

УДК 78.071.1(477.54)(092):780.616.432.083

DOI 10.34064/khnum1-72.13

**Левченко Анна Андріївна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірантка кафедри теорії музики  
e-mail: anna.lavrynyuk@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-5046-3087

## **Ладофактурні засади та принципи їх композиторського втілення у фортепіанному циклі «24 прелюдії та фуги» ор. 2 В. Бібіка**

*Творчість харківського композитора В. Бібіка, зокрема фортепіанні поліфонічні цикли, дедалі частіше привертає увагу українських музикознавців. Два поліфонічні цикли композитора демонструють оригінальний підхід до розуміння поліфонічних традицій та усталених композиційних прийомів, а також яскраво репрезентують нове авангардно-рівноважене мислення митця. Статтю присвячено аналізу циклу «24 прелюдії та фуги», ор. 2 Валентина Бібіка в аспекті виявів тих творчих механізмів, які могли вплинути на формування авторської концепції цього твору – сучасного та новаторського за змістом і формою. Метою дослідження є осмислення й аналіз деяких новаторських композиторських принципів і прийомів формотворення в циклі, серед яких провідну роль відіграють лад і фактура в їх діалектичній взаємодії. Результати аналізу свідчать про важливість вибору певних фактурних рішень для виокремлення або модифікації ладових характеристик твору. Висвітлено вплив ладу і фактури на інші складові музично-виразового комплексу твору, а також на різні структурні компоненти фуги, що віддзеркалюють унікальний композиторський підхід до її трактування, як і загалом великого поліфонічного циклу.*

**Ключові слова:** харківська теоретико-композиторська школа; поліфонія ХХ століття; фортепіанні цикли прелюдій та фуг В. Бібіка; композиторський метод; принципи циклоутворення; ладофактурний комплекс.

### **Постановка проблеми.**

Музичне мистецтво ХХ століття характеризує потужне зростання інтересу композиторів до поліфонічного письма. Доказом цих проце-

сів стала творча практика представників різних європейських композиторських шкіл, чий доробок містить масштабні поліфонічні опуси. Зазначена тенденція є показовою також і для харківської композиторської школи, вихованцями якої стали музиканти світового масштабу. У творчості її знаних представників *поліфонічна музика* посідає чільне місце. Йдеться, зокрема, про спадок митців різних генерацій, як фундаторів школи, так і представників її наступних поколінь – це М. Тіц, В. Борисов, Д. Клебанов, П. Гайдамака, Г. Цицалюк, Т. Кравцов, В. Іванов, В. Птушкін, С. Турнеєв, О. Щетинський та інші. Слід виокремити ім'я ще одного видатного її представника – *Валентина Бібіка*, поліфонічні твори якого увійшли до скарбниці української музики другої половини ХХ століття.

Закономірною є пильна увага до творчих здобутків школи саме з боку дослідників-науковців Харкова, до речі, теж різних поколінь, представників як музично-теоретичного, так і об'єднаного теоретико-композиторського напрямку. За словами відомої музикознавиці Неоніли Очеретовської, «<...> харківська поліфонічна школа зміцнювала свої засади, започатковані її головою Семеном Семеновичем Богатирьовим. Автор масштабних праць з поліфонії, С. Богатирьов не тільки прокладав вслід за С. Танєєвим складні шляхи у розвитку цієї науки (докторська дисертація «Подвійний канон»), а й залучав до них учнів свого класу: В. Борисова, автора подвійної фуґи на теми української та російської народних пісень, М. Тіца, котрому належить унікальна поліфонічна трилогія – три поліфонічні сюїти, Д. Клебанова, висока контрапунктична техніка якого органічно поєднувалась з українським національним мелосом» (Очеретовська, Цицалюк, 2017: 6). Михайло Тіц, якому належать фундаментальні праці з питань теоретичного музикознавства і, зокрема, поліфонії, зазначав: «Кожний видатний композитор творить своє мистецтво, відштовхуючись від усього кращого, до нього створеного <...>. В той же час не можна бути видатним майстром, не рухаючи мистецтво вперед, не розвиваючи засобів художньої виразності, не прокладаючи в мистецтві нових шляхів» (Тіц, 1962: 4). Отже, «школа є не “шаблоном” з обмеженим колом норм і правил, а “простором” для широких творчих можливостей завдяки успадкуванню багаторічного накопиченого

різноманітного досвіду» – вважає сучасна дослідниця, музикознавиця М. Борисенко (2023: 118).

Цей широкий «простір» новаторських творчих досягнень спостерегаємо в поліфонічних опусах В. Бібіка, якому належать *два поліфонічні цикли*: «24 прелюдії та фуґи», *op. 2*, створені 1969 року (на початку етапу професійної зрілості автора<sup>1</sup>), і «34 прелюдії та фуґи», *op. 16*, написані кількома роками пізніше, у 1973–1978 роках, де композитор продовжує пошуки у сферах поліфонічного жанро-, стиле- та формотворення, техніки письма. Перший поліфонічний цикл В. Бібіка демонструє, з одного боку, дотримання усталених композиційно-технологічних принципів, що історично були закладені ще у бахівських циклах<sup>2</sup>, з іншого – це крок уперед, у напрямку реформаторських пошуків оригінального методу композиції, квінт-есенцію якого презентує зрілий цикл автора.

У пропонованому дослідженні увагу зосереджено на першому циклі «24 прелюдії та фуґи», *op. 2*, який став своєрідною творчою майстернею, де формувався подальший масштабний задум харківського музиканта – «34 прелюдії та фуґи» *op. 16*.

**Останні дослідження та публікації.** Слід вказати щонайменше на три напрями сучасних досліджень запропонованої проблематики: це, *по-перше*, вивчення проявів поліфонічного мислення у творчості українських композиторів, *по-друге*, розгляд творчого доробку В. Бібіка в аспекті його поліфонічного письма, *по-третє*, методологічний напрямок, що формує підґрунтя для аналітики сучасних музичних явищ, які, з одного боку, презентують авангардні музичне мислення і творчість, з іншого – опору на збереження історичних моделей («фактори конфігурації та конструкції», Vlahopol, 2018: 161).

---

<sup>1</sup> Згідно О. Щетинському (2021: 45), «<...> в цей час складаються чіткі жанрові пріоритети Бібіка, що залишаться чинними в усіх подальших періодах. Це оркестрові або камерні композиції, вокальні, хорові або інструментальні цикли, великі одначастинні або багаточастинні форми на кшталт сонати чи поеми».

<sup>2</sup> Йдеться не тільки про «ДТК», а й про монументальний цикл «Мистецтво фуґи», що й досі привертає увагу сучасних дослідників, як науковців, так і виконавців бахівських творів (Messori, 2011).

Щодо *першої* з позначених позицій, яку представляє і наша публікація, то останніми роками з'явилася досить велика кількість праць різних жанрів (аналіз цієї джерельної бази може скласти окрему статтю), серед яких привертають увагу спеціальні дослідження – підручники (Очеретовська, Цицалюк, 2017), дисертації (Кузьмук, 2020; Фартушка, 2021), статті (Пясковський, 2009, 2012; Країнська, 2012; Ревенко, 2014, та ін.). Науковці розглядають широке коло питань, пов'язаних з існуючими поліфонічними жанрами, формами, техніками письма, історичними передумовами їх виникнення та подальшою еволюцією, їх художньо-виконавськими втіленнями.

