Люція Ігорівна Циганюк

Цикл «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка: інтерпретаційно-виконавські аспекти

УДК 781.68.083.2/.09 В.Бібіка
DOI https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.25

Люція Ігорівна Циганюк
доктор філософії, доцент кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія
ORCID: 0000-0002-0998-9906

Монументальна праця – цикл «34 прелюдії і фуги» для фортепіано українського композитора В. Бібіка, написаний у період з 1973 по 1978 роки, не полишає байдужими музикознавців і дотепер. Відбувається активне осягнення конструктивних особливостей циклу, вивчення основ індивідуального стилю композитора, але найбільш актуальними залишаються питання інтерпретаційно-виконавського плану.

У статті здійснено інтерпретаційно-виконавський аналіз прелюдій і фуг із першого зошита циклу «Роздум». Виявлено, що прелюдії та фуги в першому зошиті – не випадковий набір мініциклів, а твори, вибудовані згідно з визначеною драматургією, у якій намічаються дві кульмінації, перша – прелюдія і фуга № 8, друга – остання в зошиті, № 14, які характеризуються значною напруженістю розгортання художнього образу та складністю поліфонічної форми. Художньо-образне наповнення першого зошита відповідає заявленій програмі та характеризується широким спектром образних вирішень кожного мініциклу: спокійні, просвітлені образи, зосереджено-самозаглиблені, образи дзвоновості та тташиних переливів, схвильовано-патетичні й емоційно напружені, скорботні та космічно-ірреальні.

Установлено, що в інтерпретації прелюдій і фуг В. Бібіка з означеного циклу потрібно орієнтуватися на аспекти художнього стилю композитора, які виявляються в особливому відчутті звуку, палітри його тембрального забарвлення, неординарному підході до ритму й агогіки, відсутності одноманітності руху, формуванні ритмічного rubato, руху в музиці, в основоположному значенні педалі та різноманітності її використання у творенні художнього образу. Окрім цього, потрібне розуміння принципу розгортання музичного образу у творах циклу, який ґрунтується не на конфлікті протилежних образних сфер, а із внутрішнього статусу теми.

Ключові слова: *українська музика для фортепіано, поліфонічний цикл, інтерпретаційно-виконавський аналіз.*

Постановка проблеми. Твори із циклу «34 прелюдії і фуги» для фортепіано В. Бібіка, який написаний в період з 1973 по 1978 рр., ще й досі рідко вводяться в репертуари студентів музичних коледжів і консерваторій через неналежну освоєність музичної мови композитора, який жив і творив у радянські часи, коли його творчість ретельно замовчувалася через її невідповідність ідеології того часу, а в 1994 р. композитор мігрував з України і був на деякий час «забутий», бо за життя була видана друком дуже мала частина його творчого доробку. Тому питання інтерпретаційно-виконавського плану музики В. Бібіка нині, як ніколи раніше, на часі. Композитор синтезував нові, нетрадиційні образи із притаманною їм семантичною варіативністю та смисловою багатозначністю, де повною мірою відображається його особистісне світовідчуття, яке виявляється в особливому ставленні до звуку, відчуття різноманітної градації його наповнення та тембрального забарвлення, у неординарному підході до ритміки й агогіки, в особливому вмінні розгортати музичний образ із внутрішнього розвитку теми, а не із зовнішнього конфлікту в зіткненні протилежних образних сфер.

Аналіз актуальних досліджень. Перший аналіз означеного циклу знаходимо у вступному слові до нього українського композитора В. Задерацького, у якому він аналізує змістові та структурні особливості циклу, загальний образний план і змістову спрямованість означеного опусу, розглядає елементи індивідуального стилю композитора (Задерацький, 1981). Дослідження поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» для фортепіано В. Бібіка знаходимо в наукових розвідках В. Кузикової, С. Мірошниченко, С. Постовойтової, П. Свірідової, про поліфонічні приношення – у Л. Пруднікової, про поетику фортепіанного мистецтва В. Бібіка й інтерпретації його творів – у Т. Вєркіної та В. Лозової.

Мета статті – здійснити інтерпретаторсько-виконавський аналіз прелюдій і фуг із першого зошита «Роздум» циклу «34 прелюдії і фуги» для фортепіано В. Бібіка.

Методологія дослідження. Для досягнення поставленої мети були використані такі методи: аналітичний, з метою вивчення наукової літератури, аналізу означеного поліфонічного циклу; структурний, з метою виявлення закономірностей і особливостей музичної мови, структурно-композиційних і фактурних особливостей прелюдій і фуг; жанрово-стильовий, з метою теоретичного осягнення специфічних атрибуцій і властивостей творів у циклі, розкриття багатогранних жанрових паралелей і асоціацій, закладених у музичних текстах; музично-текстологічний, з метою всебічного вивчення музичних текстів, визначення їхніх історичних і стильових ознак і специфіки їх виконавського та науково-теоретичного прочитання; інтер-

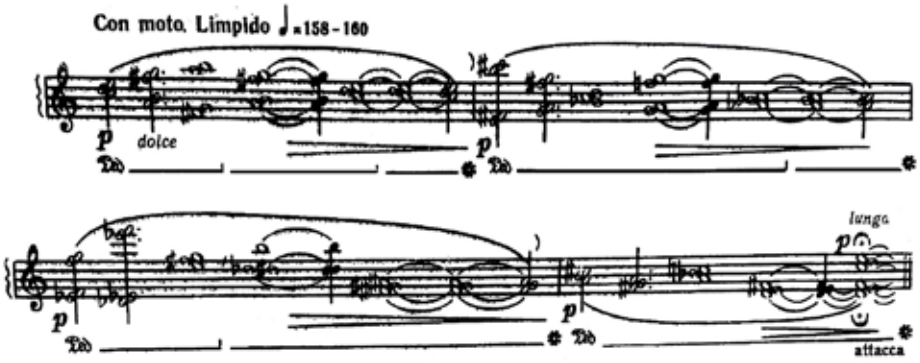
претологічний, з метою з'ясування й осмислення авторської художньої концепції та виявлення особливостей її мистецької інтерпретації.

Результати та їх обговорення. Представлена робота є продовженням суджень, викладених автором у статті «До питання виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка» (Циганюк, 2020), у якій означено місце поліфонічних жанрів у творчості композитора, проаналізована структура всього циклу загалом, роз'яснено підхід В. Бібіка до трактування тональності в циклі, здійснено докладний теоретично-музикознавчий та інтерпретаторсько-виконавський аналіз трьох мініциклів, а саме – № 9, № 16 та № 29 (по одному з кожного із трьох зошитів) та статті «Семантико-композиційна роль монограми BACH у циклі «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка» (Циганюк, Коханська, 2024), у якій здійснений теоретико-музикознавчий аналіз мініциклів № 8 і № 28.

