

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331868>

ЦИГАНЮК Л. І.

Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія. Старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти (Хмельницький, Україна).

Tsyhaniuk, Liutsiia. Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy. Senior Teacher of the Department of Musicology, Instrumental Training and Methods of Music Education (Khmelnytskyi, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0998-9906>

© Циганюк Л. І., 2024.

tsiganuk46lyutsiyka@gmail.com

ПРЕЛЮДІЯ І ФУГА № 1 ІЗ ЦИКЛУ «34 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО» ВАЛЕНТИНА БІБІКА: СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ

ABOUT THE PRELUDE AND FUGUE NO. 1 FROM THE CYCLE “34 PRELUDES AND FUGUES FOR PIANO” BY VALENTYN BIBIK: STYLISTIC ASPECT

Валентин Савич Бібік — український композитор другої половини ХХ століття, який народився і провів більшу частину свого життя в Харкові. У 1978 році він завершив монументальну працю — поліфонічний цикл «34 прелюдії та фути для фортепіано» оп. 16, над яким працював майже п'ять років. Поліфонічність становить особливості стилю композитора: крім зазначеного, Валентин Савич написав фортепіанний поліфонічний цикл «24 прелюдії та фути» оп. 2, дві прелюдії та фути для фортепіано оп. 7, прелюдії та фути для фортепіано оп. 27.

Поліфонічний цикл «34 прелюдії та фути» розділений на три зошити, кожному з яких композитор дав назву — «Роздум», «Напруження» і «Просвітлення». Всеволод

Задерацький у передмові до циклу так характеризує образні особливості цих зошитів: «У першій частині справді чимало філософських самозаглиблень, споглядання, спрямованого “назовні” і “всередину”. У другій більше дійових, енергійних образів, драматичної концентрації, творчого напруження. Третя може бути осмислена як деяке перетворення образів першої, що подаються в більш світлих і м’яких звучаннях. <...> Загалом цикл В. Бібіка сприймається як розгорнута оповідь сучасного митця про час і людину, оповідь, що веде до образів просвітлених і відносно умиротворених, через напружені роздуми, драматичні й трагічні відчуття, через вибухи дійової енергії і згустки кульмінаційних кипіннь» [Задерацький, 1981].

Перший зошит, і весь цикл зокрема, розпочинається лаконічною чотиритактовою прелюдією хорального типу (класифікація за В. Задерацьким), яка вирізняється певною статичністю в ритмічному і динамічному значеннях. Основний тон прелюдії та мініциклу загалом — до. Мажорний нахил простежується завдяки кластерному співзвуччю до–ре–мі, яким розпочинається і закінчується прелюдія, згодом ці самі звуки можна чути в завершальному кластері у фузі. І. Пясковський зазначає: «Весь тематичний матеріал прелюдії побудований на дзеркальному русі кластерних секунд» [Пясковський, 2012, с. 193].

Хоча композитор не вказує розміру, тривалість кожної фрази однакова, крім останньої, четвертої, у якій вона залежить від утримання фермати на останньому кластерному співзвуччі. Кожен кластер у фразі має більшу тривалість, що створює ефект уповільнення руху. Уся прелюдія звучить на динаміці *piano*, з невеликим *diminuendo* наприкінці кожної з чотирьох фраз, що композитор «пропонує» робити не тільки використовуючи природне поступове затихання звуку, а й можливості педалі (педаль і рекомендації щодо її зміни дуже детально виписані в нотах). Додатково до рекомендацій композитора можна запропонувати почати прелюдію на «упереджений» педалі, що дасть змогу зняти ударність

не тільки з першого звуку, а й з наступних, адже прелюдія звучить досить м'яко, основна увага надається саме якості звуку, тембру, а не формі чи іншим засобам музичної виражальності. Щоб не полишати звук на «самозатихання», а керувати цим процесом свідомо, з необхідною інтенсивністю і часовим проміжком затихання, рекомендуємо використовувати не «цілу» підміну педалі, а варіант мікропідміни ($1/2$, $1/4$ — це залежить від акустичних можливостей інструмента й індивідуального чуття виконавця).

Розпочинається прелюдія діатонічним тризвучним кластером $do^2-re^2-mi^2$, який умовно презентує тонічну опору do і мажорний нахил (велика терція, звук mi). Увесь музичний матеріал викладений у високому й середньому регістрах, що надає звучанню просвітленості, «акварельності», нагадуючи імпресіоністичну манеру звучання і викликаючи асоціації заломлення ранкового сонячного світла і розсіпання його відблисків. Власне, композитор на початку твору вписує ремарку *Con moto. Limpido*.