*Другий напрям* представлено працями, присвяченими творчості В. Бібіка, зокрема аспектам його поліфонічного мислення (Бабенко, 2020; Босакевич, 2017; Мізітова, & Іванова, 2006; Мірошніченко, 2003; Постовойтова, 2024; Пясковський, 2012; Свиридова, 2015; Щетинський, 2021) та ін.

*Третій напрям* є найбільш динамічним та гнучким, адже положення науковців конкретизуються безпосередньо на прикладі тих музичних зразків, які обрано ними для розгляду. На нашу думку, для аналізу сучасних полістильових і полістилістичних явищ, до яких належать і поліфонічні цикли В. Бібіка, доречним стає залучення комплексного підходу, що дозволяє охопити багатомірність проявів поліфонічного мислення і відповідних технік письма. Зокрема, у музикознавчих розвідках останнього десятиліття, які спираються на музичні зразки ХХ–ХХІ століть, з'явилися *нові поняття*, об'єднані навколо теоретичного усвідомлення тих факторів музичної виразності (мови та мовлення), що мають провідне значення у сучасній музичній практиці, а саме, *тембру, фактури, ритму, ладу, мелодії, гармонії*; у різноплановому формотворчому синтезі вони стають полем композиторських експериментів у сучасних творах. Назвемо декілька з таких понять. Це *фактурна інтонація*: «Фактура, що співвідноситься і з формою, і з її елементами, стає фокусом усіх процесів, що відбуваються в музичному розвитку, їх системним відлунням <...>» (Борисенко, 2004: 25), «сукупна якість музично-художнього світу твору, його найважливіший жанрово-стильовий компонент, що характеризується певним просторово-часовим співвідношенням звукоелементів у процесі музичного

становлення та розвитку» (там само: 41); також *фактурно-поліфонічний комплекс* як «згорнутий у модель тип вертикалі та горизонталі – узагальнених координат простору і часу; тип поліфонічної художньої логіки» (Цурканенко, 2001: 72); *темброво-фактурний комплекс*, що включає поняття фактури у контекст тембральних особливостей «в єдиному фонічно-тембровому акустичному підсумку» (Каширцев, 2021: 62) і «стає домінантним серед музичних засобів сучасної творчості» (Плющенко, 2021: 109); *темброво-фактурна структура твору* як система «горизонтально-вертикальних функціональних відносин елементів музичної композиції, що структурують звукоматерію твору в часі та просторі, відповідно до законів музичної мови, надаючи їй одночасно унікального й типового звучання» (Савченко, 2019: 73), та інші.

Подібне комплексне визначення отримує також спільна дія *ладу* і *фактури*, де перша складова постає як «фокус» ладового розвитку, а друга – відповідає за часопросторову конфігурацію та координацію усіх звукоінтонаційних елементів. Для підкреслення *діалектичної єдності явищ фактури та ладу* в українському теоретичному музикознавстві існує визначення «*фактурна форма ладу*» (Виноградова, 2002: 122), яке можна розширити до «*ладофактури*», «*ладової фактури*», «*ладофактурного комплексу*» (в ролі робочих понять), що дозволяє нам, завдяки визначенню характеру та принципів взаємозв'язку, передусім, мелодії й гармонії як основи ладо- й фактуротворення, а також шляхом визначення змін цих показників, виявити функціонально-логічні засади організації музичного ладу в конкретній фактурній формі його реалізації.

Стосовно поліфонічного циклу *op. 2* В. Бібіка зауважимо, що присвячені йому дослідження фактично обмежуються аналітичною розвідкою П. Босакевич (2017), отже, він і досі залишається маловивченим українськими науковцями. Тому представлена публікація, що є подальшим закономірним кроком на шляху до збагнення рис поліфонічного мислення В. Бібіка як яскравого майстра музичного мистецтва сучасності, набуває *актуальності* і певної *наукової новизни*, адже вперше в українському музикознавстві порушує питання специфіки поліфонічної техніки В. Бібіка в контексті

новаторських жанрово-стильових проєкцій прелюдій і фуг, зокрема, в аспекті ладофактурних закономірностей.

**Метою дослідження** є осмислення й аналіз деяких новаторських композиторських принципів та прийомів формотворення в поліфонічному циклі «24 прелюдії та фуги» В. Бібіка, з огляду на провідну роль ладу і фактури в їх комплексній діалектичній взаємодії.

**Методологія дослідження.** Застосовано *історичний* підхід, що дозволяє окреслити витoki та динаміку розвитку визначальних поліфонічних явищ у контексті музичного мистецтва ХХ століття; *жанрово-стильовий*, спрямований на виявлення особливостей індивідуально-авторського трактування жанрової моделі фуги у фортепіанному циклі *op. 2* В. Бібіка; *системний* – для цілісного усвідомлення сукупності музично-змістових рівнів, драматургічної єдності циклу, визначення процесів темо-, формотворення, діалектичної взаємодії поліфонічних і ладогармонічних принципів як складових композиційної техніки В. Бібіка; *компаративний метод* – для порівняння комплексу виразових засобів у розглянутих музичних фрагментах, зокрема зіставлення ладотональних центрів у фугах *op. 2*, установлення взаємозв'язків між компонентами цілого та виявлення їх відповідності загальному задуму та наскрізній концептуальній ідеї.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

У 1969 році Валентин Бібік, тоді молодий композитор, викладач кафедри теорії музики та композиції Харківського інституту мистецтв, створює поліфонічний цикл «24 прелюдії та фуги». На момент написання циклу в його творчому доробку вже були такі твори, як Симфонія (1966) і Фортепіанний концерт (1968), що свідчить про майстерне оволодіння ним технікою письма та набуття певних ознак власного індивідуального композиторського стилю.

Малопомітним залишається той факт, що звернення українських композиторів до поліфонічних зразків, зокрема фортепіанного циклу прелюдій та фуг, не було в минулому столітті поодиноким явищем: «Перші спроби створення крупномасштабних поліфонічних циклів української фортепіанної літератури припадають на 30-ті роки ХХ століття. Це “24 прелюдії та фуги” А. Філіпенка, “Прелюдії та фуги” Т. Маєрського (1934 р.), “24 фуги” Є. Юцевича, “24 прелюдії

та фуґи” В. Задерацького (1937–1941 рр.). Ці праці залишились у свій час невідомими; проте вони свідчать про початок нової і цікавої тенденції у творчості українських композиторів», – зазначає Н. Ревенко (2014).

Можемо припустити, що В. Бібік, вірогідно, цих творів не знав, а тому не мав у якості підґрунтя цього раннього українського досвіду створення поліфонічних циклів. Українські митці почали активно звертатися до цієї жанрової форми в різноманітних творчих модифікаціях вже у 1970–80 роки (тобто після створення В. Бібіком *op. 2*), зокрема, йдеться про поліфонічні цикли В. Іванова (1976–1989), А. Караманова (1964), Л. Соковніна (1975–1976), О. Яковчука (1982–1983), М. Скорика (1986–1988), Ю. Щуровського (1971) та окремі прелюдії і фуґи для різних інструментальних складів композиторів харківської школи – В. Борисова (1954, 1971), Д. Клебанова (1975), М. Тица, П. Гайдамаки, Г. Цицалюка<sup>3</sup>.