Звичайно, поліфонічний цикл «34 прелюдії і фуги» для фортепіано досить великий і в межах однієї статті просто неможливо висвітлити всі його виконавсько-інтерпретаторські аспекти, тому в цьому дослідженні мова піде тільки про перший зошит, який має програмну назву «Роздум» і містить 14 мініциклів, опорні тони яких композитор трактує як однойменні мажорні та мінорні «тональності», розташовані на білих клавішах фортепіано.

Перший зошит розпочинається лаконічною чотиритактовою прелюдією хорального типу, яка відзначається певною ритмічною та динамічною статичністю (Приклад 1).

Приклад 1. Прелюдія № 1

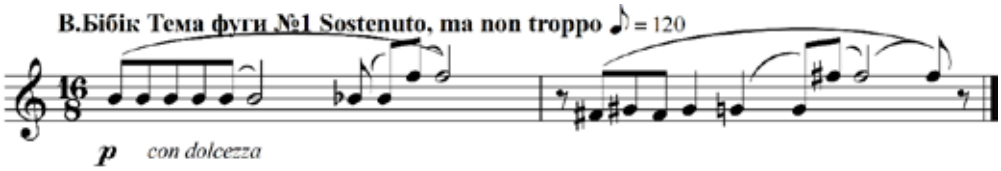


Кожний наступний кластер у фразі витриманий у довшій тривалості за попередню, що створює ефект сповільнення. Але рух у фразі ніби суперечить «законам фізики», перші три кластери за законом руху мали б іти на сповільнення, бо їхня довжина – половинна-половинна із крапкою-ціла, але дивовижним чином рух іде на прискорення аж до четвертого кластера, який уміщує в себе 5 четвертних долей і вже в цій точці сповільнюється. Саме цей агогічний прийом дозволяє досягнути не тільки прозорості у звучанні, а відчуття «руху» світла у просторі. Увесь музичний матеріал викладений у високому та середньому регістрах, що надає звучанню просвітленості, «акварельності», що нагадує імпресіоністичну манеру звучання та викликає асоціацію «переломлення ранкового сонячного світла і розсипання його відблисків».

В. Бібік дуже детально прописує в тексті вказівки щодо педалі, додатково до його побажань можна запропонувати почати прелюдію на «упередженій» педалі, що дозволить зняти ударність не тільки з першого звуку, але й з наступних, бо прелюдія звучить досить м'яко, основна увага приділяється саме якості звуку, тембру, а не формі чи іншим засобам музичної виразності.

Триголосна фуга написана у двочастинній формі, в оригінальному розмірі 16/8. Композитор дає темпову ремарку – *Sostenuto, ma non troppo*, діапазон динамічної шкали твору – ***"p – pp"***. Двотактова тема характеризується медитативною, спокійною образною сферою.

Приклад 2. Тема фуги № 1



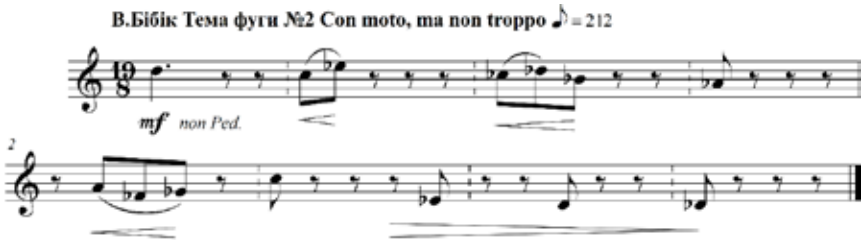
У фузі переважає середній і високий регістр, що надає їй спокійного, просвітленого характеру, вона витримана в одному темпі, але основна виражальна функція зосереджується в дуже тонкому та вдумливому інтонуванні поліфонічних голосів, і в різноманітності динамічних співвідношень у діапазоні ***"p – pp".***

У цій фузі композитор дає можливість експериментувати виконавцю з виразовими можливостями інтонування теми. Спочатку він прописав у нотах динамічний план теми ретельним чином, позбавляючи природної енергетичної виразності висхідні ч. 5 і в. 7, бо кожний із цих інтервалів завершує фразу на *dim.* А вже після інтермедії, із 14-го такту відбувається інтенсивне стретне проведення, що не тільки змінює градус напруги, але й дає змогу експериментувати з виразовими можливостями теми. Висхідні інтервали в кінці кожної фрази, залежно від розташування щодо інших тем, набувають своєї виразності, тому що не затихають на *dim.*, перший елемент теми, який в експозиції виконувався на *cresc.*, може перші три восьмі рухатися на *cresc.*, а наступні дві восьмі – затихати на *dim.*, що надає цій статичній, розважливій фузі внутрішнього руху, мінливості, різноманітних відтінків «прозорого».

Прелюдія № 2 складається із двох великих тактів, з яких другий цілком копіює перший, тільки півтоном нижче. Твір є двоголосним, у першому такті розпочинається одноголосним напористим звучанням у верхньому голосі на ***ff*** з численними стрибками на в. 6 та в. 7, з підкресленням кожної ноти. У другій половині такту підключається нижній голос – спокійна висхідна мелодія на контрастній динаміці – ***pp***, яка врівноважує активний верхній голос і сприймається як нашарування обертонів на його звучання. У другій аналогічній фразі композитор змінює динаміку між голосами – верхній голос розпочинається на ***pp***, сприймається як далеке відлуння першої фрази, а другий голос – на ***ff*** і сприймається як продовження думки першої фрази. За допомогою аналогічного музичного матеріалу, але змінюючи динамічні контрасти, композитор досягає яскравих колористичних ефектів і завершеності музичної думки.

Триголосна фуга написана у двочастинній формі, у розмірі 19/8 (5/8+5/8+5/8+4/8), кожний такт ще має умовні пунктирні поділи, відповідно до членування розміру на простіші. Тема дискретна, будується на окремих розкиданих точках хроматичного звукоряду, що нагадує застосування елементів пуантилістичної техніки (Приклад 3).

Приклад 3. Тема фуги № 2



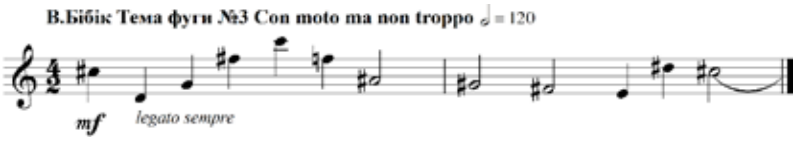
Варто зауважити, що майже вся фуга написана у скрипковому ключі, у середньому та високому регістрі, що в поєднанні із плавністю протискладнення надає фузі врівноваженості, відстороненої споглядальності, незважаючи на дискретність і ламаність мелодичного малюнку теми.

