

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМ. І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра спеціального фортепіано

«РОЗМОВА З ЧАСОМ» ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА
(антисоната для двох фортепіано)

методичні рекомендації для самостійної роботи здобувачів освітніх ступенів «Бакалавр» та «Магістр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Сольне інструментальне та вокальне виконавство» та освітньо-наукової програми «Музичне мистецтво» очної та заочної форм здобуття освіти (освітні компоненти «Фах» та «Виконавсько-педагогічна майстерність»)

Рекомендовано до видання Вченою радою
Харківського національного університету
мистецтв ім. І.П. Котляревського
протокол №7 від 30.01.25

Харків 2024

Укладачі:

Н.В. Горецька, кандидат педагогічних наук, професор, завідувача кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Ю.К. Попов, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Рецензенти:

Т.І.Шевченко Тетяна Іванівна, професор, кандидат педагогічних наук (доктор філософії), заслужений діяч мистецтв України, завідувача кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені Антоніни Нежданової

М.С.Чернявська, кандидат мистецтвознавства, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, професор кафедри спеціального фортепіано

У пропонованих методичних рекомендаціях подано музикознавчу та виконавсько-педагогічну характеристику однієї з найцікавіших сучасних українських композицій для фортепіанного ансамблю — антисонати для двох фортепіано «Розмова з Часом» Володимира Рунчака, яка відома у виконанні відомих українських піаністів Оксани Рапіти та Мирослава Драгана. Детально проаналізовано образно-сміслові, інтонаційні та виконавсько-інтерпретаційні особливості цієї композиції, наведено найважливіші нотні приклади.

Методичні рекомендації «“Розмова з Часом” Володимира Рунчака (антисоната для фортепіано)» призначені для самостійної роботи здобувачів освіти та покликані допомогти їм у освоєнні найновіших пластів сучасної української музики на аудиторних заняттях, в самостійній роботі та в процесі самоосвіти.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
1.1. ВИТОКИ.....	5
1.2. LARGO MOLTO /IMPROVISATO QUASI/ MISTERIOSO.....	5
1.3. ALLEGRO IMPETUOSO.....	10
1.4. L'ISTESSO TEMPO. SONORISSIMO.....	16
1.5.	
ВИСНОВКИ.....	19
СПИСОК	РЕКОМЕНДОВАНИХ
ДЖЕРЕЛ.....	21

ВСТУП

Методичні рекомендації «“Розмова з Часом” Володимира Рунчака (антисоната для фортепіано)» призначені для самостійної роботи здобувачів освітніх ступенів «Бакалавр» та «Магістр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Сольне інструментальне та вокальне виконавство» та освітньо-наукової програми «Музичне мистецтво» очної та заочної форм здобуття освіти (освітні компоненти «Фах» та «Виконавсько-педагогічна майстерність»).

Підготовка здобувачів в межах зазначених освітніх програм передбачає переважання індивідуального навчання та особливе значення індивідуального підходу до формування піаніста-виконавця та піаніста-педагога. Велика тренувальна робота в рамках аудиторних занять доповнюється самостійною роботою здобувачів освіти, яка містить не лише виконавську складову, але й пізнавальну, пошукову та творчу компоненти, що покликані розширити горизонти світогляду піаністів-бакалаврів та піаністів-магістрів.

У пропонованих методичних рекомендаціях подано музикознавчу та виконавсько-педагогічну характеристику однієї з найцікавіших сучасних українських композицій для фортепіанного ансамблю — антисонати для двох фортепіано «Розмова з Часом» Володимира Рунчака, яка відома у виконанні відомих українських піаністів Оксани Рапіти та Мирослава Драгана. Детально проаналізовано образно-сміслові, інтонаційні та виконавсько-інтерпретаційні особливості цієї композиції, наведено найважливіші нотні приклади.

Методичні рекомендації «“Розмова з Часом” Володимира Рунчака (антисоната для фортепіано)» призначені для самостійної роботи здобувачів освіти та покликані допомогти їм у освоєнні найновіших пластів сучасної української музики на аудиторних заняттях, в самостійній роботі та в процесі самоосвіти.

1.1. ВИТОКИ

Антисонату «Розмову з Часом» написано у 1993 році і присвячено канадському фортепіанному дуету Любі та Іренею Жукам. Цей твір неодноразово виконували Оксана Рапіта та Мирослав Драган. Тривалість композиції — близько 18 хвилин.

Назва «антисоната» виконує «рекламну» функцію, і є маркативною для Володимира Рунчака, в творчості якого «неконцерт», «несимфонія» і т.д. зустрічаються на кожному кроці, вказуючи і підкреслюючи те, що автор категорично дистанціюється від класико-романтичної жанрової системи та пов'язаних з нею слухових очікувань. Разом з тим, така наголошувана дистанційованість, «опозиційність» (хоч-не-хоч) ставить точкою відліку художніх параметрів твору саме класичні норми.