Оскільки одним із завдань нашої статті є висвітлення питань, пов’язаних зі співвідношенням ладу і фактури, зазначимо, що взаємозв’язки цих музично-змістових параметрів можуть бути досить складними та багатограничними. Назвемо деякі з них: взаємодія на різних рівнях форми – як музичного процесу та як структури – певних побудов, від мотивів і фраз до більш розгорнутих розділів; вплив фактури на ладові процеси в музиці (на рівні окремих фактурних прийомів або складів) та навпаки; фактурні і ладові (або ладофактурні) зміни як фактор динамічного музичного розвитку; ладофактурні тяжіння та ладофактурні відштовхування тощо. У межах пропонованого дослідження висвітлюються лише окремі з названих випадків, на прикладі яких представлено ладофактурні взаємозв’язки.

Поліфонічні п’єси В. Бібіка в контексті сучасних тенденцій музичного мислення ХХ століття<sup>4</sup> демонструють новаторство композитора

---

<sup>3</sup> Роки написання творів не вказано, адже вони потребують уточнення. У цілому перелік оснований на списку С. Постовойтової (2024: 196) та доповнений окремими творами харківських композиторів.

<sup>4</sup> «Двадцяте століття, що характеризується безперервною рухливістю та пошуком у сфері музичної мови, не має наміру створювати нові музичні форми, а бере вже існуючі моделі, які адаптуються до творчих контекстів, специфічних



в усвідомленні звукоінтонаційних зв'язків у системі ладу – останні стають «гравітаційною» основою музичного процесу, вираженням процесуально-динамічних формотворчих параметрів. Зміни в принципах звуковисотної організації ладу в сучасній музиці зводять роль інших музично-мовних засобів, що також складають окремі системи та підсистеми, до комплементарної та компенсаторної. Отже, доречним є виявлення діалектики зв'язків між ладом і фактурою на прикладі поліфонічних творів, що демонструють сучасні ладогармонічні принципи організації музичного процесу<sup>5</sup>, такі як хроматична (розширена) тональність, атональність, політональність, поліладовість, модальність. Адже різноманітні сучасні (індивідуально-авторські) ладові системи є віддзеркаленням певної звукоінтонаційної діалектики, тобто містять нову внутрішню динаміку розвитку, фокус якої зміщено із класико-романтичних ладотональних та ладогармонічних функціональних тяжінь на інші принципи звуковисотних, інтонаційно-тонових зв'язків.

Поширюючи ці спостереження на ладову організацію тематизму фуг В. Бібіка, що розглядається нами в контексті загальностильових тенденцій музики ХХ століття, зазначимо «розкитування» класико-романтичної ладосистеми, контрастне поєднання хвилеподібного та ламаного мелодичного руху, широких стрибків та послідовної спрямованості, уникання тональних устоїв та, відповідно, тональності як гравітаційного ладогармонічного фактору формотворення, тоді як інші типи тонових зв'язків (серед яких велику роль відіграє модальність) – на всіх змістовних рівнях (у тому числі ладовому,

---

для композиторів. <...> Незважаючи на розмивання деяких фундаментальних елементів, інші фактори конфігурації та конструкції були збережені та посилені, <...> найважливішим явищем є розвиток тематичного принципу, який матиме свої особливі прояви у формі фуґи, розмаїття його інтерпретацій, що несуть відбиток деяких нових напрямів», – зазначає Г. Влагопол у статті «Тема – ключовий елемент форми фуґи у ХХ столітті» (Vlahopol, 2018: 161).

<sup>5</sup> Ці процеси якраз і стають центром системної уваги науковців при розгляді поліфонічних творів ХХ століття. Показовим прикладом є дисертаційне дослідження С. Марлоу (Marlowe, 2013).



фактурному) установлюють нові критерії єдності форми, що скеровує звукову горизонталь, діагональ та вертикаль.

Важливим чинником ладових інновацій у поліфонічному циклі В. Бібіка є фактурні параметри – тип фактури і фактурного розвитку, фразування, реєстри, що впливають на формотворення; при цьому фактура виступає або як сполучний, або як диференціювальний чинник. Наприклад, досить часто розділові ліги вказують, що фраза починається не з сильної, а зі слабкої тактової (метричної) долі, тобто фактурно-структурний чинник фразування впливає на тонові зв'язки. Фактурний розвиток також має свою процесуальну і структуротворчу динаміку, і з логікою ладового руху він може як збігатися, так і ні, протиставляючись їй або виступаючи у взаємодії з нею на комплексній основі.

Принципове висвітлення питань логічного взаємозв'язку і взаємозумовленості систем музичного ладу та музичного складу (фактури) потребує єдиного понятійно-концептуального рівня розуміння і здійснюється через характеристику «основного протиріччя» – взаємозв'язку мелодії й гармонії, горизонталі та вертикалі, які поєднуються у музичному часопросторі (ритм, метр і темп) і до яких, безумовно, долучаються інші структурні компоненти форми. Така характеристика дозволяє розкрити сутність синтетичного явища «фактурної форми ладу».

З огляду на це, простежимо ладотональну драматургію циклу *op. 2* В. Бібіка, насамперед, на прикладі фуг (адже аналіз прелюдій потребує спеціального дослідження). Драматургічною магістраллю, наскрізною ідеєю єдності циклу у В. Бібіка, на кшталт бахівської моделі, постає *ладотональний чинник*. Він, серед інших драматургічних чинників, скеровує великий за масштабами поліфонічний твір, доповнюючи *єдність поліфонічних наскрізних принципів і прийомів організації музичного розвитку ладогармонічними та ладотональними закономірностями* (хоча композитор і свідомо забезпечує цю єдність лише зовнішньо, створює, так би мовити, «оболонку», всередині якої значення тональних центрів суттєво зменшується).

Зокрема, привертає увагу *розподіл ладотональних центрів* при розгляді послідовності фуг у циклі. Це питання є ключовим та

вирішальним для вияву композиторського задуму твору, його загальної концепції, драматургії, алгоритму розташування п'єс, детермінованому не тільки поліфонічними принципами, а й ладотональною та / або модальною логікою організації твору, посиленою комплексом інших музично-виразових засобів – жанрово-стильових, формотворчих, тематичних, темброво-фактурних, ритмотемпоральних тощо.

Наші спостереження слід систематизувати за кількома позиціями. *По-перше*, усі малі цикли співвідносяться за принципом *парного* («однойменного») *ладотонального контрасту* – чергування мажорних та мінорних фуг (на останнє справедливо звертає увагу П. Босакевич, 2017) із визначеними тональними опорами. Цей алгоритм – «мажор – мінор» – унаочнює складена нами *Схема 1* (де великими літерами позначено мажорні тональні опори, а маленькими – відповідно, мінорні; нагадаємо, що вони виступають у циклі як умовні).

**Схема 1.** Ладотональний план циклу В. Бібіка «24 прелюдії і фуги»

*C – c, D – d, E – e, F – f, G – g, A – a,*

*h – H,*

*Cis – cis, Es – es, Fis – fis, As (Gis) – gis, B – b.*

The image displays a musical staff with 24 numbered notes. The notes are arranged in three rows. The first row contains notes №1 to №12, the second row contains №13 and №14, and the third row contains №15 to №24. The notes are marked with accidentals (sharps, flats, naturals) to indicate their chromatic positions.

*По-друге*, винятком із названого принципу стають фуги (та прелюдії) № 13 і № 14: замість очікуваної послідовності – «мажор – мінор» виникає *зворотна – інверсійна – логіка* «мінор – мажор» (на що також указує П. Босакевич (2017: 105)) та, відповідно, відбуваються ланцюгові парні зміни при поєднанні з попередніми малими циклами:

«мінор – мінор» ( $a, h$ ), «мажор – мажор» ( $H, Cis$ ), які, вочевидь, «готують» слухача до подальших трансформацій ладотональної логіки побудови циклу.