В інтерпретації теми, незважаючи на її дискретність і багате паузування, потрібно домагатися її цілісного інтонаційного охоплення, окрім того, варто звернути увагу на короткі мотиви із двохтрьох нот, які мають завершуватися на *cresc*., що ускладнює процес «збирання» окремих звукових точок теми в єдину мелодичну лінію. Особливо пильної уваги виконання цих завдань тема потребує коли поєднана із протискладненнями й у стретних проведеннях.

Формотворення прелюдії № 3 утворюється за допомогою чергування звукових патернів, які у процесі розгортання композиції багаторазово повторюються, зазнаючи варіантних змін. Мелодичні сегменти, які виконуються у швидкому темпі Allegro molto та високому регістрі на *leggierissimo* із залученням усіх 12-ти звуків хроматичного звукоряду на педалі, створює барвистий мелодичний візерунок, своєрідну колористичну «звукову хмару». На противагу експресивно-динамічному розгортанню, композитор у сонорних моментах зосереджується на звуковій красі, на зачаруванні моментом звучання. Важливу роль відіграє виконавське туше, адже така кількість нот на суцільній педалі в поєднанні із «класичною» манерою виконання призведуть до «брудного», агресивного звучання. Використання мікропедалі на довгих тривалостях у 4, 5, 7 та 8-му тактах дозволяє керувати процесом звукового затихання з необхідною інтенсивністю.

Тема фуги невелика, двотактова, із примхливою мелодичною лінією інструментального плану (Приклад 4).

Приклад 4. Тема фуги № 3



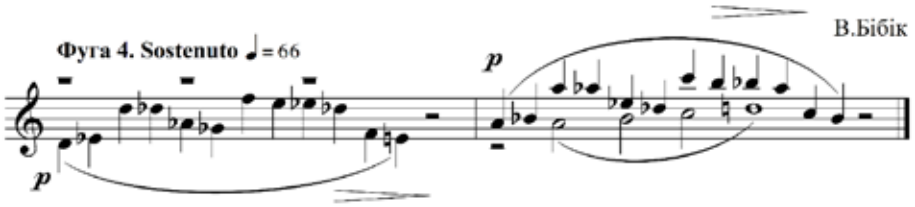
Перші обов'язкові проведення теми звучать на сталому динамічному нюансі – ***mf***. Сама тема побудована з використанням великої кількості широких інтервальних стрибків, контрапункти побудовані на одному звуці, власної виразності не мають, а слугують доповненням до теми, своєрідною обертоновою «подушкою» для неї. Експозиція чотирьох проведень звучить дуже цілісно, як єдиний звуковий потік, насичено, кожна нота – підкреслено, звучно, практично, на монолітній педалі (з нечастими мікропідмінами). Деякий контраст вносить інтермедія (9–12 т. т.), яка виглядає спорідненою з темою, але композитор змінює штрих виконання на *non legato* і дає вказівку – *non Ped*., що надає їй іншого звучання – настороженого, внутрішньо зібраного. Після неї вводиться додаткове проведення в експозиційній частині на контрастній динаміці – *sub.p*, композитор дає ремарку *con dolcezza*, що надає темі тендітності, ніжності та прозорості.

Вільна частина розпочинається введенням контрастного епізоду на матеріалі прелюдії. Змінюється темп на *molto piu mosso*, динаміка – на ***f***, з'являються короткі мотиви мілкими тривалостями, що посилює напругу і приводить до кульмінаційного моменту на ***sff*** у 23 т. Після такого яскравого і нестійкого розділу відбувається зміна темпу на *"Meno mosso. Moderato"*, тема звучить на ***p***, *legato sempre* та *sotto voce* у високому регістрі, що надає їй зовсім іншого звучання. Вона набула тендітного, ніжного, просвітленого образу. Тобто композитор щоразу досягає оновленого звучання теми завдяки тонкій роботі зі штрихом виконання та динамічному нюансуванню. Уся фуга «зіткана» з майстерно «вимальованих» контрастів.

Прелюдія № 4 написана без вказівки на метричну організацію, однак композитор досягає відчуття метричного поділу завдяки формотворчому чиннику – тактовий поділ підпорядковується масштабам фраз, які є нерівно великими і містять різну кількість долей, що надає їй імпровізаційності. Прелюдія має зосереджений, самозаглиблений ліричний характер. Особливого дихання та рельєфності фразам надає детально виписана педаль і динамічний вектор розгортання від ***p*** до ***f*** і назад до ***p*** – створюється ілюзія розширення і звуження простору.

Фуга п'ятиголосна і має двочастинну будову. Тема зосереджена, у стриманому темпі, продовжує розкриття образного стану, продемонстрованого у прелюдії. Невелика дванадцятизвукова тема викладена однаковими четвертними тривалостями, містить виразні інтервальні ходи, оформлені у звивисту мелодичну лінію (Приклад 5).

Приклад 5. Тема фуги № 4 і протискладнення



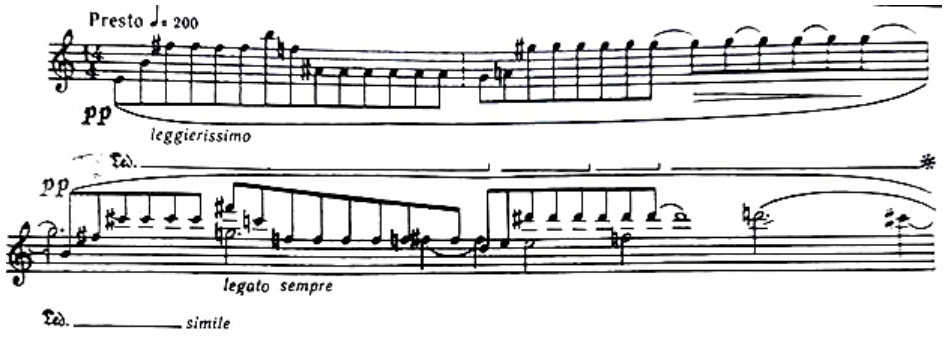
Нетиповим для композиторської манери В. Бібіка є достатня мелодична самостійність і виразність трьох утриманих протискладнень. Привертає увагу, що масштаби теми та трьох утриманих протискладнень – різні. Починаючись одноголосним викладом, кожне із проведень теми містить поступове під'єднання нових контрапунктів із таким же почерговим викладом голосів і поверненням до початкового одноголосного звучання – прийом накопичення і спаду напруги у процесі розгортання теми із протискладненнями надає експозиції пластичного вигляду, створюючи ефект розсування та стискання музичної тканини. У другій частині фуги відбуваються різноманітні трансформації тематичного матеріалу, серед яких провідне місце відводиться ритмічному та стретному чиннику.

Експозиції фуги притаманний спокійний, розважливий «тон», що відповідає образному «строю» усього зошита – «Роздум», а вільній частині притаманний експресивний і мінливий образ, який досягається майстерним використанням композитором поліфонічної роботи з текстом, за допомогою чого він досягає ефектів розширення і стиснення музичного простору, спадів і підйомів емоційної напруги, динамічними та штриховими контрастами.

