

УДК 786.2

ІГОР СЕДЮК

## ГРА СТРУКТУР В АНСАМБЛЯХ ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО

Розглянуто твори для фортепіанного дуету П. Плякідіса та Й. С. Баха, виявлено спадкоємні зв'язки між принципами музичного мислення композиторів ХХ століття й епохи бароко. Розкрито особливості тематизму і його розвитку, роль симетрії в композиціях, заснованих на грі структур, відзначено поліфункціональну трактовку партій учасників ансамблю. Виявлене композиторське зацікавлення грою структур розширює уявлення про зв'язок музики ХХ століття і епохи бароко. Сприйнята крізь призму соціальної і філософської проблематики, сучасна творча практика утримує таку цінну для творчого мислення властивість, як ігрова логіка, утілюючи її в різних жанрово-стильових варіантах. Таким чином, модуси гри, посилені змагальною природою фортепіанного дуету, виявляють свої сенсо- і формотворчі можливості. Незважаючи на еволюційні процеси в музичному мистецтві, диференціацію пізнавальних можливостей жанрів, їх типологізацію, творче мислення зберігало як «пам'ять культури» всі здобутки минулого, зокрема сфери апробації ігрових модусів.

**Ключові слова:** ансамбль для двох фортепіано, гра структур, ігрова логіка, симетрія, інвенторство, інвенція «Квінти» П. Плякідіса, «Мистецтво фуґи» Й. С. Баха.

Композиторська творчість ХХ століття, її прориви до незвіданого звукового простору і звернення до мину-

лого розширювали актуальне поле культури. Це стимулювало дослідницьке ставлення до музики як науки. Імпульсом стало поширення новітніх технік письма, які з одного боку, потребували осягнення структурних заasad твору, а з іншого – з'ясування їх співвідношення з «генетичним корінням». На цьому шляху пізнання розкриваються роль звукових і числових структур, символіка чисел, дія загального закону симетрії, який, на думку В. Ценової, «виявляється в числовій рівності всіляких величин»<sup>1</sup>. Міркуючи далі, автор пише: «У ХХ столітті, незважаючи на безліч руйнівних процесів, симетрія також залишається законом творчості. На перший погляд може видатися, що в музиці панують асиметричні структури. Але більш ретельне вивчення пояснює, що симетрія не зникла і залишається неодмінним атрибутом художньої творчості; просто вона набрала більш складних, і навіть витончених форм»<sup>2</sup>. Наводячи приклади застосування числових структур, В. Ценова зазначає таку «числову утіху», як «5-й концерт (Прокоф'єва) у п'яти частинах ор. 55»<sup>3</sup>. Подібна «гра розуму» заявляє про себе у творах, які демонструють здатність окремої структурної одиниці створювати цілісну композицію.

Музиканти ХХ століття часто декларують свою позицію у назвах творів. Інвенцію «Квінти» латвійського композитора П. Плакідіса, видану 1980 року, можна вважати зразком ігрової логіки автора, винахідливість якої виявляє себе у створенні розгорнутої композиції на основі інтервальної структури. На тлі різножанрових тво-

---

<sup>1</sup> Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной : моногр. исслед. / В. С. Ценова. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2000. – С. 12.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Там само. – С. 13.

рів автора зі значними ідеями інвенція «Квінти» сприймається дрібничкою, яка не претендує на глибину змісту. Швидше, вона відбиває любов П. Плакідіса до музикування та фортепіано, єдиного, за його словами, інструмента, яким він володіє. «Найголовніше, – зізнавався композитор, – <...> це безпосередня радість, що надається музикуванням. На жаль, його широкому розвитку перешкоджають ще ширші можливості радіо, телебачення, звукозапису. Але, на мою думку, музикування має відродитися знову ...»<sup>1</sup>. Цією любов'ю він прагне заразити виконавців, втягуючи їх в орбіту створеної його уявою ігрової ситуації. Доречно нагадати думку Є. Назайкінського про ігрову логіку, тісний зв'язок якої з характером і швидкістю протікання музичних подій ґрунтується на принципах оволодіння інструментом. Для підтвердження музикознавець наводить шуманівський вислів: «Гра на інструменті» означає одночасно гру «з ним»<sup>2</sup>.