*По-третє*, як видно зі схеми, позначений принцип чергування «мажору – мінору» у творі є наскрізним, а тому сприймається як певне наслідування усталеної історичної традиції компонування великих поліфонічних циклів. Натомість майже кожний малий цикл міститься на відстані *тону* один від одного, а не *півтону*, як у бахівському («ДТК»), хоча В. Бібік пропонує і виняток з обраного ним правила у двох із 24 пар прелюдій та фуг: №№ 6–7 та №№ 18–19.

Водночас, *півтоновий принцип* теж присутній у циклі, але приховано, «на відстані» – у зіставленні ладотональних центрів двох його умовних частин: йдеться про поєднання діатонічних тонів та їх хроматичних варіантів:  $c-cis-d-es-e-f-fis-g-gis-as-a-b-h$  – усього, за звуковисотним параметром, фактично отримуємо 12 хроматичних тонів, адже 13-й тон виникає за рахунок енгармонізму ( $gis-as$ ); це наче кореспондує із 12-тоновістю, властивою багатьом музичним композиціям ХХ століття, серед яких і твори самого В. Бібіка. Ця послідовність тональних центрів, у якій вбачається певна закономірність, постає як ряд-модус вищого порядку, тобто на рівні цілісної композиції.

Стосовно двох умовних частин великого циклу зауважимо, що вони є різними за обсягом завдяки нерівномірності розподілу малих циклів. Числовий показник цього розподілу –  $14+10$  – унаочнюється саме через аналіз ладотональних опор у творі, де першу частину, як зазначає П. Босакевич, складають «однойменні тональності з тонікою на білих клавішах (1–14)», що «змінюються аналогічними на чорних (15–24)» у другій частині (там само). При цьому «білий» та «чорний» звукоряди мають усвідомлюватися як звуколадові системи, нетотожні за функціональною і структурною логікою своєї побудови, зумовленою різними історико-стильовими, географічними, національно-етнічними витоками. Адже «перша частина» циклу В. Бібіка будується за умовно *діатонічним звукорядом*, тоді як «друга частина», менша за числовим показником, за *пентатоновим*. Ця відмінність швидше відчувається у звучанні, ніж виявляється у написанні, тому присутня у дещо завуальованому вигляді. Отже, можна припустити, що подем

експериментів В. Бібіка виступають не окремі звуковисотні структури-схеми, а й стильові модули – зокрема, *європейська та східноазійська звуколадові системи*.

На продовження розвитку щойно висловленої гіпотези конкретизуємо, що при енгармонічній заміні деяких ладотональних опор схема могла б мати такий вигляд: *Des – des, Es – es, Ges – ges, As – as, B – b*; або: *Cis – cis, Dis – dis, Fis – fis, Gis – gis, Ais – ais*.

Натомість В. Бібік, зберігаючи терцієво-секундовий принцип (умовний звукоряд), водночас змінює його, виправляючи послідовність ладотональних опор у циклі: *Cis – cis, Es – es, Fis – fis, As – as, B – b*. Як бачимо, послідовність ладотональних центрів відбиває чергування дієзних і бемольних прелюдій та фуг, яких тут порівну – відповідно, п'ять (*Cis – cis, Fis – fis, as*) і п'ять (*Es – es, As, B – b*), що наче підкреслює ідею пентатоніки. Додамо, що енгармонізм, за рахунок якого у фугах системно виникає «протиріччя» бемольної та дієзної сфер, постає як наскрізний принцип об'єднання всього циклу.

Отже, з одного боку, композитор наче йде «назустріч» бароковій традиції створення монументального циклу поліфонічних п'єс у жанрах прелюдії та фуґи. З іншого боку, ідею єдності циклу – принципи циклоутворення – втілено В. Бібіком у новому ладотональному контексті, який відображає сучасне музичне мислення й оригінальне композиторське трактування традиції побудови великих поліфонічних циклів, адже *ладовий чинник*, тут у кооперації із *quasi-тональним*, постає як поле сміливого творчого експерименту.

Яскравим прикладом такого трактування барокового циклу є *Фуґа № 21*, обрана нами для більш детального розгляду. По-перше, вона є однією з наймасштабніших у макроциклі (124 такти, для порівняння, у найбільшій фузі циклу, № 17, – 126 тактів); по-друге – показовою з погляду реалізації енгармонічного формотворчого принципу, що веде до концентрації у межах однієї фуґи ладотонального контрасту, розосередженого по всіх інших малих циклах; по-третє, як наслідок, вона акумулює тональні центри попередніх (*C, c, f, G, a*) та наступних (*b, As, Es, cis, es, fis, gis, Fis*) фуґ (такий віднайдений композитором принцип є цікавим і навіть унікальним як своєрідний підсумок ладотонального розвитку у циклі); по-четверте, у складі малого циклу

(разом із прелюдією) порушує ідею ладотональних пар, адже ця fuga співвідноситься із наступною прелюдією та фугою не за однойменним, а за енгармонічним принципом – *As-gis* замість *As-as* або *Gis-gis*.

Малий цикл № 21 вирізняє й така особливість, як наявність у нотному записі ключових знаків у Прелюдії (адже 12 з 24 прелюдій циклу не мають знаків при ключі) та їх відсутність у фузі. Хоча Фуга № 21 є не єдиною такою фугою в циклі. Знаки при ключі відсутні також у фугах № 1, № 2, № 12. Однак, попри це, при слуховому сприйнятті відчуються ладотональні опори – *C*, *c*, *a* та *As* (зрозуміло, що *C* та *a* взагалі не передбачають ключових знаків). Фуга № 21 також має іншу цікаву особливість – *As* не є для неї єдиною ладотональною опорою, так само як бемольна сфера, що вільно чергується з енгармонічно рівною дієзною (*As* замінюється на *Gis*, який згодом знову поступається *As*), не є у фузі домінуючою. Вочевидь, наявність ключових знаків створила б певні тональні обмеження, яких композитор намагався уникнути. З приводу цього нагадаємо, що цикл прелюдій та фуг *op. 2*, як йшлося вище, став своєрідною творчою лабораторією для наступного масштабного *op. 16*, де ключові знаки взагалі відсутні. Отже, в *op. 2*, як бачимо, було розпочато процес «ладотональної емансипації» в контексті поліфонічної музики. Відсутність ключових знаків у фузі № 21 наштовхує дослідника на думку щодо вільного застосування композитором тональних параметрів (розширена тональність), їх відсутності (атональність) та використання інших принципів звуковисотної організації (модальність). При цьому у Прелюдії № 21 тональні орієнтири та опорні точки наявні. Натомість у Фузі вони хоча й відчуються, але комбінуються з іншими вказаними вище принципами звуковисотної організації.

Здійснений нами аналіз дозволив з'ясувати провідні принципи організації малого циклу – ладогармонічні, темброво-фактурні, темпоритмічні, структурно-синтаксичні, що отримують у В. Бібіка новаторське творче втілення та засвідчують сучасність мислення композитора. Ці новації містить вже тема Фуги № 21 як стислий конспект усієї форми, тому розглянемо її особливості у проекції на всі інші частини твору.

