

УДК 78

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-2-8>

Ольга МИРОНЕНКО-МІХЕЙШИНА,

orcid.org/0000-0002-7271-848X

аспірантка кафедри теорії музики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна) mimollka@ukr.net

ЦИТАТА У ПРЕЛЮДІЇ № 11 ВАЛЕНТИНА БІБІКА (ІЗ ЦИКЛУ «34 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ») ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ВЗАЄМОДІЇ РІЗНИХ «МОДУСІВ» РИТМІЧНОГО МИСЛЕННЯ

*У статті розглядається співвіднесення текстів цитати та її періоджерела в аспекті часової організації на матеріалі Прелюдії № 11 В. Бібіка (із циклу «34 Прелюдії і фуги») та фрагмента з Віолончельного концерту В. Лютославського (із ц. 64 до ц. 73). Вивчення музичної цитати у Прелюдії наводить на питання – який сенс закладає композитор у запозичення, з якою метою цитує неточно, привносить нові акценти в текст «донорського» матеріалу. Особливо незрозумілими є суперечності в ритмічному оформленні цитованого матеріалу, адже періоджерело являє собою нетактовані алеаторичні побудови *Ad lib.*, організовані в часі складним способом у межах ритмічної системи, спеціально розробленої В. Лютославським. Означене питання не висвітлено в літературі, присвяченій творчості В. Бібіка та В. Лютославського, що зумовлює актуальність теми розвідки. Музикознавчі дослідження, у яких розглядається феномен цитування, не охоплюють музичний матеріал, обраний для аналізу. Мета полягає у виявленні через зіставлення текстів цитати та її інваріанта специфіки ритмічного мислення В. Бібіка та В. Лютославського. Через порівняння засобів графічної фіксації ритмічних процесів, зіставлення особливостей фактурного оформлення окреслюються відмінності у принципах ритмічної організації (темпові позначення, одиниці відліку часу, агогічне нюансування, акцентність, художні поліхронні ефекти), розбіжності у виконавському інтонуванні музичного матеріалу творів, отже, окреслюються суперечності в можливій виконавській художній інтерпретації. З'ясовується виразово-емоційне наповнення тексту цитати, як гіпотеза пропонується пояснення причин окремих розбіжностей у нотному записі творів. Висловлюється думка, що процес живого виконавського інтонування в часі є одним із першорядних інструментів вияву відмінностей у ритмічному мисленні композиторів. Здійснюється спроба узагальнення підходів В. Бібіка та В. Лютославського до організації ритмічних процесів у композиціях.*

***Ключові слова:** цитата, часова організація, одиниця відліку часу, акцентність, поліхронність, Прелюдія № 11 В. Бібіка, Віолончельний концерт В. Лютославського.*

Olha MYRONENKO-MIKHEISHYNA,

orcid.org/0000-0002-7271-848X

Postgraduate Student at the Theory of Music Chair

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

(Kyiv, Ukraine) mimollka@ukr.net

THE QUOTATION IN PRELUDE № 11 BY V. BIBIK (FROM “34 PRELUDES AND FUGUES”) AS THE REFLECTION OF AN INTERACTION OF THE DIFFERENT MODES OF THE RHYTHMIC THINKINGS

*The article describes the correlation of the quotation's text and its original source's text in the aspect of the time organization on the material of Prelude № 11 by V. Bibik (from the cycle “34 Preludes and Fugues”) and the fragment from the Cello Concerto by W. Lutosławski (from numeral 64 to numeral 73 by score). The study of a musical quotation in the Prelude raises the question – what is the meaning of the borrowing, for what purpose a composer brings the new accents to the text of the “donor” material. Particularly the contradictions in the rhythmic organization of the cited material are incomprehensible, because the original source has unbarred aleatory constructions *Ad lib.*, organized in time in a complex way within a specially developed by W. Lutoslawski rhythmic system. This issue is not covered in the literature on the works of V. Bibik and W. Lutoslawski. Musicological studies, which consider the phenomenon of citation, don't cover the musical material selected for analysis. The aim is to identify through the comparison of the quotation and its invariant texts the specifics of V. Bibik and W. Lutoslawski rhythmic thinking. In the main part of article there are outlined the differences between the principles of the rhythmic organization (tempo, counting units of time, agogic nuances, accent, polychronous effects) by comparing the means of the graphic fixation of the rhythmic processes and the texture's forms of the compositions. As a result, it is revealed the expressive and emotional content of the quote's text and assumed the causes of some differences in the musical notation of the compositions. It is suggested that the intonation*

process in the time is one of the primary tools for understanding the specifics of V. Bibik's and W. Lutoslawski's rhythmic thinking. As a result, it is generalized the author's approaches to the organization of rhythmic processes in compositions.

Key words: quotation, Prelude № 11 by V. Bibik, Cello Concerto by W. Lutoslawski, counting unit of time, accent, polychronicity.

