Tempo giusto, intenso e barbaro, ♩ = 152

senza sord., alla corda

subito: *fff* con tutta la forza, feroce

7 sul tasto, flautando *pp* da lontano ord. sub. *fff* (feroce)

13

19 sul tasto, flautando

Ця частина складається з трьох розділів. Весь перший побудований за принципом «питання-відповідь», і таких питань є три. Як і в другій частині сонати, в п'ятій частині теж спостерігаємо тенденцію до скорочення фаз (всього три розділи, найбільший перший), а не розділів (як було у «Loor»).

Перша фаза (1-8 тт.) побудована на секундово-септимовому поєднанні на *fff*. Відповіддю (9-11 тт.) постають два протягнуті акорди, які переходять у чисту кварту (перший) і у тритон на *pp* (другий). З кожним наступним «питанням» зростає динамічний розвиток. Третя фаза складається з найви-

щик за регістром (кульмінаційний етап першого розділу) та найдовших за тривалістю «питань» та «відповідей».

У другому розділі (41-52 тт.) Д. Лігеті «грається» звуковим контрастом. Двоголосна лінія низхідного, ламентозного характеру звучить паралельними чистими квінтами, що створює образний контраст до першого розділу. Для його посилення Д. Лігеті вперше використав флажолети на відкритих струнах.

А в третьому розділі (53-64 тт.) композитор поєднав квінтові і квартові флажолети одночасно, що утворює арку до першого розділу. Але якщо в першому розділі основним принципом був рух секундами та септимами, то в третьому розділі залишаються лише секунди. З точки зору тематизму – це своєрідна реприза першого розділу: в даному випадку композитор розуміє інтервал секунди як власне секунди і як обернення септими. Такий принцип яскраво проявляє вплив сонорної техніки. Звучання третього розділу – своєрідне сонорне переінтонування матеріалу першого¹.

Шоста частина «**Chaconne chromatique**» («хроматична чакона») – танцювальна чакона. Їй притаманні варійовані повтори. У дуже швидкому темпі чітко відчуваються всі акценти. Чакона написана в характерному для танцю тридольному розмірі (3₄).

Весь розвиток побудований на різноманітних варіантах інтервальних поєднань і ритму. В цій частині три розділи. Весь розвиток побудований по наростанню: в першому розділі – основне «зародження» ритмічних елементів та інтерваліки. В другому розділі проходить активний розвиток роботи з ритмом, що досягає кульмінації. А третій розділ виступає у ролі репризи (це спокійний виклад танцювальної теми з чітко проакцентованими долями). Можна сказати, що в останньому розділі відбувається заспокоєння, після активної багатохвилевої кульмінації попереднього розділу. Завершення даної п'єси, як і в попередній частині на протяжному звучанні інтервалу, що переходить у «вузький» інтервал – чисту квінту («*h-fis*»). Таке завершення – ознака сонорної техніки.

Хоча Соната належить до пізнього періоду, але елементи сонорної техніки постійно присутні в організації матеріалу і вибудуванні композиції. Залишаючись основною, сонорна техніка поєднуються з окремими елементами інших технік: пуантилізмом, традиційною хроматикою, яка виходить з техніки ряду, з віддаленими проявами спектральної техніки.

Для цього періоду є характерним відхід від сонорних ліній, пластів, плям, застосування більш «традиційного» матеріалу, який спирається на інтервальні структури і хроматику. При цьому сонорні принципи проявляються не стільки у фактурі, скільки переходять на рівень формотворення.

¹ В даному випадку сонорне переінтонування є близьким до гармонічного переінтонування і спрямоване на новий колорит вже використаного матеріалу.

Тут вони проявляються як умовно сонорне кресендо та дімінуендо, тобто як специфічна ознака хвилеподібності руху.

В даній Сонаті Д. Лігеті не звертається до алеаторики. Вся фактура сонати чітко прописана як в метроритмічному, так і звуковисотному планах. Але все ж деякий вплив алеаторної техніки відчувається в строфічних структурах, які в кінцевому живому звучанні створюють ефект випадковості.

