

*Пруднікова Людмила Петрівна,
доцент, професор кафедри загального
та спеціалізованого фортепіано
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
e-mail: alpr@ua.fm*

ПОЛІФОНІЧНІ "ПРИНОШЕННЯ" В. БІБІКА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО: ІНТОНАЦІЙНІ ТА ФАКТУРНІ РІШЕННЯ

У статті досліджуються дві п'єси з поліфонічного циклу В. Бібіка "34 прелюдії і фуги", які завдяки цитуванню тем видатних класиків музики ХХ століття – Д. Шостаковича та В. Лютославського – можна інтерпретувати як "музичні приношення". Композитор дає своє бачення образних та композиційних потенціалів тем Віолончельного концерту В. Лютославського та Фуги b-moll Д. Шостаковича, унаслідок чого виникає стильовий діалог, мета якого – пошук себе у музичному універсумі.

Ключові слова: В. Бібік, Д. Шостакович, В. Лютославський, прелюдія, фуга, поліфонія, стильовий діалог.

Пруднікова Людмила Петровна, доцент, професор кафедри общего и специализированного фортепиано Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского

Полифонические "приношения" В. Бибика для фортепиано: интонационные и фактурные решения

В статье исследуются две пьесы из полифонического цикла В. Бибика "34 прелюдии и фуги", которые благодаря цитированию тем выдающихся классиков музыки ХХ века – Д. Шостаковича и В. Лютославского – могут быть интерпретированы как "музыкальные приношения". Композитор дает собственное видение развития образных и композиционных потенциалов тем Виолончельного концерта В. Лютославского и Фуги b-moll Д. Шостаковича, вследствие чего возникает стилиевой диалог, цель которого – поиск себя в музыкальном универсуме.

Ключевые слова: В. Бибик, Д. Шостакович, В. Лютославский, прелюдия, фуга, полифония, стилиевой диалог.

Prudnikova Ludmyla, Associate Professor, Professor at the Chair of General and Specialized Piano Performance of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

The polyphonic "offering" for the piano by V. Bybyk and these thematic and form incarnations

In this article we have been explore two pieces of the V. Bybyk's polyphonic cycle "34 Preludes and Fugues", which through citation of the classics of the twentieth century music – D. Shostakovich and W. Lutoslawsky – can be interpreted as "The Musical Offering". Composer gives his own vision of the figurative and compositional potential of the Cello Concerto by W. Lutoslawsky and Fugue b-moll by D. Shostakovich. Thus there is a stylistic dialogue, which – search for yourself in the music universe.

Key words: V. Bybyk, D. Schostakovich, W. Lutoslawski, prelude, fugue, polyphony, stylistic dialogue.

Традиція "композиторських приношень" або "приношень композиторам" налічує не одне століття. Усім добре знайома історія з "Музичним приношенням" Й. С. Баха пруському королю (1747 рік); можна згадати численні варіації на бетховенські теми; відомі присвяти М. Равеля композиторам, творчість яких він дуже поважав – Е. Шабріє та О. Бородіну. Подібні явища могли набувати форми "дійсного приношення" – з відповідними почестями та присвятами, могли набувати форми роботи з темою, стилізації та стильової алюзії до творів композитора-адресата.

Зразки таких приношень завжди були свідченнями не просто поваги до тієї чи іншої людини, а ще й визнання факту впливу композитора-об'єкта приношення на творчість композитора-суб'єкта. На музичному рівні виникав своєрідний діалог вчителя та учня, у якому останній поступово "знаходив себе", свій власний стиль, але при цьому не забував своїх наставників та свої "університети".

Як відомо, поняття стилю, вивченню якого присвячено чимало наукових праць, відрізняється своєю багатоаспектністю в типологічному плані. Є. Назайкінський у монографії "Стиль та жанр в музиці" надає таке визначення поняття: "Стиль – це відмінна якість музичних творів, що входять до тієї чи іншої конкретної генетичної сфери (композитор, школа, напрямок), що дозволяє безпосередньо відчувати, впізнавати, визначати їхній генезис" [8, 20].

Проектуючи дану дефініцію на феномен музичних "приношень", можна відзначити стильовий діалог між двома митцями, які репрезентують як самих себе, так і свою композиторську школу та стильовий напрямок. У музичних "приношеннях", з одного боку, мають відчуватися стильові риси композитора-адресата, з іншого – самого автора. Таким чином автор намагається творчо самотвердитися і при цьому віддати данину композитору-адресату.