Насамперед, зазначимо, що в аспекті *складу* і *фактури* (фактурної форми) розглядааний музичний зразок лише формально є прикладом триголосої фуґи з почерговим експозиційним вступом голосів *S–A–B*. Однак, по-перше, функціональне триголосся (в якому мають здійснюватися проведення теми сопрано, альтом, басом та відбуватися розгортання іншого музичного матеріалу фуґи) протягом музичного розвитку не зберігається, по-друге, принцип закріплення за кожним з голосів певної теситури та тембру трактується дуже вільно (внаслідок синтезу їх функцій, що актуалізує фонічні, сонорні звуко-властивості тематизму), і співвідношення *S–A–B* перетворюється на поєднання I, II, III голосів, по-третє, кількість голосів стає змінною (голосові лінії потовщуються, додаткові голоси вмикаються та вимикаються, збільшуючись до п'яти у коді), поліфонічний склад (контрастно-імітаційна поліфонія) чергується із гетерофонними епізодами, потім трансформується в гомофонно-гармонічний.

Позначені якості просторово-часової конфігурації голосів у фузі діалектично пов'язані з ладогармонічним чинником, є провідними засобами музичної виразності у фузі і суттєво впливають на всі інші музичні чинники.

Вже одноголосне експонування теми фуґи позначене синтезом традиційної та експериментальної складових. Останній звук (половина тривалість) в її чотиритактовій квадратній будові комплементарно заповнюється другим голосом, що має вести тему-відповідь, однак перед її вступом містить інтонаційне сполучення – *quasi*-кодетту до теми. Проте після проведення теми-відповіді це доповнення не зберігається. Важливо підкреслити, що кодетту композитор нотує з урахуванням своєрідного *темброво-фактурного divisi* верхнього голосу – його розщеплення на два голоси з відповідним нотним записом. Це свідчить про оновлення традиційного для барокової фуґи експозиційного регламенту вступу голосів, адже альтовий голос теми-відповіді мав бути *незайнятим* перед вступом із темою. Натомість композитор віддає перевагу зміщенню сильної метричної долі, фактично поєднуючи початок теми із кодеттою з попереднього проведення теми. Ця особливість долає інерцію слухацького сприйняття, пов'язану з очікуванням вступу теми на сильну долю такту.

*Структура теми* включає пару періодичностей (контраст двох зворотів – початкового зерна із широкими мелодичними рухами висхідної октави та низхідної квінти, а також наступної малосекундової послідовності із тритоновим стрибком), що завершується зворотом-сумуванням. Через це тема набуває концентрованої єдності, яка сприяє її наскрізному розвитку, що є однією із традиційних ознак барокових моделей фугових тем. Інтервальний порядок, за яким вибудовується структура теми, використовується наскрізно протягом усієї фуґи в інших її компонентах, де він іноді видозмінюється (у фактурному горизонтальному, вертикальному та діагональному вимірах).

*Звукоінтонаційний та, відповідно, ладогармонічний зміст* теми Фуґи № 21 збагачено внутрішньою динамікою – діалогізмом прихованих голосів. Завдяки змінному напрямку мелодичного руху виникає структура «питання – відповідь». Так підкреслюється інструментальна природа теми та виявляється оркестрове темброво-фактурне мислення композитора. Ідея діалогічності, закладена в темі, поступово втілюється протягом всієї фуґи, завдяки використанню різноманітних контрапунктичних технік – контрастної, імітаційної поліфонії та їх поєднання, синтезу поліфонічного та гомофонно-гармонічного складів, а також відповідних до них принципів музичного формотворення.

Звукоряд першого (експозиційного) проведення теми охоплює  $es^1-as^2$  та складається з 13 звуків (з октавними тоновими повторами), утворюючи досить широкий діапазон ундецими, що, по-перше, вказує на інструментальну природу теми, по-друге, на потенціал для подальших перестановок голосів у наступних її проведеннях, що приводять до теситурного / сонорного та функціонального змішування / взаємопроникнення голосів і, у такий спосіб – до новаторських ладогармонічних і темброво-фактурних перетворень у фузі.

Опорними точками цієї теми слугує умовний тризвук  $as-c(ces)-es$ , контури якого відчутні вже в першому такті (де терцієвий тон поки відсутній) та проступають остаточно лише в останньому – четвертому. Між цими точками відбувається низка ладогармонічних метаморфоз, ніяк не пов'язаних із «тонікою»  $As$ . Адже тема насичена хроматизмами, дезальтераціями, що вказують на мінливість і неоднорідність її гармонічного змісту вже в межах її експозиційного викладу. Отже,



композитор починає тему з діатонічного руху, що поступово хроматизується, втрачаючи ладотональні опори, накопичується нестійкість, та згодом відбувається несподіване повернення до ладової *quasi*-опори.

### Схема 2. Тема Фуги № 21



Тема починається з V, а завершується I щаблем *As* (тобто є замкненою за будовою), майже повні два перших такти і завершальний її зворот (від звуків *ges-f* і до кінця) можна гармонізувати за класичними нормами. У такий спосіб завершальний мелодичний рух теми (з умовним гармонічним акомпанементом) перетворюється на типовий каденційний зворот *S-K<sub>64</sub>-D-T*. Водночас, мелодичний рух теми *V-V-I* на її початку (потім V щабель традиційно замінено на IV у «тональній» відповіді) є начебто традиційним для *барокових моделей фугових тем*. Тема фуги, що окреслює тональні опори *As-dur*, через відсутність терцієвого тону, не дає однозначного ладового рішення. Лише в третьому такті композитор вводить «*ses*», швидше за все, як елемент хроматичної тональності, і, нарешті, у четвертому тональність повністю «розшифровано»: після далеких хроматичних «мандрів» оформлюється тональний центр *As-dur*. Завершення теми із тоніко-домінантовим каденційним зворотом, типовим для *класичних тем*, створює ефект гри у традицію (ознаки неокласицизму), та, водночас, демонструє композиторську свободу ладового рішення. Окремі барокові та класичні звукові структури, що виникають, за звучанням є тональними, а за написанням виходять за межі тональності. Таким чином, накладання діатонічної, хроматичної, модальної систем в межах початкового проведення теми наче викривляє тональний звуковий простір.

Ладогармонічний розвиток теми починається з експонування V і I щаблів ладу (без терцієвого тону, що створює ладову невизначеність

та демонструє кварто-квінтовий остов теми), містить мелодичний рух по звуках зменшеного та збільшеного тризвуків (другий і третій такти), зменшеного секстакорду (другий такт), ознаки кількох діатонічних ладів (натурального та гармонічного *As-dur*, гармонічного *as-moll*, натурального *a-moll*, кожен з яких відчувається як *quasi*-лад через використання енгармонізму), зменшеного та збільшеного ладів, хроматичні заміни звуків на відстані, що заперечують попередні ладові осередки. Ці інтервальні конструкції теми надалі вицлюються і виступають в ролі тематичних формул для подальшого музичного розвитку у фузі, викриваючи її модальну основу.

Отже, усе це свідчить про поєднання різних ладових систем, ознак тональності і модальності. При цьому хроматичні зсуви окремих тонів та мелодичних фраз, що унеможливають закріплення ладотональних осередків і нівелюють відчуття тонального центру, є ознакою хроматичної тональності; енгармонічні і хроматичні заміни діатонічних тонів – ознакою атональності. Такий синтез ладогармонічних систем породжує ефект полістилістики і діє у всіх частинах фуги.

