МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛЕВЧЕНКО АННА АНДРІЇВНА

УДК 78.071.1(477.54)(092):781.42]:78.03

ДИСЕРТАЦІЯ

ПОЛІФОНІЧНІ ЦИКЛИ ВАЛЕНТИНА БІБІКА ЯК ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СИСТЕМА

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Галузь знань 02 – Культура і мистецтво
Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело
_____ А. А. Левченко

Науковий керівник:
Борисенко Марія Юріївна
кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Левченко А. А. Поліфонічні цикли Валентина Бібіка як жанрово-стильова система. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво. – Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2025.

Пропонована дисертація є *першим* в українському музикознавстві досвідом спеціального системного дослідження-порівняння та наукового обґрунтування художнього значення *трьох монументальних поліфонічних циклів – «24 прелюдії та фуги», тв. 2 (1969); «34 прелюдії та фуги», тв. 16 для фортепіано (1973–1978)*; *«Прелюдія, Фуга та Арія на тему ВАСН», тв. 54 для двох фортепіано (1985)* – видатного українського майстра поліфонії ***Валентина Бібіка (1940–2003)*** в аспекті еволюції його індивідуально-авторського творчого методу, а також мистецтва поліфонії ХХ століття.

Два із названих циклів, що сьогодні й досі не видані, а відтак зберігаються у рукописах (до речі, вони частково оцифровані авторкою дисертації за дозволом доньки – *Вікторії Бібік*) – *тв. 2* та *тв. 54* – залишаються майже невивченими в українському музикознавстві, натомість, становлять *унікальне явище* не тільки в українській, а й світовій фортепіанній літературі другої половини ХХ століття. За результатами дослідження всіх трьох циклів наголошено, що вони складають *«золотий фонд» сучасної поліфонічної класики* (що не виключає її інноваційного змісту).

Яскравий представник видатної *харківської теоретико-композиторської школи музикантів-поліфоністів – Валентин Бібік* успадкував її кращі традиції, поєднавши їх, за словами відомої науковиці цієї школи – *Неоніли Очеретовської* (сучасниці і консерваторської колеги композитора) – з «європейською технічною досконалістю поліфонії».

Звідси обґрунтовано *актуальність теми дослідження*, що зумовлена необхідністю подальшої розробки історичних, теоретичних, методологічних засад вивчення сучасних поліфонічних явищ з метою їхніх проєкцій на творчість українських композиторів ХХ століття; важливістю з'ясування художнього значення у сучасному музичному мистецтві поліфонічних циклів видатного українського майстра – *Валентина Бібіка*; продовження, розширення та поглиблення існуючих сьогодні наукових розвідок про його композиторський доробок, яких й досі бракує; відсутністю у теоретичному музикознавстві спеціальних досліджень, присвячених системному вивченню двох із трьох фортепіанних поліфонічних циклів *В. Бібіка – «24-х прелюдій та фуг»* та *«Прелюдії, Фуги та Арії на тему ВАСН»*; нагальною потребою їх впровадження у науковий обіг сучасного українського музикознавства, а також пропагування та поширення серед музикантів-практиків – композиторів і виконавців.

Авторка дослідження здійснила та впровадила в його основний текст серію усних інтерв'ю із донькою композитора – *Вікторією Бібік*, якій висловлює велику вдячність за надані відомості про життя та творчість її батька, представлені нотні рукописи поліфонічних циклів та окремі роз'яснення щодо історії їх написання і виконання. Авторка також адресує слова щирої подяки співробітникам бібліотеки ХНУМ імені І. П. Котляревського за допомогу у знайденні цінних архівних та інших матеріалів про харківського музиканта. Дякуємо заслуженій артистці України, піаністці, викладачці, науковиці *Ніні Руденко* – безпосереднього свідка творчих досягнень консерваторського колеги *Влентина Бібіка* – за інформаційну допомогу щодо виконавської долі деяких із поліфонічних опусів композитора.

Об'єктом дослідження є поліфонія як синтетичне багатовимірне явище в системі сучасних композиторського мислення та науково-теоретичної думки, її контекстні та інтегративні якості у взаємодії з іншими музичними системами, а також універсальні, типологічні та індивідуально-стильові вияви у

європейській традиції, **предметом** – жанрово-стильові моделі та принципи їхнього композиторського втілення у поліфонічних циклах для фортепіано *Валентина Бібіка*.

Мета дослідження – вивчити фортепіанні поліфонічні цикли *Валентина Бібіка* як цілісну художню та жанрово-стильову системи, порівняти їх в аспекті виявів як індивідуально-авторських принципів, так і загальних тенденцій розвитку сучасного поліфонічного мислення.

Матеріалом дослідження стали понад *двадцяти* музичних опусів, з них *три* поліфонічні цикли *В. Бібіка*: *«24 прелюдії та фуги», тв. 2 (рукопис),* а також *«34 прелюдії та фуги», тв. 16 для фортепіано; «Прелюдія, Фуга та Арія на тему ВАСН», тв. 54 для двох фортепіано (рукопис);* окремі поліфонічні п'єси українських (у тому числі, харківських) та зарубіжних композиторів XX століття (оглядово): *«Три прелюдії і фуги пам'яті С. С. Богатирьова», «Прелюдія і подвійна фуга» В. Борисова; «Фуга ре мінор» П. Гайдамаки; «Прелюдія і фуга № 45. Вересень у Парижі», «Рондо-фуга № 11» В. Іванова (рукопис); «Musica ricercata» Дж. Лігеті; «Фуга» В. Наливайка (рукопис), «Фуга на тему ВАСН» Н. Нижанківського; «Прелюдія, аріозо та фугетта на тему ВАСН» А. Онеггера; «Прелюдія і фуга» М. Тіца; «Ludus Tonalis» П. Хіндеміта; «Прелюдії та фуги для фортепіано» О. Яковчука*; вибрані *прелюдії та фуги із «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха* та інші. Також в якості матеріалу дослідження залучено відеографію виконання *Timothy Hoft* (США) циклу *«34 прелюдії та фуги», тв. 16 для фортепіано.*

Серед позицій **наукової новизни** у дослідженні **вперше**:

- розглянуті три поліфонічні цикли, що сягають 16-річного періоду їх створення (із перервами) – від 1969-го до 1985-го років, що дозволяє простежити в них кристалізацію композиторського мислення;
- системного узагальнення набула методологія комплексного, а відтак стильового вивчення сучасної поліфонії на прикладі трьох поліфонічних циклів *В. Бібіка,* задля чого розроблено та апробовано, у тому числі, спеціальні

інструменти музичного аналізу, зокрема, обґрунтовано та надано функціональну дефініцію поняттю *ладо-фактурного комплексу*, в якому *ладова* та *фактурна* складові демонструють провідну динамічну *субсистему* у поліфонічному творі;

- досліджено деякі маловідомі факти з біографії митця щодо формування його поліфонічного мислення та стилю, а також окремі відомості про творче портфоліо композитора, що раніше не висвітлювалися в українському музикознавстві;

- спеціального розгляду набув *«український вектор»* у вивченні поліфонічного доробку *В. Бібіка*, що узагальнено у контексті досягнень, передусім, видатної харківської теоретико-композиторської школи музикантів-поліфоністів, серед яких, у тому числі, викладачі і колеги *В. Бібіка – В. Борисов, П. Гайдамака, В. Іванов, Д. Клебанов, Т. Кравцов, В. Наливайко, Н. Очеретовська, Л. Решетніков, М. Тіц, Г. Цицалюк* та інші;

- систематизовано окремі теоретичні розвідки *науковців* цієї школи про поліфонію, у цілому, та її сучасні українські напрями, зокрема;

- підсумовано загальні стильові риси поліфонічного доробку *композиторів* – яскравих представників цієї школи різних поколінь задля можливості визначення у творчості *В. Бібіка* лінії як успадкування, так і подальшого розвитку поліфонічних традицій школи;

- спеціального вивчення набули поліфонічні цикли *В. Бібіка* як контекстне явище, що знаходиться на перетині різнорівневих систем – музичного мислення, індивідуально-авторського стилю композитора, загальних художніх тенденцій його епохи, поширених, у тому числі, у сфері поліфонії аж до її музично-мовленнєвих систем;

- на прикладі названих циклів останні досліджено у проєкції на їхні комплексні/сукупні змістовні, функціонально-драматургічні та логіко-конструктивні вияви, що віддзеркалюють сучасні стильові тенденції розвитку як музичного мислення, так і музичної творчості, у цілому;

- з’ясовано цінні відомості про наявність та/або відсутність нотних видань, а також виконавську долю розглянутих у дисертації поліфонічних циклів *В. Бібіка* з метою визначення подальшого життя цього унікального доробку, а також можливості його пропагування та поширення у музичному середовищі;

подальшого розвитку набули:

- вивчення специфіки та художнього потенціалу сучасної поліфонії як динамічного і синтетичного явища, а також питання методології та алгоритмів музичного аналізу її художніх зразків;

- теорія систем у проєкції на музичне мистецтво, в цілому, та системний підхід до розгляду поліфонічних явищ, зокрема, що дозволяє усвідомити їх як контекстні, що увібрали різновекторні тенденції еволюції музичного мислення, художнього образотворення, у тому числі, національного, а також жанрово-стильових, формотворчих аж до інтонаційно-звукових закономірностей у музичному мистецтві;

- спеціальний розгляд двокомпонентних систем (діад) – *«поліфонія – склад», «поліфонія – фактура», «поліфонія – лад», «поліфонія – мелодія», «поліфонія – гармонія»* в діалектиці їх індивідуально-стильових та універсальних виявів у сфері *нової поліфонії*;

- висвітлення феномену унікальної творчої особистості українського митця – *В. Бібіка*;

- усвідомлення поліфонічного доробку *В. Бібіка* як цілісної художньої та індивідуально-авторської жанрово-стильової системи, яка поєднала різноманітні за змістом і композиційними техніками поліфонічні п’єси/цикли.

У ***Розділі 1 «Поліфонія в системі сучасного композиторського мислення»*** висвітлено аспекти загальної та спеціальної *теорії систем*, а також поняття *системи.* Визначено фундаментальні засади сучасного вивчення *явища* та *поняття поліфонії*, а також *нової поліфонії* у теоретичному музикознавстві, її основні категорії, системоутворювальні, контекстні та інтегративні якості у

музичних системах різного рівня – від мисленнєвого до мовленнєваого, національні проєкції, термінологічні аспекти.

З'ясовано магістральні тенденції розвитку протягом останнього століття деяких із цих систем, що у комплексній дії, синтезуючись у царині поліфонії, вплинули на її еволюцію і трансформацію, а відтак визначили вектори змін у сучасному музичному мисленні, у тому числі, поліфонічному.

Розглянуто окремі двокомпонентні системи (діади) – *«поліфонія – склад», «поліфонія – фактура», «поліфонія – лад», «поліфонія – мелодія», «поліфонія – гармонія»* з метою виявлення діалектики взаємозв'язку між ними, специфіки та художнього потенціалу сучасної поліфонії як динамічного і синтетичного явища.

Розроблено спеціальну методологію та алгоритми комплексного музичного аналізу її художніх зразків, що у наступних аналітичних розділах дисертації апробовано на зразках поліфонічних циклів *В. Бібіка*.

У зв'язку з цим зазначено провідну та генеруючу роль у змінах музичного мислення, а відтак і сучасної поліфонії *двох багатовимірних систем – ладу* і *фактури*, що у комплексній співдії унаочнюють *синтез* так званих специфічних і неспецифічних засад музичної виразовості, здатних впливати на всі рівні музичного змісту та форми, а тому – художнього потенціалу поліфонічного твору. Він усвідомлюється у дисертації як наслідок суттєвих трансформацій протягом останнього століття принципів *звуковисотної організації ладу* (поширення явищ його індивідуалізації, розширеної тональності, нео-, атональності, модальності, складноладовості тощо), що знайшло віддзеркалення в його просторово-часовій проєкції – *фактурі*, в якій поширилися тенденції до фонічно-сонорних виявів, кластерів, полішаровості, мікрополіфонії тощо. З приводу цього простежено закономірну історичну та логіко-наслідувальну діалектику співдії між *ладом* і *фактурою*, *ладом* і *формою*.

З’ясовуючи художню єдність/цілісність композиторського задуму музичного (поліфонічного) твору крізь призму комплексної музично-виразової взаємодії ладу та фактури, надано дефініцію нового поняття ***«ладо-фактурний комплекс»*** (*ЛФК*), що усвідомлюється авторкою дисертації ***«як вираз інтегрованої взаємодії музичних систем ладу і фактури, що дозволяє розглядати одну систему крізь іншу, розкриваючи, у такий спосіб, їхні нові як специфічні, так і сукупні динамічні властивості, а відтак, і змістоутворювальні процеси музичного розвитку».***

У ***Розділах 2*** і ***3*** запропоновано та застосовано аналітичні алгоритми дії *ЛФК* на прикладі поліфонічних циклів *В. Бібіка*, серед цих алгоритмів впроваджено: визначення типів ладотональної та фактурної організації у творі; динаміка фактурних і ладотональних змін у тематизмі; наявний між цими процесами взаємозв’язок; вияв ладової конфігурації звукоелементів на рівні їхнього фактурного викладу та подальшого розгортання; роль комплексу та його складових у формотворенні; можливість обміну функціями у процесі музичного розвитку, коли фактура (через відповідні для неї чинники) *розгортає лад*, а лад (та його структури) *згортає фактуру*.

У зв’язку із дослідженою проблематикою у циклах *В. Бібіка* обґрунтовано магістральні напрями в еволюції сучасного поліфонічного письма через синтез у ньому ладо-мелодичних та ладо-гармонічних чинників, що вплинули на розвиток поліфонії ХХ століття. Визначальну роль у цих процесах музичної фактури простежено в її синтетичній/змішаній структурі, на рівні ладу як специфічного музично-змістовного засобу – у діалектиці протилежних тенденцій, з одного боку його індивідуалізація у творчості кожного окремого композитора, з іншого – навпаки, універсалізація як провідного принципу, властивого музичному мисленню ХХ століття. З приводу цього підкреслено, що саме ладова система у композиторських творах, і поліфонічних опусах *В. Бібіка,* стала тим містком, через який уможливлювався творчий експеримент,

розбудова нових та новітніх методів сучасної композиції і, у такий спосіб, її модернізація.

Наголошено і застосовано також інші інструменти *комплексного аналізу* поліфонічних зразків українського композитора, а відтак – стильового вивчення поліфонії на прикладі циклів *В. Бібіка*. Звідси використано відповідний понятійний апарат, що віддзеркалено у ланцюжку інтегрованих системних понять: *художньо-образна, жанрово-стильова системи, музично-виразовий комплекс у композиторському творі, комплекси (крім вже названих ладо-мелодичного, ладо-гармонічного, ладо-фактурного), мелодико-гармонічний, метроритмічний, метро-темпоральний, ритмо-фактурний, темброво-фактурний, фактурно-поліфонічний* тощо.

У ***Розділі 2*** – «**Індивідуально-стильова концепція та принципи її втілення у великих і малих поліфонічних циклах Валентина Бібіка**» також порушено питання про творчі постать, кредо, портфоліо композитора, які висвітлені крізь *харківський вектор*. Цей вектор усвідомлено авторкою дослідження у декількох *напрямах*: творчість музиканта як відлуння важливого етапу розвитку харківської теоретико-композиторської школи, продовження та подальший розвиток її найкращих надбань, успадкування потужних поліфонічних традицій, що знайшли втілення у творчості та наукових працях її корифеїв, а відтак закономірно вплинули на їхніх послідовників. У цьому розділі відповідно до поставлених завдань вибудовано зазначену лінію наступності серед різних поколінь композиторів-поліфоністів харківської школи, починаючи з її фундатора – композитора і вченого *Семена Богатирьова*. Зазначено важливість саме харківського періоду життя та творчості *В. Бібіка* у написанні всіх трьох його масштабних поліфонічних циклів для фортепіано.

Надано антологію фортепіанних прелюдій та фуг *В. Бібіка* в аспектах методології аналізу, циклоутворення, композиційних принципів. Досліджено фугу та її структурні компоненти як динамічну систему композиційно-драматургічних рішень у великих поліфонічних циклах *В. Бібіка*. В аналітичних

нарисах запропоновано типологію фугових тем і форм. Розглянуто багатотемну фугу як експериментальну платформу у розномаїтті трактувань, вияви індивідуально-стильових маркерів у *quasi* формах. Визначено логіко-конструктивні принципи та концепцію малого циклу у 24-х і 34-х прелюдіях і фугах *В. Бібіка*.

У ***Розділі 3*** *–* ***«Композиторська інтерпретація монограми у поліфонічному циклі В. Бібіка «Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH»*** *–* розглянуто монограму *BACH* як інтертекстуальне явище, принципи монограмування в історії європейського музичного мистецтва. Досліджено поліфонічний цикл «Прелюдія, Фуга та Арія на тему *BACH*» для двох фортепіано, його місце у творчому доробку *В. Бібіка*, концепцію, структуру, циклізацію та критерії її визначення.

Здійснено жанрово-стильові та формотворчі проєкції у першій частині циклу – *Прелюдії*, визначено в ній неоренесансні та необарокові тенденції

Визначено жанрово-структурну модель подвійної *Фуги* у центральній частині циклу в аспекті новаторського втілення монограми *BACH.* Проаналізовано третю частину – *Арія* – на перетині поліфонічних та гомофонно-гармонічних принципів.

У ***Висновках*** підсумовано, що *поліфонічні твори В. Бібіка* за монументальністю, різноплановістю та складністю художніх концепцій, масштабами композиторських задумів та їхньої реалізації мають посісти гідне місце у світовому музичному мистецтві другої половини XX століття, адже на прикладі поліфонічного доробку харківського музиканта демонструють визначні творчі досягнення української композиторської школи. У такому розумінні вони дорівнюють іншим видатним поліфонічним творам як минулого, так і новітнього часу, а відтак ім’я їх автора через його високу майстерність, безсумнівно, має прикрашати плеяду найвідомішіх музикантів-поліфоністів сучасності.

Ключові слова: *Валентин Бібік, українська музика ХХ століття, харківська теоретико-композиторська школа, композиторські творчість, інтерпретація, мислення і метод, сучасна/нова поліфонія, фортепіанний поліфонічний цикл, прелюдія та фуга, принципи циклоутворення, музичні системи, діади музичних систем, жанрово-стильова система, жанрово-стильові та композиційно-структурні моделі, ладо-фактурний комплекс, монограма BACH, монограмування.*

SUMMARY

Levchenko, A. **Valentyn Bibik's polyphonic cycles as a genre-style system** – qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the scientific degree Doctor of Philosophy (PhD), specialty 025 – Music Art, branch of knowledge 02 – Culture and Art. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kharkiv, 2025.

This dissertation represents the first systematic comparative research in Ukrainian musicology that substantiates the artistic value of three monumental polyphonic cycles by the outstanding Ukrainian master of polyphony *Valentyn Bibik (1940–2003) – 24 Preludes and Fugues*, Op. 2 (1969); *34 Preludes and Fugues*, Op. 16 for piano (1973–1978); and *Prelude, Fugue, and Aria on the Theme BACH*, Op. 54 for two pianos (1985) – in the context of the evolution of his personal creative method and the art of 20th-century polyphony.

Two of these cycles – Op. 2 and Op. 54 – remain unpublished and are preserved in manuscript form (partially digitized by the dissertation author with permission from the composer's daughter, *Viktoriia Bibik*). These works are virtually unexplored in Ukrainian musicology and represent a *unique phenomenon* not only in Ukrainian but also in global piano literature of the second half of the 20th century. The study emphasizes that all three cycles constitute part of the *"golden fund" of modern polyphonic classics*, while also embodying innovative content.

A prominent representative of the *renowned Kharkiv school of theoretical-compositional thought and polyphony, Valentyn Bibik* inherited its best traditions. According to *Neonyla Ocheretovska* – a noted scholar and Bibik's contemporary and conservatory colleague – Bibik combined these traditions with "European technical excellence in polyphony."

This justifies the *relevance of the topic of the research*, conditioned by: the need for further development of historical, theoretical, and methodological

approaches to studying modern polyphonic phenomena with the purpose of projecting these findings onto the works of 20th-century Ukrainian composers; importance of assessing the artistic significance of Bibik's polyphonic cycles in the modern polyphonic music; expanding the existing limited scholarly literature on his oeuvre; absence of the specific research, dedicated to systematic study of two out of three piano polyphonic cycles by V. Bibik – *24 Preludes and Fugues* and *Prelude, Fugue, and Aria on the Theme BACH*; urgent need for their integrating into academic discourse of Ukrainian musicology and popularizing it among composers and performers.

The author of the research conducted and incorporated a series of interviews with *Viktoriia Bibik*, the composer's daughter, who provided valuable insights into his life and work, as well as manuscripts and contextual information about the creation and performance of the polyphonic cycles. The author expresses gratitude to the staff of the I. P. Kotlyarevsky University Library for assistance with archival research, and to Honored Artist of Ukraine *Nina Rudenko* – pianist, educator, and direct witness to Bibik's achievements – for her help regarding the performance history of some of his polyphonic works.

The object of the study is polyphony as a synthetic and multidimensional phenomenon within the system of modern compositional thinking and music theory, its contextual and integrative qualities in the interplay with other music systems; and also universal, typological, and individual stylistic manifestations in the European tradition. The subject of the study is genre-style models and principles of their implementation in Valentyn Bibik's piano polyphonic cycles.

The aim of the research is to study Valentyn Bibik's piano polyphonic cycles as a holistic artistic and genre-style system, and to compare them in terms of both individual-authorial principles and broader trends in modern polyphonic thought.

Over *twenty* musical opuses became research materials, including Bibik's three polyphonic cycles: *24 Preludes and Fugues*, Op. 2 (manuscript); *34 Preludes and Fugues*, Op. 16; and *Prelude, Fugue, and Aria on the Theme BACH*, *Op. 54*

(manuscript); selected polyphonic works by Ukrainian (including Kharkiv) and international 20th-century composers (overviewed): *"Three Preludes and Fugues in Memory of S. S. Bohatyriov", "Prelude and Double Fugue" by V. Borysov; "Fugue in D minor" by P. Haidamaka; "Prelude and Fugue No. 45. September in Paris", "Rondo-Fugue No. 11" by V. Ivanov (manuscript); "Musica ricercata" by György Ligeti; "Fugue" by V. Nalyvaiko (manuscript); "Fugue on the Theme BACH" by N. Nyzhankivskyi; "Prelude, Arioso, and Fughetta on the Theme BACH" by A. Honegger; "Prelude and Fugue" by M. Titz; "Ludus Tonalis" by P. Hindemith; "Preludes and Fugues for Piano" by O. Yakovchuk*; selected *Preludes and Fugues from "The Well-Tempered Clavier" by J. S. Bach,* among others. Additionally, videography of the performance of the cycle *"34 Preludes and Fugues," Op. 16 for Piano by Timothy Hoft (USA)* was used as part of the research material.

Key points of scientific novelty:

- First-time study of three polyphonic cycles spanning 16 years (breaks included) – from1969 to 1985, which allows to reveal the crystallization of Bibik's compositional thought.
- Development of a comprehensive stylistic methodology for analyzing modern polyphony, including the functional definition of the *mode-texture complex* as a dynamic *subsystem* of a polyphonic work integrating mode and texture.
- Discovery of little-known biographical facts related to the formation of Bibik's polyphonic thinking and style, and new details about his creative portfolio previously unaddressed in Ukrainian musicology.
- Exploration of the "*Ukrainian vector*" in Bibik's polyphonic output, contextualized within the achievements of the Kharkiv theoretical and composition school, including composer's teachers and colleagues *V. Borysov, P. Haidamaka, V. Ivanov, D. Klebanov, T. Kravtsov, V. Nalyvaiko, N. Ocheretovska, L. Reshetnikov, M. Titz, H. Tsytssalyuk*, and others.
- Systematization of theoretical research from this school's *scholars* on polyphony and its contemporary Ukrainian directions.

- Summary of shared stylistic traits among polyphonic works by various representatives of the school from different generations to identify both inherited features in Bibik's works and possible further development of polyphonic traditions of the school.

- Analysis of Bibik's cycles as contextual phenomenon at the intersection of multiple systems – compositional thinking, individual style, and broader artistic trends of his time.

- Examination of the cycles' structural, functional-dramaturgical, and semantic-constructive content as reflective of modern stylistic tendencies in music thinking and creativity.

- Clarification of the publication status and performance history of Bibik's polyphonic cycles, highlighting the need for their dissemination and promotion.

Further developments achieved:

Study of specifics of artistic potential of modern polyphony as a dynamic, synthetic phenomenon, and refinement of analytical methodologies and the algoryhtms of musical analysis of its examples.

Application of systems theory to music, specifically polyphony, viewed as context-rich phenomena reflecting diverse evolutionary trajectories in music thinking and national artistic identity, including national, genre-style, formative and regularities of intonation and sound nature in music.

Detailed exploration of dual-component systems (dyads) – *«polyphony – texture», «polyphony – mode», «polyphony – melody», «polyphony – harmony»* and their individually stylistic-universal dialectics in modern polyphony.

Comprehensive portrayal of Valentyn Bibik as a unique Ukrainian creative figure.

Recognition of his polyphonic legacy as a unified artistic and stylistic system encompassing a variety of forms and techniques.

