

УДК [780.616.432:785.72(4)]:398.21

ID ORCID 0000-0002-4038-5211

Седюк І. О.

Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського

ФОЛЬКЛОРНІ МОТИВИ У ТВОРАХ ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО

Седюк І. О. Фольклорні мотиви у творах для двох фортепіано. У статті розглядається взаємодія ансамблю для двох фортепіано з фольклорним напрямком у музиці ХХ століття, використовуються два поняття: фольклорність та неофольклоризм. «Рансодія» С. Вайнюнаса та Соната № 2 Ю. Буцка є зразками прояву фольклорності та мають багато спільних рис, що пояснюється зверненням до цитування народнопісенного джерела та залученням сталих методів його втілення у професійній музиці. Крім того, ці твори споріднені впливом неофольклоризму ХХ століття. Опосередкований зв'язок з ним визначає своєрідність першої п'єси «Поляна танцюючих дерев» із циклу «Диптих» Л. Шукайло. Йдеться про роботу з поспівками, ритмоструктурами, залучення варіантно-варіаційних методів розвитку, відхід від ладотонального мислення. У контексті фольклорного змісту композитори демонструють різні ігрові фігури як на рівні музичної мови, фортепіанних прийомів, так і в розмаїтті ансамблевої техніки: діалогічні перегукування, прийом підхвату, сумісна гра тощо.

Ключові слова: ансамбль для двох фортепіано, фольклорність, неофольклоризм, цитування, ігрові фігури, «Рансодія» С. Вайнюнаса, Соната № 2 Ю. Буцка, «Поляна танцюючих дерев» Л. Шукайло.

Седюк І. О. Фольклорные мотивы в произведениях для двух фортепиано. В статье рассматривается взаимодействие ансамбля для двух фортепиано с фольклорным направлением в музыке ХХ века, используются два понятия: фольклорность и неофольклоризм. «Рансодия» С. Вайнюнаса и Соната № 2 Ю. Буцка являются образцами проявления фольклорности и имеют много общих черт, что объясняется обращением к цитированию народно-песенного источника и привлечением устоявшихся методов его воплощения в профессиональной музыке. Кроме того, эти произведения объединены влиянием неофольклоризма ХХ века. Опосредованная связь с ним определяет своеобразие первой пьесы «Поляна танцюючих дерев» из цикла «Диптих» Л. Шукайло. Речь идет о работе с попевками, ритмоструктурами, привлечении вариантно-вариационных методов развития, отходе от ладотонального мышления. В контексте фольклорного

содержания композиторы демонстрируют разные игровые фигуры как на уровне музыкального языка, фортепианных приемов, так и в разнообразии ансамблевой техники: диалогические переключки, прием подхвата, совместная игра и т. п.

Ключевые слова: ансамбль для двух фортепиано, фольклорность, неофольклоризм, цитирование, игровые фигуры, «Рансодия» С. Вайнюнаса, Соната № 2 Ю. Буцко, «Поляна танцюючих дерев» Л. Шукайло.

Sediuk I. Folklore motifs in music pieces for two pianos.

Background. Under consideration is the interaction between a piano duo ensemble and folk music, which became a constant phenomenon in the music of the 20th century. Numerous forms of folk songs embodiment contributed to the appearance of diverse terminology. The article deals with two concepts. The first one is “folklorism”, which means adoption of the cited folk material and the traditional methods of work with it. The other one is “neo-folklorism”, which means realization of modal, intonational, meter and rhythmic structures, variant-variational principles of development etc., regardless of the presence or absence of citing. The **object** of the study is the refraction of folk music and folk thinking by composers of different national schools, artistic and aesthetic views.

Methods. The study is based on a comparative analysis, which allows detecting common and different features in the music pieces, which interact differently with the folk music material.

Results. A striking example of how different principles of folk tunes embodiment coexist within one music piece is the “Rhapsody for two pianos and orchestra” by a Lithuanian composer Stasys Vainiunas. Its genre affiliation prompts the presence of compositional and dramatic features, such as contrasting images, different in content episodes, slow introduction, and improvisational freedom in the presentation of the thematic material, etc. At the same time, the features of concerto genre are also present here, which is primarily determined by its performers – two pianists playing a solo part, and the orchestra. This also involves the following elements: the idea of competitiveness, which occurs not only between the soloists and the orchestra, but also between two solo parts; practical use of the vast arsenal of techniques, cadence configurations, large-scale culmination points; signs of the cycle form within the single-movement form. In his “Rhapsody”, the composer not only uses the melody of “sutartines” (Lithuanian polyphonic folk music), but also the elements of folk music without citing. He also emphasized the dialogue nature of an ensemble as well as contrasts song and dance phrases in different registers and pitch positions based on the combination of quarto-tritones and seconds. The playing dialogue often starts between the two soloists, who first play the same theme or melody, and then continue by sharing the cited or the original author's material, uniting to reach the culmination. Russian composer Yuriy Butsko chooses another way in his 2nd Sonata for two pianos, which, according to the author, is written as variations on the theme of a Latvian song. On the one hand, the double genre affiliation of the music piece emphasizes its close connection with the classic traditions, since a variation cycle was often used in the genre of sonatas. On the other hand, it