Протягом наступних етапів музичного розвитку фуги багатоголосні сполучення так само вуалюють тональні опори теми. Вона періодично сегментується або набуває варіантного вигляду – втрачає два останні такти чи отримує їх новий інтонаційно-звуковий варіант, що сприяє ладотональній незамкненості й перетворює тему на наскрізну структуру. Лише початковий зворот теми має стабільний характер, виступаючи у якості основного чинника, що цементує форму, а ладотональні контури теми фактично виконують функцію модальних (*quasi*-тональних) центрів. Важливо підкреслити, що барокова модель із квартою і квінтою як основними інтервалами вступу голосів з темою (умовно тоніка–домінанта, субдомінанта–тоніка) зберігається у трьох із п'яти частин фуги (її експозиція та вільна частина утворюють також форму другого плану, що складається з п'яти розділів) і також виступає як ладогармонічний чинник, що скріплює всю композицію.

Натомість під час контрапунктичних поєднань теми з іншими голосами виникає полімодальність як наслідок лінеарності, коли кожний голос розвивається у власному модусі, а не розшифровує початковий

ладотональний зміст теми. Прикладом стає вже експозиційна частина фуґи, де тема з умовними тональними центрами *As–Es–As* проводиться тричі; перше проведення за рахунок одноголосся має певну тональну визначеність, інші – у контрапунктичному викладі – позбавляються її.

Тема-відповідь є видозміненим варіантом початкового проведення теми за рахунок енгармонічної заміни деяких тонів за принципом тональної відповіді (зміна квінти на кварту). Це свідчить про експериментування зі способами трансформації тематизму, адже подібний метод стає типовим для всієї фуґи при подальших проведеннях теми в різних її частинах.

*Ладотональна нестійкість* фуґи виявляється також в *інтермедійних* і *стретних епізодах* протягом усього твору. Особливістю *перших* є міцний інтонаційний зв'язок із темою, з матеріалу якої фактично й вибудовуються всі чотири інтермедії – від початкової (в експозиції фуґи між другим і третім проведеннями теми, тт. 9–14) до останньої (у коді), де відбувається трансформація тематичних елементів, що отримують нове жанрово-стильове трактування і фактурне оформлення – в деяких інтермедіях домінує гомофонно-гармонічний склад у вигляді інтервальних та / або акордових вертикалей. Поступово інтермедійні епізоди ускладнюються, насамперед фактурно, що зумовлено й змінами ладоінтонаційного змісту, адже ладовий і фактурний параметри є взаємопов'язаними.

Особливістю стрет, які композитор розміщує у вільній частині безпосередньо після експозиції, є помітне варіювання теми – її фрагментація та скорочення (редукція). Фактично, уся вільна частина фуґи є суцільною стретою, початок якої припадає на кінець експозиції. Застосування *стрет* як *провідного поліфонічного прийому* веде до складних, невизначених ладогармонічних співвідношень між голосами фуґи. Це дозволяє вважати такий вид стрет *політранспозиційними*, «коли тональність фактурних голосів не визначена у зв'язку зі складноладовою їх організацією» (Пясковський, 2012: 175).

Однак щільність поліфонічної фактури, що, через домінування стретного викладу, у вільній частині є надвисокою, у процесі розвитку поступово зменшується, і перед кодою та в самій коді (до речі,

досить масштабній – 39 тактів) багатоголосна поліфонічна фактура трансформується у мішаний склад – гомофонно-поліфонічний з ознаками сонорно-фонічного комплексу та поліфонії шарів.

Аналізуючи *ладогармонічну основу вільної частини*, зауважимо, що в цьому розділі ладотональні контури теми присутні лише на початку її вступу, а через її усічення тональні опори втрачаються. При таких складних ладогармонічних зв'язках у стретних епізодах утворюються певні політональні або ж навіть поліладові структури, а також трапляються фрагменти, побудовані за законами експозиційного тонального співвідношення як віддзеркалення експозиційної тональної диспозиції тематизму, наприклад,  $I(G)-V(D)-I(G)$  – такти 22–29,  $I(Gis)-V(Dis)-I(Gis)$  – такти 38–47. Останній приклад сприймається як *quasi* друга експозиція фуги (контрекспозиція) з енгармонічною заміною звуковисотних опор. «Експонування» теми відбувається за принципом тоніко-домінантових співвідношень,  $Dis-Gis-Dis$ , але без точного та повного проведення теми, проте знову ж таки у стретному сплетенні.

Таким чином, у межах однієї фуги композитор шляхом ладових і фактурних трансформацій тематизму зіставляє діезну та бемольну сфери, діатонічну та хроматико-енгармонічну системи, розширює фонічно-колористичні можливості поліфонічної фактури, а звідси, й поліфонічної техніки. Чудовим прикладом постають такти 66–70, де тема фуги наче постійно перефарбовується – звук *as* перетворюється на *gis*, *es* на *dis*, *ces* на *h*, що створює ефекти «інтонаційних метаморфоз» у межах теми, розділу та форми в цілому.

Завершується фуга в *As-dur* (кода), появу якого підкреслено за рахунок фактурних засобів – остинатного «тоніко-домінантового» басу, що у поєднанні з верхнім фактурним шаром утворює акордові вертикалі; у такий спосіб вибудовується тональна арка до початку фуги (хоча сама тема вже не проводиться та поліфонічна фактура не використовується). У цілому, представлена Фуга № 21 насичена частими змінами та поєднаннями різних фактурних прийомів, хоча ці зміни й відбуваються досить поступово, без різких зіставлень.

## Висновки.

1. У дослідженні розглянуто новаторський підхід до розуміння поліфонічних традицій та усталених композиційних прийомів, який демонструє цикл В. Бібіка «24 прелюдії та фуги» *op. 2*, на прикладі дії в ньому таких провідних засобів музичної виразності, як *лад і фактура в їх комплексному діалектичному взаємозв'язку*. З'ясовано важливість композиторського вибору певних фактурних рішень для виокремлення або трансформації ладових характеристик твору. Висвітлено впливи ладу і фактури на інші музично-виразові засоби, а також структурні компоненти фуги, для усвідомлення унікального підходу композитора до трактування як цієї форми, показовим прикладом чого обрано Фугу № 21, так і поліфонічного циклу в цілому. У ході викладу основного матеріалу статті здійснено системні спостереження щодо творчих механізмів, які вплинули на формування авторської концепції поліфонічного циклу, сучасного та новаторського за змістом і формою.

2. Підсумуємо, що обраний ракурс дослідження твору у річищі ладофактурних закономірностей дозволяє віднайти ключ до розуміння новаторських художніх ідей В. Бібіка. Приклад Фуги № 21 доводить, що вони реалізовані на всіх музично-змістових рівнях – від тематизму, драматургії, форми до жанрово-стильового втілення твору, демонструючи справжню «контрапунктичну» віртуозність композиторського письма. Унаочнити процес цієї реалізації якраз і допомагає комплексний підхід до аналізу сучасних поліфонічних творів, який уможливорює виявлення композиторських інновацій. При цьому «діалектична пара» – лад і фактура – виступає як «індикатор» певної динаміки змін на різних ієрархічних рівнях твору (жанровість, архітектоніка, темпоральність, мелодика, гармонія, поліфонія, метроритм, тембр, артикуляція та ін.), як їх своєрідний «фокус».