Незважаючи на еволюційні процеси в музичному мистецтві, диференціацію пізнавальних можливостей жанрів, їх типологізацію, творче мислення зберігало як «пам'ять культури» всі здобутки минулого, зокрема сфери апробації ігрових модусів. Це твердження набуває актуальності у проекції на твори, в яких, відповідно до спостережень Л. Мазеля, переважає так звана «тема другого роду»<sup>3</sup>. Інвенція «Квінти» П. Плакідіса цілком відображає цю властивість музичного змісту.

---

<sup>1</sup> Цит. за: Земзаре И. К портрету Петериса Плакидиса / Иманта Земзаре // Совет. музыка. – 1978. – № 1. – С. 31.

<sup>2</sup> Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – С. 235.

<sup>3</sup> Під поняттям «тема другого роду» Л. Мазель має на увазі втілення у творі визначених мовних засобів: «... тема (чи тематичний елемент)

Тематичним ядром музичного матеріалу стає послідовність двох квінт: *e-h – f-c*, яка грає роль *motto* всієї п'єси. Її музична тканина, по суті, зводиться до інтонаційно-фактурних і регістрових комбінацій вихідної структурно-семантичної одиниці – квінти. На думку В. Холопової, за нею «закріпилася семантика незаповненості простору, порожнечі і, у зв'язку з цим – незвичності, дивовижності обстановки»<sup>1</sup>. За всієї зовнішньої абстрактності композиторської ідеї, вона, за уважного розгляду, містить багаторівневий сенс. Жанрове визначення п'єси виявляє її тісний зв'язок з поліфонічною культурою. Справді, композитор широко використовує такі прийоми, як імітація, ритмічні збільшення і зменшення, прямий рух та інверсія ключового мотиву, контрапунктування контрастних голосів. З іншого боку, слово «інвенція» означає винахідливість у роботі з музичним матеріалом.

Ймовірно, що П. Плакідіс, відчуваючи потяг до вільного музикування, інтуїтивно вмотивований демонструвати необмеженість своєї творчої уяви. З цієї точки зору, він грає не тільки «з інструментом», а й з мікροструктурою, якою є інтервал квінти у звуковому полі музичного мистецтва. У результаті жанровий абрис фортепіанного ансамблю синтезує ознаки інвенції, прелюдії і фантазії, оскільки зміна фактурного викладення вносить контраст в композицію цілого. На макрорівні

---

<...> наявна тільки тоді, коли серед предметів, які віддображено у творі, і серед об'єктів ціннісного висловлювання автора доробку фігурують знаряддя (засоби, форми, мова) даного виду мистецтва» [Мазель Л. О художественном открытии / Л. А. Мазель // Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. А. Мазель. – М., 1978. – С. 144–145.].

<sup>1</sup> Холопова В. Феномен музики / В. Н. Холопова. – М. : Директ-Медиа, 2014. – С. 157.

---

окреслюються контури складної тричастинної форми із дзеркально-симетричною репризою. Водночас, різноманітність перетворення вихідної інтонації виявляє наявність варіаційного принципу. Більше того, тут можна говорити про цикл варіацій, побудованих за логікою хвилі, тобто послідовного просування до генеральної кульмінації з подальшим завершенням.

Доречно нагадати, що А. Веберн розглядав варіації як найбільш універсальну музичну форму, переносючи її принципи на ширше коло явищ, зокрема на серійну техніку письма<sup>1</sup>. Твердження одного із найяскравіших представників нововіденської школи можна вважати пророчими, оскільки варіаційність набула втілення в різноманітних індивідуальних стилях, художніх ідеях і жанрах.

Як у будь-якій циклічній композиції, в інвенції «Квінти» діє принцип контрасту, який дає можливість урізноманітнити у варіаціях тему, застосовуючи метроритмічні, фактурні, звуковисотні та ансамблеві засоби. Специфіка вихідного матеріалу зумовлює певні труднощі у визначенні теми. На перший погляд, вона має бути обмежена *motto*, яке не тільки утримується протягом п'єси, а є породжуючою моделлю для всієї наступної інтонаційної тканини. Проте композитор створює більш протяжну побудову, виокремлюючи її із загального контексту імпровізаційним характером викладення. Це посилено аметричними умовами і прийомом диминуції у проведенні *motto*, уведенням імітаційних структур, експонуванням обох учасників ансамблю. Показово, що далі П. Плакідіс виставляє метр для погодження дії партнерів. Таке зауваження важливе, оскільки повторюваність *motto* вказана у секундах, а не в точ-

---

<sup>1</sup> Веберн А. Лекції о музице. Письма / Антон Веберн ; [пер. с нем. В. Г. Шнитке]. – М. : Музыка, 1975. – С. 48–49, 76–77.