Постановка проблеми. У вивченні феномену музичного цитування одним із найбільш проблемних є питання співвідношення запозиченого матеріалу з його першоджерелом. Ступінь точності цитування, характер змін дозволяють навіть поза контекстом, у якому перебуває запозичення, наблизитися до усвідомлення смислового наповнення цитати, а також напрямів її переосмислення. Зокрема, аналітичне співвіднесення текстів дозволяє виявити відмінності в ритмічному мисленні композиторів. Під таким кутом зору ми розглядаємо *об'єкт* дослідження – цитату із фрагмента Віолончельного концерту В. Лютославського (із ц. 64 до ц. 73) у Прелюдії № 11 В. Бібіка (із циклу «34 Прелюдії і фуги»).

Особливість матеріалу полягає в тому, що відмінності ритміки цитати та її інваріанта виявляються більшою мірою не через «умоглядний» теоретичний аналіз, а через процес виконавського інтонування, інтонування *в часі*. **Предмет** дослідження – особливості співвідношення зазначених текстів в аспекті часової організації.

Аналіз досліджень. Феномен музичної цитати розглянуто в дослідницькій літературі досить широко й об'ємно. У центрі уваги музикознавців – обсяг і зміст поняття (Арановський, 1979; Крилова, 1975; Денисов, 2013; Романець, 2014), функції цитування (Крилова, 1975; А. Денисов, 2009; Романець, 2014), питання співвідношення, а також взаємодії цитованого матеріалу та контексту (Денисов, 2016), семантичне наповнення запозиченого тексту (Гаврилова, 2009; Денисов, 2011), проблеми типології явища (Лаврова, 2005; Арановський, 1979; Денисов, 2009; Гаврилова, 2009); почасти розглянуто феномен і на матеріалі кіномузики (Шак, 2014); здійснено унікальну спробу накопичення та систематизації власне цитатного матеріалу – у нещодавно опублікованому А. Денисовим «Довіднику» (Денисов, 2013). У роботах, присвячених означеній проблематиці, досі не розкрито аспект співвідношення «тексту-донора» та «тексту-реципієнта» (Денисов, 2009) в аспекті проблем ритмічної організації. Також не фігурує ця тема у працях, присвячених матеріалу дослідження – Віолончельному концерту В. Лютославського та Прелюдії № 11 із поліфонічного циклу В. Бібіка «34 Прелюдії та фуги». Це зумовлює актуальність теми розвідки.

Мета статті полягає у виявленні через зіставлення текстів цитати та її інваріанта специфіки ритмічного мислення В. Бібіка та В. Лютославського¹.

Виклад основного матеріалу. У Прелюдії запозичено фрагмент Концерту із ц. 64 до ц. 73: цитується матеріал партії віолончелі соло, вилучений із багатоголосного контексту. В. Бібік обирає центральний у драматургії твору епізод, який є початком ліричного центру («Кантилені», за висловом В. Лютославського), вираженням глибоко особистісного начала. Монолог віолончелі на тлі оркестру підготовлює момент «недовершеної кульмінації» (В. Лютославський) (Качинський, 2002: 70), драматургічного зламу в композиції. Межі цитати позначені в нотному тексті цифрами: початком запозичення є Інціпіт Прелюдії (відмічений «1»). Заключний епізод п'єси (відокремлений від попередньої побудови пунктирною лінією та цифрою «2») виходить за межі цитати.

Щоб розглянути специфіку співвідношення текстів першоджерела та його цитатної версії в зазначеному аспекті, окреслимо передусім характер змін у цитаті щодо вихідного матеріалу. По-перше, В. Бібік вдається до жанрової трансформації «тексту-донора»: із фрагмента концертного твору він створює прелюдію, частину мікроциклу «прелюдія-фуга»². Отже, нове жанрове рішення активізує сферу тих контекстів, які пов'язані із жанром прелюдії *фортепіанної* як такої. Іншими також стають виразово-технічні можливості, які передбачаються самою природою, технічними можливостями інструмента – фортепіано. По-третє, у «тексті-реципієнті» з'являються нечисленні звуковисотні відмінності, **абсолютно іншим стає принцип організації часу**. У зв'язку з тим, що виконавський процес реалізується в часі, власне цей аспект стає першорядним для усвідомлення логіки авторського переосмислення першоджерела.

Організація часу є одним із головних інструментів композиторської техніки «контрольованої

¹ Вносимо за рамки цього дослідження питання про значення творчості В. Лютославського для В. Бібіка. Це – проблема подальшої, окремої праці. Відомо, що під час викладання в Тель-Авівському університеті композиції В. Бібік читав лекції про сучасну музику, зокрема про творчість В. Лютославського.

² Крім цього, одна з тематичних чарунок розвивального епізоду прелюдії стає початковим сегментом теми подальшої фуги.