У даній статті розглядаються дві поліфонічні п'єси з циклу "34 прелюдії та фуги" видатного українського композитора Валентина Бібіка. Про цей твір Леонід Грабовський свого часу писав, що "такого фундаментального, майстерного, захоплюючого, оригінального, у багатьох рисах новаторського циклу прелюдій та фуг не було написано після П. Гіндеміта, Д. Шостаковича та Р. Щедрина. Автор постає у весь зріст свого таланту, який вже розкрився" [9, 14].

Ряд п'єс циклу "34 прелюдії та фуги" можна віднести до "музичних приношень", оскільки написані вони (як і у випадку з твором Й. С. Баха) на запозичені теми, але розвинуті в межах авторського стилю. Серед таких творів циклу В. Бібіка: прелюдія № 11, написана на тему Віолончельного концерту В. Люто-славського та fuga № 33, створена на тему g-moll'ної фуги Д. Шостаковича. В. Бібик досить вільно поводить з обома темами, без точного цитування першоджерела, тим самим створюючи ситуацію стильового діалогу.

Всеволод Задерацький зазначає, що Валентин Бібик у циклі "істотно зменшує питому вагу прелюдії" [5, 3]. Дійсно, композитор у прелюдії обмежує її розмір і, відповідно, образний зміст, який є достатньо статичним. Фуги, у свою чергу, зберігають риси класичного поліфонічного мислення, однак збагачуються сучасними звуковими прийомами, у даному випадку – сонористикою. Іноді сонористичне звучання зменшує роль поліфонічного голосоведення, через що, на думку В. Задерацького, "рівень мелодико-лінійного напруження у голосах фуг дуже поступається і перед Шостаковичем, і перед Щедрином" [5, 4].

Аналізуючи ладову природу циклу, музикознавець зазначає: "Як і Р. Щедрін, В. Бібик прагне по-новому осмислити тональність (власне до цього прагнув і Д. Шостакович, у чому полягає спадкоємність). Та цілком очевидно, що В. Бібик шукає свій шлях. Відштовхуючись від "схеми темперації", зафіксованої клавіатурою фортепіано, композитор створює три томи прелюдій і фуг. Перший том будується на білоклавішному ряді від С, і далі по дві п'єси на кожному тоні (варіант мажоро-мінорного трактування). Сюди входять 14 п'єс. Чорні, що залишилися, трактуються як першооснови для дієзних тональностей (10 мажоро-мінорних способів). Це II том. До III увійшли бемольні строї від цих же тонів. Такою є теоретична концепція, на якій автор базує формально структуру циклу" [5, 5]. Отже, композитор продовжує традиції, що йдуть від Й. С. Баха через Д. Шостаковича та Р. Щедріна, однак подає своє трактування організації циклу, у якому збільшено кількість творів, що свідчить про творче переосмислення поліфонічного циклу, при цьому В. Бібик і у назві, і у організації циклу вказує на спадкоємність традицій як класиків поліфонії XVIII століття, так і XX століття.

Прелюдія № 11 (стрії а № 1)¹. Прем'єра Віолончельного концерту В. Лютославського, тема з якого запозичена В. Бібіком, відбулася за кілька років до появи циклу (1967 р.). В. Лютославський, пориваючи з класичними традиціями жанру, інтерпретує його у дусі авангарду: у творі широко застосовуються алеаторика, пуантилізм та ладова організація, що використовує чвертьтони. Останнє має неабияке значення для композитора, оскільки твір написано для віолончелі. В. Лютославський писав: "Я міг собі дозволити, між іншим, запропонувати солісту зовсім нову аплікатуру. Цього вимагало послідовне використання чвертьтонових ходів, які можливі на віолончелі завдяки більшій відстані між звуками на грифі, ніж це має місце на менших інструментах, наприклад, на скрипці чи альті. На віолончелі гра чвертьтонами є цілком можливою, в той час як на скрипці це вже досить проблематично. Пізніше, коли Ростропович вже працював над сольною партією мого концерту, він з усміхом визнавав, що після тридцяти років гри на цьому інструменті мусив вчитися новій аплікатурі" [5, 68]. Однак повністю використати мелодичний потенціал теми В. Лютославського було неможливо, оскільки темперований стрій фортепіано виключає будь-яку можливість мікрохроматичних структур, а ударна природа інструменту – інтенсивність та протяжність звуку. Водночас В. Бібик передбачає виразні можливості педалі, висвітлюючи за її допомогою усі барвисті грані теми В. Лютославського.