них кількісних одиницях. Отже, процес режисує не партія другого рояля, який, здавалося б, бере на себе тягар утримання *motto*, а *Piano I*, яка «віддзеркалює» вихідний тезис на  $g^2$ . Унаслідок цього визначаються «краї» звукового поля, на якому буде розіграватись дійство. Не менш цікава відповідь у партії лівої руки *Piano II*, яка «викривлює» попередню діатонічну репліку хроматичним зсувом. Ремарка композитора «*quasiserioso*» викриває його намір створити атмосферу гри. На думку Й. Хейзинги, гра має на увазі «деяку поведінку, здійснювану у визначених межах місця, часу, сенсу, зримо уладнану, яка відбувається згідно з добровільно прийнятими правилами і поза сфери матеріальної користі чи необхідності»<sup>1</sup>. Виходячи з цього, ідентифікація аметричного початкового моменту як теми наступних варіацій вважається аргументованою, якщо тему розуміти як виклад ключової ідеї твору.

Отже, початкова серія варіацій, створюючи перший розділ форми, має одну об'єднувальну властивість: у них партія лівої руки другого фортепіано виконує функцію *ostinato* і не бере участі у варіаційних перетвореннях. Лише в завершальній стадії розділу *motto* переростає свої межі, підсумовуючи подібні перетворення в партії першого рояля.

П. Плакідіс грає не тільки із структурою, а й з учасниками ансамблю. У першій серії варіацій беруть участь лише три партії замість чотирьох можливих – відключена партія лівої руки першого рояля. Вона вперше вступає в діалог у зв'язці-переході до центрального розділу тричастинної форми, відзначеному переважанням

---

<sup>1</sup> Хейзинга Й. Homo Ludens : ст. по истории культуры / Йохан Хейзинга ; сост., пер. и авт. вступ. ст. Д. В. Сильвестров; науч. коммент. Д. Э. Харитоновича. – М. : Прогресс-Традиция, 1997. – С. 131.

вертикалі. Яким же чином композитор перетворює заявлену тему? Перша варіація містить три двотакти, підпорядковані традиційній тріаді *i:m:t*, у ролі *initio* постає стислий виклад теми; *movere* – ритмічне збільшення квінтових ланок в іншій метричній системі (3/8), яка створює поліритмію щодо самостійних голосів; нарешті, *terminus* – накладення на попередній матеріал розгорнутої тірати у високому регістрі першого рояля. Охоплюючи практично повний дванадцятитоновий ряд (десять звуків), вона уперше заявляє принцип інверсії, який надалі буде брати участь у розгортанні ігрових фігур і структурувати композицію цілого. Крім того, тірата підпорядкована логіці хвилі, також небайдужої для драматургії п'єси. Таким чином, перша варіація, підхоплюючи імпульси, які спливають від теми, сама переймає на себе функцію експонування інтонаційно-композиційних прийомів.

Якщо в першій варіації розгорнута тірата будувалася за принципом хвилеподібного викладу квінтової інтонації в основному вигляді та інверсії, то у другій композитор застосовує ламаний рух, підключаючи різкі переходи в інші октави. Створюється ефект луни, або приєднання ще одного виконавця, за умови застосування піаністом контрасної динаміки. Принагідно зазначимо, що *p* і *pp*, виставлених автором у першому розділі, не можна дотримуватися протягом усієї його тривалості, оскільки збагачується фактура, розширюється діапазон, з'являються розгорнуті мелодичні фрази. Третя варіація віддана другому роялю, який послідовно викладає остинатне тло і мелодизовану квінтову тірату. Водорозподілом між початковим експозиційним фазисом і більш діючою серединою є відродження імпровізаційного начала і чотирирусний виклад *motto*.