indicates the intensive development of thematic formations, the presence of contrasting acoustic images, and the achievement of new quality through the transformation of semantic spheres. The Latvian song resembles many folk melodies by its structure and intonation: a short ambitus of the music relief, meter variability, trichord and tetrachord configurations. Its exposition is assigned to the Piano 2 part without any accompaniment. This technique reminds folk singing, when the leading voice starts a song and others join later. The second appearance of the cited motif is assigned to the Piano 1 part, which is supported by the Piano 2 with one-voice counterpoint. As a result, the second theme appearance acts as a variation on the folk song. Sonata Nr. 2 by Y. Butsko is an expanded composition of 12 variations. If we judge this music piece from the viewpoint of the author's creation of different "playing situations", we will see quite a peculiar picture. The author seems to avoid the dialogue between the piano parts, giving priority to the corporate play with the distribution of the role functions. This kind of attitude to the ensemble participants not only eliminates the competition aspect, but also sets certain requirements towards the pianists, since they should have thorough coordination of movements and the feeling of the tempo-rhythm in each phrase of the variation. An indirect connection with folk music determines the peculiarity of "The Field of Dancing Trees" – the first piece of the music cycle "Diptych" for two pianos by L. Shukailo. It is a question of working with melodies, rhythmic structures, and the use of variant-variational methods of development, deviation from the mode-tonal way of thinking. Many techniques of a figurative character reproduce the archaic atmosphere of the primeval acoustic environment. This impression is enhanced by the stratification of short motifs with seconds, free movement in the black and white space of the piano, the elements of un-rhythmic music, prevailing of the fourths combinations. Together with other voices and melodies, they create atonal chords. Use of such sound and visual techniques as repetitions, *glissando*, harp-like ascending configurations can be associated with the sound of a *sopilka* (Ukrainian fife), traditional ending of a folk song, instrumental tunes. The composer also demonstrates her inventiveness in distributing the main roles in a duo. Sometimes, each part would have a unique music material; still both parts would mostly be equal in sharing the functions of solo and accompaniment. The title of the music piece, "The Field of Dancing Trees", which points to the personification of nature images, referring to folk customs and rituals, contributes to the strengthening of the folk coloring. The set of expressive means used by L. Shukailo can create not only a fantasy landscape sketch, but also a vibrant folk scene.

Conclusions. The analysis of "Rhapsody" by S. Vainiunas and Sonata Nr. 2 by Y. Butsko reveals a lot of common features in both music pieces. This can be explained by the reference to a cited folk-music sample and use of existing methods of its implementation into professional music. In addition, both music pieces are influenced by neo-folklorism. Although L. Shukailo composed her music piece basing on original themes and on the principle of the dramatic wave, she used the techniques that became widespread thanks to the achievements of neo-folklore composers in the last century, i.e. work with melodies, regular accents shift from

meter and rhythm, variant-variational transformations of the original music structures.

Keywords: ensemble for two pianos, folklore nature, neo-folklorism, citing, playable figures, "Rhapsody" by S. Vainiunas, Sonata Nr. 2 by Y. Butsko, "The Field of Dancing Trees" by L. Shukailo.

Постановка проблеми та її зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Серед жанрового розмаїття камерно-інструментальної музики особливе місце посідає ансамбль для двох фортепіано. Пройшовши багатовіковий шлях становлення та розвитку, він набув свого розквіту у ХХ столітті, привернувши до себе увагу композиторів різних національних шкіл та художньо-естетичних поглядів. Накопичений досвід створення ансамблевої музики такого роду стимулював появу відповідних виконавських колективів, з одного боку, та прагнення вивчення цього феномена й удосконалення уявлень про нього — з іншого боку. Тісний взаємозв'язок композиторської та виконавської практики, поява багатьох музичних зразків висувають перед науковцями завдання поширити знання про твори, які ще не були висвітлені в музикознавчій літературі, та виявити вплив на них загальних процесів у музиці ХХ століття.