У темі Прелюдії, як і в темі концерту, можна виділити два контрастних елементи. Перший є динамічною дискретною пульсацією на тоні "e" великої октави. Група нот, що складається з п'яти тонів "e" та "c" малої октави, формує поступовий динамічний рух зі динамічним спалахом *fff* на останньому тоні. Другий елемент – хроматична мелодизована лінія, що виконується легатним штрихом і у подальшому розвитку приходиться до тону "c". У різних інтервальних конфігураціях, напрямках руху, регістрах цей елемент складає основу композиції прелюдії аж до кульмінаційної зони (ремарка *Animato*). У процесі розвитку відбувається поєднання "організуючих моделей" обох елементів, а саме – остинатної пульсації першого елемента та безперервності звучання другого. Ця пульсація призводить до заключного проведення першого елемента, але

в інших регістрових умовах та з дзеркальним динамічним вектором розвитку, після чого починається fuga.

Фуґа № 33 (тон b) заснована на цитуванні теми XVI фуґи з циклу Д. Шостаковича у транспозиції низхідної терції (починається від тону "ges", а не "b", як в ориґіналі). Нагадаємо, що першооснова відрізняється надзвичайним мелодичним насиченням та протяжністю, що наближає її до своїх інтонаційно-жанрових витоків – народної пісні. О. Должанський, використовуючи яскраві метафори, свого часу писав про тему цієї фуґи Д. Шостаковича, що вона є "подібною до легкого вітру, імпровізаційного характеру мелодія лежить в основі суворо побудованої п'єси. Прозора чистота високогірного повітря, велич пейзажу, безпосередність у спілкуванні людини та природи відчуваються в усій фузі" [4, 131]. Внаслідок тональної транспозиції у В. Бібіка звучання теми відрізняється більш похмурим та інтроспективним колоритом і набуває філософського узагальнення.

Мелодична розвиненість теми не впливає на можливості поліфонічності розвитку теми: у фузі В. Бібіка є утримане протискладання з похідним від теми інтонаційно-мелодичним строем, у розвиваючій частині – інверсійне проведення теми.

Тема фуґи має обсяг одинадцять тактів та, подібно ориґіналу, побудована на поступовому інтонаційному розгойдуванні початкового тону. Мелодика насичена орнаментованими, трелеподібними фігураціями, але кожен її звук є виразним окремим елементом мелодичної лінії. З одинадцятого такту починається друге проведення теми, при цьому перше ще не завершено. Формально друге проведення можна назвати стретою, однак функціонально вона нею не є, а кінець першого стає гармонічним контуром для другого. Друге проведення, у свою чергу, проводиться вже у тональності ориґіналу. Як і в ориґінальній фузі Д. Шостаковича, протискладання тут утримане, але будується воно по-іншому. Третій раз тема проводиться від тону "f" другої октави. Матеріал контрапунктичних голосів заснований на оспівуванні різних тонів та походить від ритмоінтонаційних структур теми. Надалі, після кількатактової інтермедії, з 38-го такту – з інверсійного проведення теми починається розвиваюча частина. Кульмінація та водночас заключний розділ усієї фуґи починається з 51-го такту. Це своєрідний прорив у інший вимір – проведення мелодичної лінії (в умовах одноголосного складу) на педалі та у високому регістрі утворює сонористичну "звукову хмару", де будь-які мелодичні інтонації втрачають первинне значення. Відповідно від мелодично виразної поліфонічної теми Д. Шостаковича автор прийшов до сонористики, де втрачаються традиційні риси інтонаційного розвитку, що є однією зі рис циклу "34 прелюдії та фуґ". Отже, композитор достатньо вільно поводить себе з тематичним першоджерелом, завдяки чому досягається ефект індивідуалізації через трансформацію запозиченого першоджерела.

Вільна інтерпретація першоджерела у зв'язку із трансформацією музичних образів приводить до цікавих виконавських інтерпретацій. Це те, що Т. Веркіна називає виконавською культурою "професійного володіння інструментальним туше та педаллю. Ми часто звертаємо увагу на блискучу техніку піаніста і не звертаємо уваги на відсутність у нього красивого, співучого та різномембрового звучання, що здатне передавати тонкі нюанси психології душі" [2, 17]. Наведе-

ну думку можна вважати своєрідною установкою на інтерпретацію як циклу в цілому, так і окремих його п'єс. Зокрема, для інтерпретації прелюдії важливим є використання педалі, яка надає внутрішню цілісність "віолончельній" темі. Мелодичну фігурацію потрібно виконувати максимально кантиленним звуком, з інтонаційним виписуванням кожного звороту, з урахуванням цілісності. Головне у виконанні – реалізація строфічної структури, яка вступає у резонанс з варіантом тематичної роботи у В. Лютославського. Завдяки цьому утворюється двоплановий образ, що втілює ідею музичного приношення, оскільки сполучає музичні стилі В. Лютославського (через цитування теми) та В. Бібіка.