Нетиповий виконавський склад апелює до загалом небагатьох творів такого жанру — Сонати для двох фортепіано В.А. Моцарта (К 448), Сонати для двох фортепіано Й. Брамса (ор. 34 b), Сонати для двох фортепіано І. Стравінського, якоюсь мірою до Сонати для двох фортепіано і ударних Б. Бартока, оскільки, як це типово для музики ХХ століття, фортепіано трактується власне як ударний, молоточковий інструмент.

Безумовно, до важливих композиційно-стильових витоків цього твору належать технології препарованого рояля та обмеженої алеаторики Дж. Кейджа та інструментального театру М. Кагеля (перше ми дізнаємося одразу з початку твору, друге — осягаємо вкінці, коли піаністи включають метрономи та починають співати «без слів»).

1.2. LARGO MOLTO /IMPROVISATO QUASI/ MISTERIOSO

Починає твір (*Largo molto /improvisato quasi/ Misterioso*) стрибок на низхідну октаву Cis_1-Cis_2 *sff* (*piano* 1), який протиставляє два штрихи одразу — *pizz* (щипок струни) і *ord* (звичайний натиск клавіші). В такому протиставленні октав, штрихів втілено ідею діалогу (розмови), яка в цьому творі реалізована на численних рівнях

(два фортепіано, два метрономи, два голоси виконавців). Зазначеній октаві відповідають репетиції цього ж *Cis* (*p, quasi improvisato*) з використанням педалі і флажолетів на відкритих струнах (*piano 2*), що дає зазвучати обертонам, утворюючи специфічну звукову ауру коливальних призвуків. Крім власне специфічних способів звукоутворення, характерних для препарованого рояля, композитор використовує часткову алеаторику, даючи змогу виконавцям вільно імпровізувати в межах окресленого інтонаційного комплексу — а це власне звук *cis* і належні йому обертони (власне 5-й обертон, що утворює з основним звуком інтервал терції) (Рисунок 1).

Рисунок 1.

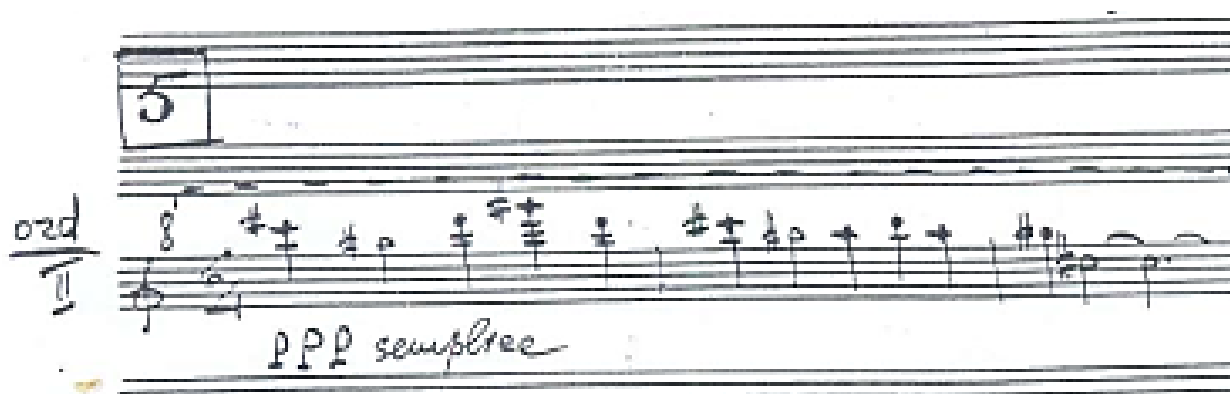
The image shows a handwritten musical score for piano. At the top, it is marked "Largo molto (improvvisato quasi), Misterioso." and includes the numbers "1, 2, 4" with asterisks. The score is written on five staves. The first two staves are labeled "m.d." and "m.s." and contain notes with various markings like "pizz" and "ord". The third staff is labeled "Flageolet" and contains a series of notes with "sfz" and "m.f" markings. The fourth and fifth staves are also labeled "m.d." and "m.s." and contain notes with "p, quasi improvisato" and "poch" markings. There are also several asterisked numbers (3, 5, 6, 7) scattered throughout the score, likely indicating specific harmonics or overtones.