The First chapter, «*Polyphony in the system of contemporary compositional thinking»*, addresses the general and specific *theories of systems* and the concept of

«system» itself. It defines the foundations of polyphony and *new polyphony* in contemporary music theory, outlining its main categories, system-forming, contextual integrative qualities in music systems of different levels: from thinking to discourse, national projections, terminological aspects.

It traces key evolutionary tendencies in polyphonic systems over the past century that influenced transformations in compositional thinking. Special attention is given to dyads like *«polyphony – texture», «polyphony – mode», «polyphony – melody», «polyphony – harmony»*, revealing their interrelations and artistic potential of modern polyphony as a dynamic and synthetic phenomenon.

A unique methodological approach and analytical algorithms of complex musical analysis are developed and tested on Bibik's cycles in later chapters, with a focus on the interaction between two multidimensional systems – *mode and texture*, which in their complex interaction demonstrate synthesis of specific and non-specific foundations of musical expression, able to affect all the levels of the music content and form, and therefore – artistic potential of the polyphonic work. This synthesis is realized as a result of last century's substantial transformations of the principles of the sound-pitched organization of the mode (spreading the occurrences of its individualisations, expanding of tonality, neo-, atonality, modality etc.), which found the reflection in its time-space projection –texture, where phonic-sonoric disclosures are spread, together with clusters, polylayers, micropolyphony etc. In this regard, a natural historical and logical-imitative dialectic of interaction between mode and texture, mode and form has been traced.

In clarifying the artistic unity/integrity of the composer's conception of a musical (polyphonic) work through the prism of the complex expressive interaction between mode and texture, a definition is provided for a new concept: the *"modal-textural complex" (MTC)*. This is understood by the dissertation's author *as "an expression of the integrated interaction of the musical systems of mode and texture, which allows one system to be viewed through the lens of the other, thereby revealing*

both their specific and combined dynamic properties, and consequently, the meaning-forming processes of musical development."

In the Second and Third chapters, analytical algorithms for the functioning of the *modal-textural complex (MTC)* are proposed and applied to the example of polyphonic cycles by *Valentyn Bibik.* Among these algorithms, the following are introduced: determining the types of modal-tonal and textural organization in the work; tracking the dynamics of textural and modal-tonal changes in thematic material; identifying the interrelationship between these processes; detecting the modal configuration of sound elements at the level of their textural presentation and further development; analyzing the role of the complex and its components in form-building; and examining the possibility of functional exchange during musical development, when texture (through its specific properties) *unfolds the mode*, and the mode (and its structures) *compresses the texture*.

In connection with the issues explored in Bibik's cycles, key trends in the evolution of contemporary polyphonic writing are substantiated, particularly the synthesis of modal-melodic and modal-harmonic factors, which have influenced the development of 20th-century polyphony. The pivotal role of musical texture in these processes is traced through its synthetic/mixed structure, while at the level of mode as a specific musically semantic tool, attention is drawn to the dialectics of opposing tendencies: on one hand, its individualization in the work of each composer; on the other hand, its universalization as a leading principle of 20th-century musical thinking. It is emphasized that the modal system in composers' works, including Bibik's polyphonic opuses, became the bridge that made possible creative experimentation, the construction of new and innovative compositional methods, and thus, the modernization of musical language.

Other tools of *comprehensive analysis* of Bibik's polyphonic works are also emphasized and applied, thus enabling the stylistic study of polyphony using his cycles as examples. A corresponding conceptual apparatus is used, reflected in a chain of integrated systemic terms: *artistic-imagery system, genre-style system, musical-*

expressive complex in a composer's work, and additional complexes (beyond the previously mentioned modal-melodic, modal-harmonic, modal-textural), such as melodic-harmonic, metric-rhythmic, metric-temporal, rhythmic-textural, timbral-textural, textural-polyphonic, etc.

The Second chapter – «Individual-stylistic concept and principles of its realization in the large and small polyphonic cycles of Valentyn Bibik» – also addresses the composer's creative persona, credo, and portfolio, viewed through the *Kharkiv vector*. This vector is understood by the author of the research in several *aspects*: the composer's work as an echo of an important stage in the development of the Kharkiv theoretical-compositional school; the continuation and further development of its best achievements; the inheritance of powerful polyphonic traditions reflected in the creative and scholarly works of its luminaries, which in turn influenced their successors. Accordingly, this chapter outlines the continuity across generations of composer-polyphonists of the Kharkiv school, beginning with its founder – composer and scholar *Semen Bogatyriov*. It highlights the importance of the Kharkiv period in Bibik's life and work in the creation of all three of his large-scale polyphonic piano cycles.

An anthology of Bibik's piano preludes and fugues is presented through the lenses of analytical methodology, cycle formation, and compositional principles. The fugue and its structural components are studied as a dynamic system of compositional and dramaturgical decisions within Bibik's large polyphonic cycles. The analytical essays propose a typology of fugue themes and forms. The multi-thematic fugue is examined as an experimental platform for diverse interpretations, revealing individual stylistic markers in *quasi* forms. Logical-constructive principles and the concept of the small cycle are defined in Bibik's *24* and *34 Preludes and Fugues*.

The Third chapter – *The composer's interpretation of the monogram in Valentyn Bibik's polyphonic cycle «Prelude, Fugue, and Aria on the Theme BACH» –* considers the *BACH* monogram as an intertextual phenomenon, as well as the principles of monogramming in the history of European musical art. Bibik's

polyphonic cycle *«Prelude, Fugue, and Aria on the Theme BACH»* for two pianos is also analyzed, including its place in his creative output, its conceptual design, structure, cyclic development, and the criteria for determining these.

Genre-style and form-building projections are made for the first part of the cycle – *the Prelude,* where Neo-Renaissance and Neo-Baroque tendencies are identified. The genre-structural model of the double *Fugue* in the central part of the cycle is analyzed as an innovative realization of the *BACH* monogram. The third part – *the Aria* – is analyzed at the intersection of polyphonic and homophonic-harmonic principles.

In the *Conclusions*, it is summarized that *Valentyn Bibik's polyphonic works*, in terms of monumentality, diversity, the complexity of artistic concepts, and the scale of compositional intent and realization, deserve a prominent place in the global musical art of the second half of the 20th century. His polyphonic legacy exemplifies the remarkable achievements of the Ukrainian compositional school. In this regard, Bibik's works are on par with other great polyphonic compositions of both the past and the present. His name, by virtue of his exceptional mastery, undoubtedly belongs among the most distinguished contemporary polyphonist musicians.

Keywords: *Valentyn Bibik, Ukrainian music of the 20th century, Kharkiv theoretical-compositional school, compositional creativity and interpretation, musical thinking and method, contemporary/new polyphony, piano polyphonic cycle, prelude and fugue, principles of cycle formation, musical-intellectual and musical-linguistic systems, their dyads, genre-style system, genre-style and compositional-structural models, modal-textural complex, BACH monogram, monogramming*.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях категорії Б, затверджених МОН України

1. Левченко, А. (2021). Взаємодія тональних і модальних принципів ладової організації у поліфонічному циклі В.Бібіка «34 прелюдії та фуги» (на прикладі III зошиту). Аспекти історичного музикознавства. Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, XXIV, 166–183. DOI 10.34064/khnum2-24.09 1https://aspekty.kh.ua/vypusk24/aspekt_24_9_levchenko.pdf

2. Левченко, А. (2024). Ладо-фактурні засади та принципи їх композиторського втілення у фортепіанному циклі «24 прелюдії та фуги» ор. 2 В. Бібіка. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, 72, 214–240. DOI 10.34064/khnum1-72.13 https://intermusic.kh.ua/vypusk72/problemy_72_13_Levchenko.pdf

3. Борисенко, М., Левченко, А. (2024). Принципи композиторського втілення монограми «ВАСН» у поліфонічних творах Нестора Нижанківського та Валентина Бібіка: досвід компаративного аналізу. Аспекти історичного музикознавства. Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, XXXVII, 75–115. DOI 10.34064/khnum2-37.05 https://aspekty.kh.ua/vypusk37/ASPECTS_37-75-115-Borysenko-Levchenko.pdf

Публікації апробаційного характеру

4. Левченко, А. (2023). Валентин Бібік «24 прелюдії та фуги» для фортепіано: традиції та інновації. Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики», 35–37. Харків.

5. Левченко, А. (2024). Аспекти ладотональної організації циклу «24 прелюдії та фуги» для фортепіано В.Бібіка. ІІ Міжнародна наукова конференція РМД Українського вільного університету, 34–35. Мюнхен, Баварія.

https://ufu-muenchen.de/wp-content/uploads/2024/05/zbirka_tez_ii_konferencziyi_uvu-05-2024.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП ……..24

РОЗДІЛ 1. ПОЛІФОНІЯ В СИСТЕМІ СУЧАСНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ …….39

1.1. Поліфонія XX–XXI століть: її системоутворювальні, контекстні та інтегративні властивості, взаємодія з іншими музичними системами в аспекті еволюції композиторського мислення ……..39

1.2. Нова поліфонія як синтетичне явище. Структурна багатовимірність діади «поліфонія – гармонія» ..…….....61

1.3. Аспекти вивчення ладу у теоретичному музикознавстві: діалектика його індивідуально-стильових та універсальних виявів у сучасній музиці, явище модальності ……...……..……....69

Висновки до Розділу 1 ..……....86

РОЗДІЛ 2. ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛЬОВА КОНЦЕПЦІЯ ТА ПРИНЦИПИ ЇЇ ВТІЛЕННЯ У ВЕЛИКИХ І МАЛИХ ПОЛІФОНІЧНИХ ЦИКЛАХ ВАЛЕНТИНА БІБІКА ……...……...91

2.1. Творчі постать, кредо, портфоліо В. Бібіка: харківський вектор ……...91

2.2. Антологія фортепіанних прелюдій та фуг В. Бібіка: аспекти методології аналізу, циклоутворення, композиційних принципів ..……108

2.3. Фуга та її структурні компоненти як динамічна система композиційно-драматургічних рішень у великих поліфонічних циклах В. Бібіка …….……128

2.4. Багатотемна фуга як експериментальна платформа: розномаїття трактувань, вияви індивідуально-стильових маркерів у *quasi* формах ..…….159

2.5. Концепція малого циклу у 24-х і 34-х прелюдіях і фугах В. Бібіка: логіко-конструктивні принципи ……..169

Висновки до Розділу 2 ……//…….……..185

РОЗДІЛ 3. КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МОНОГРАМИ У ПОЛІФОНІЧНОМУ ЦИКЛІ В. БІБІКА «ПРЕЛЮДІЯ, ФУГА ТА АРІЯ НА ТЕМУ *BACH*» ……...……193

3.1. Монограма *BACH* як інтертекстуальне явище, принципи монограмування в історії європейського музичного мистецтва …….....193

3.2. «Прелюдія, Фуга та Арія на тему *BACH*» для двох фортепіано: місце у творчому доробку В. Бібіка, концепція, структура, циклізація та критерії її визначення ……202

3.3. Жанрово-стильові та формотворчі проєкції у першій частині циклу – *Прелюдії*: неоренесансні та необарокові тенденції ……..……....211

3.4. Модель подвійної *Фуги* у центральній частині циклу: аспекти новаторського втілення монограми *BACH* ……..……..222

3.5. Третя частина – *Арія*: на перетині поліфонічних та гомофонно-гармонічних принципів ……230

Висновки до Розділу 3 ……236

ВИСНОВКИ ……...…….....242

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ……....250

НОТОГРАФІЯ ...……...275

ВІДЕОГРАФІЯ ...……...276

ДОДАТКИ …..……..... 277

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У композиторській творчості упродовж ХХ–ХХІ століть *мистецтво поліфонії* з його вершинною цариною – *фугою* – як провідна творчо-експериментальна сфера зазнала істотної трансформації, віддзеркаливши докорінні зміни у *музичному мисленні.* Це спонукає багатьох українських і зарубіжних науковців до віднайдення спеціальної методології для *сучасного вивчення* поліфонії та вивчення *сучасної поліфонії*, невипадково визнаної *«новою поліфонією»*. Адже її характеризують наявні системоутворювальні, контекстні та інтегративні властивості, детерміновані впливом інших різних музичних систем (та їхнім сучасним станом) – від жанрово-стильових до мовленнєвих. А відтак на новому рівні актуалізується *критерій майстерності*, який історично завжди визначав поліфонічні композиції. Мистецькі пошуки їхніх сучасних індивідуалізованих форм тривають і сьогодні.

Яскравим виявом цих процесів є *поліфонічні цикли прелюдій* та *фуг*, які, хоча й зберігають традиційну структуру, насправді стають платформою для втілення новаторських індивідуально-стильових композиторських концепцій, а відтак набувають актуальності для досліджень у сучасному теоретичному музикознавстві.

В українській музиці ХХ–ХХІ століть знаходимо багато зразків як саме *фортепіанних поліфонічних циклів – великих і малих*, так і окремих творів, зокрема, *фуг,* що були написані у різні роки паралельно з європейськими взірцевими опусами. Серед авторів – *Валентин Борисов, Петро Гайдамака, Ігор Гайденко, Олена Гнатовська, Леонід Грабовський, Валентин Іванов, Всеволод Задерацький, Алемдар Караманов, Дмитро Клебанов, Тадеуш Маєрський, Володимир Наливайко, Нестор Нижанківський, Мирослав Скорик, Левко Соковнін, Михайло Тіц, Аркадій Філіпенко, Григорій Цицалюк, Юрій Щуровський, Євген Юцевич, Олександр Яковчук* та

інші. Їхній поліфонічний доробок, хоча й частково висвітлений українськими дослідниками, проте й досі є відкритим для подальших теоретичних розвідок.

У цьому переліку особливе місце посідає видатний український композитор, майстер поліфонії – ***Валентин Бібік (1940–2003).*** Три його поліфонічні цикли харківського періоду створення, а саме фортепіанні *«24 прелюдії та фуги», тв. 2 (1969), «34 прелюдії та фуги», тв. 16 (1973–1978)*, а також *«Прелюдія, Фуга та Арія на тему ВАСН», тв. 54 (1985)*, безперечно, становлять *«золотий фонд» світової сучасної поліфонічної класики* (що не виключає її інноваційного змісту). Два із названих циклів – *тв. 2* та *тв. 54* – залишаються майже невивченими в українському музикознавстві, натомість, становлять *унікальне явище* не тільки в українській, а й світовій фортепіанній літературі другої половини XX століття.

Яскравий представник видатної *харківської теоретико-композиторської школи музикантів-поліфоністів – Валентин Бібік* успадкував її кращі традиції, поєднавши їх з європейськими. *Неоніла Очеретовська* (сучасниця та консерваторська колега композитора) зазначає, що засновники цієї школи заклали фундамент для поєднання глибокого національного підґрунтя з європейською технічною досконалістю поліфонії (Очеретовська, 2017: 6). У доробку *В. Бібіка* вони синтезовані з авторським стилем постсеріального, неомодального мислення, авангардних композиційних технік і музичної лексики.

Це спонукає до розробки спеціальних інструментів музичного аналізу зразків. З метою збагнення їхнього змісту у дисертації використано комплексні методи, серед яких до наукового обігу введено та обґрунтовано поняття *ладо-фактурного комплексу*, що набуває важливого музично-виразового, а відтак стилеутворювального значення в аналізованих творах. Відповідно, простежено закономірну історичну та наслідувальну діалектику співдії між *ладом* і *фактурою*, *ладом* і *формою,* специфічними і неспецифічними засадами, що у сучасній поліфонії принципово зближаються.

Отже, *актуальність теми дослідження* зумовлена наступними причинами:

- необхідністю подальшої розробки історичних, теоретичних, методологічних засад вивчення сучасних поліфонічних явищ з метою їх проєкцій на творчість українських композиторів ХХ століття;
- важливістю з'ясування художнього значення у сучасному музичному мистецтві поліфонічних циклів видатного українського майстра – *Валентина Бібіка*; продовження, розширення та поглиблення існуючих сьогодні наукових розвідок про його композиторський доробок, яких й досі бракує;
- відсутністю у теоретичному музикознавстві спеціальних досліджень, присвячених системному вивченню двох із трьох фортепіанних поліфонічних циклів *В. Бібіка – «24-х прелюдій та фуг», тв. 2* та *«Прелюдії, Фуги та Арії на тему ВАСН», тв. 54*;
- нагальною потребою їх впровадження у науковий обіг сучасного українського музикознавства, а також пропагування та поширення серед музикантів-практиків – композиторів і виконавців.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського у межах комплексної теми «Теоретичне музикознавство в історичному процесі розвитку» (протокол № 5 від 29.12. 2022, введено в дію наказом № 149-«3» від 30.2.2022). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 28 жовтня 2021 р.), уточнено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 9 від 27 березня 2025 р.).

Об'єктом дослідження є поліфонія як синтетичне багатовимірне явище в системі сучасних композиторського мислення та науково-теоретичної думки,

її контекстні та інтегративні якості у взаємодії з іншими музичними системами, а також універсальні, типологічні та індивідуально-стильові вияви у європейській традиції, **предметом** – жанрово-стильові моделі та принципи їхнього композиторського втілення у поліфонічних циклах для фортепіано *В. Бібіка*.

Мета дослідження – вивчити фортепіанні поліфонічні цикли *В. Бібіка* як цілісну художню та жанрово-стильову системи, порівняти їх в аспекті виявів як індивідуально-авторських принципів, так і загальних тенденцій розвитку сучасного поліфонічного мислення.

Завдання дослідження, що зумовлені його метою, є наступними:

- визначити фундаментальні засади сучасного вивчення *явища* та *поняття поліфонії*, а також *нової поліфонії* у теоретичному музикознавстві, її основні категорії, системоутворювальні, контекстні та інтегративні якості у музичних системах різного рівня – від мисленнєвого до мовленнєвого, національні проєкції, термінологічні аспекти;
- з'ясувати магістральні тенденції розвитку протягом останнього століття деяких із цих систем, що у комплексній дії, синтезуючись у царині поліфонії, вплинули на її еволюцію і трансформацію, а відтак визначили вектори змін у сучасному музичному мисленні, у тому числі, поліфонічному;
- розглянути окремі двокомпонентні системи (діади) – *«поліфонія – склад», «поліфонія – фактура», «поліфонія – лад», «поліфонія – мелодія», «поліфонія – гармонія»* з метою виявлення діалектики взаємозв'язку між ними, специфіки та художнього потенціалу сучасної поліфонії як динамічного і синтетичного явища, методології та алгоритмів комплексного музичного аналізу її художніх зразків;
- окреслити стан сучасного розвитку поліфонії у проєкції на стилі, жанри, форми, композиторські техніки XX – першої чверті XXI століть;

- розглянути творчі постать, кредо, портфоліо *В. Бібіка* у контексті впливу харківської теоретико-композиторської школи, висвітлити «харківський вектор» у наслідуванні музикантом поліфонічних традицій школи;
- визначити місце фортепіанних поліфонічних циклів *В. Бібіка* у контексті його творчого доробку, а також європейських, у тому числі, українських поліфонічних традицій, внесок композитора в оновлення жанрів прелюдії та фуги у межах сучасної циклічної форми; дослідити їх як цілісну художню та жанрово-стильову системи, узагальнити особливості композиторського втілення різноманітних поліфонічних концепцій;
- виявити риси/специфіку циклізації у фортепіанних прелюдіях та фугах *В. Бібіка*, роль в ній авторських логіко-конструктивних, драматургічних, тематичних принципів організації циклічно-поліфонічних форм;
- дослідити сукупну дію в них музично-виразового комплексу, ключове значення ладо-інтонаційних чинників у проєкції на сучасні мелодію, гармонію, тембро-фактуру, формоутворення;
- проаналізувати триптих *«Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH»* як вершинний зразок поліфонічного циклу у творчості *В. Бібіка*, охарактеризувати монограму як інтертекстуальний код, принципи композиторського монограмування, жанро- та циклотворення в опусі, синтез у ньому різних історичних та сучасних жанрово-стильових моделей;
- зібрати та узагальнити цінні відомості про наявність та/або відсутність нотних видань, а також виконавську долю розглянутих у дисертації поліфонічних циклів В. Бібіка з метою визначення подальшого життя цього унікального доробку українського композитора, можливості його популяризації та поширення у музичному середовищі.

Матеріалом дослідження є понад *двадцяти* музичних опусів, з них *три* поліфонічні цикли *В. Бібіка*: *«24 прелюдії та фуги», тв. 2 (рукопис),* а також *«34 прелюдії та фуги», тв. 16 для фортепіано; «Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH», тв. 54 для двох фортепіано (рукопис);* окремі поліфонічні п’єси

українських (у тому числі, харківських) та зарубіжних композиторів XX століття (оглядово): *«Три прелюдії і фуги пам'яті С. С. Богатирьова», «Прелюдія і подвійна фуга» В. Борисова; «Фуга ре мінор» П. Гайдамаки; «Прелюдія і фуга № 45. Вересень у Парижі», «Рондо-фуга № 11» В. Іванова (рукопис); «Musica ricercata» Дж. Лігеті; «Фуга» В. Наливайка (рукопис), «Фуга на тему BACH» Н. Нижанківського; «Прелюдія, аріозо та фугетта на тему BACH» А. Онеггера; «Прелюдія і фуга» М. Тіца; «Ludus Tonalis» П. Хіндеміта; «Прелюдії та фуги для фортепіано» О. Яковчука*; вибрані *прелюдії та фуги із «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха* та інші. Також в якості матеріалу дослідження залучено відеографію виконання *Timothy Hoft* (США) циклу *«34 прелюдії та фуги», тв. 16 для фортепіано.*

Теоретичною базою стали наукові джерела за наступними напрямами:

- *аспекти вивчення композиторської творчості, музичного мислення* та *мовлення; творчі постаті сучасних українських композиторів* (М. Бевз, 2017; К. Біла, 2011; М. Борисенко, 2005; 2015; 2018; 2023; І. Драч, 2002; 2005; Д. Гордійчук та О. Письменна, 2023; К. Коновалова, 2018; Д. Малий, 2018; 2022, 2024; О. Мироненко-Міхейшина, 2022; А. Муха, 1979; 1981; Ю. Ніколаєвська, 2020; Н. Очеретовська, 1987; О. Письменна, 2023; О. Савайтан, 2018; Г. Савченко, 2018; 2021; В. Сильвестров, 2010; Б. Сюта, 2006; Л. Трубнікова, 2003; А. Чубак, 2017; Л. Шаповалова, 2007; 2008; О. Щетинський, 2023; *P. Bekker*, 1923; *X. Fu, K. Cherevko & O. Pysmenna*, 2021; *D. Malyi*, 2017; *K. Maidenberg-Todorova, O. Khoroshavina, I. Hodina & O. Voronovskaya*, 2021; *M. Borysenko, M. Chernyavska & N. Ocheretovska*, 2022;
- *харківська композиторська і теоретична школи* (Н. Беліченко, Н. Очеретовська та М. Борисенко, 2017; М. Борисенко, 2007; 2015; 2018; 2021; 2023; В. Кравець, 2007; К. Кононова, 2017; Н. Очеретовська, 1987; 2008; 2012; 2014; Г. Полтавцева, 2014; О. Рощенко-Авер'янова, 2007; М. Черкашина-Губаренко, 2008; *M. Borysenko, M. Chernyavska & N. Ocheretovska*, 2022; *M. Chernyavska, H. Savchenko & M. Borysenko*, 2025; *ювілейні, тематичні*

збірники наукових праць і видання Харківського університету (інституту) мистецтв імені І. П. Котляревського, 1992, 1992, 2007, 2017;

- *праці (монографії, дисертаційні і дипломні дослідження, статті), присвячені вивченню творчої особистості В. Бібіка та його спадку, у тому числі, поліфонічного:* (О. Бабенко, 2020; В. Бібік, 2012; П. Босакевич, 2016; 2017; М. Борисенко та А. Левченко, 2024; Т. Вєркіна, 2004; В. Грабовський, 2003; О. Данилова, 2011; 2018; В. Задерацький, 1980; 1981; О. Зінькевич, 2005; І. Іванова та А. Мізітова, 1999; 2006; Л. Ісмайлова, 2012; І. Країнська, 2012; В. Кузикова, 2004; А. Левченко, 2021; 2024; О. Лисяна, 1980; О. Макухіна, 2015; О. Мироненко-Міхейшина, 2021; С. Мірошніченко, 2002; Ю. Ніколаєвська, 2020; Л. Осіпова, 1984; Н. Очеретовська, 1973; С. Постовойтова, 2022; Л. Прудніkова, 2015; П. Свиридова, 2015; Б. Сінченко, 2017; І. Хащіна, 1975; Л. Циганюк, 2020; 2024; Л. Шаповалова, 2009; О. Щетинський, 2021; *T. Ursova, 2009*);

- *загальна та спеціальна теорії систем*, *теорія відображення* (К. Біла, 2009; М. Борисенко, 2004; І. Котляревський, 1983; С. Постовойтова, 2024; Б. Сюта, 2006; О. Фартушка, 2022; П. Йолон, 2002; *A. Rapport*, 1986; *J. Schillinger*, 1946; *L. Von Bertalanffy*, 1972);