та обмеженої алеаторики» (авторське визначення), яка розроблялася В. Лютославським із початку 1960-х рр. та була застосована у Віолончельному концерті (1970 р.). За визначенням З. Сковрона, «сутністю цієї концепції (контрольованої алеаторики – О. М.) є використання тонких ритмічних ефектів, що їх неможливо зафіксувати в нотному записі, залучення виконавців як партнерів у процес створення твору та водночас утримання контролю над звуковисотними параметром, зокрема гармонічним» (Lutosławski, 2008: 77) (переклад і курсив наш – О. М.). У своїх теоретичних працях В. Лютославський зазначає, що причиною пошуків нової техніки для нього послугував негативний, на його думку, досвід колег-композиторів у способах фіксації ритмічних явищ (композитор посилається, зокрема, на твори П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Ноно (Lutosławski, 2011: 18, 69, 70, 76). Як наслідок, зникає за надскладних технічних умов розкута та природна гра, виконавець перетворюється на «лічильну машину», автомат і втрачає задоволення від колективної гри (Lutosławski, 2011: 90). Результатом цих пошуків стала техніка контрольованої та водночас вільної колективної гри, і ця техніка безперервно вдосконалювалася В. Лютославським протягом зрілого періоду творчого шляху³. Через те, що проблема механічності поставала у процесі виконавської реалізації ритмічних завдань, композитор прагнув відшліфування насамперед засобів фіксації часових процесів (Lutosławski, 2011: 110, 115). Таким способом налаштування на участь **виконавця** зумовило передусім особливі форми запису елементів організації часу, багато в чому і специфіку індивідуальної системи нотації В. Лютославського.

Якщо порівнювати нотний запис фрагмента з Віолончельного концерту, що цитується, та Прелюдії, можна помітити безліч дрібних, незначних невідповідностей у способах фіксації.

Зокрема, в епізоді з Концерту, що цитується В. Бібіком, відсутній тактовий поділ, партію віолончелі соло перетинають умовні вертикальні лінії. Останні є символом диригентського жесту, який координує в часі моменти вступу оркестрових голосів (приклад 1).

Ритмічні тривалості в Концерті, які мають традиційну форму запису, втрачають свою функцію носія інформації про точний час звучання.

³ Перший твір, у якому системно відтворилися принципи нової техніки, – «Венеціанські ігри» (1961 р.), які мають дві авторські редакції. Дослідник творчості В. Лютославського А. Томас зазначає: «Виконавська доля цієї композиції <...> була такою нетиповою, що вона (партитура – О. М.) була виправлена після прем'єри» (Lutosławski, 2008: 72).

Вони стають умовною координатою, зміст якої визначається метрономічними та хронометричними вказівками. Крім цього, у щ. 64–64d тривалість нот зумовлюється силою видобування звука штрихом *pizz.* (згідно із зазначеним динамічним нюансом) і часом, необхідним для його загасання (приклад 2).

Обмеження часових співвідношень точними числовими показниками у фрагменті, який цитується, не перешкоджає, а навпаки, сприяє формуванню вільного, гнучкого, не скутого чіткими часовими «лещатами» виконавського висловлювання. Це досягається завдяки особливим способам позначення **темпу**. У цитованому фрагменті В. Лютославський або фіксує граничні числові межі швидкості руху ($\text{♩} = 88\text{--}100$ уд. м./хв.), надає виконавцю можливість вибору одного з її рівнів (приклад 3), або вказує приблизне цифрове значення темпу ($\text{♩} = ca\ 106$).

Під час порівняння обраних творів увагу привернула дрібниця, яка спочатку здалася малозначущою. У цитованому матеріалі **часовою тривалістю, щодо якої виконавець прораховує всі темпові градації**, коливання, є вісімка. Власне ця **ритмічна** одиниця, щодо якої фіксується темп у Концерті, обрана В. Лютославським не випадково. Вона домінує в ритмічному оформленні фрагмента. Через це її середній часовий обсяг легко утримувати в пам'яті та щодо вісімки інтонувати музичний текст у часі. «Стиснення» та «розтягнення» цієї тривалості в межах встановлених темпових градацій стає природним результатом виконавського інтонування в часі.

Проте таку функцію вісімка виконує не тільки в партії віолончелі, яка цитується у Прелюдії. У творі В. Лютославського її значення в ритмічній організації є надзвичайно великим, адже власне через оперування найбільш зручною, єдиною протягом процесу розгортання в часі та водночас «гнучкою», відповідно до умов інтонування, одиницею полегшується технічно-виконавська організація понадбагатоголосся, уможлиблюється утримання швидкості руху кожним виконавцем в умовах політемпового контрапунктування оркестрових партій, отже, створюється надзвичайно рафіноване та вишукане, багаторівневе ритмічне плетиво.