Як і в попередні періоди творчості, композитор уникає звернення до «чистої» серійної техніки. Водночас, тематичний розвиток у другій частині Сонати свідчить про вплив додекафонної техніки, оскільки застосовано принцип техніки ряду. Ознаки сонорної техніки простежуються у п'ятій, шостій частинах сонати; риси алеаторної техніки – в другій; риси спектральної техніки – в першій; робота зі звукорядами – в третій і четвертій; поєднання інтервальної техніки з проявами спектральної техніки – у другій, третій, п'ятій, шостій частинах.

Дана Соната є яскравим прикладом того, як поєднання різних технік впливає на процес формотворення, а також на єдність сучасної композиції. Підсумовуючи, треба зауважити, що інтегративні явища в техніках композиції значно впливають на елементи музичної мови і формотворення, що в кінцевому результаті визначає композицію і як структуру, і як процес.

На прикладі Сонати для альту solo Д. Лігеті бачимо, що інтеграція технік композиції впливає на драматургічний смисл твору, а також відіграє значну роль у процесі композиційної цілісності сучасного твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Болашвили К. К проблеме организации пространственно-временного континуума у Лигети / Ю. Крейнина // *Дьердь Лигети личность и творчество, сб. статей.* – М. : Российский институт искусствознания, 1993. – С. 56-75.
2. 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.
3. 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.
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. : Российский институт искусствознания, 1993. – С. 91-112.
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. Крейнина Ю. Д. Лигети Личность и творчество / Ю. Крейнина. // *Дьердь Лигети личность и творчество, сб. статей.* – М. : Российский институт искусствознания, 1993. – С. 147-165.

8. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков / Т. Кюрегян. – М.: Сфера, 1998. – 344 с.
9. Лигети Д. Превращения музыкальной формы / Д. Лигети // Дьердь Лигети. Личность и творчество. – М. : Российский институт искусствознания, 1993. – С. 167-189.
10. Лигети Д. Форма в новой музыке / Д. Лигети // Дьердь Лигети. Личность и творчество. – М.: Российский институт искусствознания, 1993. – С. 190-207.
11. 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.
12. Савенко С. Приключения в воображаемом пространстве. Заметки о творчестве Дьердя Лигети / С. Савенко. – Сов. музыка, 1987. – № 6. – С. 110-117.
13. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества / А. Соколов. – М. : Музыка, 1992. – 228 с.
14. Холопова В. Формы музыкальных произведений / В. Холопова. – С.-П. : Лань, 2001. – 496 с.
15. Ценова В. Теория современной композиции / В. Ценова. – М. : Музыка, 2005 – 624 с.

REFERENCES

1. Bolashvili K. K probleme organizatsii prostranstvenno-vremennogo kontinuumu u Ligeti [To the problem of organization of spatio-temporal continuum at Ligeti] / Yu. Kreynina // *Derd Ligeti lichnost i tvorchestvo, sb. statey.* – М. : Rossiyskiy institut iskusstvoznaniya, 1993. – P. 56-75.
2. Galieva Yu. *Derd Ligeti i "Novaya vengerskaya shkola"* [Gyorgy Ligeti and "New Hungarian school"] / Yu. Galieva // *Derd Ligeti. Lichnost i tvorchestvo : Sb. st.* – М. : Rossiyskiy institut iskusstvo-znaniya, 1993. – P. 113–143.
3. Dugina T. *Garmonicheskie aspektyi sovremennoy kompozitorskoy tehniky (na primere simfonicheskikh proizvedeniy E. Stankovicha)* [Harmonic aspects of modern composer's technique (on the example of symphonic works of Ye. Stankovych): dis...soisk. uchen. step..kand. iskusstoved. : 17.00.02 / T. Dugina. – К.: 1994. – 170 p.
4. Kogoutek Ts. *Tehnika kompozitsii v muzyike XX veka* [A technique of composition in music of XX of century] / Ts. Kogoutek. – М. : Muzyika, 1984. – 301 p.
5. Kreynina Yu. *80-e godyi: novoe prochtenie traditsii* [80th: New reading of tradition] / Yu. Kreynina. – М. : Ros-siyskiy institut iskusstvoznaniya, 1993. – P. 91-112.
6. Kreynina Yu. *O roli traditsiy v tvorchestve masterov muzyikalnogo avangarda Ligeti i Lyutoslavskiy* [About the role of traditions in work of masters of musical advance-guard of Ligeti and Lutoslawski] / Yu. Kreynina. // *Teoreticheskie problemyi sovremennogo iskusstva, Sost. M. Aranovskiy.* – М. : Rossiyskiy institut iskusstvoznaniya, 1992. – P. 110–116.
7. Kreynina Yu. *D. Ligeti Lichnost i tvorchestvo* [D. Ligeti. Personality and work] / Yu. Kreynina. // *Derd Ligeti lichnost i tvorchestvo, sb. statey.* – М. : Rossiyskiy institut iskusstvoznaniya, 1993. – P. 147-165.
8. Kyuregyan T. *Forma v muzyike XVII-XX vekov* [Form in music of XVII- XX centuries] / T. Kyuregyan. – М.: Sfera, 1998. – 344 p.
9. Ligeti D. *Prevrashcheniya muzyikalnoy formy* [Transformations of musical form] / D. Ligeti // *Derd Ligeti. Lichnost i tvorchestvo.* – М. : Rossiyskiy institut iskusstvoznaniya, 1993. – P. 167-189.
10. Ligeti D. *Forma v novoy muzyike* [A form is in new music] / D. Ligeti // *Derd Ligeti. Lichnost i tvorchestvo.* – М.: Rossiyskiy institut iskusstvoznaniya, 1993. – P. 190-207.