Весь перший розділ твору — насичений такими обертоновими відлуннями (*quasi echo*), відзвуками, вслуханнями, квазіречитативними репліками. Це немов би пошуки звукової матерії, поступове зародження звуку і формування звукового простору, але одночасно — і спроба комунікації, розмови — обох виконавців, обох інструментів, розмова з самою природою музичного мистецтва (її акустичним підґрунтям), з музичною жанровістю (речитативність, співність), прийомами розвитку (репетитивність, імпровізаційність, варіативність), композиційними техніками (пуантилізм, алеаторика) та технологіями (препаровані роялі, засоби інструментального театру). Зрештою, таким чином, за допомогою згаданих засобів відбувається розмова з Часом та великим історичним текстом музики, де зазначені

явища персоніфіковані та апелюють до численних конкретних квазіцитатних алюзій у необмеженому просторі актуальних інтертекстів.

Звуковий простір першого розділу «Розмови з Часом» сповнений своєрідних намацувань звуку, як пошуків ладотематичної опори, що чергуються з численними промовистими ферматами. Алеаторичні імпровізації-репетиції ступенів обертонового ряду відбуваються в ньому в умовах динамічних хвиль *crescendo* та *diminuendo*. Таке інтонаційне середовище поступово залучає й інші звуки обертонового ряду, зокрема, 3-й обертон, що утворює з основним звуком інтервал квінту. Чергування *pizz.*, *ord.*, *flag.*, широка гама динамічних відтінків, раптові переходи від *sub. p* до *sub. fff*, *sf* приводять до виразної, ніжної, тендітної мелодії (ц. 5) (Рисунок 2).

Рисунок 2.



Це перше яскраве мелодичне утворення *semplice* (ріано 2), що підкупляє слухача своєю простотою і природністю. Мелодія звучить у третій октаві, вона побудована на оспівуванні опорних звуків обертонового ряду — тоніки і квінти, разом з тим до мелодичного рельєфу тут залучаються другий низький і шостий низький ступені, утворюючи в ньому виразні ладові, тритонові та секундові напруження. Це вже індивідуальний, персоналізований образ, що прозирнув крізь товщу деперсоналізованого непроминаючого Часу.

Необхідно зауважити, що мотив *semplice* протягом першого розділу з'являється тричі і кожного разу у ріано 2. Вдруге він проводиться у ц. 7, де на відміну від ц. 5, звучить одночасно з обертоновими відлуннями і не має

завершального квінтового ходу, тобто сприймається як недоспіваний. Втретє — в ц. 10 — також недоспіваний, але знову в новому контексті — як продовження ряду кластерів, і ще й до того, розтягнутий, пофрагментований, з «відірваними елементами» (див. ц. 10, такти, 2-1, 3-1, 4-1, 5-й). Важливо й те, що перші два рази мотив *semplice* звучить у ріано 2, а втретє — проходить у ріано 1. Таким чином, метафора розмови (діалогу) набуває матеріальної і акустичної наглядності. Крім того, таке трактування цього мелодичного компонента більше, ніж усі інші, змушує слухача до припущення імовірності, що перед ним не лише — проекція ситуації *pre*, але і одночасно ситуації *post*, і що обидві ці інтерпретації однаково релевантні щодо семантичного потенціалу запропонованого тексту.

Аналізуючи тематичний матеріал першого розділу, необхідно відзначити в ньому наявність ще кількох інтонаційно-тематичних утворень. Одне з них — *Molto barbaro* (один такт до ц. 6, вдруге — ц. 9) (Рисунок 3).

Рисунок 3.

The image shows a handwritten musical score for three staves. The top staff is labeled 'Fib.g' and 'Molto barbaro'. The middle staff is labeled 'T.k.d.' and contains a series of chords. The bottom staff is labeled 'w.s.' and contains the text 'mp e molto cresc. al ffff e accel. do molto' and 'ritardando lento' with a long arrow indicating a deceleration.

Принагідно слід зауважити, що в першому розділі творі (і це абсолютно природно тим більше в умовах алеаторичного звукового середовища) використано часокількісний, або часомірний тип метроритмічної організації, де тактові риси — умовні, розміри — відсутні, та і власне висотно-ритмічні параметри тексту — лише схематично окреслені, у зв'язку з чим воля виконавців починає відігравати дуже важливу функцію, і Оксана Рапіта та Мирослав Драган дуже добре користуються можливістю поімпровізувати на «задану тему».

Molto barbaro готується появою у попередньому такті (після багаторазових повторів *cis*) нової ладотональної платформи *c*, уведеної плавно (без *fff*, всього

лише *mf mp p pp*), яка далі переходить у агресивне багаторазове повторення *A₁ tr e molto cresc al fffff e accel do molto possibile fffff* на фоні відповідної педалі, але з цілою хроматичною гамою флажолетів від c^1 до c^2 , з якого і починається освоєння все більш далеких призвуків обертонового (акустичного) ряду, тобто фактично всього звукового простору музики. Мотив *barbaro* є згустком експресії, вираженням подієвості і напруги, що проникає у до того часу цілком індиферентний щодо цього звуковий простір, в якому панував своєрідний «стан невагомості». Але він виявляється не здатним на даний момент тотально змінити співвідношення сил, залишаючись лише однією із складових цієї фрагментарно скомпонованої композиції.