- *історія і теорія поліфонії; поліфонія XX століття; теорія поліфонічних жанрів (у тому числі, інструментальних), поліфонічних форм, фактури:* (Н. Беліченко, 2015; 2017; 2018; М. Борисенко, 2002; 2015; М. Герасимова-Персидська, 2008; Н. Гнатів, 2014; Н. Єромецька, 2002; Г. Завгородня, 2012; 2014; Т. Кравцов, 1962; 1964; 1997; В. Москаленко, Т. Кравцов, 1962; 1964; 1997; О. Кузьмук, 2020; Г. Ляшенко, 1976; Т. Лоскутова та Н. Толошняк, 2004; С. Мірошніченко, 1985; 2001; 2002; 2004; 2005; Н. Очеретовська, 2008; Н. Очеретовська та Г. Цицалюк, 2017; Г. Палий, 2012; С. Постовойтова, 2019; 2022; 2024; І. Приходько, 2007; 2010; І. Пясковський, 2008; 2009; 2011; 2012; Н. Ревенко, 2014; О. Ровенко, 1974; 1976; Л. Решетніков, 1975; 1995; О. Савайтан, 2015; 2017; С. Серенко, 2003, 2004; Н. Супрун-Яремко,

2014; О. Фартушка, 2022; І. Цурканенко, 1998; 2001; Г. Цицанюк, 2023; Чжан Менчже, 2023; Чжоу Сіньюй, 2019; *C. Bossert*, 2023; *O. Büsing*, 2023; *J. Haar*, 1971; *Z. Jin*, 2012; *I. Kokhanuk, & S. Postovoitova*, 2024; *A. Mann*, 1987; *S. Marlowe*, 2013; *M. Messori*, 2011; *S. Miroshnichenko*, 2019; *E. Prout*, 1891; *G. Vlahopol*, 2014; 2018; *P. Walker*, 2000);

- *аспекти сучасного теоретичного музикознавства: музичний зміст, стиль, жанр, драматургія, форма; техніки сучасної композиції; цикл та циклізація в музиці; мелодія, лад, гармонія, ритм, тембр; аналіз музичних творів* (Н. Бабій-Очеретовська, 1986; Н. Беліченко, 1992; К. Біла, 2009; М. Борисенко, 2004; Т. Бондаренко, І. Котляревський, І. Пясковський та І. Чижик, 2018; Г. Виноградов, 1977; Т. Виноградова, 2002; 2004; І. Гайденко, 2006; Н. Герасимова, 1968; 2008; 2017; Н. Говорухіна, 2009; Н. Горюхіна, 1985; А. Давітадзе, 2021; Д. Дувірак, 1988; В. Золочевський, 1964; Г. Ігнатченко, 1983; 1984; І. Іванова та А. Мізітова, 1994; І. Карачевцева, 2014; Р. Каширцев, 2021; В. Клин, 1985; І. Коновалова, 2021; 2022; І. Котляревський, 1971; І. Коханик, 2002; 2003; Т. Кравцова, 1984; 1988; Е. Кршенек, 1975; Ло Ю, 2024; Д. Малий, 2021; Ю. Ніколаєвська, 2018; О. Письменна, 2023; 2024; 2024; М. Плющенко, 2021; І. Пясковський, 1985; 2009; Н. Ревенко, 2012; М. Рудик, 2012; Г. Савченко, 2018; 2019; 2021; Б. Сюта, 2011; М. Тіц, 1962; 1976; Л. Шаповалова, 1984; С. Шип, 1998; *K. Dalhaus*, 1990; *T. de Leeuw*, 2005; *G. Dyson*, 1923; *P. Ewell*, 2013; *A. Forte*, 1973; *P. Hindemith*, 1940; *M. Kerekfy*, 2008; *K. Maidenberg-Todorova, O. Khoroshavina, I. Hodina та O. Voronovskaya*, 2021; *Maidenberg-Todorova*, 2020; *Ch. Neidhöfer*, 2003; *Y. Nikolaievska, I. Paliy, V. Chernenko, I. Tsurkanenko*, *K. Lozenko, O. Yurchenko & S. Dikariev*, 2022; *A. Schoenberg*, 1967; *J. Veres*, 2017; *Lu. Rusu*, 2024; *S. Zachary*, 2014);

- *монограмування в музиці; теорія музично-риторичних фігур* (В. Андроннік, 2018; С. Карась, 2008; С. Коханська та Л. Циганюк, 2024; Ю. Грібінєнко, 2023; Я. Друскін, 1972; І. Середюк, 2021; *D. Bartel*, 1997;

V. Benitez, 1987; *M. Dings*, 2019; *V. Malcolm*, 2001; *S. Park*, 2024; *F. Păun & R. Pepelea*, 2018; *H. Riemann*, 1929; *B. Wilson*, 2001);

- *довідниково-енциклопедичні видання* (З. Лисько, 1994; А. Муха, 2004; Н. Очеретовська, Г. Цицалюк, К. Черемський, 2008; *Філософський енциклопедичний словник*, 2002; *J. Cadwel*, 2001; *H. Riemann*, 1929).

Нарешті, цінну інформаційну допомогу під час написання дисертації надала донька композитора – *Вікторія Бібік*, у дослідження включені посилання на її усні інтерв'ю з авторкою.

Методи дослідження включають як фундаментальну, загальнонаукову, так і спеціально-теоретичну (музикознавчу) складові.

Фундаментальна база містить засади діалектичного, системного методів, зокрема, контекстного та багатовекторного осягнення явищ, що розглядаються, визначення їхніх специфічних, і, водночас, універсальних властивостей, а також динамічних/процесуальних якостей; принципів детермінізму та ізоморфізму; методи загальних теорій систем, відображення.

Загально- та *спеціально-наукова методологічна база* спирається на **методи**:

- *історичний* – дозволяє окреслити витоки та динаміку розвитку визначальних поліфонічних явищ у контексті музичного мистецтва XX–XXI століть, прослідкувати їхній вплив на формування творчої постаті та естетичних поглядів *В. Бібіка*;

- *історіографічний* – залучений для оцінки сучасного рівня вивченості обраної проблематики під час вивчення та систематизації існуючих наукових, документально-архівних, нотних джерел;

- *біографічний* – використаний під час розгляду життєвого і творчого шляху *В. Бібіка*, історії написання композитором поліфонічних циклів у харківський період, вплив на їхню появу професійного мистецького оточення та середовища, а також досягнень у сфері поліфонії харківської теоретико-композиторської школи;

- *контекстної реконструкції*, *проєктування, моделювання* – при з'ясуванні наявних рис наслідування цих досягнень і традицій школи у поліфонічному спадку *В. Бібіка*; моделюванні принципів втілення ним індивідуально-авторських концепцій на різних змістовно-структурних рівнях поліфонічних творів, а відтак – шляхів впливу на його композиторське мислення європейських поліфонічних традицій; розбудові загально-історичного контексту розвитку сучасної поліфонії;

- *пошуково-дослідницький, компаративний, спостереження* – задіяні під час експериментального встановлення та співставлення подібностей/відмінностей, ізоморфних, діалектичних і дискретних зв'язків між історичними та сучасними тенденціями в еволюції поліфонії та її жанрово-стильових моделей; при вивченні та порівнянні двокомпонентних систем (діад) – *«поліфонія – склад», «поліфонія – фактура», «поліфонія – лад», «поліфонія – мелодія», «поліфонія – гармонія»*, а також у застосованих в аналітичних розділах комплексних понять *ладо-фактурного, темброво-фактурного, ладо-мелодичного, ладо-гармонічного, метро-ритмічного комплексів* тощо – з метою виявлення діалектики взаємозв'язку між ними, специфіки та художнього потенціалу сучасної поліфонії як динамічного і синтетичного явища,

- *історико-типологічний, системний, системно-структурний та структурно-функціональний* – для різноаспектного огляду поширених у сучасній творчій практиці поліфонічних явищ, визначення їхніх *специфічних якостей*, що виокремлює поліфонію у самостійну музичну/функціональну систему, а також *контекстних, інтегративних* – задля розгляду її виявів в інших системах різного рівня: від творчо-мисленнєвої до музично-мовної; усвідомлення принципів взаємозв'язку між ними у проєкції на поліфонічні цикли *В. Бібіка*, спостереження у них діалектики єдності протилежностей, а також єдності та різноманіття; для виявлення, постановки та обґрунтування основної проблематики пропонованого дослідження, його завдань, наукової новизни, методології, практичних результатів;

- *жанрово-стильового* та *музично-стилістичного/комплексного інтонаційного аналізу* – при визначенні та обґрунтуванні жанрово-стильових рис у творах, що аналізуються; під час системного розгляду в них комплексу композиторських засад задля цілісного усвідомлення музично-змістовних рівнів, драматургічної єдності, визначення процесів темо-, формотворення, діалектичної співдії поліфонічних і ладо-гармонічних засобів як виявів композиційної техніки *В. Бібіка* із проєкцією з'ясованих теоретичних положень на загальні тенденції розвитку композиторського мислення в українському музичному мистецтві ХХ століття.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що пропонована дисертація є *першим* в українському музикознавстві досвідом спеціального системного дослідження-порівняння та наукового обґрунтування художнього значення *трьох монументальних поліфонічних фортепіанних циклів – «24 прелюдії та фуги», «34 прелюдії та фуги», «Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH»* – видатного українського майстра *Валентина Бібіка* в аспекті еволюції як його індивідуально-авторського творчого методу, так і мистецтва поліфонії ХХ століття.

У праці також **вперше**:

- розглянуті три поліфонічні цикли, що сягають 16-річного періоду їх створення (із перервами) – від 1969-го до 1985-го років, що дозволяє простежити в них кристалізацію композиторського мислення;

- системного узагальнення набула методологія комплексного, а відтак стильового вивчення сучасної поліфонії на прикладі трьох поліфонічних циклів *В. Бібіка,* задля чого розроблено та апробовано, у тому числі, спеціальні інструменти музичного аналізу, зокрема, обґрунтовано та надано функціональну дефініцію поняттю *ладо-фактурного комплексу*, в якому *ладова* та *фактурна* складові демонструють провідну динамічну *субсистему* у поліфонічному творі;

- досліджено деякі маловідомі факти з біографії митця щодо формування його поліфонічного мислення та стилю, а також окремі відомості про творче портфоліо композитора, що раніше не висвітлювалися в українському музикознавстві;

- спеціального розгляду набув *«український вектор»* у вивченні поліфонічного доробку *В. Бібіка*, що узагальнено у контексті досягнень, передусім, видатної харківської теоретико-композиторської школи музикантів-поліфоністів, серед яких, у тому числі, викладачі і колеги *В. Бібіка – В. Борисов, П. Гайдамака, В. Іванов, Д. Клебанов, Т. Кравцов, В. Наливайко, Н. Очеретовська, Л. Решетніков, М. Тіц, Г. Цицалюк* та інші;

- систематизовано окремі теоретичні розвідки *науковців* цієї школи про поліфонію, у цілому, та її сучасні українські напрями, зокрема;

- підсумовано загальні стильові риси поліфонічного доробку *композиторів* – яскравих представників цієї школи різних поколінь задля можливості визначення у творчості *В. Бібіка* лінії як успадкування, так і подальшого розвитку поліфонічних традицій школи;

- спеціального вивчення набули поліфонічні цикли *В. Бібіка* як контекстне явище, що знаходиться на перетині різнорівневих систем – музичного мислення, індивідуально-авторського стилю композитора, загальних художніх тенденцій його епохи, поширених, у тому числі, у сфері поліфонії аж до її музично-мовленнєвих систем;

- на прикладі названих циклів останні досліджено у проєкції на їхні комплексні/сукупні змістовні, функціонально-драматургічні та логіко-конструктивні вияви, що віддзеркалюють сучасні стильові тенденції розвитку як музичного мислення, так і музичної творчості, у цілому;

- з’ясовано цінні відомості про наявність та/або відсутність нотних видань, а також виконавську долю розглянутих у дисертації поліфонічних циклів *В. Бібіка* з метою визначення подальшого життя цього унікального

доробку, а також можливості його пропагування та поширення у музичному середовищі;

подальшого розвитку набули:

- вивчення специфіки та художнього потенціалу сучасної поліфонії як динамічного і синтетичного явища, а також питання методології та алгоритмів музичного аналізу її художніх зразків;
- теорія систем у проєкції на музичне мистецтво, в цілому, та системний підхід до розгляду поліфонічних явищ, зокрема, що дозволяє усвідомити їх як контекстні, що увібрали різновекторні тенденції еволюції музичного мислення, художнього образотворення, у тому числі, національного, а також жанрово-стильових, формотворчих аж до інтонаційно-звукових закономірностей у музичному мистецтві;
- спеціальний розгляд двокомпонентних систем (діад) – *«поліфонія – склад», «поліфонія – фактура», «поліфонія – лад», «поліфонія – мелодія», «поліфонія – гармонія»* в діалектиці їх індивідуально-стильових та універсальних виявів у сфері *нової поліфонії*;
- висвітлення феномену унікальної творчої особистості українського митця – *В. Бібіка*;
- усвідомлення поліфонічного доробку *В. Бібіка* як цілісної художньої та індивідуально-авторської жанрово-стильової системи, яка поєднала різноманітні за змістом і композиційними техніками поліфонічні п’єси/цикли.

Практична значимість отриманих результатів. Матеріали та висновки дисертації можуть бути використані у курсах історії сучасної української та зарубіжної музики, історії фортепіанного виконавства, історії і теорії композиції, поліфонії, гармонії, аналізу музичних творів.

Фортепіанні поліфонічні цикли *В. Бібіка* мають важливе значення не тільки з точки зору сучасної теорії та методології, а й практики вивчення поліфонії, адже можуть бути впроваджені в освітньо-педагогічний процес в

якості художніх, жанрово-стильових, музично-мовних моделей під час створення поліфонічних опусів, у тому числі, циклічних – на заняттях у класі композиції, а також з теоретичних навчальних дисциплін – поліфонії, музичних форм.

Перспективою цього дослідження авторка вважає подальше вивчення аналізованих опусів з метою їхньої популяризації як серед науковців, так і композиторів, а також виконавців, адже три поліфонічні опуси можуть скласти окрему програму монографічного концерту пам'яті видатного українського композитора *В. Бібіка.*

Апробація отриманих результатів дослідження. Обговорення дисертації відбулося на кафедрі теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки оприлюднені на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях:

- Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» (Харків, 26–27 травня 2022 року);
- Міжнародна науково-практична конференція «ХНУМ імені І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (Харків, 11–12 жовтня 2022 року);
- Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13–14 лютого 2023 року);
- Міжнародна науково-практична конференція (науковий проєкт) ХНУМ імені І. П. Котляревського «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика», (Харків,13–14 лютого 2024 року);
- ІІ науково-студентська конференція Українського вільного університету, (Мюнхен, 4–5 квітня 2024 року);
- Міжнародна науково-практична конференція «Україна — Юнеско: 70 років разом» (Київ, 25 квітня 2024 року);

- Всеукраїнська науково-практична конференція наукові і творчі діалоги співпраці у культурно-мистецькому просторі України (Київ, 28–29 травня 2024 року);
- Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська класика у науковому дискурсі сьогодення (до ювілею І. П. Котляревського)» (Харків, 9 жовтня 2024 року);
- Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика (Харків, 11–12 лютого 2025 року).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у двох одноосібних та одній двоосібній статтях, надрукованих у фахових виданнях, затверджених МОН України та 2 публікаціях апробаційного характеру у збірках матеріалів і тез міжнародних науково-практичних конференцій.

Структура роботи. Дисертація складається з Анотації, Вступу, трьох основних розділів та 13 підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел, Нотографії, Відеографії і Додатків. Загальний обсяг дослідження – 311 сторінок, з них 210 сторінок основного тексту. Список використаних джерел налічує 253 позиції, із них 47 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1 ПОЛІФОНІЯ В СИСТЕМІ СУЧАСНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ

1.1. Поліфонія XX–XXI століть: її системоутворювальні, контекстні та інтегративні властивості, взаємодія з іншими музичними системами в аспекті еволюції композиторського мислення

Одним із центральних аспектів і фундаментальних засад сучасного вивчення ***поліфонії*** та її виявів, зокрема, у професійній творчості, є, насамперед, її розуміння як категорії певного типу *музичного/композиторського мислення*, втіленого у системі *поліфонічних стилів, жанрів, форм* і *технік*. Головним чинником такого усвідомлення постає її *інтонаційно-звукова,* а тому *динамічна* та *змістоутворювальна діалектична якість*. Реалізуючись на мовному рівні, вона інтегрує всі інші *музично-мовні системи*, що у сукупній дії утворюють різноманітний музично-інтонаційний світ – музичне буття – та його різновекторні творчі проєкції через музичні зміст та форму, художні образ та концепцію, фокусом яких постає музичний артефакт/музичний твір, а відтак і його автор – композитор.

Царина композиторської творчості в актуальних сьогодні аспектах її глибинних музично-буттєвих виявів, художнього мислення та інтонаційного світосприйняття, як відомо, знайшла широке висвітлення у музикознавстві - численних науково-теоретичних розвідках, у тому числі, про різні музично-мовні системи, і поліфонію, зокрема (як зазначено у відповідних рубриках теоретичної бази дисертації).

У дослідженні *І. Коновалової «Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури XX століття: модуси теоретичного осягнення»* знаходимо наступні вислови авторки: «магістральні вектори розвитку європейської музичної культури XX ст. уособлюють масштабні творчі постаті Б. Бартока, П. Булеза, А. Веберна, К. Дебюссі, Я. Ксенакіса, Д. Лігеті,

О. Мессіана, А. Онеггера, Кш. Пендерецького, С. Прокоф'єва, А. Пярта, С. Рахманінова, Г. Свиридова, О. Скрябіна, І. Стравінського, П. Хіндеміта, А. Шенберга, А. Шнітке, Д. Шостаковича, К. Штокхаузена, В. Сильвестрова та ін., культурний сенс мистецької діяльності котрих є актуальним джерелом наукового і художнього пізнання. Кожен з цих видатних митців сформував у культурному континуумі ХХ ст. авторську музичну картину світу, запропонував власну інтонаційно-стильову концепцію, оригінальну систему звукоорганізації» (Коновалова, 2018: 27–28); «З поняттям "композитор" пов'язані сутнісні проблеми, які виникають в контексті осмислення онтологічних і значущих явищ музичної культури і мистецтва: художньої свідомості і музичного мислення, психології музично-творчої діяльності і буття її результатів. Фокусом цих проблем є створююча художні цінності людина – автор творів музичного мистецтва, креативна особистість, генератор інтонаційних ідей і музичних смислів в системі культури» (Коновалова, 2018: 40–41).

Саме у контексті *європейської музичної культури ХХ століття*, до якої належить також українське музичне мистецтво, слід розглядати унікальну творчу постать ***Валентина Бібіка (1940-2003)*** – видатного українського композитора, майстра поліфонії, музичний доробок якого містить низку поліфонічних творів. Частина з них, що презентує *жанр фортепіанного поліфонічного циклу*, безперечно становить золотий фонд світової сучасної *«поліфонічної класики»* (що не виключає її яскраво новаторського сучасного змісту), якщо останню розуміти як взірець, мистецтво-орієнтир для композиторів-послідовників. Ці опуси надалі будуть розглянуті авторкою дисертації як *цілісна художня* та *індивідуально-композиторська жанрово-стильова система*, яка поєднала різноманітні за характером і композиційними техніками поліфонічні п'єси/цикли. Водночас, їх слід розглядати на перетині різних діалектично пов'язаних між собою систем - авторського стилю композитора, загальних художніх тенденцій його епохи (система сучасної

культури), порівняння цих тенденцій із попередніми, встановлення їхніх історичних передумов і типологічних напрямів, форм тощо (історико-стильова/стильові, жанрово-стильова/стильові системи), поширених, у тому числі, у сфері поліфонії у різних її виявах – від змістовного/концептуального до логіко-конструктивного/структурно-формотворчого.

Отже, застосована у цій праці *методологія системного розгляду*, передусім, поліфонічних явищ дозволяє усвідомити останні як контекстні явища, які увібрали різноманітні процеси еволюції музичного мислення, художнього образотворення, у тому числі, національного, а також жанрово-стильових, формотворчих аж до інтонаційно-звукових закономірностей у музичному мистецтві.

Обґрунтування системного підходу знаходимо як у загальній, так і спеціальній теоріях систем, що висвітлено у деяких сучасних філософсько-естетичних, а також музикознавчих працях, серед авторів – *К. Біла, 2009; П. Йолон, 2002; І. Котляревський, С. Постовойтова, 2024; Б. Сюта, 2006; Н. Щербакова, 2008; L. Von Bertalanffy, 1972; A. Rapoport, 1986* та інші.

Як відомо, у загально-філософському значенні системою є «сукупність визначених елементів, між якими існує закономірний зв'язок чи взаємодія. Якісні характеристики цих елементів становлять зміст системи, сукупність закономірних зв'язків між елементами – внутрішню форму, або структуру системи. Природа складових елементів і характер структури системи найрізноманітніші» (Йолон, 2002: 583).

Отже, насамперед, *системний підхід спричиняє пошук детермінантних зв'язків між різними системами, а відтак можливість вивчення системних явищ як виокремлено із визначенням специфіки кожної з них, так і в інтегрованій взаємодії, що на прикладі музичного мистецтва дозволяє розглядати одну систему крізь призму іншої, встановлювати між ними певну діалектичну єдність – «тяжіння», «спорідненість» та/або «відштовхування» як «засобів динамізації» систем, «відлуння музично-гравітаційних процесів»,*

«якості їх звучання, а не тільки звукового складу та кількості елементів <...>» (Борисенко, 2005: 26). Такому усвідомленню музичних явищ, що взаємодіють, крім теорії систем, сприяє також *теорія відображення*, що наголошує про таку властивість явищ, як можливість змінюватися під впливом інших явищ під час їхньої співдії: «Суттєвою рисою цих змін є те, що вони відносно адекватно відповідають якостям взаємодіючих матеріальних систем та обставинам, в яких відбувається взаємодія, і за визначених умов можуть виступати образами одних предметів у структурі інших»; «Оскільки взаємодія має певну протяжність у часі, відображенню та його результату властива процесуальність» (Йолон, 2002: 87).

Ці спостереження враховані авторкою пропонованого дослідження під час аналітичних нарисів та їхніх підсумкових результатів із застосуванням *методології комплексного, а відтак стильового вивчення поліфонії на прикладі поліфонічних циклів В. Бібіка*. Звідси нами використано відповідний понятійний апарат, що віддзеркалено у ланцюжку інтегрованих системних понять: художньо-образна, жанрово-стильова системи, музично-виразовий комплекс у композиторському творі, комплекси ладо-мелодичний, ладо-гармонічний, мелодико-гармонічний, метро-ритмічний, метро-темпоральний, ладо-фактурний, ритмо-фактурний, темброво-фактурний, фактурно-поліфонічний тощо (детальніше про деякі з них буде йтися у наступних підрозділах).

У проєкції *теорії систем* на різнорівневі *музичні системи,* насамперед, слід керуватися провідною ознакою будь-якого *системного підходу*, що якраз спрямований на встановлення не тільки *системних елементів* музичного змісту та форми, а й такої їхньої сукупної якості, що стає ізоморфною, єднальною або відмінною для певної множинності цих елементів, дозволяє, у такий спосіб, об’єднати ці схожі або різні елементи у певну логічну структуру та співвіднести між собою як окремі елементи, так і їхні групи (підсистеми) за певними спільними/відмінними ознаками. Процеси, що пов’язані із об’єднанням елементів, становлять різні рівні систем і підсистем, що також співвідносяться

одна з іншою. Це співвідношення – зв'язок – завжди має певний *динамічний характер*, а відтак *індивідуалізується* у кожній окремій системі, набуваючи, водночас, протилежних, а саме, *типологічних ознак*. Отже, у будь-якій системі притаманні внутрішня і зовнішня (комунікативна) діалектика зв'язків елементів. Таку діалектику містить і музичний твір на рівнях єдності у ньому змісту та форми, художньої концепції та її музичного втілення.

Звідси випливає, що *системний підхід* передбачає знайдення та розгляд кількісних та якісних показників музично-художніх систем – композиторських творів. Це актуалізує важливість вияву в них як статистичних (кількісних, типологічних, усталених, структурних – *тип системи*) факторів, так і сутнісних (якісних, особливих, динамічних, функціональних – *стан/характер системи*).

Так, серед систем, що стають необхідною платформою для розгляду та багатогранного осягнення поліфонічних явищ (в умовній послідовності-наступності), найвищою виступає *система музичного мислення*, що поєднує, а відтак взаємодіє з усіма іншими складовими – *системами образно-художнього змісту, стилю, жанру, форми*, *музично-мовних засад,* які, у свою чергу, *співдіють як між собою*, так і з *вищими системними рівнями*.

Не маючи можливості у пропонованому дослідженні окремо розглядати кожну з них, коротко зазначимо існуючі погляди із цього приводу. За словами *І. Котляревського*, зміст явища музичного мислення розгортається «у категоріальному синтезі матеріально-практичного і духовного досвіду, що фіксується всією системою мовних засобів, залучених до процесу музичної творчості» (Котляревський, 1971: 34). «Мистецтво як різновид мислення, специфіка якого зумовлена категорією "художнього образу"»; «сьогодні таке наукове уявлення є методологічною основою для вчених, які досліджують спорідненість між музично-образним і вербально-поняттєвим мисленням, музичною фор-мою й логічним дискурсом, принципами музичного формотворення й законами логіки», як вважає *С. Шип* (Шип, 2011: 392–395).