Прелюдія № 5 є досить лаконічною і являє собою послідовність тремолюючих фраз, об'єднаних імітаційним викладом. Прелюдія звучить у прозорому верхньому регістрі з використанням сонористичної техніки із застосуванням затиснутих клавіш на початку та в кінці трелеподібних фігур, що створює враження деякого світанкового марева. Усе це в поєднанні з детально виписаною педалізацією на динамічному нюансі ***ppp*** та ремаркою *Comodo, ma con moto. Teneramente* створює надзвичайно тендітний та ілюзорний образ.

Незважаючи на те, що фуга шестиголосна, їй притаманні прозорість, легкість, політність. Тема містить риси токатності (Приклад 6).

Приклад 6. Тема фуги № 5 і протискладнення



Динамічний план фуги досить вузький і зосереджується в діапазоні ***"p-pp"***, темп *Presto*, виклад фактури – токатний. Створюється враження, ніби «розсипаються» звуки цілого хору сріблястих дзвіночків. Для виконання цієї фуги «класична» пальцева атака не є доречною, вимагається дуже активний дотик кінчиків пальців, але не глибокий, відокремлений, мілкий, до середини клавіші. Протискладнення доповнюють звучання теми своїми обертонами як педалі, вони не наділені власною виразовістю. Тут потрібна дуже тонка робота зі звуком, адже тема звучить на ***"pp",*** а протискладнення – ще тонше.

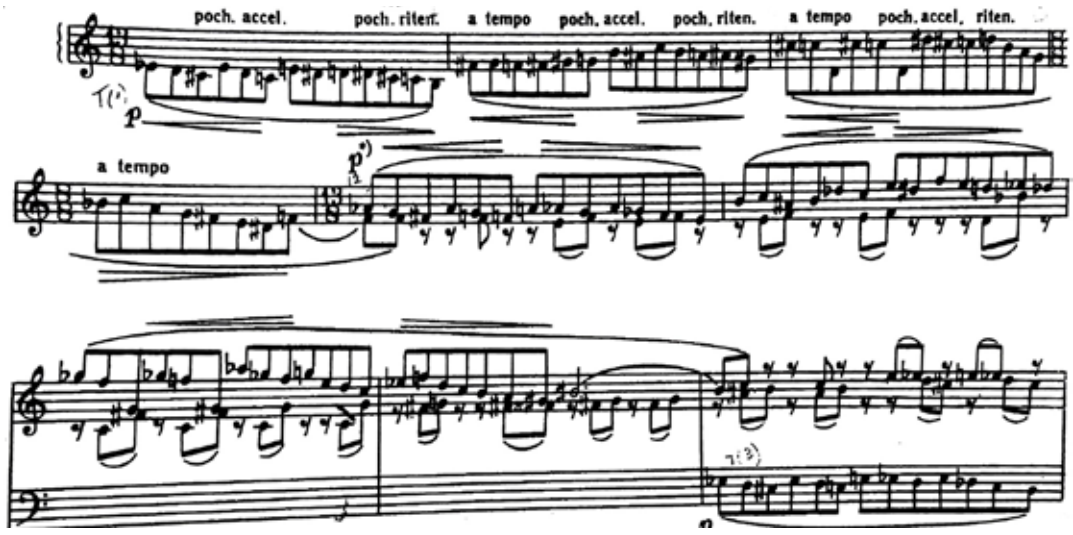
Привертає увагу авторське бачення педалі – композитор пропонує перший елемент теми виконувати на суцільній педалі, а другий – тричі змінювати, два з яких – на виконанні того самого звука, ніби він бажає поступово «очищати» завершальний звук теми, який повторюється дев'ять разів, від інших обертонів, що потребує дуже ретельної слухової уваги. Поліфонічна фактура цієї фуги утворює сонорне обертонове нашарування голосів, що створює гамму колористичних відтінків, що дає можливість різнопланово працювати над створенням яскравих сонорних ефектів.

Хоральна прелюдія № 6 слугує короткою преамбулою до фуги, написана у високому регістрі на динамічному нюансі ***p***. У середині кожної із чотирьох фраз композитор позначає динаміку, орієнтовану на поступове зростання та спад сили звучання, що надає композиції загалом широкого дихання, створюючи ефект пластичної живої структури.

Тема фуги займає 4 такти, заповнені восьмими тривалостями. Відчувається опора на 12-тизвуковий звукоряд і хроматичне розгортання тематизму. Темі фуги, як і прелюдії, притаманна хвилеподібна динаміка із градаціями від *crescendo* до *diminuendo* і поступове прискорення з уповільненням в середині кожної фрази, що позначене в ремарках композитором (Приклад 7).

Розгортання теми відбувається за принципом пружини: амбітус першої фрази містить низхідні секундові ходи в обсязі кварти, у наступній – висхідний і низхідний рух у межах квінти, третя фраза є кульмінацією теми і містить виразні стрибки на септиму та нону, четверта – підсумок і настає згортання розвитку в початковому темпі. Створюється враження поступового вивільнення енергії. Педаль композитор уводить тільки з 19 по 27 такти, робота з темою потребує її еластичного легатного визвученого виконання з відповідною поліфонічною виокремленістю виразовості кожного з голосів.

Приклад 7. Тема фуги № 6 і протискладнення



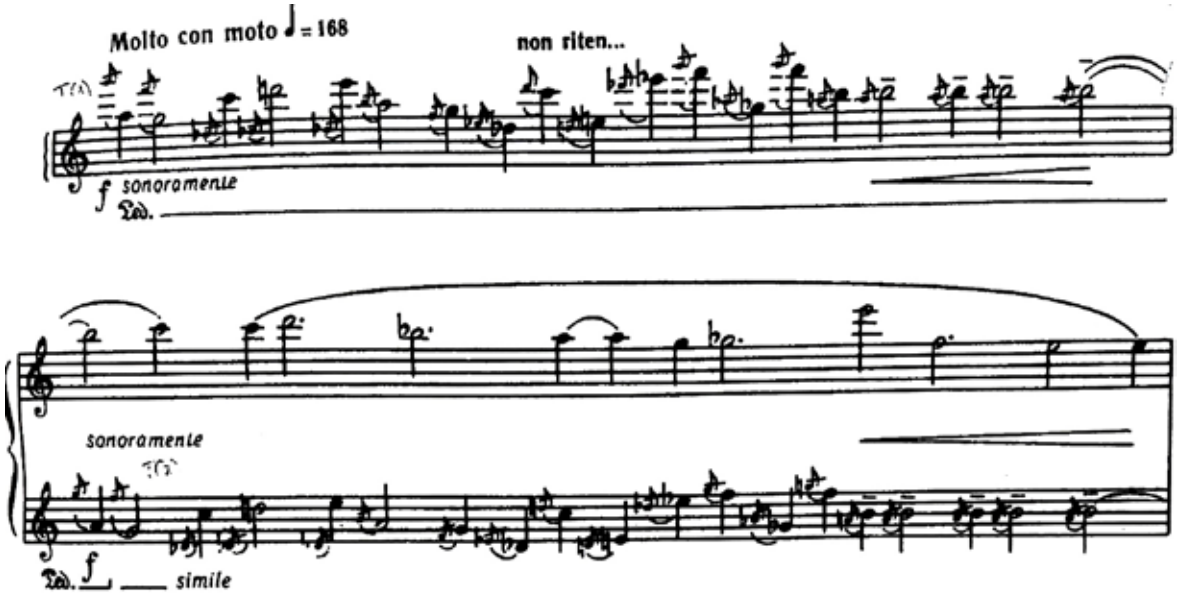
У прелюдії № 7 використана додекафонна техніка. Композиція зберігає основне інтонаційне ядро, яке, розміщуючись у різних регістрах, видозмінюючись ритмічно та фактурно, отримує дев'ять різноманітних варіантів викладу. Ця прелюдія є однією з тих, які отримали наймайстерніше композиторське вирішення форми та художньо-образного змісту.