3. Серед провідних принципів і засобів, впроваджених В. Бібіком у сферу тематизму із проекцією на формо- та жанротворення, відзначаємо широке застосування варіювання, різного роду поліфонічних пермутацій, зокрема, протилежних за своєю дією прийомів: скорочення тематичного матеріалу, його структурної фрагментації та сегментації, з одного боку, й розширення, збільшення, ущільнення – з іншого. Також композитор використовує контрапунктичні комбінації

із новаторськими ладо-фактурними (функціонально-логічними і барвисто-сонорними) рішеннями, перегармонізацію, поєднання різних фактурних і формотворчих поліфонічних і гармонічних прийомів. Звуковисотну організацію поліфонії В. Бібіка вирізняє синтез діатонічної та хроматично-енгармонічної систем, енгармонічна заміна тонів, що веде до змін інтервального складу мелодики та загалом ладогармонічного змісту в процесі тематичного розвитку. Поєднання в одній поліфонічній формі модальних, полімодальних, політональних, атональних та інших принципів створює особливий складноладовий тип ладотональної драматургії, який, на думку І. Пясковського, сформувався у музиці першої половини ХХ століття та об'єднує різні види ладової організації (включаючи атональність і пантональність) в єдину звуковисотну систему сучасної музики (Пясковський, 2009: 99–100).

4. Також у статті новаторські знахідки В. Бібіка зіставлено із традиційними бароковими прийомами побудови фуґи; дію останніх (в обраному дослідницькому ракурсі) висвітлено на тематичному, структурному, жанрово-стильовому рівнях. Як результат, акцентовано збереження сучасним композитором основних компонентів барокової форми фуґи, їх розташування та функцій в драматургічному розвитку, ролі ладотональних центрів і ладотональних співвідношень, хоча й умовних, у проведеннях теми тощо.

5. Виявлені системні особливості та специфіка роботи композитора із поліфонічним циклом свідчать про вільне оперування ним усталеними традиційними формами і технічними прийомами поліфонічної музики, а також новаторство у цій сфері, про майстерність і зрілість композиторського письма, свідоме та яскраве впровадження творчого експерименту (а не про певну *несформованість авторського стилю*, як вважають деякі сучасні дослідники (Босакевич, 2017: 105)). Адже розглянутий поліфонічний твір є концептуально довершеним, технічно різноманітним і виступає як підґрунтя для наступного масштабного циклу «34 прелюдії та фуґи», а тому заслуговує на подальшу увагу як дослідників, так і, насамперед, виконавців, відкриваючи їм справжню майстерню сучасної композиторської творчості.

## ЛІТЕРАТУРА

- Бабенко, О. (2020). *Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Борисенко, М. Ю. (2004). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Борисенко, М. Ю. (2023). Музикознавчі рефлексії у формі «Прелюдії та фуги»: Авторський концерт Сергія Турнеєва. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXI, 87–132. DOI 10.34064/khnum2-3105
- Босакевич, П. Б. (2017). Жанрово-стильові особливості циклу «24 прелюдії та фуги» В. Бібіка. *Культура і сучасність*, 2, 104–108.
- Виноградова, Т. П. (2002). Мелодико-гармонійні зв'язки в музиці як специфічне відтворення структури діалектичного протиріччя. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 9, 115–125.
- Каширцев, Р. Г. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Країнська, І. (2012). Про роль «драматургічних вузлів» у циклах прелюдій і фуг українських композиторів другої половини ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 104, 113–120.
- Кузьмук, О. (2020). *Взаємодія поліфонічного та гармонічного принципів музичної організації у творах композиторів першої половини ХХ століття: специфіка оновлення, методи аналізу*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Мізітова, А. А., & Іванова, І. Л. (2006). *Фрагменти творчості Валентина Бібіка: монографічні нариси*. Харків: Рейтінг.
- Мірошніченко, С. В. (2002). «Ритм» поліфонічного твору (на прикладі циклу В. Бібіка). У кн. *Метроритм-1: колективна монографія*, (сс. 120–123). Київ: НАНУ, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського.
- Очеретовська, Н. Л., Цицалюк, Г. Н. (2017). *Поліфонія*. Харків: Водний спектр «Джі-Ем-Пі».



- Плющенко, М. Ю. (2021). *Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Постовойтова, С. (2024). *Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття)*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Пясковский, І. Б. (2009). До поняття «сучасна fuga». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 88(1), 91–106.
- Пясковський, І. Б. (2012). *Поліфонія в українській музиці*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.
- Ревенко, Н. В. (2014). Поліфонічні жанри у творчості українських композиторів ХХ століття. *Музыка и жизнь*, 4. [https://www.rusnauka.com/10\\_DN\\_2014/MusicaAndLife/4\\_165073.doc.htm](https://www.rusnauka.com/10_DN_2014/MusicaAndLife/4_165073.doc.htm)
- Савченко, Г. С. (2019). Темброво-фактурна структура ранніх оркестрових творів І. Ф. Стравінського (від Симфонії *Es-dur* до балету «Жар-птиця»). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 4, 71–76. DOI 10.33625/2409-2347-2019-4-71-76.
- Свиридова, П. (2015). Утілення рис поліфонічного письма в умовах авангардної стилістики циклу “34 прелюдії та фуґи” Валентина Бібіка. *Культурологічна думка*, 8, 120–124.
- Тіц, М. Д. (1962). *Про тематичну і композиційну структуру музичних творів*. Київ: Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ. УРСР.
- Фартушка, О. Д. (2021). *Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського)*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Цурканенко, І. В. (2001). Особливості фактурно-поліфонічного комплексу у фортепіанних мініатюрах С. Добровольського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 7, 71–76.
- Щетинський, О. С. (2021). Валентин Бібік: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства*, 23, 42–64. DOI 10.34064/khnum2-2303
- Marlowe, S. R. (2013). *Fugue in Context: A Schenkerian Approach to Select Works by J. S. Bach and Dmitri Shostakovich*. (PhD diss.). Eastman School of Music, University of Rochester. Rochester, NY.

- Messori, M. (2011). Johann Sebastian Bach (1685–1750). Die Kunst der Fuge. (CDROM booklet). Retrieved from <http://www.matteomessori.com/articles/digitalbookletKDF.pdf>.
- Vlahopol, G. (2018). The Subject – A Key Element of the Fugue Form during the 20<sup>th</sup> Century. *Artes. Journal of Musicology*, 17–18, 161–179. DOI: 10.2478/ajm-2018-0010

## REFERENCES

- Babenko, O. (2020). *Choral work of Valentyn Bibik: genre paradigm and features of individual style*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Borisenko, M. Yu. (2004). *Genre of the transcription in the system of individual composer's style*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Borisenko, M. Yu. (2023). Musicological reflections in the form of “Prelude and Fugue”: Serhii Turniev's author's concert. *Aspects of Historical Musicology*, XXXI, 87–132, DOI 10.34064/khnum2-3105 [in Ukrainian].
- Bosakevych, P. (2017). Genre and style peculiarities of V. Bibik's cycle “24 Preludes and Fugues”. *Culture and Modernity*, 2, 104–108 [in Ukrainian].
- Fartushka, O. (2021). *Choral polyphony in the system of composer style (on the example of the creative work of P. Hindemith, I. Stravinsky, and O. Shchetynsky)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kashyrtsev, R. H. (2021). *Interpretative potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20<sup>th</sup> century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kraïnska, I. (2012). On the role of “dramaturgical knots” in the cycles of preludes and fugues by Ukrainian composers of the second half of the 20<sup>th</sup> century. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 104, 113–120 [in Ukrainian].
- Kuzmuk, O. (2020). *The interaction of polyphonic and harmonic principles of musical organization in the works of composers in the first half of the 20<sup>th</sup> century: the specific of renewal, the methods of analysis*. (Extended abstract of PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Marlowe, S. R. (2013). *Fugue in Context: A Schenkerian Approach to Select Works by J. S. Bach and Dmitri Shostakovich*. (PhD diss.). Eastman School of Music, University of Rochester. Rochester, NY [in English].