Усвідомлення магістрального значення поліфонії в *системі музичного мислення (творчого – композиторського, виконавського, і науково-творчого – аналітичного)*, її *інтегративних властивостей* по відношенню до інших музичних систем і, водночас, *підпорядкованість цим системам* знаходимо у працях українських та зарубіжних науковців.

Серед українських дослідників і музикантів-практиків *мистецтва поліфонії* значний внесок належить представникам *харківської теоретичної* і *теоретико-композиторської шкіл* – сучасникам, викладачам і колегам *В. Бібіка* (творча постать якого постає у центрі нашої подальшої уваги), поліфонічний досвід яких він переймав. Серед них – *Г. Ігнатченко, Д. Клебанов, Т. Кравцов, Н. Очеретовська, Л. Решетніков, М. Тіц, Г. Цицалюк* та інші.

Так, за влучним виразом *М. Тіца* поліфонія є *формою вираження гармонії*, її *фактурою* (Тіц, 1976: 32); «Гармонія і поліфонія – сфери, які завжди взаємодіють і тією чи іншою мірою взаємопроникають» (Тіц, 1976: 97); «В поліфонії завжди в наявності прагнення двох, трьох і більше голосів *виразити себе мелодично* і водночас *скоординувати свої дії*, створити цілісну, закономірну в умовах певного стилю музичну тканину» (Тіц, 1976: 88); «Такі моменти в поліфонії, як мелодичний зміст голосів, їх структура, ступінь відмінності в їх діях, роль і значення голосів у даній музичній тканині, принципи їх взаємокоординації, постійно змінюються й зумовлюються добою, стилем композитора, характером музики, формою, жанром музичних творів і рядом інших обставин» (Тіц, 1976: 89); «Кожен з її голосів (тут фуги – А.Л.) має рівні з іншими голосами виразові композиційні й фактурні можливості і у мелодичній формі виражає всі притаманні музиці фуги особливості, в тому числі особливості гармонічного й ритмічного порядку» (Тіц, 1976: 90).

У контексті *фактурного варіювання* при створенні оркестрових опусів розглядає *поліфонію Д. Клебанов* (вчитель *В. Бібіка*): «При створенні для оркестру фактурне варіювання може застосовуватися окремо, але часто постає в поєднанні з іншими засобами варіювання - гармонічними, поліфонічними,

ритмічними. В цьому випадку увиразнюються робочі можливості кожного із засобів варіювання, виявляється також і їхня здатність доповнювати один одного, як в одночасності, так і попеременно, із перевагою одного над іншим» (Клебанов, 2019: 20); в оркестрових фугах композиторів кінця XIX–XX століть (Б. Бартока, Б. Бріттена, М. Регера, Р. Штрауса та інших) строге інструментування поступається колористичному, забарвленому; «забарвлена сторона інструментування відіграє суттєву роль у формуванні образності <...> фуги» (Клебанов, 1972: 198).

На думку *Г. Ігнатченка* (інститутського колеги *В. Бібіка*), «зведення поняття фактури до поєднання голосів або груп голосів багатоголосся навіть за умов виявлення їхніх функцій у системі цілого не дає повної уяви про явище, зближує поняття фактури із поліфонією» (Ігнатченко, 1984: 12).

Отже бачимо, що *поліфонія* у теоретичному та практичному аспектах *має розглядатися*: по-перше, у природній кореляції із *складом, фактурою*, *ладом, мелодією, гармонією, ритмом, тембром*, що відповідно обумовлює *методологію* та *алгоритми музичного аналізу поліфонічних зразків*, в яких можуть співдіяти різні склади і фактурні типи – монодичний, власне, поліфонічний, гомофонно-гармонічний, посилюючи або зменшуючи роль поліфонічних принципів музичного розвитку; по-друге – у двокомпонентних системах (діадах): «поліфонія – склад», «поліфонія – фактура», а також – «поліфонія – лад», «поліфонія – мелодія», «поліфонія – гармонія» та їхній історичній наступності. Логічним доповненням цих спостережень виступають нові понятійно-смислові контексти для *сучасного вивчення* поліфонії та вивчення *сучасної поліфонії*, жанрово-стильова формація якої приблизно сягає останніх ста років. Звідси, загальновживаним є визначення сучасного історичного етапу розвитку поліфонії як такої, що властива музиці XX-го, а відтепер і першої чверті XXI-го століть. Ці контексти становлять: поліфонія в системі історичних форм багатоголосся – від ранніх, перехідних (діафонічних) до розвинутих; поліфонія в системі ладових детермінант –

ладомелодичних, ладо-гармонічних, ладотональних, хроматико-тональних, атональних, модальних; поліфонія в системі просторово-часової конфігурації голосів (синхронної та асинхронної) – види поліфонії, її різноманітні фактурні, ритмічні, метричні, темпоральні, а відтак динамічні форми і техніки. Рівнями узагальнення художньо-виразових можливостей поліфонії, як відомо, виступають поліфонічні форми, жанри, стилі, які включають усі попередні названі системи, натомість, унаочнюють якісно нові системні зв'язки. *Відповідно, на кожному із цих системних рівнів (у кожній із названих вище музичних систем) може проявлятися та розглядатися поліфонія як системне явище, так само й інші системи можуть віддзеркалюватися крізь призму поліфонії. У залежності від історичних передумов ті чи інші вияви цих систем у поліфонії можуть або домінувати, або підкорятися. Визначені теоретичні положення стають платформою для методології пропонованого комплексного дослідження.*

Поліфонія як музично-інтонаційне явище, що набуває системних/цілісних виявів у музичній творчості минулого та сучасності, а також співвідноситься з усіма іншими музичними системами, у такий спосіб, *долучається до інтегрованого музичного буття*. Науково-теоретичні розвідки *М. Тіца* у галузі поліфонії продовжує *Т. Кравцов* – інший яскравий представник харківської теоретико-композиторської школи, автор поліфонічних творів, а також досліджень про сучасну поліфонію (сучасник і колега *В. Бібіка*). На думку *Т. Кравцова*, «Розвиток наукової уяви про поліфонію пройшов складний шлях еволюції – від констатації суто технологічних засобів втілення поліфонічного до естетичного усвідомлення поліфонії як важливої складової частини багатоголосого музичного процесу. Великі досягнення епохи західноєвропейського Ренесансу в області поліфонічного багатоголосся на поверхні явища знайшли вираз у затвердженні в професіональному музичному мистецтві певного кола технологічних засобів поліфонічної композиції. Ці засоби виникли на ґрунті ладо-мелодичної і ладо-гармонічної організації в

певні історичні періоди і мали великий вплив на розвиток поліфонічного мислення в майбутньому. Осягнення справжньої суті поліфонічного начала в музиці багато в чому здійснювалось шляхом подолання такого розуміння, в якому було присутнє ототожнення кола технологічних засобів поліфонічного письма певної історичної епохи з поліфонічним змістом музики всіх музично-історичних формацій» (Кравцов, 1984: 16).

«Гармонічна інтонація в сукупності з поліфонічною створює своєрідну “стереоскопічність” музики і відображає її просторово-часову сутність» (Кравцов, 1984: 11); «Інтонаційний зміст мелодики – це та першооснова, з якої проростають інші елементи музичної мови, зокрема й поліфонія. Мелодичні інтонації певною мірою координують об’єднання всіх цих елементів в єдиний органічний комплекс виражальних засобів музичного твору» (Кравцов, 1964: 4); «Велике значення у пізнанні сутності мелодичного процесу мають ладові закономірності, на основі яких цей процес розвивається» (Кравцов, 1964: 5); «Термін “народна поліфонія” виник у нашому музикознавстві порівняно нещодавно та відобразив тенденцію до розширення сфери “поліфонічного” в музиці, включивши до неї численні зразки народного пісенного підголоскового складу <...>» (Кравцов, 1964: 6).

Надані висловлювання знову демонструють тісний *зв’язок поліфонії* з *мелодією, ладом, гармонією, музичною формою* в їхніх *логіко-конструктивному* та *процесуально-динамічному планах*; окремим дослідницьким вектором стають вияви *національно-стильових різновидів поліфонії*. Отже, розглядаючи поліфонію в контексті сучасних тенденцій розвитку музичних мислення та мистецтва, необхідним аспектом постають питання розвитку деяких із названих систем, що у залежності від історичних передумов найбільше залучаються у сферу поліфонії. Такі аспекти детальніше буде розглянуто у наступних підрозділах.

За *Л. Решетніковим* (інститутський колега *В. Бібіка*), стійкі компоненти учення про музичні склади – монодичний, поліфонічний, гомофонний –

«знаменують епохи становлення музичного мислення» (Решетніков, 1995: 42); «Адже для зародження поліфонії /контрапункту/ як художньо-технічної ідеї необхідно виробити тенденції до індивідуалізації голосів в дво- багатоголосся. Зрозуміло, початковою стадією подібних процесів може бути поява такого дво-багатоголосся, в якому голоси рухаються не тільки ритмічно синхронно /одночасно/, але і зі збереженням інтерваліки між голосами. Подібне збереження інтерваліки є, очевидно, технічною, естетичною, а, отже, і художньою апробацією подібних прийомів» (Решетніков, 1995: 42).

Розуміння поліфонії як «виду багатоголосся, у якому виразність горизонталі є первинною щодо виразності вертикалі, котра координує процес полімелодійного розгортання» знаходимо в Українському словнику музичних термінів співавторів *Н. Очеретовської* (учениці *Т. Кравцова*, колеги *В. Бібіка*), *Н. Цицалюк, К. Черемського* (2008: 114); «Поліфонію називають ще мелодичним ансамблем» (Очеретовська, Цицалюк, 2017: 23); «<...> співзвуччя, які тут виникають (старовинна вертикаль), не мають нічого спільного з акордикою, з гармонічною вертикаллю» (Очеретовська, Цицалюк, 2017: 24); «Двоголосний контрапункт підпорядкований правилам окремих інтервалів, що вживаються на природних засадах. Ці правила зберігають своє значення і в багатоголосному контрапункті строго стилю, оскільки останній складається з ряду двоголосних сполучень» (Очеретовська, Цицалюк, 2017: 24).

Рухаючись до інших сучасних спеціальних досліджень, присвячених теоретичним і практичним питанням вивчення поліфонії, зазначимо, що йдеться про великий корпус праць українського та зарубіжного музикознавства за історичними, теоретичними, методологічними дослідницькими напрямами. Серед сучасних науковців, у центрі уваги яких, насамперед, постає поліфонія XX - XXI століть – *Н. Беліченко, 2015, 2017, 2018; М. Борисенко, 2002, 2015; Н. Гнатів, 2014; Г. Завгородня, 2012; Т. Кравцов, 1962, 1964; 1997; О. Кузьмук, 2020; С. Мірошніченко, 1985, 2001, 2005; Т. Кравцов, Н. Очеретовська, 2008; Н. Очеретовська та Г. Цицалюк, 2017; С. Постовойтова, 2019, 2022, 2024;*

І. Приходько, 2007, 2010; І. Пясковський, 2009, 2012; Н. Супрун-Яремко, М.Тіц, І. Цурканенко, І. Коханик та *С. Постовойтова (I. Kokhanuk, S. Postovoitova), 2024; O. Büsing, 2023; C. Bossert, 2023; J. Haar, 1971; M. Kerekfy, 2008 та інші.*

Продовжуючи з'ясовувати базові засади вивчення явища поліфонії у сучасному теоретичному музикознавстві, її контекстні та інтегративні якості у музичних системах різного рівня, звернемо увагу на ті процеси розвитку музичного мистецтва, які відбулися протягом останнього століття та суттєво вплинули на еволюцію поліфонічного мислення.

У XX–XXI століттях явище поліфонії зазнало значної трансформації через *розширення музично-мовних засобів* і *пошук нових форм звучання*. Закономірним радіусом наукового збагнення цих процесів можуть бути так само, перш за все, питання *сучасної мелодії, гармонії, а також ритму, фактури, тембру* тощо; *формотворчий/композиційно-драматургічний, жанровий, стильовий аспекти вивчення поліфонії*; вияви у ній *сучасних композиційних технік*; численні *національні проєкції поліфонічного мистецтва, мислення*; *понятійно-термінологічні аспекти.*

Отже, деякі науковці порушують термінологічну проблему, пов'язану із використанням понять *«поліфонія»* і *«контрапункт»*. Коротко її окреслюючи (адже ця сфера становить окремий важливий напрям вивчення і не входить до кола завдань представленої праці), зауважимо, що загальновизнаною думкою про *поліфонію* є та, що усвідомлює її як синонім *контрапункту.* Цим історичним поняттям та/або наближеними до його змісту іншими поняттями, що характеризують багатоголосся, як відомо, користувалися видатні теоретики і практики царини поліфонії ще від XVI і до XX століть, серед них – *Дж. М. Ланфранко, Дж. Царліно, Л. Цакконі, Й. Фукс, С. Танєєв* та інші). Нагадаємо, що буквально «поліфонія», як відомо, означає багатозвучність, походить від грецької – *poly* – багато і *phone* – звук, тож наявність диференційованого багатозвуччя в музиці вказує на ознаки поліфонії; контрапункт від латинської – *punctum contra punctum, punctus contra punctum,*

nota contra notam – нота против ноты, буквально – «крапка проти крапки»), крім позначення «одночасного звучання двох або декількох самостійних виразних мелодій», також відноситься до «мелодії, що звучить одночасно з темою», «науки про контрапунктове сполучення голосів, яка поділяється на К. строгого стилю і К. вільного стилю» (Очеретовська, Цицалюк, Черемський, 2008: 63). У підручнику з поліфонії *Н. Очеретовської, Г. Цицалюка* додається, що «останнім часом відчутне прагнення диференціювати їх зміст» (тут – поліфонії та контрапункту – А. Л.); «Якщо для поняття поліфонія визначальним є взаємодія мелодійних ліній, то контрапункт акцентує увагу на значимості окремих звукових точок, їх співвідношенню, своєрідному точковому смислоутворенню В сучасній музиці з притаманним зростанням дискретності звукового потоку роль точковості як вияву контрапунктичності в музичному мисленні зростає, тому окремо говорять про поліфонічність або контрапунктичність певного твору чи його фрагменту. Крайнім виявом точковості музичного простору є пуантилізм» (Очеретовська, Цицалюк, 2017: 24). Як зазначає *Й. Шиллінґер*, «контрапункт – це система узгодження ритмічних, мелодичних та гармонічних форм у двох або більше взаємопов'язаних мелодіях» (*Schillinger,* 1946: 744).

У фундаментальній монографії *Ton de Leuw* «Музика XX століття: дослідження її елементів і структури» (*Ton de Leuw*, 1993) знаходимо комплексне та глибоке дослідження ключових складових музичної мови *модернізму* і *постмодернізму*. Автор, спираючись на власний досвід композитора та критика, аналізує еволюцію музичних практик у контексті радикальних змін, що відбулися у композиційних концепціях другої половини XX століття. Оскільки нами вище наголошувалася важлива детермінація явищ *"поліфонія"* та *"мелодія"*, підкреслимо, що у розділі про *мелодію* (*Ton de Leuw*, 1993: 59–75), автор розглядає її важливі трансформаційні особливості, *роль у музиці XX століття*, адже вона стала одним із ключових атрибутів як сучасної музичної теорії, так і художньої практики. Автор акцентує, що мелодичний елемент відійшов від *традиційної функції художнього вираження* на користь

структурної ролі: «форма класичного періоду була негайно замінена мелодією, яка стала організовано вільніше відносно метру, гармонічних каденцій і симетричних форм» (*Ton de Leuw*, 1993: 59), які раніше були притаманні гармонії. Науковець також критично оцінює традиційний підхід до аналізу звукових вертикалей, в основі якого закладено *тональне мислення*, зокрема по відношенню до лінеарної музики Ренесансу, що є також актуальним для авангардної музики XX століття, яка включає *альтернативні модальні* та *метроритмічні системи* (*Ton de Leuw*, 1993: 18).

Близької думки дотримуються багато науковців і музикантів-практиків. Мелодія, згідно із концепцією *П. Хіндеміта* (автора великого поліфонічного циклу *«Ludus Tonalis»*), постає як структурна одиниця, що базується на *логічному використанні інтервалів та спрямованому розвитку лінії.* У праці *Unterweisung im Tonsatz* (1940), автор послідовно розгортає принципи мелодичного письма, підкреслюючи важливість інтонаційної доцільності, економії руху та внутрішньої цілісності мелодичного жесту (*Hindemith*, 1949: 207–236). Музикант справедливо зазначає, що попри важливості мелодії, досі в освіті з тонального голосоведення (*Satz*) майже не викладається окрема теорія мелодії. Ця ситуація здається дивною, оскільки мелодія поряд із ритмом і гармонією є одним із трьох головних елементів музичної тканини. (*Hindemith*, 1949: 207). Звідси, важливим аспектом постає проблематика «поліфонічної теми», що має ряд своїх специфічних можливостей і в сучасному музикознавстві залишається малодослідженим явищем. На основі викладених постулатів *П. Хіндеміта* можна зробити певні узагальнення, що мелодія – це не лише малюнок лінії, а й структура, яка вказує на можливість подальшої поліфонічної роботи з нею. Особливістю цього методу *П. Хіндеміта* стає конструктивний підхід до мелодії, розуміння її структурно-функціонального потенціалу, зокрема як логічного руху голосу/голосів, які можна виділити у три шари: головного, мелодичного (*Hauptstimme)*, функційного (*Stufengang)* та послідовного секундового руху (*Sekundgang)*, що передбачає лінеарний фокус

мелодичної логіки. При виконанні такого аналізу *П. Хіндеміт* часто редукує фактуру у двоголосся, що дозволяє побачити основні контрапункти і гармонійні зв'язки (*Hindemith*, 1949: 241–260). У підсумку німецький композитор-теоретик розробив універсальну систему, що охоплює класичну тонально-функціональну логіку та нову (пост-тональну) організацію звука, не обмежуючись жорсткими серійними підходами.

У проєкції цих спостережень на розвиток сфери поліфонічної музики останнього століття, підкреслимо, що пост-тональні тенденції у ній якраз актуалізують новий зміст її складових, а параметри мелодії, гармонії, ладу постають провідними у цих процесах.

Подібні наведеним вище знаходимо спостереження у *Й. Шиллінґера* – україно-американського композитора, музикознавця харківського походження. Одним із ключових питань, що постають у контексті сучасного вивчення мелодії, а відтак і поліфонії, є її онтологічне визначення: *що саме вважається мелодією* в умовах радикального розширення художнього потенціалу звукової мови XX століття? У цьому сенсі вартим уваги є звернення *Й. Шиллінґера* до визначення, запропонованого *Г. Гельмгольцем*: «мелодія – це варіація висоти в часі» (*Schillinger*, 1946: 230). *Й. Шиллінґер*, уникаючи надмірної естетизації, вбачає у цьому визначенні функціональний підхід до феномену мелодії, проте водночас ставить під сумнів його вичерпність, запитуючи: «Чи є будь-яка зміна висоти звука мелодією?» (*Schillinger*, 1946: 230). Цей риторичний зворот підкреслює, що в умовах атональної, поліфункціональної та серійної музики XX століття мелодія набуває семантичної складності, яка виходить за межі простого «варіювання висоти у часі». Таким чином, усвідомлення мелодії в сучасному композиційному процесі потребує не лише опису звукової графіки, а й інтерпретації внутрішньої структурної логіки, функції та семантики мелодичних побудов; за *Й. Шиллінґером,* «<...> це варіація висоти в часі, в якій одиниці висоти слідують заздалегідь обраній шкалі частот і виражають відносну стабільність кожної окремої одиниці» (*Schillinger*, 1946: 235).

Протягом ХХ століття, як відомо, трансформацій набули також *інші музично-мовні системи*. У процесі змін композиторського мислення ХХ століття відбувся помітний відхід від усталених форм гомофонно-гармонічної музики класико-романтичних традицій, що базувалися на структурованих акордових вертикалях та рівномірно-акцентній тактово-метричній системі. На зміну цим усталеним процесам поступово прийшли поліфонічні принципи побудови, в основі яких лежить лінійність мислення багатоголосної вертикалі та активізація контрапунктичного мислення, це, за визначенням *Г. Завгородньої*, так звана епоха «поліфонічного ренесансу» (Завгородня, 2014: 37). Провідна роль поліфонічного модусу мислення свідчить про зміну художніх пріоритетів і необхідність пошуку нових засобів формотворення в умовах поступової деструкції функціонально-тональної системи.

Багато інших дослідників музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть також зазначають, що сучасна музика є переважно *контрапунктичною*. На думку *О. Фартушка*, «<...> поліфонія є універсальною категорією, котра пройшла шлях семантизації свого статусу від специфічної до специфікованої, власне, коли логіка суто музичної природи стала універсальною логікою мистецтва та культури ХХ століття» (Фартушка, 2022: 51); «<...> музичне мистецтво ХХ століття є поліфонічним, а поліфонія є універсальним принципом, логіка якого розповсюджується на культуру та мистецтво, окремі прояви в різних жанрових групах» (Фартушка, 2022: 51); «авангардні нововведення та композиторські пошуки 20-х років та середини ХХ століття корелюють із “дотональними” періодами музичної практики з опорою на поліфонічні прийоми та методи композиції» (Фартушка, 2022: 62).

Б. Сінченко зважає на те, що «поліфонія у згаданий період набула надзвичайно широкого розповсюдження, і не лише у вигляді контрапунктичної техніки. Поліфонічні принципи організації музичного матеріалу застосовували як композитори нововіденської школи, так і композитори другої половини

XX століття, наприклад, Д. Ліґеті, К. Пендерецький, А. Шнітке та інші. Різноманітні жанри поліфонічної музики також набули широкого розповсюдження» (Сінченко, 2017: 104).

Аналіз музикознавчої літератури, присвяченої питанням поліфонії XX–XXI століть, поліфонічному мисленню та сучасним поліфонічним технікам, дозволяють дійти висновку про те, сьогодні такі поняття, як *контрапункт, поліфонія, багатоголосся* зустрічаються не лише у музичному мистецтві, а й у суміжних мистецтвах, набуваючи *міждисциплінарного статусу* (натомість, це може стати темою окремого дослідження). Услід за більшістю сучасних дослідників, вкажемо на те, що в музичній практиці *поліфонічність* перестає бути лише якістю *фактури*, а поширюється на *звук, мелодію, гармонію, ритм, тембр, формотворення, жанр, стиль,* а також виконавські засади – *артикуляцію, агогіку, динаміку* тощо.

Отже, в музиці XX–XXI століть, розглядаючи питання вивчення поліфонії, слід враховувати, щонайменше, два ракурси – *традиційний*, спрямований на усвідомлення поліфонії як *виду письма*, і *специфічний, новий*, коли поліфонія усвідомлюється як *тип мислення*, такі міркування знаходимо у *Чжоу Сіньюй* (Чжоу Сіньюй, 2019: 138).

Сьогодні набувають особливого значення явища *«поліфонічної свідомості», поліфонічності мислення* як визначальні фактори *композиторського мислення*, та загалом, яскрава складова творчого методу у різних мистецтвах, що характеризує творчість більшості митців XX–XXI століть: «поліфонізація всіх аспектів художнього цілого зумовила своєрідність процесів формотворення та індивідуалізацію принципів музичної драматургії, що в підсумку привело до полістилістики сучасного музичного простору» (Завгородня, 2014: 36). Характерною тенденцією *Нової музики* – є поворот у бік поліфонічного мислення, а саме зростання інтересу сучасних композиторів і виконавців до різноманітних *поліфонічних технік* і з*асобів розвитку музичного матеріалу*, що призвело до поширення у композиторській творчості XX–XXI

століть існуючих *історичних моделей поліфонічних жанрів* та *їхніх новітніх форм*. Серед них – п'єси різноманітних поліфонічних жанрів, малі поліфонічні цикли (мікроцикли) на кшталт прелюдії та фуги або їхнє поєднання у великі концептуальні форми та цикли (макроцикли), синтезовані форми тощо. Вони демонструють царину саме поліфонічної музики, проте сюди відноситься і гомофонно-гармонічні форми, в основу яких проникає поліфонія, або в якості окремих технік, або ж наскрізних поліфонічних форм. Як зазначає *Г. Завгородня,* «фактурні типи існують як у їхньому "чистому" виявленні (поліфонія, гетерофонія, гомофонія), так і в специфіці їхнього "контрапунктичного" співіснування» (Завгородня, 2014: 36), що дозволяє нам говорити про сучасну тенденцію синтезованих форм і жанрів. Ці принципи є актуальними також для аналізованих у даній дисертації поліфонічних циклів *В. Бібіка*. Названі тенденції реалізуються у широкому реєстрі *сучасних композиційних методів і технік – полістилістики, неомодальності, серійності, серіальності*, *дванадцятитоновості* та *додекафонії, сонорики, мікрохроматики, екмеліки, алеаторики, пуантилізму* тощо. Вони значно збагачують існуючі жанрові моделі та принципи формотворення. Деякі з означених тенденцій також спостерігаємо у поліфонічних циклах *В. Бібіка*.