Щоби прояснити значення такого підходу В. Лютославського у вирішенні ритмічних завдань, звернімося до роздумів композитора стосовно цього. Проблема ритмічної організації є чи не центральною темою зрілого періоду творчості митця, розглядається як теоретичне питання в чернетках та статтях, віддзеркалюється в комен-

Приклад 1

Приклад 2

Приклад 3

тарях до партитур, що призначені для виконавців. У пошуках власної техніки часової організації, для пояснення та донесення до широкого загалу власних ідей В. Лютославський аналізує свої твори і композиції інших авторів. Так, проблема віднайдення адекватної функціональної одиниці відліку порушується у статті «**Кілька проблем з області ритміки**» (Lutosławski, 2011). В. Лютославський обґрунтовує на матеріалі музики різних стилів та епох диференціацію ритміки за типами на «модулярну» та «немодулярну». «Модулем» (Lutosławski, 2011: 63) композитор називає **найменшу спільну долю відліку**, яка є кратною всім ритмічним одиницям композиції. Ритмічну

структуру, у якій всі одиниці зводяться до їхньої найменшої складової частини – «модуля» (як-от вісімка), композитор називає «модулярною» (Lutosławski, 2011: 72). У результаті проведення аналізу композиції XX ст. (зокрема, Л. Ноно) В. Лютославський доходить висновку, що гранично складна нотація, яка містить модулі, наприклад, обсягом з 1/420 тривалість замість звичної 1/64, не може точно реалізуватися під час виконання і є формальною. Дотримуватися таких технічних вимог виконавцю надзвичайно складно. Спроби відповідати точним розрахункам призводять, на думку композитора, до абсурдних результатів. Таку ритмічну структуру, у якій спільна

одинаця відліку є фіктивною, композитор пропонує називати «немодулярною».

Головним досягненням розробленої В. Лютославським техніки є новий спосіб організації немодулярної ритміки. Композитор створює ритмічну структуру – химерну, вишукану, складну – застосуванням як спільної для всіх голосів одиниці відліку простої тривалості (переважно шістнадцятки, вісімки, чвертки). Проте в межах кожного голосу вони набувають різної часової «якості», відповідно до позначень швидкості. Так формується надскладна ритмічна структура за найпростіших технічних умов. У партії соло віолончелі, яка цитується у Прелюдії, ритміка складається із простих тривалостей, переважно вісімок, проте їхня реальна тривалість дуже різна. Ця тривалість не є «модулем», тому що не має фіксованої часової величини, проте, превалюючи в ритмічному оформленні, виконує функцію центральної одиниці відліку.

Отже, у нотному запису проаналізованого матеріалу концентровано відображені та виражені всі основоположні принципи технічної організації часу, розроблені В. Лютославським. Загалом вони виявляють **ідею точного композиторського розрахунку, який забезпечує свободу виконавського процесу**. Головна ідея техніки – «розкріпачення часових зв'язків між звуками, що дозволяє цілому колективу **вільну, рапсодичну гру**, досягнення якої є неможливим у традиційний спосіб» (В. Лютославський) (Lutosławski, 2011: 93) (виділення наше – О. М.).

Фрагмент Кантилени з Віолончельного концерту є цікавим в аспекті часової організації не тільки з технічного боку, а й художньо-виразового. Епізод є чи не найяскравішим зразком художнього явища поліхронності.

Проте В. Бібік вилучає багатоголосся, в умовах якого поліхронні явища утворюються, з тексту В. Лютославського, занурює матеріал партії соло в абсолютно інші фактурні умови. Підкреслимо, що в нотному записі Прелюдії відсутня навіть педалізація (наявна в інших творах із циклу), властивістю якої є пом'якшення звучання та створення його особливої об'ємності.

Крім цього, засоби та прийоми фіксації ритму, до яких вдається В. Бібік, деякою мірою суперечать центральній ідеї В. Лютославського – розкріпаченню часових зв'язків через точний композиторський розрахунок. Візуально монолог фортепіано являє вільне, не скуте чіткими тактовими межами висловлювання. (Дві вертикальні лінії – суцільна і пунктирна, які перетинають нотоносець, лише позначають тричастинну структуру композиції).

Проте засоби «внутрішньої» часової організації, якими оперує В. Бібік, мають докорінно інше значення та є відмінними від першоджерела. Якщо у Віолончельному концерті швидкість руху фіксується локально (окремо для кожного етапу розвитку), то у Прелюдії темпова вказівка позначається над першим нотоносець та поширюється на всю композицію: $\text{♩} = 58$. У фрагменті, що цитується, спостерігаються п'ять змін метрономічних вказівок, амплітуда яких коливається від $\text{♩} = 88$ до $\text{♩} = 106$ уд. м. / хв. У Прелюдії, на відміну від першоджерела, позначаються не темпові «модуляції», а «відхилення» від центральної швидкості, «структура» яких є «тричастинною» (поверненням до «Темпо I» фіксується початок третього розділу форми). Кількісне значення метрономічних одиниць є чітко визначеним: виконавець має точно дотримуватися встановлених координат. Тому і якісне значення нотних тривалостей є не відносним, як у В. Лютославського, а абсолютним.

Під кутом зору ж виконавського інтонування найцікавішою є зміна в цитаті якісного та кількісного значення одиниці відліку, встановленої в темповій вказівці (а саме: мірою відліку часу стає не вісімка, а чверть). Як зазначалося, технічно виконавцю легше інтонувати за вісімкою (як у Концерті В. Лютославського). Вибудовування часового розгортання щодо чвертки (у Прелюдії В. Бібіка) ускладнює артикуляцію ритмічно нерегулярних мотивів і фраз, які переважно складаються із дрібніших за встановлену одиницю тривалостей. У такому разі обрана В. Бібіком одиниця є не такою, що домінує у фрагменті, ритмічною тривалістю, а формально-орієнтувальним часовим об'ємом. Це привносить у виконавський процес невловиму напругу, а інтонування втрачає природні «дихання» та гнучкість. Так, свідомо чи несвідомо, композитор, за збереження практично всіх співвідношень ритмічних одиниць нотного тексту першоджерела, порушує закладену В. Лютославським безпосередньо у природу вихідного матеріалу логіку інтонування.

