

Досягненню цієї мети сприяє ретельно підібраний репертуар, цінним внеском в який є фортепіанні твори відомих українських композиторів, яскравих представників харківської композиторської школи – В. Борисова, М. Кармінського, І. Ковача, В. Птушкіна.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Калашиник П. П. Риси стилю творчості В. Борисова [Текст] / П. П. Калашиник. — К. : Муз. Україна, 1979. — 112 с.*
2. *Кияновська Л. Українська музична культура [Текст] / Л. Кияновська. — Львів : Триада плюс, 2009. — 335 с.*
3. *Клин В. Українська радянська фортепіанна музика [Текст] / В. Клин. — К. : Наукова думка, 1980. — 314 с.*
4. *Тишко Н. Ігор Ковач [Текст] / Н. Тишко. — К. : Музична Україна, 1980. — 52 с.*

УДК 786.2.082.2:78.071.1 (477.54)

Оксана Данилова

ДЕСЯТАЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА ВАЛЕНТИНА БИБИКА: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ДОМИНАНТЫ

Фортепиано XX столетия – инструмент бесконечно развивающийся. Для меня это самый теплый, выразительный и человеческий инструмент. У меня к нему любовь на всю жизнь. Это единственный инструмент, который звучит во всех моих ста опусах.

В. Бибик

Десятая соната для фортепиано (ор. 98) была создана Валентином Бибикиком в 1993 г. и посвящена известной пианистке Виктории Ивановне Лозовой, доценту кафедры специального фортепиано Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского. После Десятой сонаты из-под пера художника появятся на свет ещё несколько

произведений для этого инструмента: «Ранняя музыка...» для двух фортепиано (1999), Третий концерт для фортепиано и камерного оркестра «Symbols» (2000), «Звоны и напевы» (2002). Как и прежде, композитор будет обращаться к фортепиано и его колористическим возможностям в жанрах камерно-инструментальной и симфонической музыки. Десятой фортепианной сонате Валентина Саввича свойственны как философичность, так и предельная искренность самовыражения. Именно эти качества музыки композитора оставили глубокий след в душах современных ему исполнителей и слушателей, а сегодня привлекают к себе внимание музыкантов уже нового поколения.

Цель предлагаемой статьи – выявить жанрово-стилевые принципы Десятой фортепианной сонаты выдающегося представителя украинской композиторской школы последней трети XX в. В. С. Бибика.

Фундамент исполнительской традиции фортепианной музыки В. Бибика был заложен когортой блестящих музыкантов – первых интерпретаторов его сочинений. Так, в начале 1980-х состоялась премьера Четвертой и Шестой фортепианных сонат в исполнении Сергея Полусмяка. Пятая и Седьмая сонаты прозвучали в поэтично-проникновенной интерпретации Татьяны Веркиной. «Соавтором»-интерпретатором Девятой и Десятой фортепианных сонат в последний период своего пребывания в Украине композитор избрал Викторию Лозовую, которая также была первой исполнительницей Трио для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 76 (1989), Второй сонаты для виолончели и фортепиано, посвященной памяти Г. Аверьянова ор. 85 (1991).

Опыт обоснования особенностей стиля и музыкального мышления В. Бибика содержится в статье В. Лозовой, где композитор рассматривается как яркий представитель неоромантизма в украинской культуре конца XX ст. «Погружение в авторский замысел, кажущаяся на первый взгляд антипианистичность фактуры постепенно открывают главное в сочинении В. Бибика: благодаря новаторскому использованию элементов музыкального языка (мелоса, исполнительских туше, динамики, артикуляции и в целом всей фактуры) открываются новые горизонты в трактовке фортепиано. Принципиальная антиударность фактуры предполагает бесконечно чуткое вслушивание

в “живой, биологический” рост каждого тона, каждой фразы. Сложная полипластовость фортепианной фактуры является тем путем, где рождаются моменты новой выразительности» [5, с. 162–163].

Основные принципы музыкального мышления, лежащие в основе композиторского стиля В. Бибика, были найдены им ещё в ранний период творчества, отмеченный экспериментаторскими тенденциями, ставшими базовыми для формирования стилистики его зрелых сочинений. Среди таких важнейших принципов – медитативность, синтез полифонических приемов письма с сонорным тематизмом, значимость тембрально-фонического колорита, создаваемого в фортепианных сочинениях во многом благодаря педальным эффектам.