11. Lobanova M. *Derd Ligeti: esteticheskie vzglyady i tvorcheskaya praktika 60-70-h godov (kritika i razmyishleniya) [D. Ligeti: aesthetic looks and creative practice of 60-70th (criticism and reflections)] / M. Lobanova // Teoriya i praktika sovremennoy burzhuaznoy kulturyi: problemy kritiki. – M. : GMPI im. Gnesinyih, 1987. – Vyip. 94. – P. 140-172.*
12. Savenko S. *Priklyucheniya v voobrazhaemom prostranstve. Zametki o tvorchestve Derdya Ligeti [Adventures are in imaginary space. Notes about work of Gyorgy Ligeti] / S.Savenko. – Sov. muzyka, 1987. – № 6. – P. 110-117.*
13. Sokolov A. *Muzyikalnaya kompozitsiya XX veka: dialektika tvorchestva [Musical composition of XX of century : dialectics of work] / A. Sokolov. – M. : Muzyka, 1992. – 228 p.*
14. Holopova V. *Formyi muzyikalnyih proizvedeniy [Forms of music]/ V. Holopova. – S.P. : Lan, 2001. – 496 p.*
15. Tsenova V. *Teoriya sovremennoy kompozitsii [Theory of modern composition]/ V. Tsenova. – M. : Muzyka, 2005 – 624 p.*

Шурдак М. Интеграция техник как фактор композиционного единства в современном произведении на примере «Сонаты для альты solo» Д. Лигети. Статья посвящена исследованию интеграции техник как фактору композиционного единства современного произведения Д. Лигети «Сонаты для альты solo». На примере Сонаты показано, как собственно проявляется интеграция техник композиции, как интегративные явления влияют на форму.

Ключевые слова: техника композиции, интегративное явление, интеграция техник композиции, алеаторика, Соната Д. Лигети.

Shurdak M. Integration technology as a factor of unity in the modern compositional work on the example of «Sonata for viola solo» by D. Ligeti. This article is devoted to the study of the integration of techniques as a factor in the compositional unity of the contemporary work of D. Ligeti piece «Sonata for viola solo». Sonata example shows how the integration of composition techniques actually manifests itself, how integrative phenomena affect the shape.

Key words: techniques of composition, integrative effect, integration techniques of composition, aleatory music, D. Ligeti's Sonata.

УДК 784.4 (477)

Коломицева А.І.

РЕФРЕНИ КОМУНІКАТИВНОЇ ФУНКЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ТРАДИЦІЙНІЙ ПІСЕННОСТІ

Стаття присвячена розгляду однієї з функцій рефренів в українських піснях усної традиції, а саме комунікативної. Найчастіше вона пов'язана з композиціями, які починаються приспівом або мають початковий і кінцевий рефрени. Виявлено, що комунікативна функція притаманна досить вузько-