У прелюдії В. Бібік дає ремарку – *sonoramente.* Її основою є сонорне нашарування обертонів у викладі кожної серії на суцільній педалі. Прийом звуковидобування – точний пальцевий дотик, схожий на токатний, звучний повноцінно заглиблений удар кінчика пальця на ***f*** із використанням суцільної педалі та нашарування обертонів. Повнозвучна дзвоновість, яка має продовження у фузі, в основному у протискладненнях і в інтермедіях.

Тематизм фуги нагадує манеру Олів'є Месіана в циклі «Каталог птахів». Дзвінка тема фуги нагадує пташине щебетання: високий регістр, короткі форшлаги до кожного звука інструментальної мелодії, насичення стрибками (Приклад 8).

Фуга виконана за допомогою тричастинної композиції. Тема не потребує спеціального виокремлення динамічними засобами чи відмінним способом звуковидобування від інших голосів, вона впізнавана, активна, дзвінка, легка. Але варто звернути увагу на виконання форшлагів, вони досить широкі (інтервали в. 7, м. 9, м. 10 та інші), що може спровокувати громіздкість у виконанні, бо після такого рвучкого широкого стрибка перший палець може автоматично важко опускатися на основну ноту. За всієї звучності теми на ***f*** важливо не загубити її грайливого та граціозного характеру. Протискладнення продовжує дзвоновий ефект, який притаманний прелюдії, що важливо не загубити за яскравістю теми.

Приклад 8. Тема фуги № 7 і протискладнення

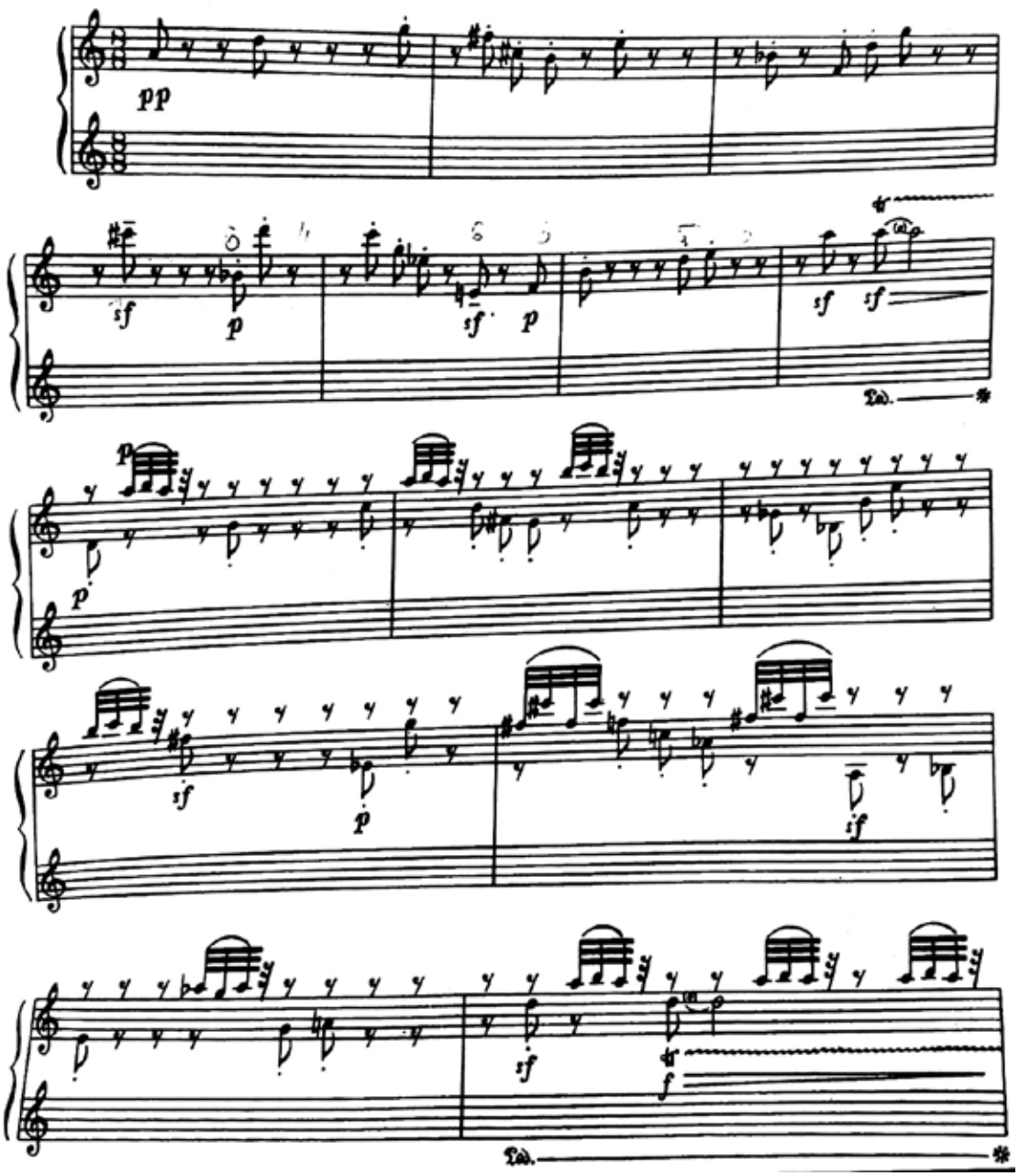


Прелюдія і фуга № 8 є першою кульмінацією першого зошита «Роздум» і втілює найглибші духовні концепції існування Всесвіту. З детальним аналізом цього мініциклу можна ознайомитися у статті «Семантико-композиційна роль монограми ВАСН у циклі «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка» (Циганюк, Коханська, 2024). З теоретико-музикознавчим та інтерпретаторсько-виконавським аналізом прелюдії та фуги № 9 можна ознайомитися у статті «До питання виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка» (Циганюк, 2020).