Четвертий важливий інтонаційно-тематичний компонент першого розділу антисонати — «кластерне гроно», що звучить у ріано 2 (один такт до ц. 8, вдруге — один такт до ц. 10) і виконується згідно з ремаркою автора «з олівцем на струнах» (Рисунок 4).

Рисунок 4.



Воно представляє собою ряд з шести тривалостей: від однозвуччя — до п'ятизвуччя, які звучать на динамічній шкалі *p a l f* на фоні обертонових відлунь у ріано 1. І це безумовно не лише утвердження далеких обертонів, але і спроба побудови вертикалі, як противаги до того часу переважно лінійній ініціативі творення звукового простору. З точки зору історії музики — це немов би знак епохи *basso continuo*, яким позначено перехід до Нового Часу (ще раз зазначимо, що метафора Часу в цьому творі може бути інтерпретована надзвичайно широко і в

різних контекстах — філософсько-буттєвому, персоналізовано-психологічному, музично-історичному, метро-ритмічному і т.д.).

1.3. ALLEGRO IMPETUOSO

Другий розділ антисонати *Allegro impetuoso* (ц. 13) дає підстави порівняти форму усєї композиції з рапсодіями, їхньою двочастинністю (повільно — швидко, пісня — танець). Це порівняння, безумовно, дуже об'ємне контекстуально, і дійсно антисонатне, оскільки коріниться в фольклорних імпрровізаціях — наприклад, п'єсах для слухання, виконуваних сопілкарями-пастухами, релікти яких збережені досі і свідчать про принципи інструментального мислення в традиційних культурах, і з яких походять численні ренесансні лютневі канцони і танці; рапсодіями, виконуваними народними скрипачами і цимбалістами в стильовій практиці вербункоша, та похідні звідти романтичні рапсодії Ф. Ліста, Й. Брамса, М. Лисенка та інших. Універсальність принципу повільно — швидко властива й генделівським увертюрам, й ширше — т. зв. увертюрам французького типу. Ці приклади наводимо тут для того, щоб підкреслити, яке широке асоціативне коло у виконавця і слухача відповідно задіює звертання В. Рунчака до цього принципу, що показане тут дуже виразно, в рамках посттрадиційної, постмодерної інтертекстуальної композиції.

Безумовно, другий розділ є центральним, хоча і не основним в даній композиції. У ньому панує ідея безупинного руху, *perpetuum mobile*, викликаючи асоціації до цілого ряду музичних образів — від барокових токат, до фіналу другої сонати Ф. Шопена, третьої частини (скерцо *Allegro feroce*) Третьої симфонії Б. Лятошинського та багатьох інших творів. Тут, як і в попередньому розділі, автор використовує кілька інтонаційно-тематичних утворень, які поєднуються в динамічну, сповнену стрімкого розгортання форму.

Перший — кластерний мотив, в основі якого характерний і добре чутний ритмічний (польковий в своїй генезі) і одночасно інверсійний у висотному плані мотив. Ним починається другий розділ (*piano* 2), він просто пронизує цей розділ,

але далі — розширюється від триелементного до більш об'ємного (див. ц. 16, ц. 19, ц. 23). Характерною ознакою цього мотиву є авторська ремарка *secco* (сухо), а початку розділу (до ц. 20) відповідно — *senza Ped.*, тобто без педалі, що кардинально міняє звукову картину, протиставляючи його суху, моторизовану, гарячковиту механічність — луноподібній аурі першого розділу форми (Рисунок 5).

Рисунок 5.

The image shows a handwritten musical score for two pianos, labeled 'Iord' and 'IIord'. The score is for a piece titled 'Allegro impetuoso' with a tempo marking of quarter note = 150. The key signature has one sharp (F#). The score is marked 'secco' and 'senza Ped'. The first piano part (Iord) has a melodic line with many sixteenth notes. The second piano part (IIord) has a more rhythmic accompaniment. The score is marked 'secco' and 'senza Ped'. The score shows a complex rhythmic pattern with various time signatures, including 3/4, 3/8, and 3/4+3/8.