Актуальність теми обумовлена введенням в царину наукових інтересів нових творів, у яких по-різному вирішується проблема втілення фольклору в контексті індивідуальних стилів. У свою чергу це сприятиме збагаченню виконавського та педагогічного репертуару ансамблями для двох фортепіано з яскравими національними елементами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Фортепіанний ансамбль, загальновідомо, існує у декількох різновидах: чотириручний за одним інструментом, за двома та «мультиклавірний» (за визначенням Н. Катанової). Якщо чотириручний дуєт знайшов відображення в низці досліджень в останній третині ХХ століття [4; 5; 6], то, за думкою В. Петрова, «фортепіанний дуєт до цієї пори залишається тим жанром музичного мистецтва, питання теорії та історії якого в музикознавстві ще не виявлені в достатньо повному обсязі» [3, с. 3]. Автор розглядає процес його еволюції від домашнього музикування до концертної зали, висуває тезу про діалог як константну складову ансамблю для двох фортепіано, торкається питання інтерпретації композиторських новацій у реальному акті виконання. Питання типології жанру декількома роками раніше були сформульовані Н. Катановою [2]. Музикознавець підкреслює ситуацію неідентифікованості ансамблю двох фортепіано як самостійного жанру, вказує на принципові стилісові відмінності між ним та чотириручним дуєтом, окреслює два суттєвих напрямки в роз-

витку творів для двох інструментів: впродовж романтичної традиції концертування, що знайшло відбиток у програмній сюїті, та пов'язаного з новітніми техніками письма. Серед суттєвих впливів на цей різновид ансамблевої музики Н. Катанова називає неокласичний стиль, що посів у ньому одне з основних місць [2, с. 3–4, 9]. Іншим шляхом іде К. Субботіна, виходячи за межі суто жанрових питань та спостерігаючи фортепіанний дуєт у системі художньої комунікації. Такий підхід дозволяє, за висловом вченого, «обґрунтувати її (ансамблеву творчість у широкому сенсі. — І. С.) функціональну універсальність та особливу роль у вихованні музикантів, можливість для розвитку професійних якостей піаністів та особистісного спілкування» [7, с. 4]. Серед перспективних тез цієї праці назвемо положення про ігрову взаємодію різних складових у діалогічному просторі фортепіанного дуєту, під яким насамперед розуміється концертна форма буття жанру, а також його особливий модус — змагально-ігровий, що підтверджується багатьма конкурсами та фестивалями [там само]. Як бачимо, в останні десятиріччя ансамбль для двох фортепіано в музиці ХХ століття розглядається з різних позицій, але й досі поза увагою дослідників залишаються його взаємодія з фольклорним напрямком та форми прояву ігрової логіки.

Мета статті полягає в розкритті способів втілення фольклору та притаманних йому рис в ігровому просторі двофортепіанного ансамблю на прикладі різножанрових творів композиторів ХХ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Фольклорний напрямок є одним зі сталих явищ у музиці минулого сторіччя. Співіснування академічної та «сучасницької» тенденцій, радикальне оновлення композиторських технік, розширення фольклорних джерел завдяки інонаціональним культурам визначили вектор його розвитку та сприяли появі різноманітної термінології. Її аргументований аналіз наданий у монографії Г. Григор'євої [1, с. 63–66]. Не вдаючись до деталей термінологічних розбіжностей, вкажемо, що у статті будуть використовуватися два поняття: *фольклорність*, при запозиченні цитованого народного матеріалу та традиційних методів роботи з ним, і *неофольклоризм*, при актуалізації характерних для фольклорного мислення ладових, інтонаційних, метроритмічних структур, варіантно-варіаційних прийомів розвитку, незалежно від наявності або відсутності цитування.

Яскравим прикладом співіснування різних принципів утілення фольклорних мотивів в одному творі є «Рапсодія для двох фортепіано з оркестром» литовського композитора Стасіса