Чтобы понять индивидуальные особенности сонатного мышления В. Бибика, обратимся к ранним образцам жанра, к числу которых относятся первые три сонаты, написанные в 1970 г. Эти произведения стали для Валентина Саввича творческой лабораторией, в которой шёл поиск собственной стилистической интонации, с одной стороны, а с другой – происходило овладение сложившимися техниками письма XX ст. Экспериментаторские черты, свойственные сонатам этого периода, не могли не отразиться на их образности, о чём справедливо пишет Т. Веркина: «Не все сочинения В. Бибика равноценны в плане соответствия формы и содержания. Например, в ранних фортепианных сочинениях ощущался некий “холодок”, увлечение формой, поиск ради поиска...» [2, с. 15]. Безусловно, эти сонаты уступают последующим, но уже в них слышны отличительные черты трактовки фортепиано В. Бибином.

Четвертая фортепианная соната, посвященная И. Золотовицкой, ор. 41, 1981, стала рубежной в творчестве автора: «Саме ця композиція започатковує новий етап у діяльності В. Бібіка, позначений психологізацією жанру. Вона належить до найпоетичніших творінь художника; це, фактично, соната-поема, настільки органічна в ній єдність романтично піднесеної образності і форми втілення» [4, с. 4–5]. Позитивным мировосприятием наполнена музыка и Пятой сонаты для фортепиано, посвящённой Т. Веркиной, ор. 46, 1982, словно согретая внутренним светом и теплом – композитор назвал её «музыкой о счастье» [1, с. 152]. Эти сонаты уже в полной мере демонстрируют откristаллизовавшийся композиторский почерк В. Бибика.

Таким образом, в Четвертой и Пятой сонатах сложился уникальный синтез жанра и формы, воплощающий поиски композитором собственного авторского стиля. Углубленный лиризм, сочетающийся с излюбленными художником образами философского раздумья, в музыкальной стилистике находит выражение, в частности, в усилении роли мелодического начала и становится характерной чертой зрелого стиля В. Бибика. Другими словами, в этих сонатах для фортепиано формируется лирико-философский тип высказывания композитора.

Заметим, что тип сонатности в двух названных опусах характеризуется *камерностью*. Именно камерность, лишённая внешней бравуры и социальных лозунгов, сокращает дистанцию между слушателем и композитором (исполнителем) и способствует личностной окрашенности, интимности высказывания. Исповедальность, речевая интонация и спокойный темпоритм сонат воссоздают созерцательное мироощущение автора. Философская углублённость и психологическая насыщенность, пропитанные эмоциональным переживанием, приносят в произведения особую нотку искренности. Камерность находит выражение и в тяготении автора к микроструктурному тематизму. Трепетное отношение к каждому звуко-тону – вот что завораживает в произведениях В. Бибика и заставляет надолго оставаться в плену его музыки даже после того, как она отзвучала...

На наш взгляд, Десятая фортепианная соната имеет черты внутреннего родства с Четвертой и Пятой сонатами – зрелыми образцами жанра. Композиция Десятой сонаты одночастна. Напомним, что В. Бибик отказался от цикличности в Первой, Четвертой и Пятой фортепианных сонатах. Последняя фортепианная соната написана композитором по принципу свободно трактованного сонатного аллегро. В ней, по аналогии с сонатным творчеством А. Скрябина, происходит «насыщение жанра и формы поэмными признаками» [3, с. 196]. Этот романтический метод приносит в сонатный жанр не только лирико-психологический модус, окрашенный экспрессией самовыражения, но и особый тип образной концентрации, лаконизм и насыщенность, предельные на одну смысловую единицу времени. В Десятой фортепианной сонате В. Бибик опирается на генетически связанный с симфонической поэмой принцип монотематизма. Признаки поэмности встречаются и в симфонической музыке Валентина Саввича:

например, в одночастной Девятой симфонии «Pastorale» (op. 75) для большого симфонического оркестра, написанной ранее (1989).

Общность Четвертой, Пятой и Десятой сонат обнаруживается как в структурном, так и в семантическом планах. Прежде всего, это медитативность природы композиторского мышления, свойственная Валентину Саввичу, которая выражается в легко различимых слухом стилевых приметах музыки, таких как медленный темп, длительное переживание одного эмоционального состояния, монотематическое единство, разработочность на всех этапах сонатной драматургии, в свою очередь, приводящая к волновому принципу развития. В произведениях Мастера конфликт рождается не из внешнего противостояния – он вызревает во внутреннем мире личности. Так, в фортепианном стиле и стилистике Десятой сонаты находим опору на полифонические приемы письма в сочетании с сонорной техникой, пристальное внимание к фортепианному колориту, тембральному фонизму, семантическую информативность каждого отдельного инструментального тона и звукообраза, и даже – паузы. Следовательно, можно утверждать, что на протяжении всего творческого пути В. Бибикич остаётся верен этим выработанным принципам музыкального мышления.