Зрештою, ще одним напрямом сучасних досліджень про поліфонію і нову поліфонію стають її численні *національні вияви.* Про це свідчать окремі праці українських науковців.

Стосовно сучасної української музики, а також ролі в ній поліфонії, зокрема, окремих поліфонічних творів, а також поліфонічних циклів – малих і великих – спеціального висвітлення набуває категорія *цілісності*: *художньо-змістовної, художньо-образної, драматургічної, композиційно-драматургічної* (у працях *Н. Беліченко (2018), С. Постовойтової, 2024; Б. Сюти, 2006; Н. Щербакової, 2008 та інших*).

Показовою з цього приводу стає найновіша дисертаційна праця, захищена 2024 року *С. Постовойтовою*, яка пропонує визначення поліфонічного циклу з

позицій вияву у ньому багаторівневої системи, множинні елементи якої «об'єднуються в композиційно-драматургічну цілісність та реалізують масштабний індивідуальний композиторський задум» (Постовойтова, 2024: 44). Далі вона розглядає різні рівні, що формують таку цілісність, зокрема, перший – *тему* як структурно-інтонаційне *initio* фуги, другий – власне, *фугу* як концептуальний центр малого поліфонічного циклу та як складову частину великого поліфонічного циклу, нарешті, третій (хоча він таким не названий) – великий поліфонічний цикл як цілісність в індивідуальних композиторських проєкціях (Постовойтова, 2024: 44).

Авторка також, услід за іншими дослідниками (зокрема, *Н.Щербаковою* (Щербакова, 2008: 98)), називає *цілісність якістю системи* з наступними характерними ознаками: «цілісність виражає автономність явища, його протиставлення іншим об'єктам», «принципова незвідність властивостей системи до суми властивостей елементів, що утворюють її, та неможливість вивести властивості цілого з властивостей елементів системи» (Постовойтова, 2024: 42). Частково погоджуючись із цим, додамо, що *цілісність* неможливо вивести *поза її складових елементів*, тож останні (згідно теорії відображення) природно відтворюють певні її ознаки, властивості, а відтак і зв'язки (Йолон, 2002: 87), що унаочнює дискусійність висловленої вище думки. *Н. Щербакова* також акцентує наступне: «цілісність, як художнє явище, – це не задана якість від її самого початку, а наслідок складного процесу структурної організованості та впорядкування, основу якого складає особливий тип зв'язку між елементами системи. Кінцевим результатом даного процесу стає "матеріалізація" авторського задуму» (Щербакова, 2008: 99).

На цьому тлі значною мірою поглиблює розуміння цілісності в поліфонії Н. Беліченко (2018), яка виводить архітектонічну єдність поліфонічного твору із «фактурного ландшафту» як смислотворчої основи, та, використовуючи дискурс-аналітичний підхід, пропонує диференціацію цілісності на *симультанну (контрапунктичну), сукцесійну (поліфонічну)* та *результуючу*

(синтезуючу) форми залежно від *типу поліфонії (імітаційної або неімітаційної)*, а також – специфіки фактурно-тематичної організації твору (Бєліченко, 2018). Такий підхід репрезентує поліфонічну форму як складну інтелектуальну структуру, де *цілісність постає результатом взаємодії множинних елементів на всіх рівнях композиційної побудови*.

Отже, у наведених розвідках, по суті, знову відбувається пошук у вивченні різноманітних поліфонічних явищ *системоутворювальних принципів*, що визначають глибинну специфіку цих явищ та виокремлюють їх у самостійну творчу сферу. Матеріалізуючись у поліфонічному творі, такі принципи сприяють усвідомленню його як художньої цілісності, адже будь-яка цілісність, як відомо, є системою взаємозв'язку її окремих елементів, у музичному творі елементарний рівень має бути скерованим на цілісний образно-художній результат, тож розглядатися як окремо, так і в сукупній дії. Саме *категорія цілісності* та, відповідно, *єдності* характеризує інше надважливе поняття музичних мистецтва та науки – *стилю*. Тож цілісна, додамо, *системно-цілісна якість*, по-перше, корелює зі стильовою, а відтак із категорією *музичного мислення*, по-друге – мотивує аналогічний цілісний, а саме інтегрований (а не просто сумарно-підсумковий) підхід до розгляду усіх рівнів змісту та форми у музичному, зокрема, поліфонічному творі. Тому, говорячи про змістовно-художню, композиційно-драматургічну, інтонаційно-звукову (і т.д.) *цілісність* слід розуміти дію у ній рис наскрізних (системних) єднальних принципів, що утворюють певну *стильову систему*, а у проєкції на поліфонічні жанри музичних творів – *жанрово-стильову систему*.

Додамо, що *цілісність*, зазначена вище названими науковцями відносно сучасних музичних творів, у тому числі, поліфонічних, набуває в них певної специфіки, адже вона стає *полістильовою* та *полістилістичною*. Знов згадаємо справедливу думку С.Завгородньої про поліфонізацію всіх аспектів художнього цілого у формотворенні, музичній драматургії поліфонічних творів, що

призвели до «полістилістики сучасного музичного простору» (Завгородня, 2014: 36).

Кореляція понять *стиль* і *жанр* можуть стати темою окремого вивчення. У контексті представленого дослідження наведемо наступні думки: «Оскільки модель – це взірець, узагальнення, схема, то жанрово-стильова модель – це ідеалізація, система, що відображає особливості комплексу виразових засобів того чи іншого жанру, тобто модель жанру, що належить до певного стилю. Полівалентність поняття “жанрово-стильова модель” зумовлює розгляд складових понять жанру та стилю, а також можливість їх поєднань у такі дефініції, як “стиль жанру” та «жанровий стиль». Характеризуючи термінологічно-понятійне утворення “стиль жанру”, наголосимо на правомірності такого визначення, а також на певній його спорідненості з поняттям жанрово-стильової моделі. Відзначена правомірність полягає насамперед в обов’язковій стильовій атрибуції кожного жанру, адже жанр не існує поза стилем. Так, наприклад, фольклорні жанри, на які розвиток професійного мистецтва впливає якнайменше, витримані в межах народного автохтонного музикування» (Біла, 2009: 107). «Відмінність понять “жанрово-стильова модель” та “стиль жанру” міститься в предметі їх розгляду. Стиль жанру конкретизує безпосередньо стильову приналежність жанру до певної мистецької доби, композиторської школи, творчості митця. Поняття «жанрово-стильова модель» представляє сам зв’язок конкретного жанру зі стилем. Якщо в першому випадку стиль міг бути визначеним на декількох рівнях, то в другому – як «стиль мистецької доби» (Біла, 2009: 107–108).

Ці спостереження пояснюють та обґрунтовують авторську концепцію пропонованого дисертаційного дослідження, сконцентровану в його титульній назві про поліфонічні цикли В. Бібіка як жанрово-стильову систему.

У монографічному дослідженні (позначеному автором як підручник) «Поліфонія в українській музиці» *І. Пясковський* пропонує загальну класифікацію сучасної поліфонічної музики. За його спостереженнями, у

поліфонічному мисленні українських композиторів другої половини XX – початку XXI століть простежується взаємодія різних стильових векторів, що відображає загальноєвропейські процеси трансформації жанрових моделей та композиційних технік поліфонічної музики. Згідно *І.Пясковському*, у сучасній поліфонії «намітилися дві основні стильові тенденції: 1) спирання на конкретно-жанрові джерела (неоготика, неоренесанс, необароко, неокласицизм, неоромантизм, неомодальність, неофольклоризм); 2) структуралізм як зосередження уваги на позажанрових конструктивних моментах музичної мови» (Пясковський, 2012: 151).

Названі стильові тенденції знайшли відображення у *жанровій системі*. *T. Ursova* зазначає, що «загальний вплив поліфонічних принципів на музику XX століття важко переоцінити. Контрапунктичний підхід до музичної фактури пронизує багато з найзначущих творів цього періоду. До того, барокові поліфонічні жанри набули суттєвої популярності в музиці XX століття. Ця тенденція особливо виразно виявляється в фортепіанному репертуарі» (Ursova, 2009: 10).

Поліфонічні стиль і жанр, діалектично взаємодіючи, формують *індивідуально-авторські концепції*, зокрема, у численних творах українських композиторів. У контексті пропонованого дослідження ці аспекти буде розкрито на прикладі *поліфонічного доробку В. Бібіка***.**

Серед інших спрямувань українськими дослідниками називаються: ренесанс фортепіанних поліфонічних циклів: «посилення аналітичної уваги до циклів прелюдій та фуг відбулось через відродження і актуалізацію поліфонічних жанрів у музиці XX століття» (Постовойтова, 2024: 32); «безсумнівно, XX століття – новий етап становлення жанру і, не зважаючи на збереження композиційного каркасу, головною рисою практично кожного циклу стає *індивідуалізація крізь новаторство* (що проявляється по-різному, з різною інтенсивністю)» (Постовойтова, 2024: 41). Варто підкреслити, що для українських композиторів-поліфоністів сьогодня залишаються актуальними

загальноєвропейські орієнтири та канони поліфонічного мистецтва. Серед них найбільш відомими є фортепіанні поліфонічні цикли композиторів ХХ століття: *Пауля Хіндеміта*, який у 1942 році створює інноваційний цикл *«Ludus tonalis»*, де реалізує новий підхід до параметру музичного ладу та його структури; *Дмитра Шостаковича*, який поєднує традиційний бахівський підхід та власний композиторський стиль у циклі «24 прелюдії та фуги», 1951 рік; два томи прелюдій і фуг *Родіона Щедріна*, 1965, організовуючи їх за принципом дієзних та бемольних тональностей. Вони сформували нові композиторські підходи до такого типу жанру.

Ще від 30-х років ХХ століття аж до сьогодні напрям створення великих поліфонічних циклів, а також окремих прелюдій та фуг підхопили українські майстри – *В. Бібік, В. Борисов, П. Гайдамака, В. Задерацький, Т. Маєрський, М. Тіц, А. Філіпенко, Є. Юцевич, у 1960-ті–1980-ті роки – І.Гайденко, О. Гнатовська, В. Іванов, А. Караманов, Д. Клебанов, В. Наливайко, М. Скорик, Л. Соковнін, Г. Цицалюк, Ю. Щуровський, О. Яковчук.* Серед науковців, які висвітлюють та досліджують ці факти – *А. Левченко* (Левченко, 2024), *С. Мірошніченко* (Мірошніченко, 2002), *С.Постовойтова* (Постовойтова, 2024), *Н. Ревенко* (Ревенко, 2014), *Б. Сінченко* (2017).

Про це докладніше буде йтися у Розділі 2 пропонованої праці.

Зрештою, ще один напрям вивчення поліфонії пов’язаний з актуальною для сучасного музичного мистецтва сферою *тембрики* та її провідної художньої платформи – *оркестрування*. Оскільки у пропонованій праці матеріалом дослідження обрано *фортепіанні* поліфонічні твори, то музично-виразова дія в них тембрового фактору представлена саме в умовах монотембру, а відтак політебмровість тут у більшості випадків є прихованою, тобто такою, що виражена у фактурі/поліфактурі/полішаровій фактурі/темброво-фактурному комплексі (про який йшлося вище). Водночас, окремі аспекти цього питання будуть висвітлені на прикладі поліфонічних творів В. Бібіка, які мають

політембровий, переважно ансамблевий, і лише іноді оркестровий художній потенціал. Тому, коротко позначаючи у даному підрозділі заявлену проблематику, додамо, що поліфонічне мислення, безумовно, масштабно реалізується у *царині оркестрової музики*, зокрема, у темброво-фактурних функціях оркестрових голосів та оркестрових груп, що впливають на драматургічно-композиційні, формотворчі динамічні процеси музичного розвитку. Відомими також у сучасній теорії тембру є такі поняття, як «темброва поліфонія, тембровий контрапункт», за *А. Шнітке* (Schnittke, 2006: 162–163), якщо продовжити ці спостереження, то можна казати про наявні в оркеструванні явища *темброві фуг, фугато, тем, протискладів, інтермедій, стрет* тощо. Натомість, то є вже предметом окремого дослідження.

1.2. Нова поліфонія як синтетичне явище. Структурна багатовимірність діади «поліфонія – гармонія»

Якщо вважати відправною точкою для аналітичного осмислення явища сучасної поліфонії поняття *П. Беккера «нова музика» (Neue Musik)* (Bekker, 1923), використане ним ще у 1919 році з метою узагальнення інноваційних процесів європейської академічної музики XX століття, то цілком закономірним подальшим кроком постає диференціація та подальше розширення/конкретизація цього явища, що логічно веде до виокремлення ключових компонентів нової музичної мови, і далі – *нової мелодії (про що йшлося у підрозділі 1.1.), нових поліфонії, гармонії* і т.д.

У попередньому підрозділі була наголошена та аргументована низка комплексних понять і визначальних діад, крізь призму яких можна розглядати поліфонію. Серед них одна з найважливіших – діада «поліфонія – гармонія», що унаочнює діалектику їхньої взаємодії як двох найпоширеніших у музично-історичній практиці *форм багатоголосся*. Це питання потребує на окремий розгляд.

Саме у діаді явищ і понять «поліфонія – гармонія» усвідомлюється їхній діалектичний *новий формат. «Нову поліфонію*» слід усвідомлювати як явище, що увібрало тенденції переосмислення *багатоголосної вертикалі* в умовах звукової експансії ХХ століття, а відтак тих засад і принципів музичної композиції, які базувалися на класичних категоріях тонального центру і відповідної до нього функціонально-гармонічної системи.

Отже *«нова поліфонія»* фактично означала вихід за межі класичної *«тональної» поліфонії*, ознаками якої були тональна гармонія та її атрибутивна акордика. Цю тенденцію у розвитку сучасної поліфонії можна віднести до пост-тональної, позатональної або атональної, адже сучасний *музичний твір*, так чи інакше, презентує певні принципи звуковисотної організації. Це свідчить про те, що традиційне сприйняття тональної гармонії як основи формотворення у композиторській творчості ХХ століття суттєво переоцінюються: замість домінування в ньому *гармонічної логіки* відбувся перехід до диференційованих *лінеарно-поліфонічних конструкцій/систем*, в яких важливими стали *нові музично-виразові комплекси – ладо-мелодичні, мелодико-ритмічні, темброво-мелодичні, темброво-гармонічні, темброво-ритмічні, ладо-фактурні, темброво-фактурні взаємодії голосів*. Ці тенденції, безумовно, вплинули на формування нових якостей сучасної поліфонії. З приводу цього, важливо підкреслити, що зазначені процеси співіснували та накладалися на досить традиційні, що спиралися на конструктивну логіку тонально-гармонічного формотворення у поліфонічних зразках, хоча й синтезованих із деякими музично-мовними інноваціями. У діалектичній парі «поліфонія – гармонія» відбувалися взаємозворотні модифікації. *М. Тіц* деякі із цих тенденцій визначає як деформацію вертикалі, кризу явлень про нормативне співзвуччя, розширення та, водночас, звуження рамок ладотональних систем, їхня децентралізація і нейтралізація, виникнення атональних концепцій, поліфонізація гармонії, підкреслення мелодичного потенціалу голосів, перехід

гармонії у свою протилежність – шум, який регулюється ритмом, динамікою, тембром (Тіц, 1976: 123–124).

Зміни інтонаційно-звукової основи поліфонії і гармонії в музиці ХХ століття суттєво вплинули також на усі інші музично-змістовні рівні аж до композиційного та жанрово-стильового. Для них показовими стали – модальність, серійність (та серіальність), дванадцятитоновість та додекафонія, сонорика, мікрохроматика, екмеліка, алеаторика, пуантилізм тощо. На цьому зосереджує увагу низка дослідників, зокрема *Л. Ісмайлова* зазначає, що «ХХ століття увійшло в історію світового мистецтва як епоха співіснування новітніх технік письма, що заперечують закони попередніх періодів <…>, породжуючи відродження докласичних традицій» (Ісмайлова, 2012: 7). У контексті таких значних музично-тектонічних зрушень «<...> саме принципи організації музичної фактури стають надзвичайно важливими в загальному комплексі нових нормативів музичної мови професійних європейських композиторів початку ХХ ст.», в результаті «дослідники спостерігають тенденцію розвитку музики у ХХ ст. до ускладнення фактури за вертикальним і горизонтальним параметрами, а також у вимірі глибини та щільності звукової тканини» (Кузьмук, 2020: 16–17). Така динаміка фактурно-просторового ускладнення (комплікація) співвідноситься з трансформацією поліфонічного мислення, що втрачає вузькоспеціальне трактування як «контрапунктична техніка» й постає у новому статусі – як спосіб *формування індивідуально-композиторської багаторівневої жанрово-стильової* та *музично-мовної систем*. У цьому вимірі поліфонія перетворюється на своєрідну *метасистему* (синтетичну систему), що інтегрує інші сучасні композиторські принципи і прийоми, показові для музики останнього століття, аж до її яскравих експериментальних виявів – мікротематизму, поліладу, спектральної вертикалі, нашарування різних музично-виразових комплексів.

Таким чином, поліфонія, що виявляється однією з універсальних сфер творчості, а на рівні фактурних виразів віддзеркалює взаємодію між

горизонталлю (монодія, лінеарність), *вертикаллю* (інтервальні та акордові комплекси, акордово-кластерні співзвуччя, діафонія, втори, колористичні нашарування, штучне багатоголосся, мікстури) та *діагоналлю* (імітація, контрапунктування), а відтак діалектику *полімелодичного розвитку* із логікою *вертикалізованих мелодико-інтервальних співзвуч*, основу яких у сучасній музиці складає яскрава *динаміка ладових зв'язків*. У контексті даної проблематики *Т. Кравцов* розглядає питання співвідношення *поліфонії* та *гармонії*, *гармонічної інтонації*, їхніх втілень в індивідуальних композиторських стилях. На його думку, *поліфонія* – це «якість музичного багатоголосого мислення, в якій зосередилася орієнтація свідомості на зміст мелодичних ліній, а вертикальні закономірності підкорені цій тенденції»; і навпаки, *гармонія* демонструє орієнтацію «на вертикальні утворення та їх взаємозв'язок в процесі розвитку, зміст же мелодичних ліній підкорений цій тенденції»; автор зауважує, що *поліфонія* і *гармонія* є протилежними якостями багатоголосся, «що створюють своєю суперечливою єдністю його сутність», мають контрастне діалектичне співвідношення; звідси наголошується «два протилежні, але взаємодоповнюючі методи аналізу, що віддзеркалюють дві сторони процесу музичного мислення» – поліфонічний та гармонічний (Кравцов, 1984: 16); наголошується, що «все більш розповсюджується поняття "модальної" гармонії, яка відображає складні співвідношення гармонічного і мелодико-поліфонічного, що не вкладаються у відкристалізовані норми музично-теоретичного пізнання» (Кравцов, 1984: 17). Ця *методологія розгляду музичних зразків, що поширюється на поліфонічну та гармонічну складові у музичному творі, врахована і в даному дослідженні.*

Як доводить *І. Коновалова*, «у гомофонно-гармонічному стилі ступінь активності мелодичного чинника в гармонії може призводити до двох результатів: 1) формування нової акордики, де мелодичні тони набувають статусу акордових звуків, перетворюючи гармонічні структури; 2) руйнації як такої гармонічної вертикалі, переключення системи гармонічних зв'язків на

систему мелодичних сполучень, тяжінь при гармонічному опосередкуванні “за кадром” (Ю. Тюлін)» (Коновалова, 2021: 28).

Сучасна композиторська практика дедалі частіше виходить за межі традиційної опозиції між горизонтальним (поліфонічним) і вертикальним (гармонічним) способами організації музичної тканини. У багатьох творах спостерігається прагнення до їх синтезу, що реалізується через впровадження нового типу фактурної логіки, яка поєднує в собі *структурну багатовимірність*. Однією з ключових тенденцій у межах цієї синтетичної поліфонії є активне використання модальних систем в їх осучасненій формі. *Модальність* стає не лише засобом лінеарного мислення, а й основою формування гармонічної вертикалі та складної поліфактурної архітектоніки. Як влучно зазначається в досліджені *І. Котляревського* (1983): «модальність у поєднанні зі структурно регламентованою системою вертикально-горизонтально-діагональних елементів музичної мови набуває нової якості. Ця якість полягає в тому, що модальність, яка від моменту свого виникнення переважно була пов’язана з монодичними формами музикування або з лінеарністю поліфонії суворого стилю, за нових умов поширює свою дію на всі площини музичної фактури. Вона може проявлятися в закономірностях побудови вертикальних структур, створених за принципами модусного ладу, в інтерваліці мелодичних побудов <…>» (Котляревський, 1983: 113).

Дана тенденція щодо розмивання традиційних меж між вертикальним і горизонтальним вимірами музичного твору можна побачити у модальній концепції *О. Мессіана,* який пропонує новий погляд на взаємодію мелодії та гармонії. Як зазначається у дослідженні Т. *De Leuw*, «видатним ефектом, пов’язаним із цим модальним підходом, є те, що горизонтальний (мелодичний, лінійний) і вертикальний (гармонічний, акордовий) аспекти музики стають збалансованими або рівними. Ця рівність подібна до принципу, що зустрічається у східній гетерофонії, де кілька мелодичних ліній тісно пов’язані з однією мелодією, але не гармонізовані у західному розумінні. Імпровізуючи в

одному з модусів Мессіана, можна відчути цю рівновагу» (Leuw, 2005: 131). Такий баланс відкриває нові можливості для музичного експерименту, поєднуючи традиції сходу і заходу.

У такому розумінні *модальність* (неомодальність) *у* сучасному контексті постає як *багатовимірне явище*, що інтегрує функції *ладу, мелодії, гармонії, фактури, тематичного розвитку.* Саме ця якість є особливо важливою для розуміння стилістики *поліфонічних циклів В.Бібіка*, на матеріалі яких авторкою дисертації визначена *детермінована ладо-фактурна взаємодія*, що відіграє провідну роль у формуванні художнього змісту творів. В його фугах простежується тенденція до гармонічного мислення через модусну логіку, що забезпечує нерівнозначне співіснування різноспрямованих голосових рухів при збереженні модальної цілісності. *Таке трактування поліфонії суттєво відрізняється як від барокової моделі, так і від гармонічного контрапункту класико-романтичної доби, що дозволяє говорити про становлення нової, синтетичної парадигми поліфонічного письма.*

Пояснення всепроникаючого/універсального значення поліфонії в сучасній музиці закладено в глибинному принципі музичного мислення XX – XXI століть, синтетичному (поліфонічно-гармонічному) по своїй природі, обумовлене відродженням докласичних форм та жанрів, їх актуалізації та ренесансу з метою творчого втілення індивідуальних композиторських концепцій. Звідси, у проблематиці досліджень про поліфонію все більш актуалізується вивчення передумов взаємодії поліфонічних і гармонічних принципів у фузі протягом усієї історії її розвитку. Адже, як загальновідомо, жанр фуги генерований епохою «вільного стилю» (XVII – перша половина XVIII століть), коли вже були сформовані базові принципи функціональної гармонії. Однією з умов утворення фуги є одночасне функціонування двох систем – поліфонічної та гармонічної, адже «музичне мислення в цій формі виявляється у діалектичному сполученні його протилежностей – горизонтальному та вертикальному» (Чжоу Сіньюй, 2019: 137). Цей

діалектичний зв'язок реалізується, зокрема, через *гармонічну та поліфонічну інтонації* (терміни *Т. Кравцова*, 1988), які спільно формують просторово-часову сутність музики як художнього явища, адже «поняття *"гармонічної інтонації"* охоплює те якісне музично-художнє явище, яке відображає музичний процес у розвитку його вертикальних закономірностей. *Гармонічна інтонація, у сукупності з поліфонічною інтонацією*, формує своєрідну просторово-часову сутність музики» (Кравцов, 1988: 7). Тож, драматургічну і конструктивну основу фуги становить представлена діалектична опозиція (діада) «поліфонія – гармонія» на різних рівнях їхніх складових.

Як відомо, у *теорії фуги* загальновживана категорія «вертикаль» розглядається як структурна одиниця, що визначає гармонічну архітектоніку музичної тканини, просторовий чинник її музичного розвитку. Вона демонструє сполуки інтервальних, акордових послідовностей, що формують цілісну ладо-гармонічну систему, забезпечуючи внутрішню логіку та взаємозв'язок не тільки голосів, а й синтаксичних структур, а відтак і поліфонічної форми. Категорія «*горизонталь»* природно віддзеркалює процесуальний аспект у поліфонічному творі, тобто тематичне розгортання у часовій динаміці, що ставало основою формотворчих засобів.

Як бачимо, у XX столітті «історична зміна звуковисотних систем є основною рушійною силою в процесі якісного оновлення музичного мислення, яке супроводжується також і зміною систем координації поліфонічного й гармонічного векторів багатоголосся» (Кузьмук, 2020: 34), а отже їх безпосередній взаємовплив на формування музичної фактури, що трансформується під впливом нових стилів та технік.