Вайнюнаса (1909–1982). Її жанрове найменування прогнозує композиційно-драматургічні особливості, які передбачають втілення контрастних образів, різноманітних за змістом епізодів, залучення повільного вступу (*Molto sostenuto*), імпровізаційної свободи викладу тематичного матеріалу. Водночас тут присутні риси концертного жанру, що обумовлено перш за все виконавським складом — два піаніста в ролі солістів та оркестр. Із цим пов'язані ідея змагальності, яка реалізується не тільки у співвідношенні сольних партій, а й між солістами та оркестром, активізація майже усього арсеналу технічних прийомів, використання каденційного висловлювання, масштабні кульмінаційні зони, ознаки циклічності в одночастинній формі. Як свідчить К. Ясінскас, композитор тяжів до народнопісенних джерел, незважаючи на оновлення своєї музичної мови [9, с. 26]. Таким чином, у «Рапсодії» композитор не тільки використовує мелодію сутартіне «Чібі рібі козел», елементи народної музики без цитування [9, с. 27], але й збагачену новими уявленнями про можливості ладотональних, гармонічних, ритмофактурних складових музичної мови стилістики. Нагадаємо, що сутартіне є одним із зразків литовського пісенного багатоголосся, для якого притаманні вузький діапазон, рух паралельними секундами, синкопований ритм; сутартіне могло супроводжувати танець [8, с. 497]. На думку К. Ясінскаса, хоча цей жанр в оригінальній формі майже зник, литовські митці охоче звертаються до нього як тематичної основи для своїх різних творів [9, с. 18]. Інакше кажучи, народно-пісенний матеріал був засобом виявлення національної специфіки литовської музики та водночас звільнення від типізованих тематичних прийомів класичного мистецтва. Отже, тема сутартіне стає провідним тематичним матеріалом основного розділу «Рапсодії» — *Allegro non troppo*. Вона з'являється у каденційному викладі двох солістів. Композитор підкреслює діалогічну природу ансамблю, зіставляє пісенно-танцювальні фрази у різних регістрах, висотних позиціях в умовах кварто-тритонових та секундових сполучень. *Allegro non troppo* є відносно самостійним епізодом у масштабній композиції «Рапсодії» з інтенсивним розвитком тематизму, яскравою кульмінаційною зоною *Maestoso*, де тема сутартіне витісняється наспівним мотивом другого розділу вступу (*Tempo I, Molto sostenuto*) та стихає поступово в пасажному мареві двох фортепіано, що супроводжують відголоски тематичного варіанту. Уже на першому етапі роботи з цитатою автор демонструє загальні принципи варіювання: темброве (так, тема у *Piano II* проводиться в басовому регістрі, у *Piano I* — скрипковому), звуковисотне, зі змі-

ною ритмоінтонаційних структур, тобто шляхом створення варіантів наспіву. Ігровий діалог у цьому розділі розгортається між двома солістами, які спершу позиціонують один одному, а в подальшому поділяють цитатний матеріал між собою, об'єднуючись у кульмінаційному русі. Вкажемо на ускладнення діатоніки сутартіне іншими голосами фактури, які загострюють звучання хроматикою низхідних зворотів та педаллю верхнього голосу, що створює тритонові або секундні сполучення. Такій експозиції відповідає оркестр, викладаючи варіант цитованої теми в партії струнних інструментів на фоні педалі валторн. Таким чином, підкреслюються концертні риси твору та прийом змагальності, який у подальшому буде розповсюджуватися на методи тематичного розвитку. Мається на увазі виникнення нових мотивних утворень, які генетично пов'язані з викладом цитати в сукупності її фактурних голосів та переймають на себе функції розвитку у фрагментах без цитування. Зокрема вкажемо на хроматизовані мотиви з басового голосу цитатного комплексу, котрі набувають сенсу самостійних тематичних структур та в різних напрямках, ритмічному оформленні, тембрах, фактурному контексті забезпечують просування музичних подій. Показово широке використання імітаційної техніки як способу динамізації драматургічного процесу, причому в партіях двох фортепіано канонічно віддзеркалюються всі голоси фактурно-тематичного комплексу на основі ігрової фігури «луна». Більш того, в цей процес поступово втягаються майже всі інструменти оркестру. Інакше кажучи, завдяки поліфонічній техніці виявляється ігрова природа «Рапсодії» та інвенторські якості композиторського мислення, що дозволяє розширити уявлення про зв'язок сучасного мистецтва з бароковою культурою. Після двох хвиль інтенсивного варіантно-варійованого розвитку фольклорної теми С. Вайнюнас дає її новий ритмоінтонаційний варіант у наступному розділі *Poco meno mosso*. Цей розділ виконує функцію переходу до імпровізаційного епізоду *Molto rubato, quasi Fantasia*, який більш опосередковано пов'язаний із цитатним матеріалом; скоріше, може йтися про нерегламентоване якимось жорсткими закономірностями висловлювання та обмін «думками» між оркестром і солістами, між фортепіанними партіями. Якщо танцювальна формула в партіях кларнетів та фаготів усе ж нагадує попередні звукообрази, то партії фортепіано мають самостійний тематизм із розподілом функцій на соло та акомпанемент. Ясно окреслена діалогічна форма висловлювання в *Molto rubato*, при наявності трьох тематичних планів, дозволяє говорити про ігрову ситуацію «непорозуміння»,