Крім цього, В. Бібік змінює, відповідно до обраної міри, деякі часові значення. Наприклад, у В. Лютославського тривалість кінцевої ноти (цілої) у завершеннях фраз неоднакова, тому що розміщені над і під нотними знаками фермати та динамічні вилки передбачають градації в часі (приклад 4).

З огляду на можливості фортепіано, В. Бібік не тільки відмовляється від динамічного нюансування останнього звука, але також і від «відтягувань», підкреслює таким способом інакшу, м'якшу природу звуковидобування (приклад 5).

Також В. Бібік інакше структурує музичний матеріал у часі завдяки інтонаційним і фразувальним позначенням (приклад 6).

Щодо відмінностей, які є значущими не так для технічного аспекту виконавського процесу, як для його виражальної сторони, то варто зазначити, що темп, який встановлює В. Бібік, на вісім одиниць вищий крайньої межі в тексті-джерелі, а динамічні й агогічні вказівки є гострішими за смисловим значенням (*rochis. incalz., accel., Animato*). У зв'язку із цим можна припустити, що зміна одиниці відліку є не випадковою. У комплексі з темпово-агогічною драматургією цей засіб надає музичному образу дещо інакший, ніж у Концерті, відтінок експресії: гранично натягнутий. Проте відчуті й досягнуті це допомагає передусім **лише безпосередньо процес виконавського інтонування**⁴.

Попри відмінності в технічно-виконавській організації часових процесів у Прелюдії та Концерті, обидва тексти мають найголовнішу споріднену рису. В. Лютославський неодноразово проводить паралель між ритмікою власних творів і організацією ритму прози. Ця думка є однією з найважливіших в усвідомленні тонкощів його ритмічної концепції: «Ритміка, деякою мірою, є моделлю людського мовлення з його характерними нюансами, що виникають із висловленого змісту та з експресії, яка надається реченням, словами та навіть складам. Не варто через це думати, що музика має <...> насправді переказувати певний однозначний зміст. З мовлення запозичені <...> його внутрішній *habitus*, його **суто звукові властивості і спосіб, у який воно протікає в часі**» (виділення наше – О. М.) (Lutosławski, 2011: 43–44). Цей коментар стосується партії соло – монологу першої скрипки з першої частини Струнного квартету, проте є правомірним і стосовно матеріалу віолончелі соло з Концерту. А в «Записках» містяться аналогії між організацією прози та ритмікою багатоголосних секцій *Ad lib.*: «Вражаюча подібність між віршом і прозою, а також «пульсом» і “*ad lib.*”. Це наша епоха – половина ХХ ст. відкриває вдруге прозу» (Lutosławski, 2008: 27). Власне зв'язок із живим мовленням, не імпровізованим, а структурованим та чітко організованим, тобто із прозою, дуже тонко виявляється у Прелюдії В. Бібіка. Поза багатоголосним контекстом у цитованому фрагменті ще більше оголюються мовленнєві якості матеріалу: Прелю-

дія нагадує абсолютно самотній людський голос, здавлений та тривожний. Композитор створює своєрідну прозу – монолог для фортепіано.

Висновки. Отже, завдяки переосмисленню часових співвідношень художній образ у Прелюдії набуває характеру загостреної експресії. Проте без вивчення рукописів композитора ми не можемо переконливо стверджувати, що зміна одиниці відліку, агогічних та динамічних засобів нюансування справді є наслідком свідомого переосмислення цитованого джерела. Неясними є також причини трьох розбіжностей, наявних у звуковисотній лінії (третя лінійка, кінець першої фрази, шоста лінійка, кінець передостанньої фрази, десята лінійка, завершення першої фрази), а також у ритмічному нюансуванні мотивів (п'ята лінійка, фраза, що припадає на *Animato*, сьома лінійка, остання ритмічна фраза). Ці відмінності можуть бути спричинені помилками, яких припустився редактор (як-от проминання деяких знаків скасування альтерації). Відмінності у фразуванні й агогіці дозволяють припустити, що В. Бібік міг взяти за основу не нотний текст, а його аудіоверсію. Зокрема, наприклад, темп, динамічна і, що найголовніше, деталізована агогічна організація в першому розділі тексту Прелюдії досить близькі до відтворення відповідного фрагмента в інтерпретації віолончеліста Р. Яблонського (1978 р., диригент – В. Лютославський)⁵. У такому разі міра відліку могла бути обрана В. Бібіком за внутрішнім відчуттям перебігу часу в Концерті. Можливо, композитор переосмислює у своїй Прелюдії досвід і слухового, і візуального «прочитання» тексту твору В. Лютославського, свідомо перебуває ритмічну концепцію В. Лютославського у прагненні надати музичному образу потенційної, латентної загостреності. Підтвердити або спростувати наші припущення можна лише в результаті вивчення рукописів Прелюдії В. Бібіка, що є перспективою подальшого дослідження. На жаль, ми не можемо ознайомитися із чернетками твору, тому що композитор, зі слів його доньки Вікторії Бібік, знищив їх після написання композиції.