Розкидані у звуковому просторі структури у вертикальному зрізі містять поєднання секундового мінікластера і тритону.

Мелодичні ідеї набувають вертикальної інтерпретації в середньому розділі п'єси. Застережемо, що серія цих варіацій внутрішньо диференційована і розпадається на два розділи. У першому з них переважають інтервальні комплекси різного роду, які досягають потужного звучання на *fff*. Квінтові структури тут забарвлюються в скерцозні тони з елементами джазової ритміки, вони постають в новому викладі, змушуючи згадати відомі *martellato* Ф. Ліста, увінчуються перегукуванням в різних висотних і регістрових позиціях. Певно, П. Плакідіс змінює тут модус гри, висуваючи на перший план техніку погодження руху рук партнерів, оскільки акценти, ліги, ритмічне подрібнення, форшлаги, нарешті, розкид окремих структур в різних партіях вимагають деякої переорієнтації у зв'язку з регіструванням партій. У другому розділі середини синтезовано горизонталь і вертикаль, вводиться прийомом *subito* контраста, який заявляє про себе не тільки на рівні динаміки, штриха, а й соло другого роля.

Якщо брати до уваги метричні показники, то середина завершується одноголосним соло *Piano II*, що кореспондує із закінченням першого розділу. З цієї позиції, аметрична музика другого фазису середини розширена завдяки репризам, постає ігровим варіантом попереднього етапу і має яскраво виражені ознаки імпровізації. Реприза, як уже відзначалося, відновлює матеріал першого розділу, наданого тут в інверсії. Тільки наприкінці композитор «виправляє» модус руху, підкреслюючи відкритість твору до подальших фантазійних перетворень.



Згадані ознаки інвенції «Квінти» П. Плакідіса асоціюються з вільним музикуванням, яке має елементи змагальності. Справді, «вторгнення» у розпочатий процес *Piano I*, перехоплення ініціативи, вияв своїх прав з новим фактурним комплексом в середині п'єси підкріплюють агонічний характер фортепіанного дуету. Досить цікаві міркування Й. Хейзинги з приводу музикування, в якому вчений вбачає майже всі формальні ознаки гри: повторюваність, порядок, ритм, чергування, обмеженість простору тощо. Автор практично урівнює поняття «грати» і «займатися музикою», оскільки в обох йдеться про «моторний, вправний, вірний рух»<sup>1</sup>.

Новизна творів П. Плакідіса багато в чому обумовлена переважанням у композиторській практиці ХХ століття філософсько-психологічної і соціальної проблематики. Не випадково пошук нових мовних можливостей, розширення звукового поля, відкриття у сфері тембрового колориту пов'язуються з експериментальністю творчого процесу. Між тим, історія зберігає видатні зразки музики, в яких виявлення різних можливостей техніки письма, яке оперує структурними одиницями, визначає тему всього твору. До таких належить відоме «Мистецтво фуги» Й. С. Баха, задумане композитором як «практичний посібник з фуги»<sup>2</sup>. Демонструючи невичерпну фантазію композитора, воно відбиває характерне для епохи бароко інвенторство у досконалому вигляді. Як одна з відмінних ознак барочної музики, інвенторство передбачає майстерне оперування сталими лексико-стилістичними моделями. Етимологія слова

---

<sup>1</sup> Там само. – С. 57.

<sup>2</sup> Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Альберт Швейцер ; [пер. с нем. Я. С. Друскина]. – М. : Музыка, 1964. – С. 313.

буквально відсилає до винахідливості розуму, що безпосередньо відбиває ігрову складову творчої свідомості. Недаремно Л. Лобанова серед естетичних категорій бароко поряд з інвенторством називає гру, театралізацію, емблематику, співіснування різноманітних іпостасей часу тощо<sup>1</sup>. Нагадаємо, що «Мистецтво фуґи», над яким Й. С. Бах працював кілька років, містить фуґи і канони, написані на одну тему.