котра знаходить вихід у розгорнутій сумісній каденції солістів, які мовби поступово знаходять «загальну мову». Завершується *quasi Fantasia* імпровізованими руладами в партіях фортепіано та нагадуванням низхідних хроматичних ходів у ритмічному збільшенні в партії дерев'яних духових. Довгі педалі, зміна реплік оркестру та солістів сприяють розрідженню фактури й затуханню посткульмінаційної фази, підготовлюючи новий розділ «Рапсодії» — *Andante mosso*. Він містить самостійний музичний матеріал, на початковому етапі забарвлений тональністю *H-dur*, досить розгорнутий, що дозволяє трактувати його як ліричну повільну частину концертного циклу. Аналогії такого роду підтверджуються наступним *Scherzando vivo*. Отже, тема сутартіне з'явиться лише в масштабному заключному розділі «Рапсодії», що дозволяє тлумачити його як репризу твору. Тут цитата також варіюється за допомогою тембрової колористики, зміни деяких інтервальних структур, ритмічного загострення (ц. 21). Композитор використовує не тільки імітаційну техніку, але й такі симфонічні методи розвитку як секвенціювання, мотивна розробка. Таким чином, у роботі з фольклорним тематизмом С. Вайнюнас додержується традиційних методів розвитку. Це дозволяє оцінити композиторські спрямування в безпосередніх зв'язках із фольклорним напрямком у музиці першої половини ХХ століття. Однак автор не залишився байдужим до неофольклористичних винаходів І. Стравінського та Б. Бартока. Мається на увазі створення тематизму на підґрунті невеличких за обсягом мотивів та окремих інтервальних структур, які розгортаються завдяки варіантній повторності, тембровому забарвленню, зміні метричної акцентику та нерегулярній ритміці (посилення останньої долі в розмірі $\frac{3}{4}$, синкопи, мінливість метра тощо). Названі особливості притаманні вступу, де в обох його розділах з'являються оригінальні тематичні утворення, які нагадують народнописанні архаїчні наспиви. Вони співвідносяться на зразок типової для фольклору жанрової пари «танець — пісня». У подальшому ритміка танцювального наспіву визначить моторні фігури в тематичному розвитку постійно поновлюваного матеріалу та набуде статусу самостійної розгорнутої теми в *Scherzando*; ліричний наспів використовується майстром у кульмінації *Maestoso*, відтіняючи грайливий характер сутартіне, а також постає в каноні двох фортепіано у *Sostenuto* (ц. 20 + 5 т.). Взагалі «Рапсодія», окрім названих тем, містить велику кількість похідних мотивів, за допомогою котрих розгортається пісенно-танцювальна композиція з характерним численним обіграванням ритмоінтонаційних структур.

Іншим шляхом іде російській композитор Юрій Буцко (1938–2015) в Сонаті № 2 для двох фортепіано, яка, за визначенням автора, написана у формі варіацій на латиську пісенну тему «За озером білі берези». Подвійне жанрове найменування твору підкреслює, з одного боку, тісний зв'язок із класичною традицією, оскільки варіаційний цикл нерідко залучався до сонатного жанру. З другого боку — вказує на наявність інтенсивного розвитку тематичних утворень, контрастних звукообразів, досягнення нової якості внаслідок трансформації семантичних сфер. Показовим є розширення масштабів варіацій та нагадування окремих зворотів теми, нерідко варійованих різними засобами музичної виразності. Динаміка розвитку сприяє внутрішньому об'єднанню декількох варіацій у мініцикл. Такими постають варіації № 8, 9, які об'єднані тонально (вихідний *g-moll*), фактурним викладом партії *Piano I*, що нагадує типові формули скрипкової літератури, ремаркою у варіації № 9 *a tempo*, яка сприймається необхідністю встановлення *Allegro risoluto* попередньої варіації. Споріднені вони також деякими деталями заключних фазисів, котрі відзначені звивистим мелодійним малюнком (ходи на широкі, такі, що перевищують октаву, інтервали на тлі гармонічної педалі), у прямому (варіація № 8) та зворотному русі (варіація № 9). З огляду на наявність епізоду *Esaltato* та його повторення у дев'ятій варіації, складається три-п'ятичастинна форма на макрорівні. Указані процеси вносять не тільки контраст у загальну панораму варіаційного циклу, а й виступають показниками динамічного перетворення народнопісенного тематизму. Законірно, що поступово збагачується фортепіанна фактура з широким використанням акордів, руху подвійними нотами, тремоло, *quasi* імпровізаційних фігур. Водночас досвід варіаційного жанру тут нерідко домінує, пояснюючи появу так званих характерних варіацій, які були притаманні варіаційним циклам композиторів-романтиків. Так, у варіації № 5 (*Sostenuto, dolce*, ц. 27) партія *Piano I* імітує гру на мандоліні (*Quasi Mandolina*). Варіація № 6 позначена *Orientalia* та, за задумом композитора, має відтворювати таємничий настрій. Наступна, № 7, відбиває ознаки інструментального речитативу в поєднанні з примхливістю каприччозного висловлювання.