Закінчується прелюдія тим самим тризвучним кластером $do^2-re^2-mi^2$ на тлі утриманого цілотонового тризвучного кластера $re^1-mi^1-fa-die^1$. Таке «замикання» форми відбуватиметься не тільки у прелюдії, а й у мініциклі загалом.

У виконанні кластерів рекомендуємо звернути увагу на м'які, але зібрані ауфтаки перед кожним із них, щоб досягти одночасного м'якого акварельного звучання, не допустити грубого дотику до клавіатури, адже звукова палітра прелюдії-епіграфу не передбачає цього. Її м'яка чарівність у світлих сонячних тонах вводить у чарівний світ різноманітних образів усього великого циклу загалом і фуги № 1 зокрема.

Триголосна fuga має двочастинну композицію, оригінальний розмір $16/8$. Композитор дає темпову ремарку — *Sostenuto, ma non troppo*, діапазон динамічної шкали твору — *piano — pianissimo*. Характер двотактової теми — медитативний, спокійний, задумливий. Загалом, якщо додати в повторюваний звук і висхідний інтервал більше експресії і пальцевої артикуляції, тема зазвучить зовсім по-іншому —

вимогливо і претензійно. Щоб уникнути такого непорозуміння, композитор завбачливо додає ремарку — *con dolcezza*, що одразу спрямовує інтерпретацію теми в інше річище.

Тема однорідна за своєю структурою, складається з двох коротких фраз, кожна з яких закінчується виразним висхідним стрибком (перша — на чисту квінту, друга — велику септиму), написана в діапазоні октави — *фа-дієз*¹ — *фа-дієз*² (приклад 1).

Приклад 1

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги». Фуга № 1. Тема



І. Пясковський, аналізуючи тему цієї фуги, зазначає, що вона побудована за квазісерійним принципом. Тема містить шість компонентів хроматичної структури (звуки *сі-сі-бемоль* — *фа* — *фа-дієз* — *соль-дієз* — *соль-бемоль*), які доповнюються звуковими компонентами відповіді (звуки *мі* — *мі-бемоль* — *сі-бемоль* — *сі-бемоль* — *до-дієз* — *до-бемоль*). Тобто, загалом утворюється одинадцятизвукова система (немає звука *ре*, який з'являється у протискладенні) [Пясковський, 2012, с. 193].

Експозиція — нормативна, тема проводиться в усіх трьох голосах, вступаючи почергово від верхнього до нижнього; дотримані тоніко-домінантові зіставлення між темою та відповіддю (остання вступає в нижню доміанту). Композитор використовує одне утримане протискладення, яким комплементарно доповнює тему. У другому і наступних проведеннях воно звучить дещо видозміненому вигляді.

Композитор надає важливого значення мелодії утриманого протискладення, з темою його споріднює виразний висхідний стрибок на чисту квінту *ре-бемоль*² — *ля-бемоль*², який вторить темі, ніби відлуння. У подальших проведеннях

протискладення зникає саме цей елемент — висхідна чиста квінта, ще з'являючись тільки один раз — у єдиній інтермедії (тт. 11–13). Незважаючи на подібність тематизму протискладення до теми, воно не втрачає своєї індивідуальності і звучить досить виразно (приклад 2).

Приклад 2

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги». Фуга № 1. Тема



Вільна частина вводиться одразу після експозиції, без інтермедії, і характеризується досить насиченим стретним розвитком, зокрема: стрета у верхній парі голосів (тт. 7–8) із часовим вступом у п'ять восьмих долей від звукових точок *соль*² та *сі*¹, до того ж одна тема у прямому русі, а друга — в оберненні; магістральна стрета в усіх трьох голосах (тт. 14–15) із часовим вступом у п'ять долей між верхньою парою голосів і шість долей — між нижньою, звукові точки *фа-дієз*², *фа-дієз*¹ і *фа-дієз*, усі три теми звучать в інверсії, крім того, третя — у ракохідному варіанті; третя стрета — у прямому русі у верхній парі голосів із часовим вступом у 21 долю, звукові точки *мі*² та *соль*¹; четверта стрета у верхній парі голосів в оберненні (тт. 19–20), часовий вступ голосів — п'ять долей, звукові точки — *сі*² та *соль*¹. У вільній частині тільки один раз тема проводиться не у стретному вигляді — у нижньому голосі від *фа-дієз* (т. 9) в супроводі утриманого протискладення в середньому голосі. У фугі є одна інтермедія (тт. 11–13), яка ґрунтується на монологічному проведенні мелодії утриманого протискладення у верхньому голосі, до якого наприкінці додається його ж ракохідний варіант у середньому. Зауважимо, що одноголосно, без поєднання з темою, протискладення звучить зовсім по-новому, практично не впізнаване «на слух», як монологічне філософське висловлювання.