Другий мотив — безперервний біг шістнадцятих (токатний мотив) — прямо, у протирусі, ламано — в умовах змінного метру (розмір позначено $3/4+3/8$ або $3/8+4/4$, $3/4$ або $5/4$ або $5/8$ (2+3) і т.д. З одного боку — на відміну від попереднього розділу тут з'являється певна метрична впорядкованість, з іншого — метрична змінність настільки значна, що фактично — перед нами той самий часокількісний (часомірний) тип метроритмічної організації, однак, на відміну від першого розділу, де пульсація була нерегулярною, тут ритмічна пульсація — регулярна. У висотному плані необхідно звернути увагу, що окрім прямого хроматичного руху або ж прийомів обігрування опорних ступенів, мелодичний рисунок токатного мотиву містить і великі стрибки, на октаву, наприклад, чисту, зменшену, збільшену, інтервали понад октаву (див. тт.. 4-5 від ц. 13 та ін.). У зв'язку з цим рельєф цього матеріалу набуває ознак прихованої поліфонії, а це ще залучає додаткові контекстні нюанси до цього розділу форми, посилюючи його зв'язки з

його бароковими прототипами. Важливу роль відіграє динаміка — *rosso a rosso cresc* — *molto* (Рисунок 5).

В процесі розвитку однотипність мелодико-ритмічного руху матеріалу ускладнюється поліритмічними поєднаннями, міжтактовими синкопами (ц. 17 і далі), все більшою роллю вертикалі, в т.ч. кварто-квінто-тритонових утворень, що чергуються з їх мелодичним викладом (ц. 18, ц. 23 та ін.) (Рисунок 6).

Рисунок 6.



З ц. 20 малюнок стає фігураційним, а педаль все більше використовується *sempre* (постійно) для підкреслення виразності певних інтонаційних кроків (як, наприклад, два та один такт до ц. 22, у цілій ц. 23), де вона береться і знімається дуже швидко (Рисунок 7). Починаючи з ц. 22, періодично використовуються *glissando*. І все це відбувається в умовах різких динамічних та артикуляційних контрастів.

Рисунок 7.

Необхідно відзначити, що так як в першому розділі для піаніста дуже важливо є делікатно і неймовірно чутливо слухати всі нюанси обертонової аури, так другому розділі форми — для належного виконання потрібна виняткова віртуозність, уміння координувати цілком незалежні (хоча на перший погляд і досить подібні та однорідні) партії лівої і правої руки в кожного з учасників ансамблю, а також співзвучність та скоординованість партій власне двох інструментів. В умовах швидкого темпу (чвертка дорівнює 150) постійний рух шістнадцятими робить цей розділ дуже напруженим. З точки зору образності виникає враження, що Час несподівано «пустився берегів», настільки свавільним і несамовито стрімким став його біг. Здається, що саме з цього моменту вимір Часу і напрямок його руху стає невідворотно «лінійним».

Ще раз необхідно наголосити, що в аспекті піанізму — другий розділ форми — апогей концертної віртуозності, де виконавці можуть і мусять продемонструвати неперевершену техніку біглості, ударності, артикуляційної різноманітності і водночас дуже гнучкого ансамблевого партнерства, чуття ансамблевого балансу аж до необхідності «затамувати дихання». На наш погляд, функція діалогу (розмови) саме у цьому розділі форми зведена до мінімуму, якщо не зважати на кластерні питання і глісандові репліки, тож метафорично цей розділ можна було би назвати «соло Часу».

Загалом інтонаційна енергетика другого розділу антисонати є результатом змагання ударності, втіленої кластерами, акцентованими акордами та остинато басів, такого собі розвитку ідеї *barbaro*, зародки якого були вже в першому розділі форми (до ц. 6), та його противаги, втілюваної у змієподібних хроматичних лініях експресивних пасажів, що уособлюють граничну напругу, патологічний страх і намагання втекти від всього цього. Непростими в такому матеріалі є завдання піаністів, як вже було сказано, в т.ч. і на рівні артикуляції — *legato* у виконанні хроматичних пасажів вкупі із грандіозними стрімкими динамічними підйомами і спадами — від *p* до *fff* і назад, на рівні утримання метро-ритмічної рівноваги в умовах постійного балансування між метро-ритмічною гомогенністю та гетерогенністю партій обох виконавців та навіть партій обох рук у одного виконавця, при чому ця диференціація (одинакові, варіативні чи контрастні мелодико-ритмічні звороти) є дуже дрібно деталізованою, що потребує неймовірної уважності (до того ж в дуже швидкому темпі: чвертка дорівнює 150 ударів за хвилину, при викладі матеріалу переважно шістнадцятими).