Перейдем к анализу интонационной драматургии произведения.

Десятая соната открывается главной партией (Г. П.), состоящей из нескольких элементов. Первый из них (элемент «а») основан на гаммаобразном восходящем (по белым клавишам) и нисходящем (по черным) движении в пределах квинты, которое с появлением второго элемента темы приобретает роль остиной фигуры. Фигурации выполняют не столько колористическую функцию, ассоциируясь с импрессионистской звукописью, сколько создают атмосферу тревожной зыбкости. Этот фоновый рисунок, напоминающий хождение по кругу, способствует погружению в одно эмоциональное состояние. Начиная своё звучание в первой октаве, фигурации поступенно по звукам *C–dur 'a* спускаются вниз, создавая ощущение объёма и регистрового разделения со следующим элементом Г. П.

На фоне фигураций появляется тема-мелодия (элемент «в»). Так с первых тактов сонаты проявляется принцип фактурной полипластовости, столь характерный для фортепианного стиля В. Бибикича. Тема-мелодия, изложенная вначале крупными длительностями

(половинные с точкой, половинные заливанные при размере 3/4), звучит так, словно в сонате нет тактовых черт, и она не ограничена метрическими рамками, настолько свободно её «дыхание». Даже синкопированный ритм не в силах разрушить мелодию, единую по своей мысли и фразе. При восприятии второго элемента Г. П. создаётся двойственное впечатление. С одной стороны, тема-мелодия написана очень цельно, с другой – большое информативное значение имеют звучание каждого отдельно взятого тона и интервальное соотношение между ними. В этом мы усматриваем творческое развитие украинским мастером принципов Д. Шостаковича, преемственность с его симфоническим стилем. Н. Горюхина, характеризуя музыкальный тематизм зрелых сочинений Д. Шостаковича, отмечает: «Каждый звук мелодии, темы становится весомым, значительным, и его тяготение, переход, скольжение, сопротивление движению или интенсивное устремленное целенаправленное разрешение, скачок или плавный переход к следующему звуку наполнены энергией связи или разрыва, энергией поступательного движения, сопротивления, торможения» [3, с. 220].

За краткий промежуток времени (пять тактов) тема-мелодия Г. П. сонаты взлетает с тона *h* первой до *e* третьей октавы, посредством интервального восхождения вначале на уменьшенную квинту, затем чистую кварту и, наконец, малую септиму. Достигнув вершины, она ритмически мелкими длительностями (триоль) по чистым квартам скатывается с неё до ноты *f* второй октавы, к закругляющей фразу щемящей интонации малой секунды, словно не в силах удержаться на столь быстро захваченной высоте.

Полёт темы-мелодии прерывается появлением третьего элемента Г. П. (элемент «с»), звучащего в малой октаве. Этот элемент контрастирует теме-мелодии не только звучанием в низком регистре, но и краткостью высказывания (два такта). Остинатность его изложения невольно наталкивает на ассоциации с «темой судьбы» из Пятой симфонии Л. Бетховена.

Второе предложение Г. П. представляет собой повтор первого в развитии. Диапазон темы-мелодии расширяется до *a* третьей октавы, но, так же как и в первом проведении, тема сразу спускается в триольной фигурации по звукам чистой и увеличенной кварт до

тона f второй октавы. А третий элемент Г. П. словно помогает «заземлить» это соскальзывание.

Г. П. сонаты получает развитие. Продолжает своё, завораживающее слушателя, нисхождение элемент « a ». Изложенный шестнадцатью, он, с одной стороны, создаёт метроритмический контраст написанной крупными длительностями теме-мелодии и элементу « c », с другой – способствует динамизации, постоянному внутреннему движению в рамках Г. П. Элемент « b » начинает своё звучание с a^2 восходящими секундовыми интонациями с последующим квинтовым скачком до g^3 . Словно боясь угаснуть сразу, звук повторяется несколько раз восьмыми, подобно мерцанию далёкой звезды. Этот ритмический рисунок перебрасывает арку к третьему элементу Г. П., однако в верхнем регистре он звучит совершенно по-другому, его регистровая трансформация уже не несёт трагической образности. Тема-мелодия продолжает своё звучание, и, перед тем как спуститься вниз до e^2 , используя уже знакомую семантику темы (ч. 4, м. 2 и триольный ритм), она, точно кончиками пальцев, дотягивается до as^3 . В нижнем регистре появляется третий элемент « c », он несколько видоизменен. Подобно долго крутящейся в сознании мысли, которая, постепенно обогащаясь внутренним эмоциональным содержанием, выводит человека на новый уровень понимания действительности и самого себя, так построенному на одном звуке элементу стало «внутри себя» тесно, и он «вырос» до интонации малой секунды с характерным триольным рисунком, образованным благодаря принципу ритмического дробления. Можно говорить о взаимопроникновении семантических элементов внутри партии – триоль как характерный ритм элемента « b » вместе с секундовой интонацией ассимилировалась в третьем элементе Г. П.