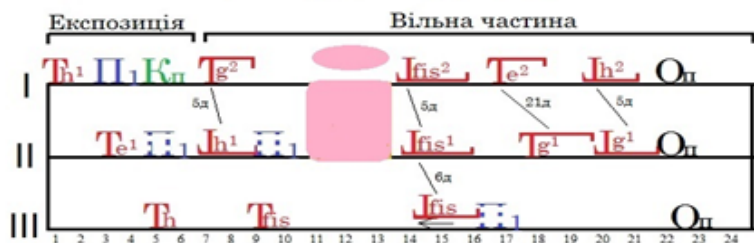
Фуга написана переважно у скрипковому ключі, діапазон музичного матеріалу, викладеного в ньому — від малої

до третьої октави включно, що дає змогу не відчувати сильного ущільнення часового простору, незважаючи на численні стрети у вільній частині. Басовий ключ з'являється двічі — один раз (тт. 14–18), коли у другій, магістральній стреті проводиться тема в нижньому голосі в ракоходному варіанті, і в останніх трьох тактах, під час згортання горизонталі у вертикальний кластер. Переважання середнього і високого регістрів у фузі надає їй спокійного, світлого характеру. Певний контраст вносить тема в ракоходному варіанті: якщо стрета у двох верхніх голосах в інверсії звучить як канон (тт. 14–15), то третє доєднання теми в ракоходному вигляді в оберненні ву малій октаві (тільки перший звук у великій) звучить зовсім оновлено, дещо контрастує із двома темами у верхніх голосах і надає усій стреті трохи більшого напруження й ущільнення.

В останніх тактах фути відбувається поступове згортання тематичного матеріалу у кластерні сполучення. Завершується fuga шестизвуковим півтоновим кластером *Сі–до–ре–бемоль¹–ре¹–ре–дієз²–мі²* (прелюдія також завершується шестизвуковим кластером, вершина якого — *мі²*), утворюючи замикання всього мініциклу (схема 1).

Тетяна Веркіна — одна з перших виконавиць творів Валентина Бібіка, яка мала змогу працювати під його керівництвом і зрозуміти особливе ставлення до звуку. На прикладі П'ятої і Сьомої фортепіанних сонат, вона стверджує, що композитор не має на меті ефектної віртуозності, коли виконавець може дивувати слухача впевненим пальцевим ударом. Навпаки, «бібіківський» звук потребує різноманітного туше і досконалого володіння педалізацією, яка має величезне значення в роботі із сонористичною фактурою і притаманна музиці композитора. Необхідна особлива слухова увага до тембрально-регістрової сторони звукової форми. Образ творить не тільки звук, а й цезура: мовчазний простір оповиває звук з усіх боків. У звучанні піаніст має зрозуміти смисл художнього образу В. Бібіка. І ще одна важлива заувага піаністки: якщо характер виконання не буде постійно змінюватися, ця жива, трепетна музика стане монотонною [Веркіна, 2017, с. 351].

В. Бібик. «34 прелюдії та фуги». Зошит I.
Прелюдія і fuga № 1



Т - тема
П - протискладнення
І - інтермедія
Т - ракохідний виклад теми
Т П - стретний виклад теми в
прямому русі і в оберненні
П - протискладнення зі змінами
ОП - органный пункт

Прослухати прелюдію і фугу № 1 із циклу «34 прелюдії та фуги для фортепіано» можна у виконанні американського піаніста Тімоті Гофта (Timoti Hoft)¹.

Список використаної літератури

1. Веркина Т. Б. Проблемы интерпретации современной фортепианной музыки (на примере пятой и седьмой сонат В. Бирика). *Аспекты исторического музыковедения*. Харьков, 2017. Т. 9. С. 344–353.
2. Задерацький В. В. Передмова. Бібик В. С. *34 прелюдії та фуги*. Київ : Муз. Україна, 1981. Зошит 1. С. 3–6.
3. Пяковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. М. П. Чайковського, 2012. 272 с.

¹ Valentin Bibik 34 Preludes and Fugues for piano, Book I. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VdqTzhTtbZ0> (дата (accessed: 20.05.2021)).