Багатомірність образу є у фузі Д. Шостаковича, який поєднав пісенність з максимально строгою поліфонічно-імітаційною роботою, завдяки чому створюється образ інтелектуально-ліричних роздумів (один із магістральних у творчості композитора). Баланс ліричного та інтелектуального є характерним й для творів В. Бібіка, який у цьому наслідує Д. Шостаковича. У своєму творі В. Бібік застосовує ладову транспозицію теми, в результаті чого вона стає більш інтроспективною та філософською. Композитор відходить від діатоніки Д. Шостаковича, лише натякаючи на неї, при цьому використовуючи традиційні засоби поліфонічного розвитку. Таким чином вибудовується композиторський діалог Д. Шостакович – В. Бібік, завдяки якому останній знаходить власний ліричний стиль.

Успішне виконання фуги залежить, по-перше, від усвідомлення композиторського підходу у роботі з першоджерелом, по-друге – від реалізації одночасного прослуховування та проведення голосів з тембровим підкресленням теми та її варіантів. Виконавська складність тут полягає, перш за все, у необхідності цілісного проведення великої за обсягом теми неквадратної побудови, інкрустованої мелізмами. Зауважимо, що цілісне проведення теми є вирішальним для вдалої інтерпретації, оскільки поліфонічна фактура не є складною. Отже, і у цьому творі ми бачимо стильовий діалог, у якому пісенна лірика діатонічного складу Д. Шостаковича, осмислена крізь призму авторського "Я" В. Бібіка, стає більш інтроспективною та філософською завдяки використанню засобів та прийомів музичного авангарду, зокрема сонористики.

На завершення наведемо твердження Т. Веркіної, яка свого часу дуже багато спілкувалась з композитором: "Знайомство з технікою виконання сонат В. Бібіка змушує гостро відчувати, що сучасні вимоги композиторів, рівень їхнього інтонаційного мислення <...> змушують шукати інакше відношення до роялю, добиватися того, щоб струни звучали, але ударності, "стуку" не було. Активна пальцева атака зруйнує ауру фортепіанного звучання, відбере в нього початкову поетичність" [2, 179]. Ця думка допомагає розкрити сутність ліризму В. Бібіка та усвідомити те, наскільки легко його зруйнувати.

Отже, нами були розглянуто два дуже своєрідних музичних "приношення", що належать перу Валентина Бібіка і мають такі музичні особливості:

- обидві п'єси є приношеннями двом геніям музики ХХ століття є свідченням данини та поваги з боку тоді ще молодого Валентина Бібіка;
- в обох "приношеннях" спостерігається процес творчого самоствердження композитора, світогляд якого хоча й дуже близький до світовідчуття його старших наставників, але не є ідентичним;

- В. Бібік досить вільно поводить себе як з авторським матеріалом (цитати), так і з його розробкою: зберігаючи основу теми В. Лютославського, він розвиває її з урахуванням темброво-регістрових можливостей фортепіано; змінюючи тему Д. Шостаковича, розвиває її у поглибленій емоційній сфері із застосуванням поліфонічних засобів в умовах "авангардного звучання".

Цикл "34 прелюдії та фуґи" – знакове явище у творчості В.С. Бібіка. По-перше, він став рубіжним між молодістю та зрілістю автора. Творчість інших композиторів зустрічає своєрідний опір з боку бібіківського "Я": шукаючи свій стиль, композитор радикально переосмислює першоджерело. Спроба знайти себе "через заперечення" іншого є наріжним каменем художнього кредо Валентина Бібіка. Створюючи музичні "приношення" двом геніям ХХ століття, які здійснили вплив на становлення його творчого стилю, він віддає їм шану, одночасно позиціонуючи своє творче "Я" як митця, що продовжує традиції, одночасно їх заперечуючи, і це є символом безперервного руху буття.

Примітки

¹ У п'єсах далеко не завжди відчувається той чи інший ладовий нахил. Відповідно, недоцільним є використання назв "мажор" і "мінор". Тому використано цифровий еквівалент, який вказує порядковий номер п'єси даного тону.