Побіжно зазначимо: вірогідним є і той факт, що виконавці власне Прелюдії беруть за основу не тільки нотний текст твору, але й аудіоверсії Віолончельного концерту. Зокрема, в інтерпретації Тімоті Гофта, який уперше у 2018 р. виконав поліфонічний цикл повністю, усі відтягування останнього звука у фразах першої побудови є природними, гнучкими та не відповідають зафіксованій

⁴ У тексті ми спеціально уникаємо опису відмінностей у фразуванні, а також в артикуляції, тому що найімовірнішою причиною цих невідповідностей є «приспосовування» музичного матеріалу до нових, «фортепіанних» якостей.

⁵ Перший зошит видано в 1981 р. (точний час написання невідомий), а Концерт – у 1970 р. (тоді ж відбулося і перше його виконання).

Приклад 4

Приклад 5

Концерт

Прелюдія
Приклад 6

у тексті цілій тривалості (див. Приклад 5). Крім того, піаніст активно педалізує, створює м'який звуковий шлейф, який злегка нагадує сонорне плетиво голосів супроводу, поліхронні ефекти у фрагменті оригіналу (хоча це не прописано в нотному тексті В. Бібіка). Цікавою є фразувальна тактика Т. Гофта в центральній побудові. Попри відсутність будь-яких позначень у цьому фрагменті в тексті В. Бібіка, агогічне нюансування, фразування піаніста дуже близькі до виконавської версії Концерту 1974 р. (Паризький оркестр під орудою В. Лютославського, соліст – М. Ростропович, якому і присвятив свій твір композитор).

Головним же результатом нашого дослідження є те, що процес живого інтонування в часі стає додатковим інформатором для аналітика, дозволяє досягнути ступінь відмінностей між текстами, їхню значущість, а звідси – і повноту авторського задуму у творах. Саме такий підхід стає інструментом виявлення різних типів ритмічного мислення композиторів, різних підходів до організації часу в композиціях. Подальший аналіз джерельних матеріалів, а також поліфонічного циклу загалом, порівняння дослідження Прелюдії з іншим зразком цитування у фузі № 33 із Третього зошита дозволить уточнити можливі причини відмінностей у засобах письмового оформлення музичного матеріалу запозичення, отже, наблизитися до смислового наповнення цитати, до розуміння В. Бібіком значення та сенсу цієї цитати у своєму тексті.

Загалом, співвіднесення текстів творів дозволяє виявити різні властивості авторського мислення, позиції та підходи до ритмічного оформлення музичного матеріалу. В. Лютославський створює цілісну тривимірну часову концепцію,

яка відображається та виявляється в художньо-часових ефектах, композиційно-технічній організації та виконавсько-технічних засобах. Головний вектор його пошуків – віднайдення найзручніших способів ритмічної організації, узгоджених із внутрішнім сприйняттям часу слухачем, виконавцем і безпосередньо композитором. Узагальнено схарактеризувати винятково на матеріалі Прелюдії «модус» мислення В. Бібіка неможливо. Проте в результаті вивчення тексту цитати зазначимо, що композитор зосереджується у Прелюдії на художньо-виразових якостях музичного матеріалу, який переосмислює, і шукає відповідне ритмічне оформлення власних звукових уявлень, не скеровує системно певних завдань на виконавсько-технічні питання (залишаємо за лаштунками інші композиції циклу). Головний напрям роботи композитора із чужим текстом – узгодження та поєднання своїх творчих ідей з новаціями, представленими в ритмічному оформленні цитованого матеріалу.