Інтеграція принципів взаємодії гармонічного та поліфонічного розвитку передбачає наявність первинного і вторинного, вихідного та похідного принципів, які діють синхронно, а також у часовому розгортанні. У поліфонічній творчості *В. Бібіка* зазначені вище тенденції набувають особливої ваги – зокрема, *у фортепіанних циклах прелюдій і фуг*, де поліфонічне

багатоголосся органічно переплітається з гармонічною основою, інтервальною напругою та багатовимірною темброво-фактурною конфігурацією, що часто тяжіє до полішаровості, поліструктурності. Формотворення і драматургія цих поліфонічних опусів породжується не лише розвитком теми, а й логікою її просторово-часового розгортання, фактурних ущільнень чи розріджень, нашарувань, регіструванням, тембровим забарвленням, які перебувають у стані динамічної рівноваги, утворючи сучасний за стилістикою *темброво-фактурний комплекс*.

Отже, *«нова поліфонія»* у творчості *В. Бібіка*, про яку буде йтися у наступних розділах дисертації, постає трансформацією *багатоголосного мислення*, його художніх принципів та потенціалу – від моделі полімелодичної взаємодії самостійних ліній до звуко-акустичного, темброво-сонорного поля, поліструктурної гармонічної вертикалі, де поліфонічні голоси мультиплікуються у звуко-інтонаційні комплекси.

Визначення шляхів еволюції сучасного гармонічного мислення, які прямо чи опосередковано вплинули на розвиток поліфонії, не представляється можливим у межах одного підрозділу пропонованої праці, бо може скласти тему окремого самостійного дослідження. Тому назвемо лише магістральні напрями цих тенденцій. Серед них, зокрема, «гра у стилі» (полістильові, полістилістичні принципи), застосування та мікшування у композиторських творах гармонічних засад, притаманних різним історико-стильовим формаціям, включаючи допрофесійні та ранньопрофесійні форми багатоголосся (аж до остинатних форм), вивільнення дисонансу, що відтепер генерує звукову горизонталь, вертикаль і діагональ, зростання ролі модальності, розширеної тональності, атональності у різноманітних їхніх виявах, а також експериментальний синтез цих протилежних логік гармонічної організації музичного процесу, вплив на неї сучасних технік композиції, домінування фонізму у гармонічних сполуках, значне ускладнення інтонаційно-гармонічної мови, опора на широкий музично-виразовий потенціал хроматико-

енгармонічної ладо-гармонічної системи, її синтез з іншими існуючими у музичній практиці системами – діатонічною та хроматичною, трансформація класичних принципів акордоутворення та, відповідно, акордових структур тощо. Зрозуміло, що цей перелік не може сягнути всіх виявів художньо-творчої практики. Натомість, в аспекті дослідженої тут проблематики, особливо слід закцентувати діалектичну взаємодію гармонічних закономірностей і поліфонії як логіки полімелодичного розвитку. Це відбивається на рівні фактури, яка унаочнює *синтетичну змішану структуру аж до поліфактури. Тож сучасна поліфонія збагачується новими гармонічними засадами* (метризовані форми акордової гомофонної гармонії розтворяються у поліфонічних шарах і лініях) *і, навпаки, гармонія вбирає явні або приховані лінеарно-мелодичні зв'язки, полімелодизм, звідси її специфічною формою виразу стає характерна полімелодична акордика контрапунктичного походження.* Зрозуміло, що поліфонію та гармонію в їх сучасних творчих проєкціях неможливо розглядати абстраговано від усіх інших музично-виразових чинників, що суттєво впливають на них – метро-ритмічного, темброво-фактурного тощо. Але ці важливі питання набувають у даній праці практичного висвітлення під час розгляду поліфонічного доробку *В. Бібіка.* Додамо, що перетин в його творах поліфонічних і гармонічних закономірностей відбувається на ґрунті явища *модальності,* про що детальніше піде розмова у наступному підрозділі, а також в аналітичних розділах дисертації.

1.3. Аспекти вивчення ладу у теоретичному музикознавстві: діалектика його індивідуально-стильових та універсальних виявів у сучасній музиці, явище модальності

Логічним продовженням алгоритму розгляду сучасної поліфонії, услід діадам *«поліфонія – мелодія»*, *«поліфонія – гармонія»*, стає пара понять *«поліфонія – лад»* та пов'язані з ними поняття *«склад», «фактура».* У цій

системі акцентовані *звуко-інтонаційні закономірності поліфонії* як лінеарно-мелодичного явища, звукорядні структури, їхні функціональні аспекти.

XX століття представляє широкий спектр експериментальних композиторських рішень, зокрема, у сфері ладу, ладової організації, а також фактури. Вже самий синтетичний характер сучасної поліфонії спричиняє комплексну (синтетичну) методологію її дослідження, спеціальні та специфічні дослідницькі вектори, гнучкі до багатовекторних і різноспрямованих напрямів творчої практики, у контексті пропонованої проблематики – у сфері поліфонічного мистецтва. Той чи інший дослідницький дискурс є пошуком його відповідності, еквівалентності творчим процесам, що спостерігаються у сучасній музиці. Результатом таких пошуків у цій праці стають комплексні музичні системи, завдяки яким і крізь призму яких дані процеси можна максимально висвітлити та класифікувати.

Ладова система, зокрема, належить до так званої специфічної, визначальної сфери музичного буття, невипадково в музиці особливо останнього століття вона набула індивідуалізації та постала у творчості композиторів як *неповторна* і, водночас, *універсальна система*. Через неї, у першу чергу, стало можливим композиторське втілення творчого експерименту, розбудова нових та новітніх методів сучасної композиції. Лад, що, передусім, реалізується у поліфонічних творах на рівні звукорядних структур їх тематизму, може суттєво впливати на горизонтальні та вертикальні закономірності музичного розвитку, не просто трансформуючи мелодичний малюнок, гармонічний зміст, а навіть підкорюючи їх. Ці тенденції якраз спостерігаються у поліфонічному доробку українських композиторів. Цікавим є те, що вони стають своєрідним індивідуалізованим стильовим замінником яскраво вираженої національної музичної мови, що непрямо або навіть приховано втілюється композиторами у складних звуко-інтонаційних комплексах.

Значному *оновленню ладового компонента* музичного змісту творів сприяло звернення композиторів до *лінеарної поліфонії*. У результаті відбувалися процеси збільшення конструктивної ролі інтервалу як тенденції до уніфікації вертикалі та горизонталі, поєднання діатонічних і хроматичних елементів з опорою на 12-тоновий хроматичний звукоряд; загострення контрасту між цими елементами, що становить зміст формотворення; збільшення ролі інтервалів-дисонансів – секунди, тритону, септими, кварти, зменшених та збільшених хроматичних інтервалів (заради запобігання терцієвих сполучень), та необов'язковість розв'язання дисонансу в консонанс; наслідком попереднього процесу стають фонічні властивості ладо-гармонії та, відповідно, фактури, сонорні співзвуччя, в основі яких лежать секундові сполучення; тематизація мелодико-інтервальної «форми» («драматургії»), що робить її наскрізною, позбавленою «зайвих» елементів; мелодико-інтервальні конструктивні елементи формують центральні гармонічні комплекси, що замінюють класико-романтичну тональну організацію та виступають своєрідним її еквівалентом; нова фонічна якість горизонтальних і вертикальних сполук формують *нову функціональність сучасної ладо-гармонії*, де визначальну роль може грати навіть звук; пріоритетного значення набуває не просто певна мелодична або гармонічна структура, а, власне, зв'язок між різними елементами ладо-мелодичної чи ладо-гармонічної систем; системний вплив ладової організації на форму твору, його драматургію, що трансформує жанрову та стильову координати в ньому.

Ці та інші фактори можуть ставати полем окремих досліджень. Серед них останнім часом акцентується роль музичного звука та індивідуалізованих звукосполучень, їхніх тембрових та акустичних властивостей, фонізму, а відтак їхніх фактурних виразів. Виявленню *сонорних засобів музики*, зокрема, у творчості українських композиторів присвячено статтю *Д. Дувіряк*, де вказано, що однією з причин актуалізації уваги до тембрової сфери є «<...> послаблення функціональних зв'язків ладотональності в результаті її тотальної хроматизації,

вивільнення внаслідок даного процесу “чистого” звуку з його первинними, незалежними від ладо-гармонічних відносин властивостями <...>» (Дувіряк,1988: 48). На подібні прийоми, до речі, у поліфонічній музиці В. Бібіка звертає увагу *В. Задерацький*, зазначаючи, що тяжіння композитора до нової колористики у ранніх творах, а пізніше – гіпертрофія сонорно-фонетичної сторони музики, так звана «розмитість» звукопису призвели до не надто конкретного вияву внутрішньостильової гармонії традиційного й новаторського, до діалектики співдії цих категорій (Задерацький, 1980: 5). Зрозуміло, що композитор аж ніяк не поривав із традиціями, проте фантазія молодого митця не вкладалася у певні усталені межі (Задерацький, 1980: 5).

Проблематика ладової організації музики XX століття являється малодослідженою не тільки в українському, а й європейському теоретичному музикознавстві. Як зазначає *І. Котляревський* «поняття “лад” майже виключно є надбанням вітчизняного музикознавства. У поняттєвому апараті зарубіжного музикознавства немає адекватного відповідника цьому терміну. <...> У радянському музикознавстві теорія ладу набула статусу самостійної галузі знання, що за рівнем розробленості та складністю не поступається теорії тональності або гармонічної функціональності» (Котляревський, 1983: 115–116).

Сучасна концепція ладу значно вийшла за межі традиційного розуміння як сталої системи звукоряду чи функціональної гармонії. Актуальним є підхід, за яким лад розглядається як категорія форми та її функцій – тобто усвідомлюється у контексті сучасного формотворення, композиційної логіки, що сягає як звуко-інтонаційних процесів, так і структурно-композиційних рівнів твору. Саме на цьому наголошує *Т. Кравцов*, визначаючи ладотональну організацію як одну з найважливіших історичних категорій музичної форми (Кравцов, 1988: 7–8). Вказуючи на історичний шлях, автор наголошує, що ладотональна організація не є сталим поняттям – вона еволюціонує, а її співвідношення з гармонічною інтонацією змінюється в різні епохи. Це

особливо важливо у XX столітті, коли класичне розуміння гармонічної функціональності руйнується, а на його місце приходять нові моделі (або моделі-еквіваленти) звуко-ладової організації (модальна варіантність, серійність, серіальність, поліладовість тощо).

За *І. Коноваловою*, «лад, будучи абстракцією більш високого порядку по відношенню до інших чинників музично-мовної організації, являє собою стійку сторону системи. Його стабільність забезпечує нормативність гармонічних зв'язків та базових композиційних схем, утворених на підставі взаємодії мелодичного тематизму і тональної логіки, тобто похідних від мелодії та гармонії як ключових, базових понять в ієрархії категорій музичного мистецтва» (Коновалова, 2022: 89).

У теоретичному музикознавстві поняття ладу постає як багаторівневе і багатофункціональне, що поєднує як звукорядну організацію, так і функціональні мелодико-гармонічні зв'язки. Саме у контексті вивчення типології ладових структур виникає ще одне показове явище сучасної поліфонії – модальність.

У праці *«Studies on the Origin of Harmonic Tonality» C. Dahlhaus* наголошує, що модальність у добу поліфонії не була уніфікованою системою, а охоплювала «мелодичні формули, схеми імітацій, амбітус кожного голосу, розташування каденцій», проте не передбачала норм для послідовності акордів – на відміну від пізнішої гармонічної тональності, де основними є «послідовність функцій тризвуків та їх основ» (Dahlhaus, 1990: 153–162).

Цей перехід від модально-поліфонічної до функціонально-тональної організації вказує на те, що лад у композиторській практиці є не лише звукорядною структурою, а й системою відносин звукових елементів, що набуває різних історичних форм. З огляду на це, сучасне трактування модальності – зокрема, у різноманітних авторських ладових системах XX –XXI століть – варто розглядати не як архаїчний рудимент, а як варіант альтернативної, структурно гнучкої організації звукового матеріалу, адже <…>

сьогодні модальність базується на застосуванні різних, у тому числі, і новостворених модусів (рядів) переважно у галузі звуковисотності, а також у галузях тривалостей, пауз, динаміки й таке інше (Сюта, 2011: 437). Застосування цього поняття у контексті ХХ століття відноситься до творів «які відроджують деякі принципи старовинної музики. <…> На відміну від централізованого ладу мажоро-мінорної системи модус і відповідна техніка спираються на нецентралізованість, відсутність увіднотонових тяжінь» (Очеретовська, Цицалюк, Черемський, 2008: 79). В результаті поняття ладу у ХХ столітті вже не визначає функцію, за T. de Leeuw, стає матеріалом для конструювання нових музичних контекстів (De Leeuw, 2005).

Ідеї відродження та переосмислення принципів модального мислення представлено у статті словацького вченого *J. Veres*, який описує повернення до модальної системи як одного з основних напрямів розвитку музичної мови у ХХ-му столітті, що відкриває нові шляхи в композиції й теорії музики, адже «після тривалого домінування тональної гармонії в європейській музиці 19-го століття, 20 століття принесло кризу традиційної тональної системи і пошук нових музичних мов. Цей процес характеризується запровадженням більшої свободи у музичному композиторському мисленні на відміну від суворо тональних творів попередніх епох. <...> Спостерігається поява нових підходів до використання ладового матеріалу, застосування нестандартних інтервалів у гармонічних структурах, а також формування особливих типів гармонічних зв’язків. Зростає роль нетональних та змінених акордів, що виразно простежується у творчості Р. Ваґнера. Паралельно відбувається відхід від канонів функціональної гармонії, що відкриває шлях до неквінтових способів акордових поєднань, характерних, зокрема, для гармонічної мови К. Дебюссі.» (Veres, 2017: 232). Автор зазначає, що «модальність вказує на структурні властивості музичних творів, які базуються на використанні конкретних ладів чи модусів. Тобто модальність – це спосіб організації музичного матеріалу (мелодії, гармонії), що ґрунтується на певних ладах, а не на традиційній

тональній системі» (Veres, 2017: 232). Отже, модальність визначає структуру музики через застосування ладів – конкретного способу побудови послідовності звуків у творі. *J. Veres* підкреслює, що саме модальний принцип дозволив композиторам звільнитися від тональної функціональності, водночас зберігаючи структурну цілісність музичного твору завдяки пентатоніці, гептатоніки або ладам обмеженої транспозиції (Veres, 2017: 233–234). Таким чином, категорія модальності у ХХ столітті стала не лише технікою, а критерієм жанрово-стильової системи композиторської творчості, що відкрила шлях до нового типу музичного часу, простору й форми.

Така індивідуалізація ладу, яка постала у творчості кожного композитора як неповторна універсальна система, нівелює «алгоритм» побудови, що слугувало шаблоном, яким користувалися композитори при побудові функціональної ладо-гармонічної системи. Але поряд з цим, опираючись на думку *Ю. Холопова, Е. Кршенек* у своїй книзі характеризує сучасні «відносини» ладо-гармонії і називає їх «сучасними типами тональних систем», оскільки «доки музика має справу з тоном, музичним звуком, і доки звуки мають відношення один до одного, в музиці є якась система – тональна система» (Кршенек, 1975: 249). Важливою думкою науковця є пояснення того, що розуміння тональності виключно як висотної організації звуків і співзвуч, об’єднаних прагненням до одного центру тяжіння, може призводити до уявлення про радикальний розрив сучасної музики з тональним мисленням. Натомість, якщо класичну тональність трактувати як одну з можливих моделей тональної організації – хоч і надзвичайно важливу в історико-стильовому розвитку, – тоді зміна окремих прийомів і засобів організації звучання розглядається не як відхід від тональності, а як вияв парадигмального зсуву у межах еволюції музичного мислення, що веде до формування нових типів тональної структури (Кршенек, 1975: 249).

У дослідженні *P. Ewell* висвітлюється концепція неотональності (ще одного синтезуючого поняття у ладовій системі ХХ століття) у музиці

І. Стравінського, запропонована Ю. Хлоповим. За цією концепцією, у музичному ладі І. Стравінського існує нова фундаментальна система – «неотональність», що характеризується наявністю центрального елемента (СЕ), до якого притягуються інші звуки. Таким чином, попри використання сучасних гармонічних засобів і відмінність від класичної тональності, музика зберігає ідею центру тяжіння (Ewell, 2013: 2). Крім того, у структурі неотональності присутня неомодальність, яка базується на теоретичних положеннях Б. Яворського (1877–1942). Неомодальність включає застосування особливих ладів і є складовою частиною більш загальної концепції неотональності (Ewell, 2013: 2). Як зазначає *P. Ewell* саме ці поняття пояснюють музичні структури не тільки музики І. Стравінського, а й Б. Бартока, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та ін. (Ewell, 2013: 12). Отже, ключовою ідеєю є те, що неотональність поєднує в собі нові гармонічні засоби – зокрема дисонанс і хроматику – із системністю і ладовою організацією, що дає змогу розуміти музику *І. Стравінського* як логічно упорядкований, хоча і відмінний від класичних тональних систем, лад (Ewell, 2019: 13).

Таким чином, неотональність стає ще одним усвідомленням процесів, які відбувалися у музиці ХХ століття, що враховує виклики та інновації сучасної гармонії поза відмови від явища ладовості в її розширеному вигляді.

Таким чином, сучасне теоретичне музикознавство розглядає лад не лише як систему звуковисотних співвідношень, а як багаторівневу організацію, що інтегрує інтонаційні, функціональні та структурно-смислові виміри. Підтвердженням цьому є концепція *І. Пясковського*, за якою історико-стильовий розвиток європейської музики постає як послідовна зміна звуковисотних систем – від монодії через модальність та тонально-функціональну системи до складноладовості, що відображається на масштабування конструктивних одиниць (від тону до комплексу) та зростанням централізації інтонаційного і тематичного мислення (від опорності до модульності, від формульності до пантематичності) (Пясковський, 2009: 95). У

цьому контексті логічно постає потреба осмислення індивідуальних авторських ладових систем, які, за спостереженнями *І. Чижик*, визначаються за низкою параметрів: типом звукової одиниці, моделлю функціональної організації, масштабами і характером зв'язків усередині ладового циклу. Це дозволяє розглядати лад як активну складову композиційної логіки, що визначає художню якість та структурну цілісність музичного твору. Саме у такому розумінні лад стає невід'ємною частиною жанрово-стильової системи і виявляється в тісному взаємозв'язку з іншими параметрами – фактурою, тематизмом, формотворенням (Бондаренко, Котляревський, Пясковський, Чижик, 2018: 71).

Оновлення ладових структур призвело до відходу від тональності, ладових тяжінь, і, навпаки, поглибило хроматизацію та уніфікацію тонів ладу, в результаті відбувся відхід від ієрархічної системи побудови тональності, що дало змогу сприймати кожен з тонів як самодостатній звуковий простір. Це стає своєрідним поступовим звуженням ладового простору від багатої модальної спадщини до сучасної хроматичної системи. Як підкреслює *Ton de Leuw*, «починаючи з наших далеких предків, які трансформували надзвичайне багатство східної пісенної традиції в упорядковану форму григоріанського хоралу, а далі – зредукували давні модуси до двох діатонічних ладів, ми прийшли до єдиного хроматичного звукоряду, який через неможливість подальшої редукції намагається накидати свої інтервальні відношення навіть на крайні межі музичного матеріалу» (Leuw, 2005: 177). На думку автора, саме через ці «збіднення» можливий подальший поступ – зокрема, експерименти таких композиторів, як К. Штокгаузен, постають не як крах традиції, а як «позитивна відповідь на розпад старого стилю» (Leuw, 2005: 177). Така еволюція відображає глибокі зміни у способах організації звуків і ставить питання про обмеженість традиційної ладової системи в контексті сучасної експресивності музики.

Розглядаючи поліфонічні цикли *В. Бібіка* у контексті сучасних тенденцій музичного мислення ХХ століття[1], спостерігаємо новаторство в усвідомленні звуко-інтонаційних зв'язків у системі ладу, тож останні стають «гравітаційною» основою музичного процесу, його процесуально-динамічних формотворчих властивостей. Зміни в принципах звуковисотної організації ладу в сучасній музиці призводять до комплементарної та компенсуючої ролі інших музично-мовних засобів, що також складають окремі системи та підсистеми. Тут доречним постає встановлення та з'ясування діалектики зв'язків між ладом і фактурою на прикладі поліфонічних творів, що демонструють сучасні ладо-гармонічні принципи організації музичного процесу[2] – хроматична (розширена) тональність, атональність, політональність, поліладовість, модальність. Адже різноманітні сучасні (індивідуально-авторські) ладові системи є відлунням певної звуко-інтонаційної діалектики, тобто містять нову внутрішню динаміку розвитку, фокус якої наче зміщено із класико-романтичних ладотональних та ладо-гармонічних функціональних тяжінь до інших принципів звуковисотних, інтонаційно-тонових зв'язків.

Таким чином, автори нових «музичних конструкцій» (саме так можна назвати музику ХХ–ХХІ століть, адже в основі більшості зразків лежить чіткий прорахунок), почали звертатися до різноманітних методів композиції на основі модальних принципів і ладів. Це спричинило зміни у ладовому профілі музичних творів, що ставав тонально перемінним, позбавленим меж функціональних тяжінь та усталеного централізованого тону. У таких музичних прикладах можливі зупинки на будь-яких тонах представленого звукоряду, а

[1] З приводу цього *G. Vlahopol* у статті «Тема – ключовий елемент форми фуги у ХХ-му столітті» зазначає: «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 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 фуги, розмаїття його інтерпретацій, що несуть відбиток деяких нових напрямів» (*Vlahopol*,2018: 161).

[2] Ці процеси якраз і постають центром системної уваги науковців під час розгляду поліфонічних творів ХХ століття. Показовим прикладом є дисертаційне дослідження *S. Marlowe* (2013).

лади можуть бути результатом творчої уяви композитора, що приводило до утворення штучних ладів. Саме «у західноєвропейському культурному просторі (як уже зазначалося) на початковому етапі домінувало осмислення модальності крізь призму композиційних підходів, пов'язаних із ладами обмеженої транспозиції О. Мессіана, а також через розуміння ладу в межах процедур додекафонії, де з органічної послідовності формується мелодія, гармонія, ритм тощо. Якщо розглядати розвиток музичних структур також у площині модальності, можна стверджувати, що значення багатьох технік, прийомів і напрямів, характерних для музики XX століття, полягає у відкритті нових можливостей для збагачення мелодичного, гармонічного й ритмічного компонентів музичної мови, а також у переосмисленні традиційних принципів композиції» (Veres, 2017: 235). Як відомо, сучасне теоретичне музикознавство зіставляє модуси із серією, виявляючи в них спільні та відмінні риси. Адже, модальна техніка, як і серія, може залучати кілька модусів-рядів на рівні звуковисотності, ритмічної організації, навіть метра, динаміки, артикуляції тощо. Водночас, послідовність, частота використання модусів не пов'язані з певним порядком. Це свідчить про те, що модальна техніка на будь-якому рівні її вияву, з одного боку, є принципом композиційної організації музичного матеріалу, його структурування («каркасом»), з іншого – звільнення елементів від традицій та певних штампів їх взаємодії, пошук нового звукового образу авторського, унікального звуко-відчуття.

На думку науковців, модальність як окремий випадок широкого поняття модальної техніки, може залучатися до систем мажору та мінору, а може конкурувати з ними як щось інше. Так, наприклад, у передмові *В. Задерацького* (1981) до нотного видання *«34-х прелюдій та фуг»*, тв. 16, для фортепіано В. Бібіка знаходимо думку про те, що естетична значущість твору визначається опорою автора на тональний принцип та підкреслену тематичність мислення, що трактування тональностей у композитора пов'язане із зменшенням ролі тонікальності та надзвичайним посиленням функцій модальності (1981). У

збірці наявні ознаки модальної техніки, якщо розуміти її як використання різних модусів-рядків, що виникають, насамперед, у сфері звуковисотності, комплекс елементів того чи іншого модусу, на відміну від серії, часто не пов'язаний з певним порядком. У такому розумінні модальна техніка часто спрямована на виключення тональних центрів, як певний рух до атональної музики. Проте, мелодико-гармонічна організація твору може бути заснована на транспозиціях ладу та включати модуляції з одного ладу в інший, у даному контексті окремі модуси, лади можуть бути змішані з мажором чи мінором, що унаочнюється у загальній композиційній драматургії поліфонічних циклі *В. Бібіка* (вибором 24-х та 34-х тональних орієнтирів).

Ладові закономірності в музиці є одним із визначальних чинників процесів стилетворення, як основа гармонії лад є специфічною засадою музично-виразового комплексу, а отже безпосередньо взаємодіє з ним та всіма його елементами як цілісною системою. Тому важливим стає дослідження його особливостей у поліфонічних циклах В. Бібіка саме у контексті комплексного підходу, що сягає багатовимірних виявів поліфонічного мислення і технік письма. Зокрема, у сучасних музикознавчих розвідках останнього десятиліття, які спираються на музичні зразки XX–XXI століть, з’явилися нові поняття, об’єднані навколо теоретичного усвідомлення тих факторів музичної виразовості (мови та мовлення), що мають провідне значення у музичній практиці останніх десятиліть. Це передусім тембр, фактура, ритм, мелодія, лад, гармонія, що у різноплановому формотворчому синтезі постають полем композиторських експериментів у сучасних творах.

Через неможливість у межах одного дисертаційного дослідження охопити повне коло питань, пов’язаних, у тому числі, із зростанням у сучасній музиці (і поліфонії) ролі неспецифічних музично-виразових засад, передусім, таких як фактура, тембр, деякі тенденції (із подальшою практичною апробацією у дисертації) будуть позначені у цьому підрозділі на рівні понятійного апарату, що за останні роки дістав системного теоретичного обґрунтування.