Заключительное проведение темы-мелодии в экспозиции сонаты представляет собой неточную секвенцию предыдущей фразы, которая завершает своё парение в высоком регистре одиноко звучащим повисшим fis^3 . Третий элемент опять видоизменён, на этот раз произошло его ритмическое сжатие – звучит один тон – длительно выдерживаемая залигованная нота c малой октавы. Заканчивается Г. П. элементом « a », отмеченным ритмическими, регистровыми, динамическими изменениями. Изложенный восьмыми длительностями (а не шестнад-

цатыми, как первоначально), словно наделённый функцией соло, он звучит рельефно и выразительно, поднимаясь от *c* большой октавы до *gis* малой за краткий промежуток времени – четыре такта, в которых происходит всплеск от *pp* до *f*. Восхождение резко прерывается фермой, «приостанавливающей» эмоционально открытое высказывание автора.

Образный строй главной партии Десятой сонаты воссоздает мир размышлений зрелого человека, имеющего опыт потерь и разочарований, который, однако, ещё жив надеждой и верит в красоту человеческой души, незыблемость вечных жизненных ценностей. На наш взгляд, в ней явно присутствует симфоническое развитие: легко представить звучание главной партии в исполнении различных инструментов оркестра, услышать их тембры, которые в соединении создают красочное, фонически богатое полипластовое звучание, что ещё раз подчеркивает комплексный подход композитора-полифониста к «выстроенности» каждой линии.

В экспозиции Десятой сонаты отсутствует образный контраст между главной и побочной партиями, хотя структурная граница между ними ощущается достаточно явно благодаря наличию выписанной цезуры (фермата в целый такт). Побочная партия появляется как продолжение главной, раскрывая её новые грани. Опора на тематическое единство связывает творчество В. Бибика с традициями русской классической школы (П. Чайковский, С. Рахманинов).

Разработка Десятой сонаты строится по волновому принципу. Можно выделить три волны нарастания. Каждая последующая отличается большим фактурным насыщением, нагнетанием динамики и силой кульминации. Для разработки характерны частые темповые изменения, скрупулезно выписанные автором (с указанием метрономических обозначений). Кроме темпа *Adagio*, за рамки которого практически не выходит экспозиция сонаты, в разработке происходят смены темпа – *Andante*, *Moderato*, *Animato* и, наконец, *Allegro*, *Molto allegro*. Все темповые градации связаны с кульминационными волновыми нарастаниями и спадами, так же как и метроритмическая организация сонаты. Если экспозиция выдержана в размере 3/4, то в разработке происходит смена размера в зависимости от драматургических задач (концентрированности или развернутости музы-

кального материала). А в момент кульминации второй волны метрические изменения встречаются практически в каждом такте – 4/4, 5/4, 6/4, 6/8, 7/8.

Таким образом, зоны кульминаций отличают почти полный охват диапазона звучания фортепиано, ускорение и сжатие метроритма, обогащение фактуры (в кульминации третьей волны используются аккорды и октавы, не встречавшиеся ранее) и динамические нагнетания от *pp* до *fff*. Всё перечисленное выше в сочетании с полипластовостью фортепианного изложения способствует расширению пространственных границ, создавая ощущение, что слушатель находится внутри звуковой массы, словно окутан ею, или даже является её частью.

После напряженной разработки реприза возвращает к настроению экспозиции сонаты. Г. П. повторяется почти точно, за исключением «возникающих отзвуков» (ремарка автора) на остинатном тоне *h*³. Именно появление этого звуко-тона придает проведению темы иной колорит – появляется ощущение, что она поднимается в ещё более высокий регистр, и, подобно облакам, проплывает над всеми жизненными невзгодами, приобретая воздушность, хрустальную прозрачность.