Цікаві відомості наводить Н. Копчевський про спорідненість тем останнього макроциклу відомого поліфоніста з попередньо створеним «Музичним дарунком». Зокрема, він відзначає опору на тонічне тризвуччя із включенням сьомого гармонічного ступеня мінорного ладу. За задумом автора, тема «Мистецтва фуґи» більш компактна і точна, тому легко пізнається в прямому і оберненому виглядах<sup>2</sup>. Паралель між зазначеними опусами виникає і в площині ігрового начала, адже «виращування» різноманітних творів з єдиного кореня видається своєрідною вправою для освіченого розуму. З цього погляду, наперед висувається технічна майстерність, вуалюючи образно-емоційне наповнення<sup>3</sup>. Це

---

<sup>1</sup> Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – С. 43–48, 58–116.

<sup>2</sup> Копчевский Н. «Искусство фуґи» Баха (история публикаций и проблемы текстологии) / Н. А. Копчевский // Искусство фуґи [Ноты] : для ф-но / Иоганн Себастьян Бах. – М., 1974. – С. 7.

<sup>3</sup> Наведемо цікаву думку А. Швейцера про шестиголосний ричеркар, який міститься у «Музичному підношенні»: «Даремно будемо шукати в ньому натхнення і поетичного змісту, які становлять красу фуґи “Добре темперованого клавіра”. Як часто не гралася б ця п’еса, вона не дає повного задоволення. Ця фуґа належить до останнього творчого періоду Баха, коли контрапунктична техніка, хоч і не стала для нього самоціллю, але стала настільки значущою, що чисто музичне, безпосе-

багато в чому пояснює, чому, вже працюючи над «Музичним дарунком», Й. С. Бах задумав створити великий твір на одну тему. Нагадаємо, що композитор не задовольнявся можливостями одного інструмента в «Мистецтві фуги» і здійснив обробку контрапункту № 16 і його інверсії для двох клавирів, збагативши його новим ритмічним варіантом.

Отже, якою постає тема в авторських перекладеннях? Її початковий зворот є своєрідною інверсією вихідного тезису: заміна квінтового ходу від I до V ступеня на висхідну кварту, відповідно V – I, повернення до тоніки через октаву і заповнення ладотонального тризвучного простору. Цікаво, що вступний тон теми, що додає її рівній течії напруження, розміщений Й. С. Бахом в контрапунктичному голосі. Завдяки цьому на початку загострюється тяжіння в тоніку, дещо пізніше – в субдомінанту. Цікаво, що в інверсійному варіанті подібна хроматизація змінює вигляд теми, а внутрітональні відхилення захоплюють тепер домінантову сферу. Зазначені деталі підтверджують прагнення композитора перебороти інерцію простого дзеркального звернення, оновивши тематизм не лише новим протискладенням, а й інтонаційними нюансами.

З точки зору ансамблю, обидві партії рівноправні, оскільки вони розвивають ініціальні ідеї у відповідності з правилами викладу фуги. Хоча композитор у початкових тактах вдається до двоголосся, у подальшому жодна

---

редне натхнення відступило на інший план» [Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Альберт Швейцер ; [пер. с нем. Я. С. Друскина]. – М. : Музыка, 1964. – С. 311.]. Щодо цієї тези, з ученим можна посперечатися, оскільки натхнення стимулюється не лише емоційними враженнями, морально-етичними ідеями, а й прагненням розкрити комбінаторні можливості визначеної техніки письма.

---

з партій не вилучається з музичного процесу. Цих умов дотримуються і в оберненій фузі, коли замість другого клавiру вступає перший. Принцип проведення теми в основному вигляді і в інверсії діє в усій композиції, створюючи глибинну структуру з ознаками дзеркальної симетрії.

Обiграє Бах і можливості чотириголосного викладу висхідної тематичної ідеї, розподiляючи між партiями обох клавiрів<sup>1</sup> відповідний вступ голосiв. В експозиційному фазисі партії зміщуються за діалогічним принципом: проведенню теми в основній тональності (*d-moll*) правої руки *Piano II* відповідає інверсія в домінанті в нижньому голосі *Piano I*. Своєрідною «ланцюговою реакцією» стає здобуття темою верхнього регiстру (*Piano I, a-moll*) та її віддзеркалення в партії лiвої руки *Piano II (a-moll)*. Якщо врахувати, що четверте проведення теми з'являється після розгорнутої інтермедії і його тональність не завершує експозицію, виникає ефект триголосної фуги, в якій четвертий голос є додатковою мелодичною лiнією. Привертає увагу «гра структурами» у створенні дзеркальних обернень, оскільки третє проведення є дзеркальним відбиттям не висхідної теми, а відповіді, своєї черги, четверте – відновлює відповідь в її початковому вигляді.