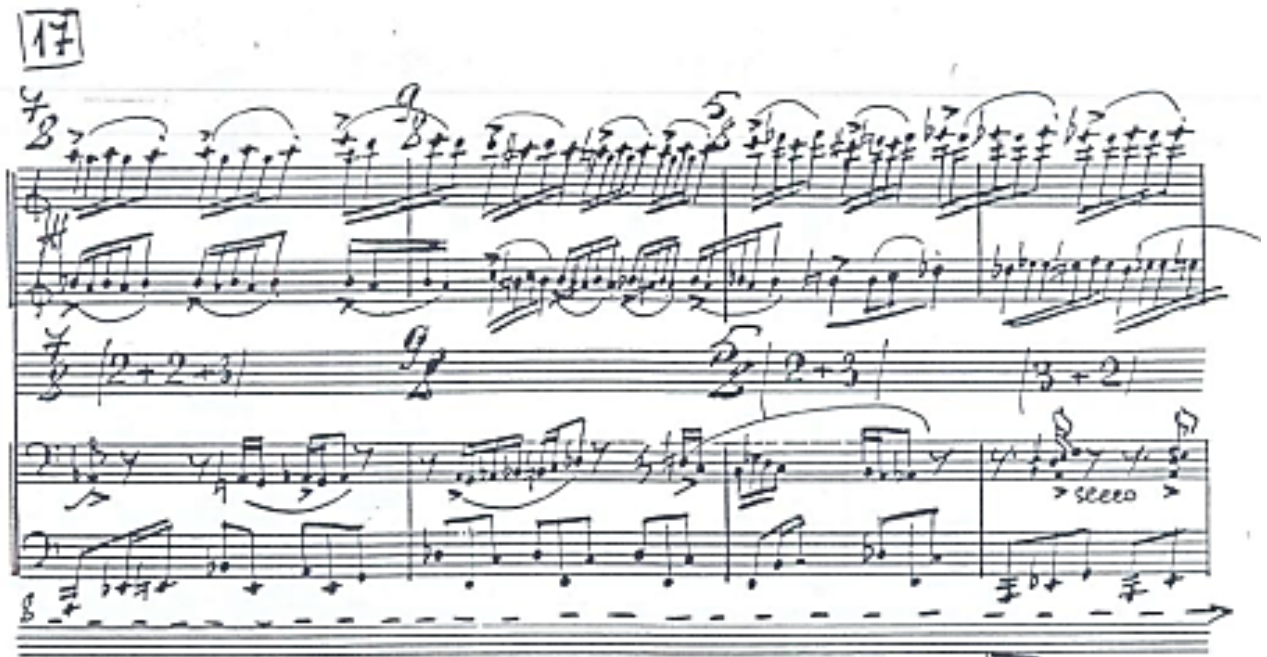
Потік шістнадцятих нерегулярно переривається ударами кластерів *sfff secco* (ц. 14, ц. 16 і далі). При чому в ц. 16 роль кластерів зростає, вони майже заповнюють собою звуковий простір, витісняючи хроматичні пасажі, відтак ударність (сильні акценти) починає превалювати над *legato*, а вертикаль над горизонталлю (Рисунок 8).

Починаючи з ц. 17, коли партії обох виконавців стають все більше гетерогенними в метро-ритмічному плані, з'являється не просто густа поліритмія, різні види синкопованих зворотів, але і виділяється *quasi ostinato* у контроктаві (по суті це — фігураційні пасажі з елементами прихованої поліфонії, в яких нижні звуки виділяються темброво — низький регістр, та інтонаційно — завдяки багатократним повторам) (Рисунок 9).

Рисунок 8.



Рисунок 9.



Так виникає ефект розщеплення щільних, вузьких горизонталей на кілька пластів, що формують вертикаль. Безумовно, такий тип інтонаційного проростання також є одним із результатів розмови. Так виникає враження, що співрозмовники нарешті починають «чути» один одного, оскільки виникають перші інтонаційні прояви порозуміння. Особливо виразною зазначена тенденція стає в цт. 19-23, де окрім зазначених мелодико-ритмічних утворень, динамічних контрастів, використовується *sempre Ped.* і *sempre accento.*

1.4. L'ISTESSO TEMPO. SONORISSIMO

Незважаючи на значну акумуляцію енергії, здобуту таким чином, починаючи з ц. 24 (*L'istesso tempo. Con brio*) інтонаційний матеріал знову повністю переводиться у горизонтальну площину хроматичних пасажів (Рисунок 10).

Рисунок 10.



Потенціал вертикалі, кластерів і акцентованих *ostinato* немов вичерпується передчасно. Більше того, все більше і більше перехід у вищі регістри позбавляє енергії і цю ділянку форми. Маємо справу таким чином з довго готованою, але так і нереалізованою кульмінацією, кульмінацією, яка вичерпала свій потенціал ще задовго до місця призначеної її появи. Тож, коли у ц. 28 (*L'istesso tempo. Sonorissimo*) нарешті знову з'являються багатократно повторювані кварто-квінтакорди у другій і третій октавах, хоч і з долученням кластерів (2 т. до ц. 29), саме тут починає бути зрозуміло, що перед нами «антисоната»: здобутий «результат» виявляється не вартим прикладених «зусиль» (Рисунок 11).

Рисунок 11.