- Messori, M. (2011). Johann Sebastian Bach (1685–1750). Die Kunst der Fuge. (CDROM booklet). Retrieved from <http://www.matteomessori.com/articles/digitalbookletKDF.pdf> [in English].
- Miroshnychenko, S. V. (2002). “Rhythm” of a polyphonic work (on the example of V. Bibik’s cycle). In *Metrorythm-1: collective monograph*, (pp. 120–123). Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Russian].
- Mizitova, A., Ivanova, I. (2006). *Fragments of Valentyn Bibik’s work: monographic essays*. Kharkiv: Reitinh [in Russian].
- Ocheretovska, N., Tsytsaliuk, H. (2017). *Polyphony*. Kharkiv: Vodnyi spektr «Dzhi-Em-Pi» [in Ukrainian].
- Piaskovsky, I. (2012). *Polyphony in Ukrainian music*. Kyiv: Tchaikovsky NMAU [in Ukrainian].
- Piaskovsky, I. B. (2009). To the concept of “modern fugue”. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 88(1), 91–106 [in Russian].
- Pliushhenko, M. Yu. (2021). *Timbre and texture specificity of transcriptions with the participation of bayan or accordion by Kharkiv composers of the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Postovoitova, S. (2024). *A large polyphonic cycle as a composition and dramatic integrity (based on piano works of Ukrainian composers of XX<sup>th</sup> – early XXI<sup>th</sup> centuries)*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Revenko, N. V. (2014). Polyphonic genres in the work of Ukrainian composers of the 20<sup>th</sup> century. *Music and Life*, 4. [https://www.rusnauka.com/10\\_DN\\_2014/MusicaAndLife/4\\_165073.doc.htm](https://www.rusnauka.com/10_DN_2014/MusicaAndLife/4_165073.doc.htm) [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2019). The timbre-textural structure of I. F. Stravinsky’s early orchestral works (from the Symphony in E flat major to the ballet “The Firebird”). *Traditions and Innovations in the Higher Architectural and Artistic Education*, 4, 71–76. DOI 10.33625/2409-2347-2019-4-71-76 [in Ukrainian].
- Shhetynsky, O. (2021). Valentyn Bibik: reaching artistic maturity. *Aspects of Historical Musicology*, 23, 42–64. DOI 10.34064/khnum2-2303 [in Ukrainian].
- Svyrydova, P. (2015). The realisation of the features of polyphonic writing in the conditions of the avant-garde stylistics of the cycle “34 preludes and fugues” by Valentin Bibik. *Cultural Studies’ Thought*, 8, 120–124. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum\\_2015\\_8\\_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2015_8_18) [in Ukrainian].

- Tits, M. D. (1962). *On the thematic and compositional structure of musical works*. Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Music Literature of the Ukrainian SSR [in Ukrainian].
- Tsurkanenko, I. V. (2001). Features of the texture and polyphonic complex in S. Dobrovolsky's piano miniatures. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 7, 71–76 [in Ukrainian].
- Vlahopol, G. (2018). The Subject – A Key Element of the Fugue Form during the 20<sup>th</sup> Century. *Artes. Journal of Musicology*, 17–18, 161–179. DOI: 10.2478/ajm-2018-0010 [in English].
- Vynohradova, T. P. (2002). Melodic and harmonic relations in music as a specific representation of the structure of dialectical opposition. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 9, 115–125 [in Ukrainian].

### ***Anna Levchenko***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 postgraduate student, the Music Theory Department  
 e-mail: anna.lavrynyuk@gmail.com  
 ORCID iD: 0000-0001-5046-3087

## **Modal and texture basics and principles of their composer's realization in V. Bibik's piano cycle "24 Preludes and Fugues" op. 2**

**Statement of the problem.** *The work of the Kharkiv composer Valentyn Bibik, in particular his piano polyphonic cycles, is increasingly attracting the attention of Ukrainian performers and musicologists. The composer's two polyphonic cycles demonstrate an original approach to understanding polyphonic traditions and established compositional techniques, and also vividly represent the artist's new avant-garde and balanced thinking. The article is devoted to the analysis of the cycle "24 Preludes and Fugues", op. 2 by Valentin Bibik in terms of the manifestations of those creative mechanisms that could have influenced on the formation of the author's concept of this work – modern and innovative in content and form.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the study is to recognize and analyze some innovative compositional principles and techniques of form-creation in the cycle, among which the leading role is played by the mode and texture means in their dialectical interaction. A historical approach was applied to identify the contextual conditions, where the polyphonic cycle op. 2 was created, and its continuity with the Baroque model, on the one hand, and the traditions*

of the Ukrainian (Kharkiv) composer school, on the other hand, as well as the correlations with the development of musical art in the 20<sup>th</sup> century; a genre and style approach for identifying the specifics of Bibik's individual interpreting the genre model of the fugue; a systemic approach aimed at coverage of the totality of musical and content levels, the dramatic unity of the cycle, the processes of theme- and form-creating, dialectical interaction of polyphonic, mode and harmonic principles as components of Bibik's compositional technique; a comparative method to analyze the expressive means in the cycle, in particular, comparing mode and tonal centers in the fugues of op. 2. For the first time in Ukrainian musicology, the article, based on the material of a little-studied polyphonic cycle, raises the issue of the specificity of V. Bibik's polyphonic technique in the context of the composer's innovation, in particular, in the aspect of mode and texture regularities.

**Research results.** Among the leading principles and means implemented by V. Bibik, we note the wide application of variation, various kinds of polyphonic permutations, the use of contrapuntal combinations with innovative mode and texture (functional and logical, colourful and sonorous) solutions, re-harmonization, the combination of various texture and form-creating polyphonic and harmonic techniques. The pitch organization of V. Bibik's polyphony is distinguished by the synthesis of diatonic, chromatic and enharmonic systems, enharmonic replacement of tones, which leads to changes in the interval composition of the melody and, in general, mode and harmonic content in the process of thematic development. The combination in one polyphonic form of modal, polymodal, polytonal, atonal and other principles creates a special complex-modal type of mode and tonal dramaturgy, characteristic of the music of the 20<sup>th</sup> century. The article also highlights the influence of mode and texture on other elements of the musical expressive complex within the work, including various structural components of the fugue, reflecting the unique compositional approach to the interpretation of both the genre model of the fugue and the large polyphonic cycle.

**Conclusion.** The free operation of traditional techniques of polyphonic music, as well as innovation in this area, the skill and maturity of the composer's writing, the conscious and vivid implementation of creative experimentation make the polyphonic cycle conceptually complete, meaningful and technically diverse, and therefore worthy of further attention from both, the researchers and, above all, the performers.

**Keywords:** Kharkiv theoretical and composer school; 20<sup>th</sup> century polyphony; V. Bibik's «Preludes and Fugues» piano cycles; composer's method; principles of cycle formation; modal and texture complex.

*Стаття надійшла до редакції 15 липня 2024 року*