Прелюдія і фуга № 10. Прелюдія класифікується В. Задерацьким як сонорно-фігураційна монодія (Задерацький, 1981). Вона викладена у прозорому високому регістрі, за винятком заключних хоральних акордів. Ніжні переливи звукових барв, у яких поєднуються діатоніка із хроматикою, виконаних на суцільній педалі, створює сонористичне полотно з акцентуванням різних звукових точок. У заключенні прелюдії композитор дає новий варіант її початкових фраз, замінюючи фігуровані послідовності на одночасний вертикальний виклад.

Фуга триголосна, виконана у двочастинній композиції. У виконавському аспекті потрібно звернути особливу увагу на тему (Приклад 9).

Приклад 9. Тема фуги № 10 і протискладнення



Тема, попри пуантилістичну природу, має досить окреслений мелодичний контур, особливо перші два такти асоціюються з народнопісенним мотивом, якщо з'єднати мелодичну лінію без пауз. Виконавцю потрібно забезпечити цілісність і мелодичну окресленість теми на тлі досить яскравих фігураційних вкраплень протискладнень.

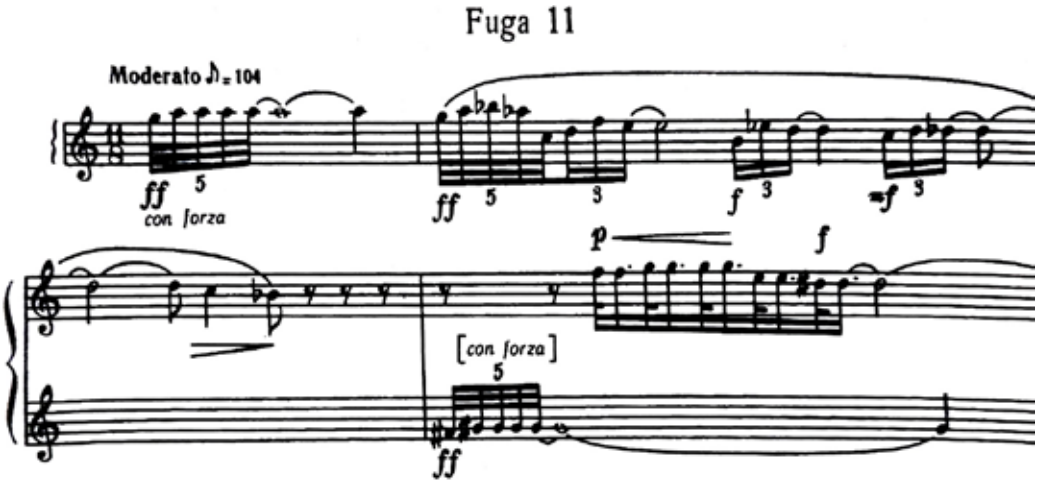
Одними зі складнощів, які доведеться долати виконавцю, є необхідність досягнення диференційованого звучання тем у стретних проведеннях (33–43 т. т.), що особливо ускладнюється тим, що за стретного накладеня різні роздроблені елементи теми природно змішуються один з одним. Щодо педалі, то в цій фузі їй надані особливі колористичні функції. До інтермедії у 30-му такті педаль з'являється епізодично на трелях, а вже в інтермедії композитор густо виписує педаль на пасажах, досягаючи цим яскравих, контрастних загальному образному плану фуги, ефектів.

Прелюдія № 11 заснована на цитуванні теми з концерту для віолончелі з оркестром В. Лютославського. Оригінальна авторська тема містить застосування авангардних прийомів – використання чвертьтонів, пуантилізму й алеаторики. Звичайно, В. Бібіку довелося врахувати той факт, що фортепіано – темперований інструмент і не може процитувати дослівно віолончельну тему, однак композитор намагається передати інтенсивність і протяжність звуку віолончельної партії майстерним використанням педалізації.

Для виконавця важливо досягнути густого, легатного звуковидобування, яке відповідає віолончельному звучанню. Привертає увагу те, що вся фактура прелюдії дуже детально прописана автором щодо всіх, досить різноманітних динамічних градацій звучання і агогічних відхилень у виконанні, до чого, безумовно, потрібно поставитися відповідально.

Фуга триголосна. Її тритактову декламаційну тему становлять речитативні інтонації з подальшим хроматичним мелодизованим розгортанням (Приклад 10).

Приклад 10. Тема фуги № 11

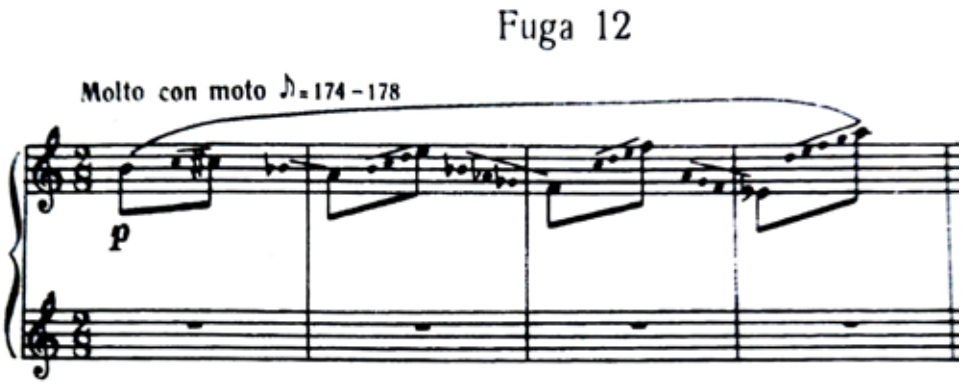


У виконанні теми фуги потрібно звернути увагу на важливий динамічний принцип – тема вступає на активному ***ff*** *con forza,* має призивний характер і з кожним елементом динаміка стає меншою аж до цілковитого затихання. Особливої уваги потребує протискладнення, яке є досить виразним завдяки ритму, тому потрібно уважно стежити за тим, щоб воно не перекрило виразність теми, а відтінило і доповнило її на ***"p"***. Такий принцип протилежного динамічного співвідношення звучання голосів наявний протягом усієї фуги і потребує ретельного слухового і тактильного контролю.

Прелюдія № 12 класифікується В. Задерацьким як ритмомелодична монодія (Задерацький, 1981). Темп і характер зазначені композитором – *Sostenuto ma con moto quasi lamento* (плач, стогін, ридання). Виконавське втілення художнього образу в цій композиції спирається на сонористичні прийоми. Головне завдання піаніста – відчувати поступове динамічне розширення у звучанні фактури, довести його до межі емоційного напруження з досягненням катарсису в завершенні прелюдії, у якій за допомогою обмежених і лаконічних засобів використовується ефект розширення та стискання звукової матерії.