Заканчивается Десятая соната хорально изложенной темой, выполняющей своеобразную функцию «голоса автора». Эта тема проходит в произведении трижды. Первый раз «голос автора» появляется в конце экспозиции, второй – строго, мощно (*fff*), призывно – в конце разработки, и, наконец, третий – в завершении всей сонаты, где эта тема звучит очень тепло и просветленно (*pp*), постепенно растворяясь и оставляя после себя звуковой шлейф.

Выводы. Десятая фортепианная соната увенчивает сонатное творчество В. Бибика, и, вместе с тем, наряду с симфонией для камерного оркестра «Летняя музыка» и 39 вариациями для фортепиано «*Dies irae*», завершает харьковский период творчества композитора. Посвящение сонаты В. И. Лозовой не случайно. Именно эта пианистка была одной из первых исполнительниц ряда произведений В. Бибика для камерного состава, написанных Мастером на рубеже 80–90 гг. XX в.

1. Десятая соната не только «замыкает» эволюцию сонатного жанра в творчестве В. Бибика, но и является одним из последних произведений для фортепиано. Сочинение отражает весь предшествую-

щий творческий опыт Мастера, одновременно «фокусируя» особенности его позднего мироощущения. Глубинные погружения в недра человеческого духа с «вечными» проблемами Жизни и Смерти напрямую связаны с духовной зрелостью художника.

2. В трактовке сонатного цикла В. Бибик возвращается к одночастности как форме, наиболее соответствующей психологии жанра, интимному, лирико-философскому типу самовыражения. После развернутых двухчастных Шестой (ор. 47, 1982), Седьмой (ор. 49, 1982), Восьмой (ор. 70, 1988) и трёхчастной Девятой (ор. 79, 1990) сонат сжатие сонатного цикла до одночастности в Десятой как следствие эволюции жанра в творчестве композитора утвердило камерность в качестве стилового признака сонатного мышления В. Бибика.

3. В основе драматургии сонаты лежит принцип монодрамы, предполагающий отсутствие внешнего действенного конфликта: «Автор на основе двух исконно лирических модусов – психологического переживания и философского осмысления – воссоздает художественную модель монодрамы с характерным для нее рефлексивным модулем сознания» [6, с. 185]. Внутренний конфликт, возникающий путем развертывания сокровенных мыслей и чувств героя во времени, находит свое драматургическое выражение через разработочность и волновой принцип развития.

4. Одночастная форма с чертами поэчности, обнаруженная в Десятой сонате, наряду с обращением к субъективно-лирической образности, наводит на мысль о связях творчества В. Бибика с неоромантическим направлением в музыкальном искусстве конца XX ст.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Веркина Т. Б. Ахматовская поэзия в музыке В. Бибика (вокальный цикл «Заветнейшее») [Текст] / Т. Б. Веркина // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. — Вип. 22. — Аспекти історичного музикознавства-II. — С. 152–158.*

2. Веркина Т. Б. *Современная советская музыка в учебном репертуаре вуза [Текст] : метод. реком. / Т. Б. Веркина. — Харьков, ХИИ, 1984. — Ч. I. — 23 с.*

3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы [Текст] / Н. Горюхина. — К. : Музична Україна, 1973. — 308 с.

4. Кононова О. В. Еволюція авторського почерку [Текст] / О. В. Кононова // Музика. — 1985. — № 5. — С. 4–5.

5. Лозовая В. И. О романтическом мироощущении в Девятой сонате для фортепиано В. С. Бибика [Текст] / В. И. Лозовая // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. тр. — Харьков, ХИИ, 1995. — С. 161–164.

6. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве [Текст] / Л. В. Шаповалова. — Харьков : Скорпион, 2007. — 292 с.

УДК 781.2 : 780.616.432

Наталья Рябуха

«ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ОБРАЗ МИРА» В ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЯХ С. Ю. ЮШКЕВИЧА

Актуальность исследования инструментального образа мира неразрывно связана с вопросами исполнительства, которые в современной ситуации находятся на новом этапе осмысления. В контексте музыкального мышления XX ст. окончательно сформировалась «новая музыкально-исполнительская поэтика» (термин И. Черновой), которая отражает изменение роли исполнителя в системе музыкальной коммуникации. Познание исполнительской концепции произведения предполагает не только оценку степени воплощения художественного замысла композитора, но и отношение интерпретатора к звуковой природе инструмента, которое и формирует *инструментальный образ мира*. Именно музыкальный инструмент всегда был и остается связующим звеном между внутренним миром композитора и «звучащим миром» исполнителя.

Понятие «инструментальный образ мира» отражает объективно-субъективную сущность исполнительского искусства, обнаруживает коммуникативную связь композиторского и исполнительского мышления через звуковой образ инструмента. Категория «звучо-