З приводу цього, назвемо декілька із цих понять: фактурна інтонація, під якою розуміється «сукупна якість музично-художнього світу твору, його найважливіший жанрово-стильовий компонент, що характеризується певним просторово-часовим співвідношенням звукоелементів у процесі музичного становлення та розвитку» (Борисенко, 2004: 41), «Фактура, що співвідноситься і з формою, і з її елементами, стає фокусом усіх процесів, що відбуваються в музичному розвиткові, їх системним відлунням <…>» (Борисенко, 2004: 25); 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 (далі *ТФК*), що «стає домінантним серед музичних засобів сучасної творчості» (Плющенко, 2021: 109), включає поняття фактури у контекст тембральних особливостей «в єдиному фонічно-тембровому акустичному підсумку» (Каширцев, 2021: 62); 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 ін.

Наданий перелік комплексної методології музичного аналізу, що, насамперед, спрямований на розгляд сучасних музичних явищ, зокрема, поліфонії, безумовно, може бути продовженим.

Адже, закономірна історична та логіко-наслідувальна діалектика співдії спостерігається також між ладом і фактурою, ладом і формою. Не ставлячи окремим завданням цієї праці вивчення усіх аспектів визначальних співвідношень у системі «лад – склад – фактура», «лад – фактура – форма», з’ясовуємо, що різні історико-стильові формації як фактори еволюції та розвитку музичного мистецтва характеризувалися зміною визначальних і типових для них різнорівневих музичних систем, поєднаних між собою загальними історичними культурними процесами.

Серед них так звані специфічні для музики ладо-інтонаційні принципи, виразом яких ставали фіксовані ладозвукові структури, що мали певні складові та фактурні форми співвідношень (відповідно, в експозиційних, серединних/розвиваючих, заключних розділах, кадансових зонах тощо). Отже, між ладом, фактурою і формою в музиці діють закони детермінованого взаємозв'язку. Кожна з цих систем може розглядатися як окремо, так і в комплексній музично-виразовій співдії, що унаочнюється в художній єдності/цілісності композиторського задуму музичного твору.

У комплексному розумінні ладу та фактури – перша складова постає «фокусом» ладового (ладо-мелодичного, ладо-гармонічного) розвитку, а друга – впливає на просторово-часову конфігурацію та координацію усіх ладо-інтонаційних елементів. Для підкреслення діалектичної єдності явищ ладу та фактури в українському теоретичному музикознавстві існує визначення «фактурна форма ладу» (Виноградова, 2002), яке можна розширити як *«ладо-фактура», «ладова фактура», «ладо-фактурний комплекс»*, що дозволяє нам завдяки визначенню характеру та принципів взаємозв'язку, передусім мелодії й гармонії у процесі їх розвитку (тобто горизонталі, вертикалі і діагоналі), а також шляхом визначення змін у цих параметрах виявити функціонально-логічні принципи організації музичного ладу у конкретній фактурній формі його реалізації.

У контексті проблематики пропонованого дослідження нагадаємо тези попередніх підрозділів про «стереоскопічність музики», її «просторово-часову сутність», що створені сукупною дією гармонії та поліфонії (Кравцов, 1984: 11); поліфонію як «форму вираження гармонії» (Тіц, 1976: 32), як «мелодичний ансамбль» (Очеретовська, Цицалюк, 2017: 23), «збереження інтерваліки» у поліфонії (Решетніков, 1995: 42) віддзеркалюють, зокрема, у сучасній поліфонії пріоритет інтервальної (мелодичної та гармонічної) форми виразу поліфонічного складу, його іманентну суть, природний зв'язок поліфонії із гармонією та фактурою, а з урахуванням наявного або відсутнього

безпосереднього впливу гармонії на поліфонію – ладом і фактурою, ладо-гармонією і фактурою. Виразом співдії у поліфонії їхніх чинників стає *ладо-фактурний комплекс*, в якому ладова та фактурна складові демонструють динамічну субсистему у поліфонічному творі, сприяють поліфонічному розвитку. Розгляд у подальшому ладових і фактурних закономірностей у поліфонічних творах *В. Бібіка* якраз висвітлює домінування інтервального принципу – за фактурною горизонталлю, вертикаллю і діагоналлю, що підносить ладотоновий зв'язок у фактурних лініях/голосах як провідний.

У попередньо оприлюднених матеріалах цього дослідження було зважено на поняття ***ладо-фактурного комплексу*** (Левченко, 2024), тому наразі пропонується його наступна дефініція: ***ладо-фактурний комплекс*** (далі у дисертаційному тексті – *ЛФК*) ***є виразом інтегрованої взаємодії музичних систем ладу і фактури, що дозволяє розглядати одну систему крізь іншу, розкриваючи, у такий спосіб, їхні нові як специфічні, так і сукупні динамічні властивості, а відтак, і змістоутворювальні процеси музичного розвитку.***

Під час розгляду поліфонічних циклів *В. Бібіка* було з'ясовано формотворче значення у них цього комплексу, в якому фактура стає своєрідним просторово-часовим модусом ладових структур і, навпаки, ладові структури генеруються типом фактурного викладу та конфігурацією його компонентів. Такий відносно стійкий тип взаємодії між ладовою і фактурною організацією у поліфонічному творі, з одного боку, формує його музично-стильову та інтонаційну єдність, з іншого – визначає динаміку музичного розвитку, а відтак постає у ньому системоутворювальним чинником (про що детальніше буде йтися у наступних розділах дисертації).

І хоча дія *ЛФК* прояснюється шляхом прямих його проєкцій на самий музичний матеріал, так само як деяких інших комплексних інструментів музичного аналізу (зокрема, поліфонічних зразків), окремі попередні алгоритми допомагають його усвідомити надалі. Серед них – визначення типів фактурної, ладотональної організації у творі; динаміки фактурних і ладотональних змін у

тематизмі; наявного між цими процесами взаємозв'язку; виявів ладової конфігурації звукоелементів на рівні їхнього фактурного викладу та подальшого розгортання; роль комплексу та його складових у формотворенні; можливість обміну функціями у процесі музичного розвитку, коли фактура (через відповідні для неї чинники) розгортає лад, а лад (та його структури) згортає фактуру.

Доказом актуальності пропонованих векторів дослідження у теоретичному музикознавстві наведемо деякі висловлювання українських аналітиків з цього приводу. На думку *І. Коновалової*, «Саме через фактуру простежуються та систематизуються в процесі аналізу різні форми взаємозв'язку гармонічного й мелодичного начал. В умовах певної фактури, за якою стоїть власний принцип складу – фактурної форми вираження ладу, відбувається практична реалізація цих співвідношень» (Коновалова, 2021: 23); «Еволюція багатоголосся в музичній практиці XX ст. пов'язана, як і раніше, з проявом нових рис у ладоінтонаційній сфері. Термін "ладовий ренесанс" (Тіц, 1976: 24), застосований у теоретичній музикології *М. Тіцом*, може розглядатися не лише як відродження діатонічних ладових моделей, а й також тих фактурних принципів ладоутворення, котрі відійшли на другий план у зв'язку з гармонічною природою мажору і мінору» (Коновалова, 2021: 28); «загострення поліфонізму гармонією» як «<...> тенденція є поштовхом розширеного й поглибленого розуміння поліфонічної сторони в музиці. Наслідком цього є включення в коло поліфонічних явищ фольклорно-підголоскового типу багатоголосся, поліфонізацію гармонічного багатоголосся, "приховану" поліфонію. Розширеного трактування в музикології зазнало поняття поліфонічного також і в аспекті формотворення» (Коновалова, 2021: 28).

Підсумовуючи, зазначимо, що у сучасній музиці, і поліфонічній, зокрема, існує досить тонка межа між співдіючими музичними структурами в умовах складних синтезованих систем, наприклад, таких, як атональність, модальність тощо. На думку *А. Forte*, висловлену у монографії *«The Structure of Atonal*

Music» (1973), «репертуар атональної музики характеризується тим, що в ньому виникають нові, незвичні поєднання звуків (висот), які раніше не використовувалися у традиційній музиці. Водночас поряд із новими комбінаціями трапляються й знайомі, звичні за висотою звуки чи акорди, але вони розміщуються у зовсім нових, незвичних музичних контекстах, де традиційні правила та функції тональності не діють» (Forte, 1973: 1). Отже, атональна музика не лише винаходить нові звукові поєднання, а й бере відомі елементи та поміщає їх у нове середовище, змінюючи їхнє сприйняття й значення. Це створює незвичне музичне звучання, відмінне від тональної музики, де такі поєднання мали б чітко визначені функції і контексти. Все це активно впроваджує *В. Бібік* у своїй поліфонічних творах.

І. Пясковський (2012) вводить поняття «складноладовість» для позначення звуковисотної системи, що сформувалася у музиці першої половини ХХ століття. Складноладовій системі, за концепціцею українського науковця, передували монодична, модальна і тонально-функціональна (Пясковський, 2012: 41–42). Слід зазначити, що дослідник застосовує термін «складноладовість», об'єднуючи всі форми нової ладової організації (включаючи атональність і пантональність) в єдину звуковисотну систему сучасної музики (Пясковський, 2012: 69). Широке розуміння даного терміну, з одного боку, дає більші можливості для класифікації сучасних ладових явищ, а з іншого – не завжди екстраполюється на певні музичні зразки. Адже, однією з характерних їхніх ознак є синтетичне поєднання різнорідних ладових структур, наприклад, модальних, що формують цілісні, багатовимірні ладові поля. Звідси, у сучасному музикознавстві існує поняття панмодальності. На думку *І. Котляревського*, «панмодальність можна розглядати як один із напрямів розвитку принципів організації звукового матеріалу в сучасній музично-теоретичній системі» (Котляревський, 1983: 113). Це означає, що сучасне ладове мислення не обмежується використанням окремого модусу, а

передбачає їхнє динамічне чергування, нашарування або комбінування у межах одного тематичного або фактурного цілого.

У поліфонічних творах *В. Бібіка* можна спостерігати ознаки цього явища: у контрапунктичних лініях голосів зберігається внутрішня модальна логіка, проте в їхній взаємодії формуються складні вертикальні структури, що не зводяться до єдиної ладової площини. Таким чином, твори *В. Бібіка* демонструють новий тип *ЛФК*, де ладові параметри проявляються одночасно у мелодичному, гармонічному та фактурному вимірах, забезпечуючи гнучкість і варіативність формоутворення у сфері сучасної поліфонії (про що йдеться у наступних розділах дослідження).

Висновки до Розділу 1

У Розділі 1 визначено та узагальнено фундаментальні засади вивчення явища та поняття поліфонії у сучасному теоретичному музикознавстві, її системоутворювальні, контекстні та інтегративні якості у музичних системах різного рівня. У зв'язку із цим, акцентовано ті процеси розвитку музичного мистецтва, які відбулися протягом останнього століття та суттєво вплинули на еволюцію поліфонічного мислення.

Зокрема, наголошено необхідність усвідомлення магістрального значення поліфонії в системі музичного мислення (творчого – композиторського, виконавського, і науково-творчого – аналітичного), її єднальних властивостей по відношенню до інших музичних систем і, водночас, підпорядкованість цим системам. З приводу цього, наведено деякі сучасні спеціальні українські та зарубіжні дослідження з теорії поліфонії, а також наукові розвідки музикантів-поліфоністів, зокрема, харківської теоретико-композиторської школи, передусім, викладачів і колег *В. Бібіка – Г. Ігнатченка, Д. Клебанова, Т. Кравцова, Н. Очеретовської, Л. Решетнікова, М. Тіца, Г. Цицалюка* та інших.

Зазначено широке коло питань у сучасних розробках із поліфонії, що сягають історичного, теоретичного, методологічного, практичного напрямів її вивчення.

Під час їхнього огляду, аналізу та оцінки підсумовано актуальні відомості про поліфонію у теоретичному музикознавстві: її детермінантні взаємозв'язки із мелодією, ладом, гармонією, ритмом, фактурою, тембром, формою, а також музичними системами вищого порядку – музичними жанром, стилем, мисленням, що визначило методологію та алгоритми подальшого комплексного музичного аналізу поліфонічних зразків (представлених у наступних двох розділах); якості, що розкриваються у двокомпонентних системах (діадах) *«поліфонія – склад», «поліфонія – лад», «поліфонія – фактура», «поліфонія – мелодія», «поліфонія – гармонія»* та їхній історичній наступності. Логічним доповненням цих спостережень виступають нові понятійно-смислові контексти для *сучасного вивчення* поліфонії та вивчення *сучасної поліфонії*, визначеної науковцями «новою поліфонією».

З'ясовано, що ці контексти дозволяють виокремити поліфонію у самостійну цілісну систему, і, водночас, розглядати її властивості крізь інші системи, з якими вона взаємодіє. Серед них – історичні форми одно- та багатоголосся – від ранніх, перехідних (діафонічних) до розвинутих; ладові детермінанти – від діатонічних до хроматико-енгармонічних, від архаїчних остинатних до сучасних неомодальних; просторово-часова конфігурація голосів (синхронна та асинхронна) – види поліфонії, її різноманітні фактурні, ритмічні, метричні, темпоральні, а відтак динамічні форми і техніки.

Окремого висвітлення набули деякі важливі категорії, що характеризують явище поліфонії та поширюються на її численні художньо-творчі втілення – музичні твори (форми, жанри, стилі), крім «системи», це також категорія «цілісності», детермінована саме системним історичним розумінням виявів поліфонії. Зазначено науково-теоретичні проєкції категорії «цілісності» на рівні художньо-образного змісту поліфонічних творів, їхньої драматургії, композиції

і композиційних технік, типів поліфонічних форм, репрезентованих, насамперед, через «фактурний ландшафт» тощо. З приводу цього, підкреслено, що категорія цілісності та, відповідно, єдності характеризує інше надважливе поняття музичних мистецтва та науки – стиль. Тож цілісна якість, по-перше, корелює із системною, по-друге, стильовою, а відтак із категорією музичного мислення та методу, по-третє – мотивує аналогічний цілісний, а саме інтегрований (а не просто сумарно-підсумковий) підхід до розгляду усіх рівнів змісту та форми у музичному, зокрема, поліфонічному творі. Тому, говорячи про змістовно-художню, композиційно-драматургічну, інтонаційно-звукову (і т.д.) цілісність слід розуміти дію у ній рис наскрізних (системних) єднальних принципів, що утворюють певну стильову систему, а у проєкції на поліфонічні жанри музичних творів – жанрово-стильову систему.

Ці спостереження підтверджують та обґрунтовують авторську концепцію пропонованого дисертаційного дослідження, сконцентровану в його титульній назві про поліфонічні цикли *В. Бібіка* як жанрово-стильову систему, дію в них наскрізних індивідуально-стильових композиторських принципів.

Підсумовано також, що у музичному мистецтві XX –XXI століть спостерігається домінування контрапунктичного мислення, а поліфонічність перестає бути лише якістю фактури, а поширюється на звук, мелодію, гармонію, ритм, тембр, формотворення. Водночас, підкреслено, що поліфонія зазнала значної трансформації через розширення музично-мовних засобів і пошук нових форм звучання. У зв’язку з цим, наголошений вплив на процеси її еволюції пост-тональних тенденцій (як наслідок деструкції функціонально-тональної системи), що актуалізують новий зміст складових поліфонії – змістовних параметрів мелодії, гармонії, ладу як провідних у зазначених процесах.

Під час системного розгляду діади понять «мелодія – поліфонія», «поліфонія – гармонія», «поліфонія – лад» зазначена поширена тенденція у сучасній композиторській практиці до стирання меж/опозиції між

горизонтальним (поліфонічним) і вертикальним (гармонічним) способами організації музичної тканини, прагнення до їх синтезу. Це спричиняє структурну багатовимірність поліфонічної фактури, її синтетичний характер, мотивує відповідну методологію музичного аналізу поліфонічних зразків, що враховує комплекс поліфонічних і гармонічних, а також ладових засад, синтез поліфонічно та ладо-мелодичної, ладо-гармонічної складових. Попередньо зазначено, що таке трактування поліфонії суттєво відрізняється як від барокової моделі, так і від гармонічного контрапункту класико-романтичної доби, що дозволяє говорити про становлення нової, синтетичної парадигми поліфонічного письма.

У зв'язку з дослідженою проблематикою, обґрунтовано магістральні напрями в еволюції сучасного гармонічного мислення та їхній вплив на розвиток поліфонії XX століття. Підкреслено визначальну роль у цих процесах музичного ладу та фактури. На рівні фактури виявлено її синтетичну змішану структуру аж до поліфактури, а відтак сучасна поліфонія збагачується новими гармонічними засадами, а гармонія вбирає явні або приховані лінеарно-мелодичні зв'язки, полімелодизм, звідси її специфічною формою виразу стає характерна полімелодична акордика контрапунктичного походження.

На рівні ладу як специфічного музично-змістовного засобу відбувалися діалектично протилежні тенденції, з одного боку його індивідуалізація у творчості кожного окремого композитора, з іншого – навпаки, універсалізація як провідного принципу, властивого музичному мисленню XX століття. З приводу цього підкреслено, що саме ладова система у композиторських творах стала тим містком, через який уможливлювався творчий експеримент, розбудова нових та новітніх методів сучасної композиції і, у такий спосіб, її модернізація.

З'ясовано, що оновлення ладових структур призвело до відходу від тонікальності як ступеня сили та визначеності, з якою представлена (виражена) тоніка даної тональності. На противагу ладових тяжінь зростає роль

новоладових «конструкцій» та музичного «структуралізму», коли основу композиції складає індивідуалізований звукоряд із певною внутрішньою логікою звукових співвідношень. А замість ієрархічної системи побудови тональності на перший план виходить кожен із тонів як самодостатній звуковий простір.

З одного боку, дані процеси є відцентровими, коли будь-який тон переймає на себе «центр подій», з іншого – доцентровими, адже вступають у права нові тонові зв'язки та навіть тотальні зв'язки (поєднання композиції одним звукорядом тощо), що покликані встановити втрачену інтонаційну «гравітацію».

Ці та інші тенденції сучасної музики досліджено у сфері їхнього впливу на поліфонію. Звідси прокоментовано існуючий сьогодні та запропоновано новий спеціальний понятійно-аналітичний апарат для системного усвідомлення таких явищ, надано визначення, роз'яснення механізмів дії комплексної методології аналізу сучасної поліфонії. Серед нових понять до наукового обігу введено так званий *ладо-фактурний комплекс*. Спостережено закономірну історичну та логіко-наслідувальну діалектику співдії між ладом і фактурою, ладом і формою. В цілому, визначено системні зміни у функціонуванні різних музичних систем – специфічних і неспецифічних, тенденції до їх сукупної змістовно-виразової та формотворчої дії у сучасній поліфонічній музиці.

РОЗДІЛ 2
ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛЬОВА КОНЦЕПЦІЯ ТА ПРИНЦИПИ ЇЇ ВТІЛЕННЯ У ВЕЛИКИХ І МАЛИХ ПОЛІФОНІЧНИХ ЦИКЛАХ ВАЛЕНТИНА БІБІКА

2.1. Творчі постать, кредо, портфоліо В. Бібіка: харківський вектор

Творчу постать видатного українського майстра – ***Валентина Бібіка*** – слід, насамперед, розглядати у контексті того мистецького середовища, в якому вона формувалася, зростала та досягла вершин самореалізації. Це обґрунтовує необхідність спеціального висвітлення у підрозділі 2.1. як окремих сторінок біографії і творчого доробку митця, так і саме *«харківського вектору»* у репрезентації його яскравої особистості, оцінці індивідуально-авторського творчого внеску, зокрема, у сферу сучасної поліфонії.

Цей вектор усвідомлюється авторкою дослідження у декількох напрямах: творчість музиканта як відлуння важливого етапу *розвитку харківської теоретико-композиторської школи*, продовження та подальший розвиток її найкращих надбань, успадкування потужних поліфонічних традицій, що знайшли втілення у творчості та наукових працях її корифеїв, а відтак закономірно вплинули на їхніх послідовників. У цьому підрозділі відповідно до поставлених завдань вибудовано зазначену *лінію наступності серед різних поколінь композиторів-поліфоністів харківської школи*, починаючи з її фундатора – композитора і вченого *Семена Богатирьова (1890–1960)*.

Доказом висловленої думки стає той беззаперечний факт, що навколо творчості *В.Бібіка* на сьогодні центрується досить великий корпус праць - як спеціальних досліджень, так і окремих розділів у роботах за іншою тематикою, а також наукових статей, рецензій тощо, де *харківський вектор* науковці акцентують у зв’язку із феноменом *творчої особистості* цього унікального

музиканта. Отже, розмова про поліфонічний доробок *В. Бібіка* буде неповною поза контекстного розгляду *харківської поліфонічної школи*, причому, як у композиторській творчості, так і у теоретичних працях.

У підрозділі також запропоновано перелік деяких біографічних відомостей про українського майстра, їхнє частково висвітлення (адже життєпис може стати темою окремого спеціального вивчення, натомість, це не входило до кола основних наукових завдань пропонованої розвідки).

Валентин Саввич Бібік (1940–2003) – «митець з унікальним відчуттям художнього часу і простору» (Serhaniuk, Shapovalova, Nikolaievska, & Kopeliuk, 2021:225), «один із яскравих представників національної композиторської школи останньої третини XX століття» (Мізітова, Іванова, 2006: 6), творчість якого визначила один із провідних векторів розвитку сучасної української музики. Як зазначають *А. Мізітова* та *І. Іванова*, «стійке положення на музичному Олімпі пояснюється, з однієї сторони, пошуком засобів оновлення музичної мови у руслі новацій сучасної вітчизняної музики, з іншої – глибоким ліризмом, щирістю, пристрасним вираженням особистісного начала» (Мізітова, Іванова, 2006: 5).

Наведені фрагменти висловлювань українських дослідників про постать і світогляд майстра стають важливими і для пропонованого дослідження, в якому розглянутий вектор *національної композиторської школи* конкретизований та, водночас, розширений як спадкоємна лінія *теоретико-композиторської харківської школи*; а *проникливий ліризм крізь призму особистісного ставлення*, що значно вплинули на яскраво експериментальний поліфонічний доробок музиканта, набули усвідомлення авторкою дисертації в їхніх різноманітних трансформаціях у поліфонічних творах – *об'єктивуючих рис піднесеної філософської споглядальності; розлогої, монументальної, величної епіки; оповідальності, розповідальності та сповідальності (у тому числі, монодійної, монологічної, речитативної); внутрішнього, стриманого драматизму* тощо. Названі образно-емоційні сфери далеко не вичерпують художній зміст творів (у

тому числі, поліфонічних) майстра, наповнених глибокою експресією аж до драматичної і трагічної тематики, але становлять магістральну лінію у його творчості.

Про *В. Бібіка* сьогодні існує досить великий корпус праць, тематика яких сягає широкого кола питань – від розгляду біографічних відомостей, фактів життя, етапів творчості до вивчення його окремих сторінок.

Одна із праць особливо виділяється, адже поєднує представлені вище вектори – це монографічний нарис «Фрагменти творчості Валентина Бібіка», присвячений мистецькій постаті та окремим опусам харківського композитора, йдеться про дослідження *А. Мізітової* та *І. Іванової* (2006), в якій музикознавиці акцентують три провідні жанри творчості *В. Бібіка*, а саме, симфонію, інструментальний концерт та камерно-вокальну лірику, створених у харківський період життя музиканта.

Більшість інших праць також висвітлюють різні вектори його композиторської творчості, зокрема, у пропонованому досліджені авторка спирається на нечисленні розвідки про актуальні питання вивчення поліфонічних циклів композитора (про що йдеться далі).

Серед важливих джерел про частину біографічних відомостей та хронотоп *харківського періоду В. Бібіка* залишається його особова справа. Даний цінний документ зберігається в архіві ХНУМ імені І. П. Котляревського. Вивчаючи окремі витяги цього архіву, авторці вдалося реконструювати та узагальнити короткий перелік професійної діяльності музиканта у цей період. З особової справи[3], зокрема, дізнаємося про наступне:

1961–1966 роки – зачислений у Консерваторію (Інститут мистецтв). Завершив навчання по класу композиції професора Д. Л. Клебанова.

1966 – асистент кафедри композиції Харківського інституту мистецтв.

[3]Особова справа В.Бібіка зберігається в архіві загального відділу ХНУМ імені І.П.Котляревського, не має позначення дати створення: Бібік В. С. [Витяги з особової справи]. *Архів Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського* Ф. 1. Оп. 6. Спр. 772. Арк. 119, 123, 124.

1969 – переведено на посаду викладача кафедри теорії музики і композиції.

У 70-х роках активно підвищує свою професійну кваліфікацію: у Ленінградській консерваторії під керівництвом професора Б. А. Арапова (1974 рік); Київській консерваторії – під керівництвом А. Я. Штогаренка (1979 рік).

1971 – посада старшого викладача кафедри.

1978 – затверджений в.о. доцента кафедри композиції та інструментування.

Квітень–травень 1980 року – музичний фестиваль «Варшавська осінь».

1983 – затверджено на посаді доцента кафедри композиції та інструментування.

З 9.12.1984 по 10.01.1985 – стажування у Київській консерваторії.