Фуга є триголосною і досить масштабною. Головний виконавський прийом – глісандо, яке пронизує всі головні елементи (*quasi gliss*.): теми, протискладнення, інтермедії, формуючи танцювально-ігровий образ. Тема є однорідною і завдяки використанню оригінального виконавського прийому є досить впізнаваною за кожного проведення (Приклад 11).

Приклад 11. Тема фуги № 12



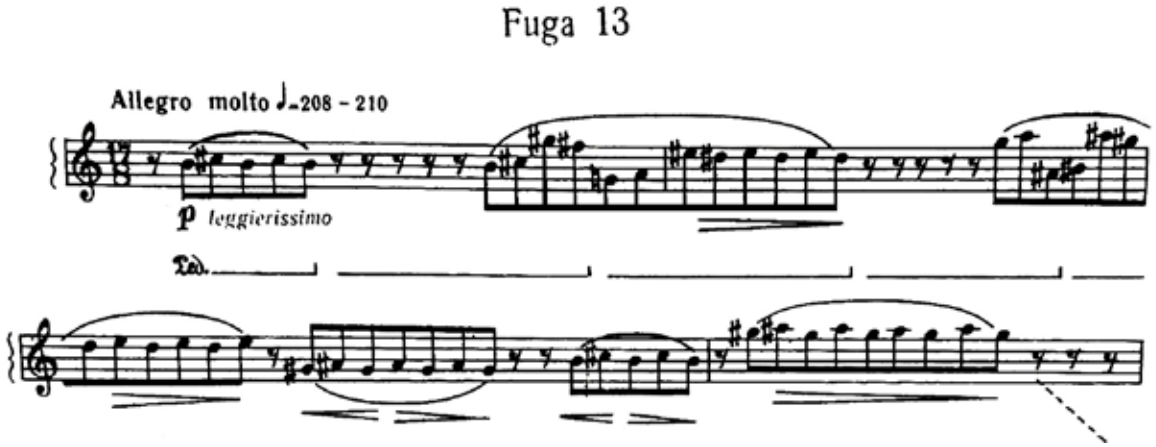
За допомогою темпу *Molto con moto* забезпечується безперервне та стрімке розгортання тематичного матеріалу. У виконавському плані глісандо додає значних технічних труднощів. Контрапунк-

туючі голоси досить виразні й у звучанні можуть конкурувати з темою, тому потребують динамічної диференціації у виконанні. В інтермедіях, які побудовані на цих виразних контрапунктуючих голосах, варто використовувати зв'язне, еластичне виконання, яке дозволить підготувати наступне проведення теми та внести контраст у розгортання поліфонічної тканини.

Прелюдія № 13 сонорного плану з рисами пуантилістичної техніки. Фактура формується завдяки викладу окремих звукових точок, розділених численними паузами, які створюють ефект звукових спалахів. «Точкове» мислення композитора в цій прелюдії виявляється навіть у тому, що він не об'єднує паузи одну з одною. В основі побудови композиції – 12 звуків хроматичної системи (хоча в основі – не серія), які, спалахуючи мерехтливими крапками, звучать на тлі беззвучно затиснених клавіш і витриманих довгими тривалостями лаконічної лінії середнього голосу. У виконавському плані прелюдія не містить значних технічних складнощів, але потребує спеціального виконавського туше – неглибокий напівдотик пальців з об'єднувальним рухом зап'ястка, особливо на вібруючих секундових коливаннях, на яких в основному заснована тема.

Фуга виконана за допомогою двочастинної композиції. Споглядальна тема триголосної фуги не має яскравої виразності і заснована на вібруючих трелеподібних фігурах. Виконання цього прийому на ***p*** із ремаркою *leggierissimo* у високому регістрі із групуванням, що долає тактовий поділ, додає темі світлого колориту, безперервності звучання, наділяє її мерехтливістю, ніби звучання її кожного елемента виникає здалеку і туди ж зникає. Це звукове мерехтіння асоціюється із дзвоновістю, звук якої пробивається здалеку (Приклад 12).

Приклад 12. Тема фуги № 13



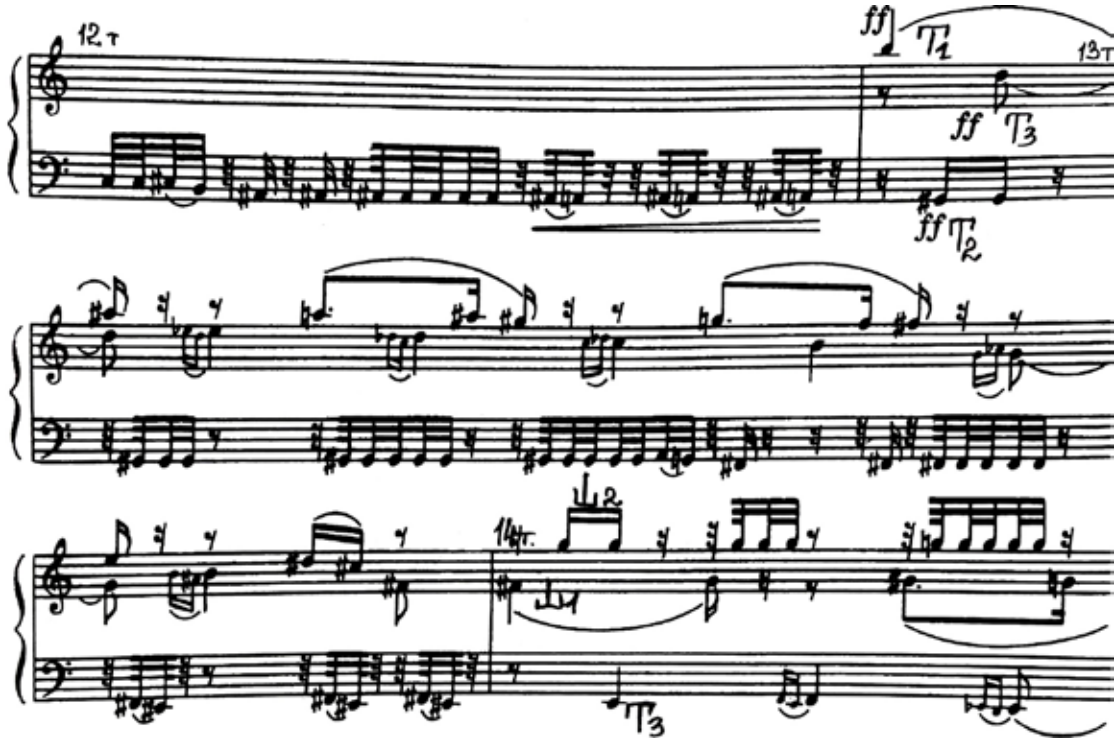
У виконавському плані важливо диференціювати образні сфери цих тем, які вирізняються ритмічною побудовою, друга тема здатна «перетягувати» на себе увагу і змішуватися зі звучанням першої теми. Потрібна ретельна слухова робота над утриманням різнообразності цих тем – ламентозної першої та схвильованої, остинатного плану, другої.