Активність композиторської позиції в підході до фольклорного джерела стає очевидною в порівнянні з викладом запозиченої теми на початку Сонати. Латиська пісня близька за побудовою та складом інтонацій до багатьох фольклорних наспівів: стислий амбітус мелодичного рельєфу, змінність метра, трихордні та тетрахордні звороти. Її експозиція доручена *Piano II* без будь-якого

супроводу. Такий прийом нагадує народнопісенну традицію співу, коли заспівач починає наспів, а інші його підхоплюють. Друге проведення запозиченого мотиву належить *Piano I*, котрого його партнер підтримує також одноголосним контрапунктом по звуках функціональних опор *G-dur*. Унаслідок цього друге проведення постає як варіація на фольклорну пісню. Соната № 2 Ю. Буцка — це розгорнута композиція з 12 варіацій, у якій на макрорівні наявні риси тричастинності. Так, умовно перший розділ включає тему та чотири варіації, де добре прослуховуються інтонації вихідної теми, кожна з яких набуває самостійного розвитку, але ясно виокремлюється з загального контексту. Даного ефекту композитор досягає завдяки провідній ролі партії *Piano I*. Партнер створює гармонічно-фактурну або характеристичну, як, наприклад, у варіації № 2, підтримку. Бурдонно-форшлаговий фон в останній нагадує звучання волинка з бубном, що прогнозує появу низки характеристичних варіацій у центральному розділі. У першому розділі експонується й принцип збільшення кожної наступної з варіацій, сприяючи динамізації загального тематичного розвитку. На цьому тлі поява стислої варіації № 4 з проведенням варіанта теми в повному обсязі сприймається як своєрідна реприза умовно першої частини. Узагальнюючи спостереження над внутрішніми її процесами, підкреслимо, що композитор віддає данину традиційним методам роботи з цитатою фольклорного напрямку. Зауважимо, що в музиці XX століття вони використовувалися у контексті розширеної 12-тонової тональності. Цілеспрямованому руху сприяє прийом *attacca*, за допомогою якого не тільки долається роз'єднаність варіацій між собою, а й посилюється образно-семантичний контраст між ними. Варіації №№ 5–9, як уже вказувалося, найбільш розгорнуті в циклі та нерідко містять внутрішній контраст, завдяки чому ключові мотиви теми то розчиняються в жанрово забарвленій фактурі, то постають у новому образному вигляді. Зазначимо, що в центральній частині Сонати партії двох фортепіано обмінюються функціями: носієм рельєфного тематизму стає *Piano II*, жанрово виразний супровід створює *Piano I*. Не менш цікавим є посилення елементів імпровізаційності, яка додає доповняльні деталі до того чи іншого звукообразу. Досягнувши яскравої кульмінації в парних варіаціях (№№ 8–9), композитор поступово згортає тематизм та ритмічний рух і виставляє наприкінці знак фермати. Більш того, варіація № 10 із позначкою *a tempo, cantabile* створює арку до варіації № 1, починається з четвертної паузи та викладу варіанта теми в ритмічному збільшенні у сольному вислові *Piano II*.

Це сигналізує про початок репризного розділу, який охоплює останні три варіації. Зазначимо, що фактурно-гармонічне варіювання теми та її окремих зворотів із загостренням вертикальних сполучень та широким використанням можливостей 12-тонового простору, виразні контрапункти в партії *Piano I*, які вирізняються мінливістю різноманітних тріольних структур, незважаючи на наявність кульмінаційних сплесків, — зберігають домінування діалогічних реплік, комплементарності у співвідношенні партій. Остання варіація (№ 12) сприймається кодою, бо їй передують *tenuto* та позначка *люфту*. Починається вона стретою одного з мотивів фольклорної теми в партії *Piano I* на фоні гармонічної педалі *cis-moll* у *Piano II*. Потому стретний рух охоплює партії обох виконавців, приводячи до акордового викладу ключових інтонацій у збільшенні. Але на протилежність традиційним апофеозним завершенням, Ю. Буцко, досягнувши яскравої звучності, загашує та уповільнює весь музичний процес, закінчуючи твір виразовим *morendo*.

Якщо оцінювати Сонату № 2 Ю. Буцка з позицій створення ігрових ситуацій, то виникає досить своєрідна картина. Автор ніби уникає діалогічних співвідношень між фортепіанними партіями, віддаючи перевагу сумісній грі з розподілом ролевих функцій. Таке ставлення до ансамблів не тільки нівелює змагальний характер дуету, а й висуває особливі вимоги до рівня їх віртуозної майстерності, оскільки виникає необхідність ретельної координованості рухів та відчуття темпоритму кожної фази варіаційного твору. Доцільно вказати, що Соната № 2 присвячена пам'яті С. В. Рахманінова, що впливає на палітру фактурних прийомів, особливо в жанрово-характерних варіаціях. Обраний підхід до ансамблю композитор порушує індивідуалізацією тематизму, внаслідок чого ігрові моделі охоплюють не тільки вертикаль, а й горизонталь. Наприклад, кожна з партій варіації № 1 має свій неповторний вигляд. В ансамблі вони співвідносяться між собою як виразний мелодійний рельєф (*Piano I*) та гармонічний педальний фон (*Piano II*), відображаючи ігровий модус підпорядкованості. Водночас двоголосся в партії *Piano I* являє собою своєрідний дует-згоду, в якому кожна лінія претендує на самостійність. При загальному «педальному» вигляді партії *Piano II* в ній наявні більш індивідуалізовані ритмо-інтонаційні фігури (тріоль), що відкривають речення та окремі мотивні звороти, розвинені голоси фактури, які створюють двоголосся поліфонічного типу, та власне педальне обрамування. Отже, тут окреслюється різноманітне поле ігрових співвідношень, створюючи недекларовану змагальність. У другій половині варіації Ю. Буцко активізує перегук найбільш