Як бачимо, власне тема не бере участі у подальших перетвореннях. Такий підхід в інтермедіях, які розростаються, сприяє динамізації музичного процесу, актуалізуючи не так ідею жанру фуги, як риторичну фігуру

---

<sup>1</sup> У назві інструмента спираємося на запропоноване О. Алексеевим положення, згідно з яким клавiр належить до родини клавiшних інструментiв, поширених в епоху бароко [Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 1, 2 : учебник / А. Д. Алексеев. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1988. – С. 5.]

*fuga*, висуває інвенційні прийоми, які підкреслюють діалогічність партій, численні перегукування, підхоплення і розвиток нових інтонаційних зворотів. Композитор постійно нагадує про інверсію, яка періодично виникає на тлі постійного моторного руху. Це стосується і ритмічних структур при оновленні їх інтонаційного вигляду. Якщо простежити за подальшим «життям» теми, яка, зберігаючи принцип парності (основний вид – інверсія), відбувається в тональностях субдомінантової сфери, то у своєму початковому вигляді вона з'являється в завершальній фазі на пару з інверсією відповіді. Завдяки цьому виникає симетрія, створюючи своєрідну раму і врівноважуючи фугу, яка розрослася. Цікаво, що в цьому процесі бере участь тільки *Piano I*, при тому, що регістрова сприймається інверсією початкових двох проведень.

Паралелі, викликані до життя інвенцією «Квінти» П. Плакідіса, підкріплені задіяним Й. С. Бахом широким спектром тональних відхилень, регістровою всеосяжністю, нескінченним розмаїттям початкової теми, паритетною трактовкою учасників ансамблю та рольовою функцією *Piano II*, партія якого стає джерелом усього твору. Принцип дзеркальності, по-різному трактований у творах, розділених століттями, змушують пригадати аналогічні перегукування в мистецтві поетичного слова. Розвинена техніка паліндрома, побудована на дзеркальній перетворюваності одного в інше, відродилася в творчості поетів Срібного віку. Цікаві відомості з його історії наводить Л. Решетняк: «Привабливість паліндрома для поетів і музикантів всіх часів міститься, на наш погляд, в гармонійному поєднанні естетики гри (гри майстерності у доланні вищих технічних труднощів

і підсвідомого, внутрішнього відчуття симетрії»<sup>1</sup>.

Виявлене композиторське зацікавлення грою структур розширює уявлення про зв'язок музики ХХ століття і епохи бароко. Сприйнята крізь призму соціальної і філософської проблематики, сучасна творча практика утримує таку цінну для творчого мислення властивість, як ігрова логіка, утілюючи її в різних жанрово-стильових варіантах. Таким чином, модуси гри, посилені змагальною природою фортепіанного дуету, виявляють свої сенсо- і формотворчі можливості.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Алексеев А.* История фортепианного искусства. Ч. 1, 2 : учебник / А. Д. Алексеев. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1988. – 416 с.

2. *Бах И. С.* Искусство фуги [Ноты] : изд. для ф-но / Иоганн Себастьян Бах ; ред. и вступ. ст. Н. А. Копчевского. – М. : Музыка, 1974. – 116 с.

3. *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма / Антон Веберн ; [пер. с нем. В. Г. Шнитке]. – М. : Музыка, 1975. – 144 с.

4. *Земзаре И.* К портрету Петериса Плакидиса / Иманта Земзаре // Совет. музыка. – 1978. – № 1. – С. 30–33.

5. *Копчевский Н.* «Искусство фуги» Баха (история публикаций и проблемы текстологии) / Н. А. Копчевский // Искусство фуги [Ноты] : для фп. / Иоганн Себастьян Бах. – М., 1974. – С. 7–14.

6. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 320 с.

7. *Мазель Л.* О художественном открытии / Л. А. Мазель // Вопросы анализа музыки : опыт сближения теорет. музыковедения и эстетики / Л. А. Мазель. – М., 1978. – С. 137–167.