Другий розділ фуги являє собою розвивальну частину, у якій відбувається контрапунктична розробка обох тем. Третій розділ позначений появою нової, досить яскравої контрапунктуючої теми, характерною особливістю якої є подвійні форшлаги (стилістика доби Бароко) (Приклад 13). У виконавському плані розділ містить значні труднощі, адже всі три теми вступають на ***ff***, заявляючи свої права на рівноправ'я, усі три володіють власною індивідуальною виразовістю, важливо їх рівноцінно утримувати у площині виконавсько-слухової уваги. Увесь третій розділ – динамічний і емоційно напружений.

У четвертому розділі відбувається інтенсивна поліфонічна робота із третьою темою. Увесь розділ вміщується в один такт – 16-й (який займає 2,5 сторінки нотного тексту). Композитор виходить за межі метру і тактового поділу, вільно творить поліфонічні сплетіння, не обмежуючись строгими правилами і тактово-ритмічними межами. У виконавському плані цей розділ вимагає швидкого реагування на калейдоскопічні зміни тематичних поєднань. Важливим елементом у розумінні образності цього розділу є не тільки поліфонічна робота, а й регістрова драматургія. Три теми ніби змагаються за першість, але переможців не знайшлося.

П'ятий розділ фуги містить почергове проведення всіх трьох тем, які у процесі активного розвитку отримали значну трансформацію образної сфери. Друга тема на ***p*** звучить неначе скарга, композитор зазначає – *quasi pianto convulso* (ніби скарга, конвульсивно). На тлі заключного звука другої теми ясно, світло та спокійно у верхньому

Приклад 13. Фуга № 14, тема 1, тема 2 і тема 3, т. 13–14



голосі звучить третя тема, композитор зазначає – *sereno* (ясно, світло, спокійно). Обидві теми слугують тлом для проведення першої теми, якій відведена власна образна сфера – *pensieroso* (задумливо). Перша тема позбувається ламентозної інтонації і звучить задумливо, спокійно.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Цикл «34 прелюдії і фуги» для фортепіано є високомайстерним і високохудожнім зразком поліфонічних творів, об'єднаних драматургією. Художньо-образне наповнення першого зошита відповідає заявленій програмі та характеризується широким спектром образних вирішень кожного мініциклу: спокійні, просвітлені образи, зосереджено-самозаглиблені, образи дзвоновості і пташиних переливів, схвильовано-патетичні й емоційно напружені, скорботні та космічно-ірреальні.

У процесі дослідження з'ясовано, що в інтерпретації прелюдій і фуг В. Бібіка з означеного циклу потрібно орієнтуватися на аспекти художнього стилю композитора, які виявляються в особливому відчутті звуку, палітри його тембрального забарвлення, неординарному підході до ритму й агогіки, відсутності одноманітності руху, формування певного ритмічного rubato, руху в музиці, в основоположному значенні педалі та різноманітності її використання у творенні художнього образу. Окрім цього, потрібне розуміння принципу розгортання музичного образу у творах циклу, який ґрунтується не на конфлікті протилежних образних сфер, а із внутрішнього статусу теми.

Цикл «34 прелюдії і фуги» для фортепіано В. Бібіка є невичерпним джерелом музикознавчих пошуків і цікавих знахідок, прихованих смислів і сміливих фактурних і формотворчих рішень, що відкриває широке поле для подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Задерацький, В. (1981). Передмова до циклу «34 прелюдії та фуги для фортепіано» В. Бібіка (с. 3–4). Київ: Музична Україна (Zaderatskyi, V. (1981). Preface to the cycle "34 Preludes and Fugues" for piano by V. Bibik (p. 3–4). Kyiv: Musical Ukraine).

2. Циганюк, Л. (2020). До питання виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* (Т. 1). (33), 89–97. (Tsyhanyuk, L. (2020). On the issue of the performance interpretation of the polyphonic cycle "34 preludes and fugues" by V. Bibik. *Current issues of the humanities: interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Frank o Drohobych State Pedagogical University.* (V. 1). (33), 89–97. https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/33.215786.

3. Циганюк, Л., Коханська, С. (2024). Семантико-композиційна роль монограми ВАСНу циклі «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.* (26 (182)), 219–225. (Tsyganyuk, L., & Kokhanska, S. (2024). The semantic and compositional role of the BACH monogram in the cycle "34 Preludes and Fugues" by V. Bibik. *Bulletin of the Chernihiv Collegium National University named after T. G. Shevchenko.* (26 (182)), 219–225).

Cycle "34 preludes and fugues" by V. Bibik: interpretive and performing aspects

Liutsiia Ihorivna Tsyhaniuk

Doctor of Philosophy,
Associate Professor of the Department of Musicology, Instrumental training and Methodology of Music Education
Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy
ORCID: 0000-0002-0998-9906

A truly monumental work – the cycle "34 Preludes and Fugues" for the piano by Ukrainian composer V. Bibik, written between 1973 and 1978, has not left musicologists indifferent to this day. There is an active comprehension of the constructive features of the cycle, studying the basics of the composer's personal style, but the most relevant issues are interpretive and performing ones.

The article presents an interpretive and performing analysis of the preludes and fugues from the first notebook of the cycle "Reflection". It is revealed that the preludes and fugues in the first notebook are not a random set of mini-cycles, but works built according to a certain dramaturgy, in which two culminations are outlined, the first – Prelude and Fugue № 8 and the second – the last in the notebook, № 14, characterised by a significant intensity of the development of the artistic image and the complexity of the polyphonic form. The artistic and figurative content of the first notebook corresponds to the stated programme and is characterised by a wide range of figurative solutions of each mini-cycle: calm, enlightened images, concentrated and self-deepened, images of bell-like and bird's songs, excited and pathetic and emotionally tense, mournful and cosmically unreal.

It has been established that in interpreting the preludes and fugues by V. Bibik from the mentioned cycle, one should focus on the aspects of the composer's artistic style, which are manifested in a special sense of sound, the palette of its timbre colouration, an extraordinary approach to rhythm and agogic, the absence of uniformity of movement, the formation of a certain rhythmic rubato, movement in music, the fundamental importance of the pedal and the variety of its use in creating an artistic image. In addition, it is necessary to understand the principle of the development of the musical image in the works of the cycle, which is based not on the conflict of opposing image spheres, but on the internal status of the theme.

Key words: *Ukrainian music for piano, polyphonic cycle, interpretive and performance analysis.*