Література

1. Бібік В. Довга розмова / Вікторія Бібік // Музика. – 2012. – № 5. – С. 32–37.
2. Веркина Т. О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Бибики / Т. Веркина // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. – Харків, 2004. – Вип. 13. – С. 175–183.
3. Григорьева Г. Вспоминая Валентина Бибики / Галина Григорьева // Музыкальная академия. – 2007. – № 2. – С. 196–197.
4. Должанский А. 24 прелюдии и фуґи Д. Шостаковича. / А. Должанский. – Л. : Советский композитор, 1970. – 260 с.
5. Задерацький В. У розвиток жанру / Всеволод Задерацький // Музика. – 1980. – № 5. – С. 5–7.
6. Качинський Т. Розмови з Вітольдом Лютославським / Т. Качинський ; переклад М. Кушніра. – Львів : Сполом, 2002. – 150 с.
7. Копица М. Мы из 60-х / Марианна Копица // Музыкальная академия. – 1992. – № 2. – С. 71–73.
8. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке / Е. Назайкинский. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
9. Юсипей Р. Композитор Валентин Бібік [спогади сучасників] / Роман Юсипей // Дзеркало тижня. – 2010. – 10 липня. – С. 14.

References

1. Bibik V. Dovha rozmova / Viktoriia Bibik // Muzyka. – 2012. – № 5. – S. 32–37.
2. Verkina T. O poetike ispolnitel'skogo iskusstva: zvukovoi mir fortepiannoї muzyki Valentina Bibika / T. Verkina // Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. prats. – Kharkiv, 2004. – Vyp. 13. – S. 175–183.
3. Grigor'eva G. Vspominaia Valentina Bibika / Galina Grigor'eva // Muzykal'naia akademiia. – 2007. – № 2. – S. 196–197.

4. Dolzhanskii A. 24 preliudii i fugi D. Shostakovicha. / A. Dolzhanskii. – L. : Sovetskii kompozitor, 1970. – 260 s.
5. Zaderatskyi V. U rozvytok zhanru / Vsevolod Zaderatskyi // Muzyka. – 1980. – № 5. – S. 5–7.
6. Kachynskiy T. Rozmovy z Vitoldom Liutoslavskym / T. Kachynskiy ; pereklad M. Kushnira. – Lviv : Spolom, 2002. – 150 s.
7. Kopitsa M. My iz 60-kh / Marianna Kopitsa // Muzykal'naia akademiia. – 1992. – № 2. – S. 71–73.
8. Nazaikinskii E. Stil' i zhanr v muzyke/ E. Nazaikinskii. – M.: VLADOS, 2003. – 248 s.
9. Yusypei R. Kompozytor Valentyn Bibik [spohady suchasnykiv] / Roman Yusypei // Dzerkalo tyzhnia. – 2010. – 10 lypnia. – S. 14.

УДК 78.082.2:787.1.087.2

Яковчук Надія Данилівна,
старший викладач кафедри камерного ансамблю
Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського,
здобувач Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
e-mail: alexiaikov@yahoo.com

СОНАТА-ФАНТАЗІЯ ПАМ'ЯТІ А. П'ЯЦЦОЛИ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО О. ЯКОВЧУКА: ЖАНРОВІ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

У статті вперше проаналізовано новий твір сучасного українського композитора О. Яковчука – Сонату-фантазію пам'яті А. П'яццолі для скрипки та фортепіано. Визначено органічність жанрового синтезу сонати і фантазії, розкрито виконавський потенціал художнього змісту. На прикладі використаного прийому стилізації наголошено важливість феномену полістилістики в авторському стилі митця.

Ключові слова: соната, фантазія, полістилістика, стилізація, О. Яковчук, камерний ансамбль, інтерпретація.

Яковчук Надежда Даниловна, старший преподаватель кафедры камерного ансамбля Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, соискатель Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского НАН Украины

Соната-фантазия памяти А. Пьяццолы для скрипки и фортепиано А. Яковчука: жанровые и стилевые особенности

В статье впервые дан анализ нового произведения современного украинского композитора А. Яковчука – Сонаты-фантазии памяти А. Пьяццолы для скрипки и фортепиано. Определена органичность жанрового синтеза сонаты и фантазии, раскрыт исполнительский потенциал художественного содержания. На примере использованного приёма стилизации подчёркнута важность феномена полистилистики в авторском стиле композитора.

Ключевые слова: соната, фантазия, полистилистика, стилизация, А. Яковчук, камерный ансамбль, интерпретация.