---

<sup>1</sup> *Решетняк Л.* Вопросы истории и теории европейского палиндрома (монографический очерк) : учеб.-метод. пособ. / Л. В. Решетняк. – Донецк : Донецкая гос консерватория им. С. Прокофьева, 1996. – С. 31.

8. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 320 с.

9. Решетняк Л. Вопросы истории и теории европейского палиндрома [моногр. очерк] : учеб.-метод. пособие / Л. В. Решетняк. – Донецк : Донецк. гос. консерватория им. С. Прокофьева, 1996. – 36 с.

10. Хейзинга Й. Homo Ludens : ст. по истории культуры / Йохан Хейзинга ; сост., пер. и авт. вступ. ст. Д. В. Сильвестров; науч. коммент. Д. Э. Харитоновича. – М. : Прогресс-Традиция, 1997. – 414 с.

11. Холопова В. Феномен музыки / В. Н. Холопова. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 378 с.

12. Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной [моногр. исслед.] / В. С. Ценова. – М. : МГК им. П. И. Чайковско-го, 2000. – 200 с.

13. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Альберт Швейцер ; [пер. с нем. Я. С. Друскина]. – М. : Музыка, 1964. – 725 с.

**Игорь Седюк. Игра структур в ансамблях для двух фортепиано.** Рассмотрены произведения для фортепианного дуэта П. Плякидиса и И. С. Баха, выявлены преемственные связи между принципами музыкального мышления композиторов XX века и эпохи барокко. Раскрыты особенности тематизма и его развития, роль симметрии в композициях, основанных на игре структур, отмечена полифункциональная трактовка партий участников ансамбля. Выявлена композиторская заинтересованность игрой структур, расширяющая представления о связи музыки XX века и эпохи барокко. Воспринята сквозь призму социальной и философской проблематики, современная творческая практика удерживает такое ценное для творческого мышления свойство, как игровая логика, воплощая ее в разных жанрово-стилевых вариантах. Таким образом, модусы игры, усиленные соревновательной природой фортепианного дуэта, проявляют свои senso- и формообразующие возможности. Несмотря на эволюционные процессы в музыкальном искусстве, дифференциацию познавательных возможностей жанров, на их типологизацию, творческое мышление сохраняло как «память культу-

ры» все достижения прошлого, в частности сферы апробации игровых модулов.

**Ключевые слова:** ансамбль для двух фортепиано, игра структур, игровая логика, симметрия, инвенторство, инвенция «Квинты» П. Плакидиса, «Искусство фуги» И. С. Баха.

**Igor Sediuk. The Play Behavior of the Structural Compositions in Ensembles for Two Pianos.** Pieces for piano duo by P. Plakidis and J.S. Bach are reviewed. Successive relations between the musical thinking principles of composers of the 20th century and the baroque period are discovered. Quite often musicians of the 20<sup>th</sup> century declare their standpoint in the titles of the music pieces. Invention “Fifths” by Latvian composer P. Plakidis can be considered as an example of the author’s playing performance logic, ingenuity of which asserts itself in creation of a full-fledged music piece with the interval structure basis. Thematic core of the music material is represented by the sequence of the two fifths: *e-h – f-c*, which is a *motto* of the whole piece. In fact, the initial structure-semantic unit – the fifth – with diverse intonational-texture and register combinations builds the music text of the invention. The genre designation of the piece points to its close connection with the culture of polyphony. Indeed, the composer extensively uses different techniques, such as imitation, rhythmic increase and reduction, straight movement and inversion of the key motif, counterpointing of the contrasting voice parts. On the other hand, the word “invention” presupposes inventiveness in the work with the music material. Peculiarities of the thematic invention and its development, the role of the symmetry in the music pieces, which are based on the play behavior of the structural compositions, are examined by this research. Multifunctional interpretation of parts for each of the ensemble participants is noted.

**Key words:** ensemble for two pianos, the play behavior of the structural compositions, the logic of the play behavior, symmetry, innovation, Invention “Fifths” by P. Plakidis, “The Art of Fugue” by J. S. Bach.

Стаття надійшла до редакції 26.09.2016 року