На нашу думку, якими б не були причини привнесення у виконавський процес додаткового напруження, аспект часової організації є дуже важливим у розумінні художньої концепції В. Бібіка. Узагалі ж представлений матеріал може послугувати джерелом для подальшого дослідницького осмислення семантичного навантаження цитати в цьому творі, а також стати у пригоді виконавцям. Незалежно від того, якими технічними засобами оперуватиме піаніст у процесі виконавського інтонування, усвідомлення особливостей ритмічної структури Прелюдії може утворити підґрунтя для більш глибокого прочитання тексту автора, отже, для створення глибокої та стильної інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Симфонические искания: проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг. : исследовательские очерки. Ленинград : Советский композитор, 1979. 287 с.
2. Бібік В. 34 Прелюдії та фуґи для фортепіано, ор. 16 а : у 3-х зошитах. Київ : Муз. Україна, 1981. Зошит 1. 80 с.
3. Гаврилова Л. Семантические грани цитаты в творчестве Ацио Корги. *Семиотика художественной культуры: Образ России в межкультурной коммуникации* : материалы Международной научно-практической конференции. Кемерово ; Санкт-Петербург : Кемеровский полиграфический комбинат, 2009. С. 160–172. URL: <http://2010.gnesinstudy.ru/index.html%3Fp=265.html> (дата звернення: 28.05.2018).
4. Денисов А. О соотношении «цитата-контекст» в музыкальном произведении. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2016. № 2. С. 13–22. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/o-sootnoshenii-tsitata-kontekst-v-muzykalnom-proizvedenii> (дата звернення: 20.04.2017).
5. Денисов А. Музыкальные цитаты : справочник. Санкт-Петербург : Композитор–Санкт-Петербург, 2013. 222 с.
6. Денисов А. О семантической трансформации музыкальной цитаты. *Musicus: Вестник Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова*. 2011. №№ 3–4. URL: http://www.conservatory.ru/files/Musicus27_Denisov.pdf (дата звернення: 20.04.2017).
7. Денисов А. Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования. *Musicus : вестник Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова*. 2009. № 5 (18). URL: http://www.conservatory.ru/files/28-33_musculus_018.pdf (дата звернення: 20.04.2017).
8. Крылова Л. Функции цитаты в музыкальном тексте. *Советская музыка*. 1975. № 8. С. 92–97

9. Лаврова С. Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX в. : автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2005. 189 с.
10. Качинський Т. Розмови з Вітольдом Лютославським : наукове видання. Львів : Сполом, 2002. 148 с.
11. Мироненко-Міхейшина О. Віолончельний концерт та «Три поеми Анрі Мішо» Вітольда Лютославського: специфіка часової організації : дипломна робота ... магістра музичн. мист.: 025. Київ, 2018. 166 с.
12. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерещкого: очерки развития симфонической музыки в Польше XX в. Москва : Сов. композитор, 1990. 332 с.
13. Романец М. Формы функционирования автоцитаты (на примере произведений Мориса Равеля). *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 50. URL: <http://www.glierinstitute.org/ukr/digests/050/27.pdf> (дата звернення: 29.01.2019).
14. Семченкова А., Шак Т. Музыкальная цитата в структуре медиатекста: направления анализа. *Вестник Адыгейского государственного университета*. Серия 2 «Филология и искусствоведение». 2010. № 2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-tsitata-v-strukture-mediateksta-napravleniya-analiza> (дата звернення: 28.05.2018).
15. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX в. Москва : Музыка, 1971. 304 с.
16. Холопова В. Теория музыки мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 368 с.
17. Lutosławski W. Zapiski / opracow., koment. Z. Skowrona. Warszawa : WUW, 2008. 125 s.
18. Lutosławski W. Kilka problemów z dziedziny rytmiki. *Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi* / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo – obraz terytoria, 2011. S. 63–78.
19. Lutosławski W. O aleatoryzmie. Uwagi na marginesie Gier weneckich. *Witold Lutosławski O muzyce : pisma i wypowiedzi* / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo – obraz terytoria, 2011. S. 87–94.
20. Lutosławski W. O rytmice i organizacji wysokości dźwięków w technice komponowania z zastosowaniem ograniczonego działania przypadku. *Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi* / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo – obraz terytoria, 2011. S. 95–119.
21. Lutosławski W. Z zagadnień związanych z konstrukcją wielkich form zamkniętych. *Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi* / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo – obraz terytoria, 2011. S. 34–45

REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. Simfonicheskie iskaniya: problemy zhanra simfonii v sovetskoy muzyike 1960–1975 gg. [Symphonic searches: problems of the Symphony Genre in Soviet Music 1960–1975]. Issled. ocherki. Leningrad : Soviet composer, 1979. 287 p. [in Russian].
2. Bibik V. S. 34 Preliudii ta fuhy dlia fortepiano [34 Preludes and Fugues for Piano], op. 16 a. U 3 zoshytakh. Zoshyt 1. Kyiv : Musical Ukraine, 1981, 80 p. [in Ukrainian].
3. Gavrilo L. V. Semanticheskie grani tsitaty v tvorchestve Atsio Korgi [Semantic verge of the quote in the Atsio Corgi works] *Semiotika hudozhestvennoy kultury: Obraz Rossii v mezhkulturnoy kommunikatsii : materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii*. Kemerovo; Saint-Petersburg : Kemerovo printing plant, 2009, pp. 160–172. [in Russian].
4. Denisov A. V. O sootnoshenii “tsitata-kontekst” v muzyikalnom proizvedenii [About the relationship “quotation-context” in a music work] *South-Russian musical anthology*, 2016, №2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/o-sootnoshenii-tsitata-kontekst-v-muzyikalnom-proizvedenii> (Accessed 20 April 2017). [in Russian].
5. Denisov A. V. Muzyikalnyie tsitaty [Musical quotes] : spravochnik. Saint-Petersburg : Composer-Saint-Petersburg, 2013, 222 s. [in Russian].
6. Denisov A. V. O semanticheskoy transformatsii muzyikalnoy tsitaty [About the semantic transformation of musical quotation] // *Musicus: Bulletin of the St. Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov*, Saint-Petersburg, 2011, № 3–4. URL: http://www.conservatory.ru/files/Musicus27_Denisov.pdf (Accessed 20 April 2017). [in Russian].
7. Denisov A. V. Fenomen muzyikalnoy tsitaty – problemy issledovaniya [The phenomenon of musical quotation – research problems]. *Musicus: vestnik Sankt-Peterburgskoy konservatorii imeni N. A. Rimskogo-Korsakova*. Saint-Petersburg, 2009, № 5 (18). URL: http://www.conservatory.ru/files/28-33_musicus_018.pdf (Accessed 20 April 2017). [in Russian].
8. Kryilova L. L. Funktsii tsitaty v muzyikalnom tekste [Functions of quotation in musical text] *Soviet music*. Moscow, 1975, № 8, pp. 92–97. [in Russian].
9. Lavrova S. V. Tsitirovanie kak proyavlenie printsipa komplementarnosti v tvorchestve kompozitorov posledney treti XX veka [Citation as a manifestation of the principle of complementarity in the work of composers of the last third of the 20th century]. PhD thesis. Sankt Peterburgskaya gos. kons. im. N. A. Rimskogo Korsakova, Saint-Petersburg, 2005. [in Russian].
10. Kachynskiy T. Rozmovy z Vitoldom Liutoslavskym [Conversations with Witold Lutoslawski] : naukowe vydannia, Lviv, Spolom, 2002, 148 p. [in Ukrainian].
11. Myronenko-Mikheishyna O. Violonchelnii kontsert ta “Try poemy Anri Misho” Vitolda Liutoslavskoho: spetsyfyka chasovoi orhanizatsii [Cello Concerto and “Three Poems d’Henri Michaux” by Witold Lutoslawski: specificity of temporal organization]. Master’s thesis. Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv, 2018, 166 p. [in Ukrainian].
12. Nikolskaya I. I. Ot Shimanovskogo do Lyutoslavskogo i Penderetskogo: ocherki razvitiya simfonicheskoy muzyiki v Polshe XX v. [From Szymanowski to Lutoslawski and Pendercki: essays on the development of symphonic music in Poland in the 20th century], Moscow, Soviet composer, 1990, 332 s. [in Russian].
13. Romanets M. S. Formy funktsionirovaniya avtotsitaty (na primere proizvedeniy Morisa Ravelya) [Forms of functioning of auto quotes (on the example of the works of Maurice Ravel)] *Kyiv musicology*, 2014, Vyp. 50. URL: <http://www.glierinstitute.org/ukr/digests/050/27.pdf>. [in Ukrainian]. (Accessed 22 March 2021).

14. Semchenkova A. V., Shak T. F. Muzyikalnaya tsitata v strukture mediateksta: napravleniya analiza [Musical quote in the structure of the media text: directions of analysis] Bulletin of the Adyge State University. Series 2: philology and art history, 2010, №2. [in Russian].
15. Holopova V. N. Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoy poloviny XX veka [Issues of rhythm in the works of composers of the first half of the 20th century]. Moscow, Musica, 1971, 304 p. [in Russian].
16. Holopova V. N. Teoriya muzyki melodika, ritmika, faktura, tematizm [Music theory melody, rhythm, texture, thematism], Saint-Petersburg, Lan, 2002. 368 p. [in Russian].
17. Lutosławski W. Zapiski [Zapiski]/ opracow., koment. Z. Skowrona, Warsaw, WUW, 2008. 125 p. [In Polish].
18. Lutosławski W. Kilka problemów z dziedziny rytmiki. Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi [Several problems in the field of rhythmic. Witold Lutosławski. About music: letters and statements] / opracow. Z. Skowron, Gdańsk, Wydawnictwo słowo – obraz terytoria, 2011, pp. 63–78. [In Polish].
19. Lutosławski W. O aleatoryzmie. Uwagi na marginesie *Gier weneckich* Witold Lutosławski O muzyce : pisma i wypowiedzi [On aleatorism. Notes on the margins of Venetian Games Witold Lutosławski On music: writings and statements] / opracow. Z. Skowron, Gdańsk, Wydawnictwo słowo – obraz terytoria, 2011, pp. 87–94. [In Polish].
20. Lutosławski W. O rytmice i organizacji wysokości dźwięków w technice komponowania z zastosowaniem ograniczonego działania przypadku // Witold Lutosławski O muzyce : pisma i wypowiedzi [On the rhythm and organization of pitch in the composing technique with the limited action of chance // Witold Lutosławski On music: writings and statements] / opracow. Z. Skowron, Gdańsk, Wydawnictwo słowo – obraz terytoria, 2011, pp. 95–119. [In Polish].
21. Lutosławski W. Z zagadnień związanych z konstrukcją wielkich form zamkniętych [On issues related to the construction of large closed forms] Witold Lutosławski O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron, Gdańsk, Wydawnictwo słowo – obraz terytoria, 2011, pp. 34–45. [In Polish].