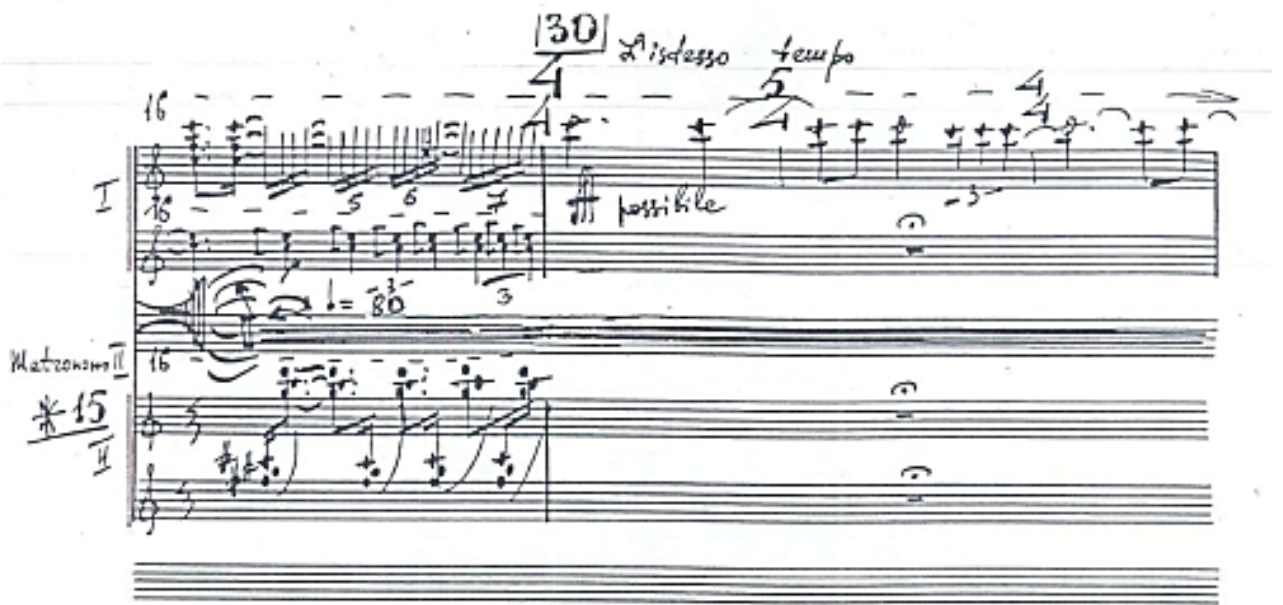
Handwritten musical score for measures 28-30. Measure 28 is marked with a circled '28'. The score features multiple staves with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance instructions include 'L'istesso tempo. Sonorissimo' and 'ff e molto accento'.

Handwritten musical score for measures 29-30. Measure 29 is marked with a circled '29'. The score continues with complex rhythmic patterns and includes performance instructions like 'adusto', 'sempre', and 'ff sempre'.

Перед нами — не те, що не реприза, а власне свідчення повного фіаско. Конфліктність між ремарками *fff* і високим регістром, який не здатний забезпечити це *fff*, настільки явна, що слухачу стає зрозуміло: весь наступний матеріал — це не третій розділ форми, а відлуння вже сказаного, післяслово.

Тим не менше у *L'istesso tempo. Sonorissimo* все ще зберігається ілюзія діалогу між кварто-квінтакордами і кластерами. Однак суть його — ритмічна, ударна. Перед нами — багатократні *ostinato*, ігри поліритмічними конструкціями, в яких кожен існує сам по собі, тож шанс на порозуміння втрачено. За один такт до ц. 30 включаються два метрономи, що згідно ремарки повинні йти не синхронно (один метроном: чвертка дорівнює 75, інший: чвертка дорівнює 80) (Рисунок 12).

Рисунок 12.