характерних мотивів обох партій, посилюючи типові риси фольклорного гуртового співу. Зауважимо, що кожна з варіацій по-різному відбиває ігрову логіку, яка відзначає особливості не тільки тематизму в широкому сенсі цього слова, а й взаємодію композиторського мислення з існуючою традицією.

Тяжіння до роботи з поспівками, ритмо-структурами, залучення варіантно-варіаційних методів розвитку, відхід від ладотонального мислення дозволив багатьом композиторам створювати фольклорний настрій без цитування. Такий опосередкований вплив неофольклоризму знайшов відображення в «Диптиху для двох фортепіано» Людмили Шукайло (1942 р. н.). Твір був написаний 1980 року та включає дві програмні п'єси: «Поляна танцюючих дерев» і «Дош та райдуга». Якщо в другій п'єсі повторність мелодико-ритмічних зворотів, репетиційні прийоми, тритонові-квартові співзвуччя підпорядковуються програмному задуму та мають зображальний характер, то в «Полянні танцюючих дерев» вони відтворюють дух архаїки первісного звукового середовища. Таке враження посилюється завдяки секундовим нашаруванням стислих мотивів, вільним переміщуванням біло-чорним простором клавіатури фортепіано, елементам аметричної музики, домінуванню кварткових сполучень, які в сукупності з іншими мелодичними голосами фактури утворюють далеку від тональних уявлень вертикаль тощо. Звукотображальні прийоми — репетиції, *glissando*, арфоподібні висхідні звороти — асоціюються зі звучанням сопілки, традиційним закінченням народної пісні, інструментальними наспівами. Але п'єса Л. Шукайло ґрунтується на оригінальному тематизмі, будується за принципом драматургічної хвилі, її крайні розділи вирізняються тихою динамікою, тому насичення колориту досягається за рахунок розширення діапазону та збільшення кількості голосів фактури. На цьому фоні більш різноманітним сприймається другий розділ, де композитор використовує широку палітру динамічних засобів від *subito pp* до *ff*. Як і багато творів для двох фортепіано, «Поляна танцюючих дерев» містить такі ігрові фігури, котрі підкреслюють змагальні риси ансамблевої музики. Водночас вони втілюють співвідношення ведучих та груп у народному танку, ніби відтворюючи поступове завивання кола. Отже, музичній тканині притаманні численні перегуки в партіях партнерів. Починаючи п'єсу в дусі чотириголосної фуги (послідовний вступ голосів від низу до верху з проведенням тризвукової поспівки на різних тонах), композитор далі диференціює ролеві функції партії кожної з рук. В одних випадках партія правої руки *Piano I* виступає солістом, домінуючи над супро-

воджуючим її інтервальним комплексом. В інших автор традиційно розподіляє тематичний матеріал на «рельєф — фон» в умовах канонічної імітації. У такій ситуації Л. Шукайло віддає перевагу не прийому інтервальних нашарувань, як на початку твору, а варіантній повторності знайомих інтонаційних зворотів, загострюючи принцип концертування. Кожна з партій насичується власними віртуозними елементами: якщо для рельєфу *Piano II* більш притаманні репетиції, то мелодика *Piano I* збагачується октавами у найвищому регістрі. Таким чином, поряд із варіаційними змінами оновленню схожих за своїм походженням мелодичних зворотів сприяє регістровий контраст, у чому бачиться прояв ігрової логіки на рівні засобів музичної виразності. Композитор демонструє також винахідливість при розподілі домінуючих позицій в ансамблевому дуєті: інколи в кожній із партій з'являється більш індивідуалізований матеріал, але здебільш обидві партії виступають рівнозначними та обмінюються функціями соло та акомпанементу. Посиленню фольклорного забарвлення «Поляни танцюючих дерев» сприяє назва п'єси, яка вказує на персоніфікацію картин природи, що відсилає до народних звичаїв та обрядів. Обраний Л. Шукайло комплекс виразових засобів дозволяє створити не тільки пейзажну фантазійну замальовку, а й яскраву жанрово-фольклорну сценку.

Висновки з даного дослідження. Аналітичні спостереження виявляють багато спільних рис у таких різних творах, як «Рапсодія для двох фортепіано» С. Вайнюнаса та Соната № 2 Ю. Буцка. Це пояснюється, перш за все, зверненням до цитування народнопісенного зразка та залученням сталих методів його втілення у професійній музиці. Однак ці твори споріднені й рефлексією на здобутки неофольклоризму ХХ століття, сутність яких полягає в активізації притаманних фольклору рис мислення в умовах розширеної звукової системи, тобто оперування стислими поспівками, мінливими ритмоструктурами, нерегулярною метрикою, варіантно-варіаційним принципом розвитку, відходом від ладотональності та функціональної гармонії. У такому сенсі «Поляна танцюючих дерев» Л. Шукайло лише зовнішньо стоїть осторонь від провідних фольклорних тенденцій ХХ століття, індивідуально відбиваючи тісний взаємозв'язок обраного художнього задуму з фольклорними джерелами.

Перспективи подальшої розробки запропонованої теми бачаться в залученні нових творів, які дозволять поповнити знання про музичну спадщину ХХ століття в царині ансамблю для двох фортепіано, виявити індивідуальні підходи до фольклору, розширити досвід про ігрову логіку творчого мислення.

Література:

1. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50–80-е годы [Текст] / Г. В. Григорьева. — М. : Сов. композитор, 1989. — 208 с. : нот. — ISBN 5-85285-124-8.
2. Катанова Н. Ю. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Катанова Наталья Юрьевна. — М., 2002. — 206 с. : ил.
3. Петров В. О. Фортепианный дуэт XX века : вопросы истории и теории жанра [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / В. О. Петров. — Саратов, 2006. — 28 с.
4. Польская И. И. Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. И. Польская ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб., 1992. — 22 с.
5. Польская И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика [Текст] : монография / И. Польская. — Х. : ХДАК, 2001. — 388 с. : ил. — ISBN 966-7352-46-3.
6. Сорокина Е. Фортепианный дуэт : история жанра [Текст] / Е. Сорокина. — М. : Музыка, 1988. — 319 с. : ил., нот.
7. Субботина Е. И. Фортепианный дуэт в системе художественной коммуникации (на примере творчества композиторов Урала) [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. И. Субботина ; Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. — СПб., 2013. — 22 с.
8. Энциклопедический музыкальный словарь [Текст] / авт.-сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Сов. энцикл., 1966. — 631 с.
9. Ясинскас К. Стасис Вайнюнас : Очерк жизни и творчества [Текст] / Казис Ясинскас. — Л. : Сов. композитор, 1961. — 54 [2] с. : ил.

References:

1. Grigor'yeva, G. (1989). *Stilevye problemy russkoi sovetskoi muzyki vtoroi poloviny XX veka. 50–80-ye gody* [Stylistic problems of the Russian Soviet music in the latter half of the 20th century. 50s–80s]. Moscow : Sov. kompozitor. (In Russian).
2. Katonova, N. Yu. (2002). *Ansambl' dvuh fortepiano v XX veke. Tipologiya zhanra* [Ensemble for two pianos in the 20th century. Genre typology]. *Doctor's thesis*. Moscow. (In Russian).
3. Petrov, V. O. (2006). *Fortepiannyy duet XX veka : voprosy istorii i teorii zhanra* [Piano duo of the 20th century : issues of history and theory of the genre]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Saratov. (In Russian).
4. Pol'skaya, I. I. (1992). *Razvitiye zhanra fortepiannogo dueta v avstro-nemetskoi romanticheskoi muzyke* [Development of the piano duo genre in Austrian and German romantic music]. *Extended abstract of candidate's thesis*. St. Petersburg. (In Russian).
5. Pol'skaya, I. (2001). *Kamernyy ansambl' : istoriya, teoriya, estetika* [Chamber ensemble : history, theory, aesthetics]. Kharkiv : KHDAC. (In Russian).
6. Sorokina, E. (1988). *Fortepiannyy duet. Istoriya zhanra* [Piano duo. History of the genre]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
7. Subbotina, E. I. (2013). *Fortepiannyy duet v sisteme hudozhestvennoi kommunikatsii (na primere tvorchestva kompozitorov Urals)* [Piano duo in the system of artistic communication] (based on the works of Ural composers). *Extended abstract of candidate's thesis*. St. Petersburg. (In Russian).
8. Shteinpress, B. S. & Yampol'skiy, I. M. (1966). *Entsiklopedicheskiy muzykal'nyi slovar'* [Encyclopedic music dictionary]. (2nd ed.). Moscow : Sov. entsikl. (In Russian).
9. Yasinskis, K. (1961). *Stasis Vainiunas : ocherk zhizni i tvorchestva* [Stasis Vainiunas. An essay of life and work]. Leningrad : Sov. kompozitor. (In Russian).