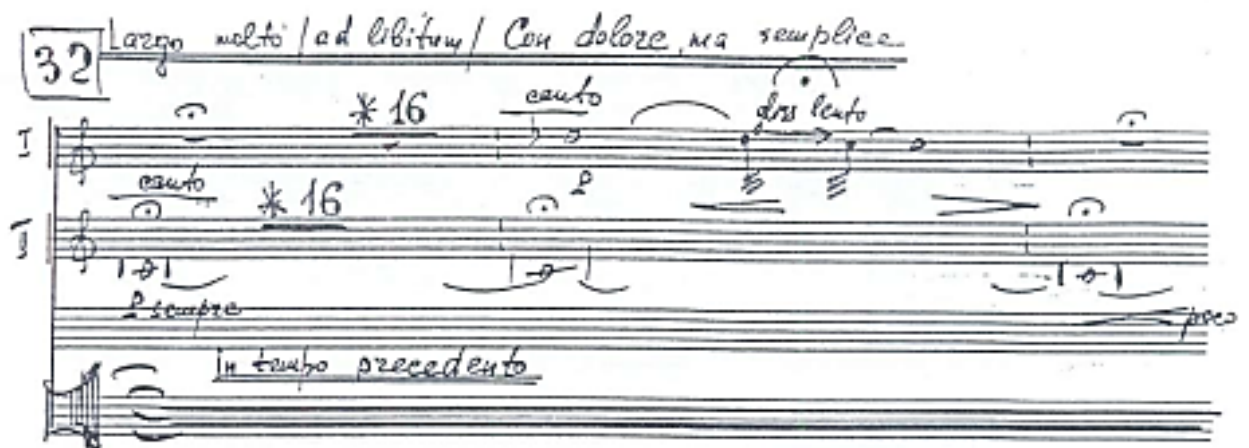


Чи означає це, що між ними ведеться розмова?

На їхньому фоні певний час все ще надсадно «репетує» *fff possibile* одинокий c^3 , все більше і більше затихаючи (*Ritenuto molto al largo, diminuendo molto*).

Від ц. 32 *Largo molto ad libitum / Con dolore, ma semplice* піаністи починають співати (*canto, p sempre*) (звісно, власне як піаністи, впівголоса, приглушено, ні в якому разі не як вокалісти) (Рисунок 13).

Рисунок 13.



Виконавець Piano 2 співає с (педаль), виконавець piano 1 — інтонує *lamento des-c; d-des-c; c-h-ais; es-d-c-h-ais; es-d-cis* і т.д. Згодом виконавець Piano 2 теж починає інтонувати *lamento h-ais*, а виконавець Piano 1 — те саме разом з ним в октаву (ц. 34), також *glissando*, імітуючи один одного та перехоплюючи ці імітації

один від одного (ц. 35). Зрештою увесь звуковий ландшафт зводиться до звуків сіс та с, тим самим композиція замикається тонально (нагадаємо, що звуками сіс вона починалася, а с вперше з'явилося в ц. 5 як елемент противаги сіс).

1.5. ВИСНОВКИ

Концепція антисонати — апокаліптична. Разом з тим, твір представляє собою, наскільки можна судити, стислий, а водночас повний екскурс історією музики. Власне «музична» частина цього екскурсу — віртуозний розділ. Він дуже насичений, інтенсивний, драматичний, але в контексті цілого — миттєвий. Розділи ж *pre* і *post* — статичні, в них нічого «не відбувається», можливо саме тому вони сприймаються порівняно як досить масштабні, немов уособлення народження музики — з небуття та її зникнення в небутті.

Безумовно «Розмова з Часом» — нерядовий твір української фортепіанної літератури. Незважаючи на те, що Володимир Рунчак — не фортепіанний композитор, а можливо саме і завдяки цьому, йому вдалося вийти за межі штампів фортепіанної літератури, створивши абсолютно оригінальний фортепіанний дует, розрахований не лише на мислячих і знаючих піаністів, але і на винятково майстерно володіючих «слухом», «чуттям», музикальністю, інтуїцією, і, поза сумнівом розкішним піаністичним виконавським апаратом.

Від початку і до кінця, незалежно від темпу і характеру технічних прийомів, композиція є дуже технічно і в смисловому відношенні складною. Тож вона може бути виконана лише досвідченими і глибокими музикантами, які володіють віртуозною фортепіанною технікою, тонким відчуттям інструмента та його можливостей — артикуляційних, динамічних, і безумовно — неймовірним чуттям ансамблю, в тому числі в тих ділянках форми, які потребують колективної, узгодженої імпровізації.

Виконання цього твору фортепіанним дуєтом у складі Оксани Рапіти та Мирослава Драгана є яскравим прикладом досконалого і переконливого

прочитання цього музичного шедевру. І можливо, саме завдяки їм, власне ця композиція розкриває слухачам всю свою красу і художню глибину.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Контрасти 30. Розмова з часом | Contrasts 30. Conversation With Time. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=1WpzeU70vfo>
2. Volodymyr Runchak: Composer and Conductor. URL :
<https://vrunchak.wixsite.com/runchak/composer-video>

Навчальне видання

Укладачі:

Н.В. Горецька, кандидат педагогічних наук, професор

Ю.К. Попов, кандидат мистецтвознавства, доцент

Горецька Н.В., Попов Ю.К. «Розмова з Часом» Володимира Рунчака (антисоната для двох фортепіано): методичні рекомендації для самостійної роботи здобувачів освітніх ступенів «Бакалавр» та «Магістр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Сольне інструментальне та вокальне виконавство» та освітньо-наукової програми «Музичне мистецтво» очної та заочної форм здобуття освіти (освітні компоненти «Фах» та «Виконавсько-педагогічна майстерність»). Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2024. 22 с.