З 1 вересня 1990 року – затверджено на посаді завідувача кафедри композиції та інструментування.

31.01.1991 – присвоєно вчене звання професора по кафедрі композиції та інструментування.

1994 році – переїзд *В. Бібіка* із сім'єю до Санкт-Петербургу.

Нагадаємо, що від 1968 року він став членом Спілки композиторів СРСР, у 1989–1994 роках – головою Харківської організації Спілки композиторів України[4].

Тож, харківський етап професійної діяльності *В. Бібіка* – навчання та викладання у Харківському інституті мистецтв – сягає 33-х років життя музиканта. Саме цей період пов'язаний із розквітом потужної кафедри теорії музики та композиції у поєднаному теоретико-композиторському форматі (відповідно до функціонуючого найстарішого теоретико-композиторського

[4]У 1994–1998 роках – працював на посаді професора, завідувача кафедри музичного мистецтва Санкт-Петербурзького гуманітарного університету профспілок і професора Санкт-Петербурзької академії мистецтв. Нагадаємо, що останні роки композитор проживав і працював в Ізраїлі. Від 1998 року – професор композиції в Академії музики Тель-Авівського університету.

факультету, згодом – музично-теоретичного), яку очолював видатний музикант, композитор, вчений, виконавець, учень *Семена Богатирьова – Михайло Тіц*, а після розділення кафедри на два структурні підрозділи – теорію музики, а також композиції та інструментування, керманичем першої став учень *Михайла Тіца – Тарас Кравцов*, другої – учень *Семена Богатирьова – Дмитро Клебанов*. Тож, професійне оточення *В. Бібіка* у різні роки роботи цих профільних кафедр склали відомі українські музиканти (у тому числі, вихованці першої плеяди богатирьовців), крім вже названих – це також *Петро Андросюк, В'ячеслав Барабашов, Валентин Борисов*, *Ольга Гусарова, Ігор Дубінін, Ірма Золотовицька*, *Володимир Золотухін*, *Павло Калашник, Ігор Ковач* та інші. Важливо підкреслити, що *В. Бібік*

Творчий доробок *В. Бібіка* харківського періоду вирізняється жанровою[5] багатогранністю, охоплюючи симфонічну, концертну, камерно-інструментальну та камерно-вокальну сфери, численні хорові композиції для різнотипних складів, а також музично-сценічний жанр, представлений оперою «Біг» (у двох редакціях). Значну частину репертуару складають твори для різноманітних інструментальних складів, що засвідчує широту композиторського мислення та інтерес до тембрового різноманіття. Важливо зазначити, «<...> що на формування Бібіка-композитора, який має яскраво виражений індивідуальний почерк, вплинули його педагог з композиції професор Дмитро Клебанов[6] та загалом особлива атмосфера творчості й пізнавальної допитливості, яка панувала на кафедрі композиції та інструментовки ще з часів її засновника – професора С. С. Богатирьова» (Данилова, 2011: 104). За словами музикознавиці *Н. Очеретовської*, «<…> харківська поліфонічна школа зміцнювала свої засади, започатковані її главою

[5] Повний, систематизований перелік творів *В. Бібіка* за жанрами та датами подано у монографічному дослідженні *А. Мізітової* та *І. Іванової* (2006).

[6] Як влучно зазначає *О. Рощенко,* «кафедру "клебанівського зразка" представляли В. Т. Борисов, І. К. Ковач, В. С. Бібік, В. М. Золотухін. Це новий рубіж в історії харківської композиторської школи. (Рощенко стаття, 2007: 160).

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 фуги на теми української та російської народних пісень, М. Тіца, котрому належить унікальна поліфонічна трилогія – три поліфонічні сюїти, Д. Клєбанова, висока контрапунктична техніка якого органічно поєднувалась з українським національним мелосом» (Очеретовська, Цицалюк, 2017: 6). *С. Богатирьов* виховав цілу плеяду митців, у творчості яких поліфонія виступає ключовим фактором композиторського мислення та стилю: «С. С. Богатирьов надавав поліфонії надзвичайного значення і вважав її основою професійної озброєності сучасних композиторів. Тому у курсі поліфонії вивчалися різні поліфонічні стилі, розкривалися зв'язки гармонії та поліфонії» (Черкашина-Губаренко, 2008: 7). Отже, «у такому – сучасному – розумінні, школа є не "шаблоном" з обмеженим колом норм і правил, а "простором" для широких творчих можливостей завдяки успадкуванню багаторічного накопиченого різноманітного досвіду» (Борисенко, 2023: 118).

Харківська композиторська школа, за більше, ніж 100 років свого існування, завжди знаходилася у руслі нових музичних тенденцій. Одним із таких проявів стала поліфонічна традиція як фундамент для новаторських художньо-творчих ідей і відповідних експериментальних композиторських технік. Також напрями цієї традиції природно втілені у методиці та педагогіці названої школи. Ці здобутки за понад сто років її існування сформували міцну професійну теоретичну та практичну базу, яка, на думку сучасних дослідників харківської школи й до сьогодні розвивається, примножується та збагачується (Борисенко, 2021).

Звертаючись до поліфонії у науково-теоретичному дискурсі, зауважимо, що саме *С. Богатирьов* активно працював над розробкою та вдосконаленням теорії поліфонії, методології і методики її викладання, про що, насамперед,

свідчать його дослідження «Подвійний канон» (1948), «Оборотний контрапункт» (1960). Він також займався редагуванням фундаментальної праці *С. Танєєва* «Рухомий контрапункт строгого письма», що безпосередньо вплинуло на його науково-теоретичні концепції поліфонії.

Значні ідеї свого великого вчителя втілили у подальшому його видатні учні, які склали корифейську генерацію науково-поліфонічної школи Харкова (хоча до неї належать також теоретико-композитори, які поєднували у власній діяльності наукову і творчу складові). До неї належать *М. Тіц*, *Т. Кравцов*, *Л. Решетніков, Н. Очеретовська, Г. Цицалюк, Н. Супрун-Яремко*[7]. Сьогодні поліфонічні традиції харківської теоретико-композиторської школи продовжують розвиватися у дослідженнях і навчально-методичних працях *Н. Беліченко, М. Борисенко, Л. Григор'євої, І. Коханик, О. Пінчук, Г. Полтавцевої, І. Приходько* та їхніх учнів, а також нової генерації викладачів, які нещодавно стали працювати у ХНУМ імені І. П. Котляревського – *О. Александрової, Р. Каширцева* тощо.

Найрізноманітніші поліфонічні ідеї були реалізовані та реалізуються сьогодні цими музикантами у педагогіці, зокрема, під час викладання навчальної дисципліни поліфонії, а також у наукових розвідках, що значно збагатило методологічну та методичну бази української поліфонічної школи прізвищами вихованців *харківської школи*. Досить широкими і панорамними є жанри, а також тематика цих праць – від конспектів, методичних розробок до фундаментальних, спеціальних монографічних і дисертаційних досліджень. Назвемо окремі з них: «Подвійний канон» (1947), «Обернений контрапункт» *С. Богатирьова* (1960); дисертація «Поліфонія А. Я. Штогаренка» (1963), відредагований та підготовлений до видання підручник з поліфонії *М. Тіца*, а також дослідження, присвячені питанням поліфонії[8] *Т. Кравцова*; підручник з

[7] Від 1966 до 1971 роки вона була студенткою Харківського державному інституту мистецтв імені І. П. Котляревського (нині ХНУМ імені І. П. Котляревського).

[8]Повний перелік науково-методичних досліджень *Т.С. Кравцова* представлений в енциклопедії ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 1992. С. 261–262.

поліфонії *Н. Очереторвської, Г. Цицалюка* (Харків, 2017); «Поліфонія в прикладах» *Г. Цицалюка* (1989); навчальний посібник «Завдання з поліфонії. Строгий стиль. Вільний стиль (фуга)» *Н. Беліченко*. Значним доповненням цих праць є статті, присвячені актуальним проблемам вивчення поліфонії, типології її різновидів, творчим втіленням, технікам у доробку українських і зарубіжних композиторів. Цей перелік можна продовжити дисертаційними розробками нового часу розвитку харківської поліфонічної школи, що продовжує активну діяльність. *Важливо підкреслити амбівалентний вплив композиторських пошуків та науково-теоретичних розвідок у даному напрямі*. Результатом названих напрацювань усвідомлюється також поява даної дисертації.

Поліфонізація музичної тканини як ключова ідея композиторських пошуків XX століття композиторів Харкова відображається у *творчості багатьох митців*. Варто зазначити, що такі ідеї ми знаходимо як у поліфонічній музиці, так і у творах неполіфонічної традиції.

У цьому контексті звернемо увагу саме на зразки поліфонічних творів різних за жанровим профілем – а саме, поліфонічні цикли (від малих – «*прелюдії та фуги»* до класичних масштабних поліфонічних циклів індивідуалізованого типу), поодинокі зразки поліфонічних п'єс – *прелюдії, фуги, інвенції, канони*, для різних виконавських складів, із різноманітною тематичною основою, зокрема, з опорою на народнопісенний тематизм. Серед них назвемо твори, написання яких співпадає із харківським періодом життя і творчості *В.Бібіка*: це, насамперед, всі три поліфонічні цикли самого *В. Бібіка* – «24 прелюдії та фуги», тв. 2 (1969), «34 прелюдії та фуги», тв. 16 (1973–1978) для фортепіано, «Прелюдія, Фуга та Арія на тему ВАСН», тв. 54 (1985) для двох фортепіано; Фуга *В.Наливайка* (1967), «4 прелюдії та фуги для симфонічного оркестру» (1975) *Д. Клебанова*; «Прелюдія і подвійна фуга (на українські народні теми)[9]» (1954), «Три прелюдії і подвійні фуги пам'яті

[9]«Як відомо, вітчизняні композитори здавна широко застосовували поліфонічні прийоми при обробці народно-пісенного матеріалу. Проте як тема для фуги народні пісні обиралися композиторами досить рідко. Своєрідність

С. С. Богатирьова» (1971), «Героїчний диптих»[10] для органу та камерного оркестру (1985) *В.Борисова*; «48 прелюдій та фуг»[11] *В. Іванова* (1976, 1979, 1989); «Поліфонічні сюїти» *М. Тіца*; «Поліфонічна сюїта» *О. Гнатовської* (1980); «5 чорних фуг» (1989) *І. Гайденка*; «Інвенції» *В. Птушкіна* (1971, 2018); Фуга (на тему української народної пісні «Ой у полі вітер віє») *Г. Цицалюка* та інші.

Як бачимо, з одного боку, це масштабні цикли філософсько-концептуального спрямування, на чому акцентує свою увагу *Б. Сінченко*, зазначаючи, що «у 70-80 роки XX століття у межах харківської композиторської школи відбувалася активна робота над жанром поліфонічного циклу. Разом з використанням традиційних засобів виразності композитори шукали й нових способів розвитку тематичного матеріалу, намагалися розвинути, сполучити існуючі звуковисотні системи, способи структурування циклу» (Сінченко, 2017: 110). З іншого – це поліфонічні мініатюри або окремі твори для різних виконавських складів (переважає все ж таки сфера сольної фортепіанної музики).

Характерні ознаки цих поліфонічних опусів можна спрямувати по таких *алгоритмах музичного аналізу* – виразовість мелодичного тематизму, яскравий фонізм ладо-гармонічних засад, що віддзеркалює музичну мову XX століття, у тому числі, авангардні напрями, індивідуально-авторські рішення музичної форми, відповідних логіко-конструктивних моделей і принципів музично-тематичного розвитку, жанрово-стильові експерименти, залучення сучасних композиційних технік тощо. Аналогічні алгоритми будуть використані нами

циклу В. Борисова полягає саме в тому, що в його основу покладено дві народні пісні <...>» (Калашник, 1992: 10).

[10] «Дві частини Диптиха Прелюдія і фуга, наче монументальні фрески, що закарбували у пам'яті народній героїчну боротьбу, тягар втрат і щастя віднайденім полі, йдуть без перерви і пов'язані за тематичним матеріалом (монотематичні)» (Калашник, 1992: 14–15).

[11] «Різноманітні жанри старовинного і сучасного фольклору наро-дів СРСР та народів світу стали основою великого циклу «48 прелюдій та фуг» для фортепіано, який складається з 4-х томів. Композитор написав три томи по «12 прелюдій та фуг» у кожному (I том — 1976 р., II — 1979, III — 1989). Зараз В. Іванов працює над четвертим томом, назва якого буде "Пори року"» (Калашник, 1992: 13).

надалі під час розгляду поліфонічних циклів *В. Бібіка*. Оскільки у контексті цієї теми нашого дослідження немає можливості системно розгорнути ці розвідки, тож надамо лише підсумковий результат наших аналітичних спостережень (відповідний музичний матеріал зазначений у *матеріалі дослідження*).

Отже, у розглянутих нами окремих поліфонічних творах харківської школи, зокрема, у фугах, привертають увагу такі особливості: у значній кількості розглянутих нами творів відчувається вплив тонально-гармонічного мислення на поліфонічні закономірності, використання не тільки горизонтального голосоведення, а й вертикальних сполук (на перетині поліфонії та гармонії, про що детально йшлося у попередньому розділі дисертації), опора на виразну терцієву структуру у застосованих акордових вертикалях, чітко окреслена функціональна гармонічна організація та збереження усіх сталих функцій форми фуги, використання її барокових моделей тощо (цей напрям може стати темою окремого спеціального дослідження, адже й досі майже не висвітлений в українському музикознавстві). Натомість, у деяких із перелічених опусів спостерігаємо яскраві авангардні пошуки у жанрово-стильовій та музично-стилістичній площинах, окремі творчі експерименти із сучасними композиційними техніками – дванадцятитоновістю, додекафонією, елементами серійності, сонорики тощо, звернення до розширеної тональності, атональності, насичення музичного тематизму поліфонічних творів хроматикою та енгармонікою, модифікації формально-структурної складової музичного змісту (у поєднані цих протилежних тенденцій якраз знаходиться поліфонічний спадок *В. Бібіка*, так само як деяких інших його сучасників – харківських колег, зокрема, *В. Борисова, В. Іванова, В. Наливайка).* Зазначимо, що навіть малі цикли, наприклад «Прелюдія та Подвійна фуга» *В. Борисова* за стилістикою написання наближаються до великих форм, адже утворюють «крупномасштабний твір, якій нагадує за звучанням епічну симфонічну оду та потребує від виконавця неабиякої наснаги та майстерності: напружено-драматична прелюдія,

розгорнута, складна інтонаційно та суто піаністична фуга з роздільним експонуванням тем, насичена стретами, могутніми гармонічними вертикалями, що поєднують тематичні проведення з протискладеннями та голосами супроводу, яскравим та динамічним розвитком вимагають не тільки ясного уявлення про будову, тональний план, засоби розвитку музичного матеріалу, а і вправного володіння суто піаністичними прийомами <...>» (Бевз, 2017: 75–76).

Як було зазначено вище, поліфонічну логіку та поліфонічність мислення композиторів ми можемо спостерігати як безпосередньо у поліфонічному творі, так і в інших композиторських опусах, наприклад, неполіфонічних за загальним змістом, але й наявними елементами поліфонії. У такому випадку, вочевидь, слід говорити про поліфонічний фактор як значимий у тому чи іншому композиторському методі.

Поліфонічна традиція харківської композиторської школи є однією з ключових складових її музичної ідентичності, що виявляється як у композиторській практиці, так і в навчально-методичних підходах. *Використання поліфонії як основи композиторських опусів і методу, об'єкту і предмету наукових досліджень, навчального музично-ілюстративного матеріалу є суттєвим для розуміння внеску цієї школи в музичні науку, мистецтво та освіту України.*

Методологія представленої наукової розвідки має, щонайменше, враховувати саме два вектори розвитку поліфонії у харківській школі: науково-теоретичний та художньо-практичний, композиторський. *Розвиваючись у нерозривній єдності, ці два напрями становлять єдину теоретико-композиторську школу з яскравими та унікальними досягненнями в кожному з цих напрямів*, адже «харківська композиторська школа подібна до величного древа, зрослому на благодатному ґрунті; його коріння сягають глибинних пластів музичної культури, від його стовбура відгалужується безліч гілок, його крона по-царському пишна, його плоди прекрасні, довкола нього – молоді паростки, що несуть нове життя» (Рощенко, 2007: 170).

Зазначимо, що зрілість та обізнаність *В. Бібіка* у царині поліфонії, відображається не тільки у масштабі його творчого спадку, а й у викладацькому досвіді. Саме у педагогічній діяльності зі студентами музикознавцями і композиторами як викладач-асистент спеціальної дисципліни «Поліфонія» він співпрацював із видатним вченим харківської теоретико-композиторської школи – *Михайлом Тіцем*. *М. Тіцу* належать фундаментальні праці з питань теоретичного музикознавства і, зокрема, поліфонії, який 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). Дане твердження *М. Тіца* якнайкраще характеризує *творче кредо В. Бібіка,* результатом педагогічної діяльності харківського композитора можна вважати його методичні роботи, а саме «Методика викладання читання симфонічних партитур» та «Про деякі особливості інструментування творів для камерних оркестрів»[12].

Композиторська індивідуальність *В. Бібіка* з особливою виразністю проявляється в галузі поліфонії, де він послідовно реалізує власні авангардно орієнтовані творчі пошуки. Саме такий широкий простір новаторських творчих пошуків спостерігаємо у поліфонічних опусах *В. Бібіка*, що становлять авторську жанрово-стильову систему цієї галузі його творчості, своєрідну антологію композиторських принципів та прийомів, у якій простежується як сталість поліфонічного мислення, так і його динаміка, еволюції (саме це обґрунтовує назву підрозділу 2.2. пропонованої праці – антологія фортепіанних прелюдій та фуг *В. Бібіка*). До цієї групи творів належать ті, що неодноразово зазначені у дисертації: цикли «24-х прелюдій та фуг», тв. 2 (1968); «34-х прелюдій та фуг» тв. 16, для фортепіано (1973–1978), а також «Прелюдія, Фуга

[12] Витяги з особової справи *В. Бібіка. Архів Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського* Ф. 1. Оп. 6. Спр. 772. Арк. 119, 123, 124.

та Арія на тему *BACH*» тв. 54, для двох фортепіано (1985). Слід додати, що матеріал спеціального дослідження виявів поліфонічного мислення композитора може бути розширений в якості перспективи подальших розвідок творчості музиканта через залучення інших його творів із наявними ознаками поліфонічного змісту, йдеться, зокрема, про «*Dies irae*. 39 варіацій», тв. 97, для фортепіано (1993) тощо (але це може скласти тему окремого вивчення).

Зазначимо, що у деяких музикознавчих працях, присвячених вивченню поліфонічної спадщині *В. Бібіка*, простежується факт включення до композиторського портфоліо неавтентичних творів. Йдеться, зокрема, про «2 прелюдії і фуги», тв. 7 для фортепіано (1970) та «Прелюдії та фуги», тв. 27 для фортепіано (1976), що зустрічаються у науковому обігу, однак не мають підтвердження приналежності *В.Бібіку*, ані в авторських рукописах, ані в архівних джерелах. Ця інформація була уточнена дисертанткою в особистих інтерв'ю, наданих донькою композитора[13] – *Вікторією Бібік*[14]. Тому, ймовірним джерелом помилки являється, як було зазначено вище, велика кількість прелюдій та фуг, часткова відсутність їхньої систематизації та каталогізації, або повноцінного академічного видання усіх поліфонічних циклів *В. Бібіка*. Також сюди віднесемо нерівномірність видань нотних зразків[15] та концертних виконавських практик[16], що лише посилює складність верифікації

---

[13] З інтерв'ю, наданого авторці дослідження донькою композитора – *Вікторією Бібік* (тут і надалі використано вказівку на серію усних спілкувань із *В.Бібік*).

[14] Плутанина даних опусів вийшла внаслідок створення великої кількості прелюдії та фуг, за роки написання циклу тв. 16 «34 прелюдії та фуги» (з 1973 по 1978 роки), тому окремі малі цикли мали опуси, проте згодом вони увійшли до масштабного циклу. Але у 1970 та 1976 році ці прелюдії та фуги виконувались, тому вони отримали тоді окремий номер опусу.

[15] Якщо зрілий цикл *«34 прелюдії та фуги»,* тв. 16 є опублікованим (Бібік, 1981–1983) і доступним у музичних колах, то ранній *«24 прелюдії та фуги»,* тв. 2, не є виданим, він існує лише в переписаних рукописах. Але, малий цикл № 2 являється єдиним опублікованим номером з даного опусу *В. Бібіка*, а саме у збірнику *Поліфонічні п'єси українських композиторів для фортепіано.* Київ: Музична Україна, 1973. С. 16–22. Проте в цьому виданні, у порівнянні з рукописом, композитор без змін зберіг тільки прелюдію, натомість фугу повністю замінив.

[16] Виконавський аспект порушено в багатьох сучасних музикознавчих дослідженнях, так, наприклад, цінну інформацію, щодо «життя» творів харківського композитора на сценах концертних залів можна знайти у статті *О. Даниловоїї* (2011), яка з особливою теплотою розповідає про перших інтерпретаторів музики композитора, а саме Т. Вєркіну та В. Лозову, у пізнішій публікації (2018) згадує про молодшу доньку В. Бібіка – Вікторію, яка стала першою виконавицею присвячених їй «Dies irae. 39 варіацій». Звісно це не є вичерпним списком виконавців, сьогодні стають відомі виконання творів *В. Бібіка* молодими, не тільки українськими виконавцями, а й іноземними, що демонструє неабияке зацікавлення цією музикою.

бібліографічних даних. Авторка, зокрема, володіє нотними виданнями «34-х прелюдій та фуг», що опубліковані у період 1981–1983 роки. Два інші цикли – тв. 2 і тв. 54 існують у нотних рукописах, які з дозволу доньки композитора – *Вікторії* – оцифровані дисертанткою.

Щодо історії досліджень поліфонічних опусів *В. Бібіка*, в українському науковому дискурсі останнього десятиліття (і не тільки) активно досліджується другий, зрілий фортепіанний цикл *В. Бібіка* «34 прелюдії та фуги», тв. 16. Саме матеріал цього унікального твору стала матеріалом багатьох різноаспектних аналітичних розвідок. У дослідженнях музикознавців даний опус неодноразово ставав об'єктом і предметом розгляду у публікаціях, дипломних роботах, дисертаційних дослідженнях та окремих главах підручників, порушуючи різні аспекти сучасної музично-теоретичної проблематики, а також *виконавського аналізу та інтерпретації (Ісмайлова, 2012; В. Кузикова, 2004; О. Макухіна, 2015; Ю. Ніколаєвська, 2018; Л. Циганюк, 2020; 2023; Serhaniuk, Shapovalova, Nikolaievska, & Kopeliuk, 2021; T. Ursova, 2009), жанрово-драматургічного (В. Задерацький, 1980, 1982; І. Українська, 2012; О. Лисяна, 1980; С. Мірошніченко, 2002; Л. Осіпова, 1984; І. Пясковський, 2012; О. Мироненко-Міхейшина, 2021, 2022; П. Свиридова, 2015; Б. Сінченко, 2017; І. Хащина, 1975; О. Щетинський, 2021; С. Постовойтова, 2024; Л. Прудніkова, 2015; Л. Циганюк та С. Коханська, 2024*).

До цього переліку слід додати також бакалаврську (2019) та магістерську (2021) кваліфікаційні роботи авторки цього дослідження, яка, включаючи розробку дисертаційної концепції, протягом кількох років системно займається вивченням поліфонічного спадку *В. Бібіка* (у магістерській праці, зокрема, були опубліковані складені авторкою схеми 10 фуг *Зошиту III* із циклу «34 прелюдії та фуги»; пізніше схеми *усіх фуг* трьох Зошитів цього твору, розроблені іншими дослідниками, були опубліковані в їхніх дисертаційних працях, серед сучасних авторів нам відомі – *С. Постовойтова* (дисертацію захищено 2024 року), *Л. Циганюк* (2023).

Водночас, розвідки цього циклу можна продовжити, долучаючи нові науково-теоретичні аспекти, які ще не знайшли відповідного висвітлення (що дозволило авторці цієї дисертації включити твір до матеріалу дослідження).

Маловивченим й до сьогодні залишається інший – перший за хронологією написання поліфонічний цикл *«24 прелюдії та фуги»,* тв. 2, для фортепіано *В. Бібіка*, за винятком двох існуючих у сучасному українському музикознавстві публікацій *П. Босакевич (2017)* та дисертантки – *А. Левченко (2024)*, в яких розглядаються окремі аспекти вивчення даного опусу. На нашу думку, насамперед, це пов'язано із недоступністю у вільному доступі нотного матеріалу даного циклу, адже сьогодні він представлений лише у рукописі, хоча частково оцифрований нами (що ми вже зазначали вище).

І зовсім поза межами сучасних наукових розвідок залишається останній третій поліфонічний цикл *«Прелюдія, Фуга та Арія на тему ВАСН»* для двох фортепіано, тв. 54, матеріал якого ще не ставав об'єктом досліджень науковців (за винятком нещодавньої статті *М. Борисенко* та *А. Левченко* (2024)), хоча, у свій час, виконувався неодноразово, про що детальніше наголосимо у наступному Розділі 3 представленої праці.

Коротко опишемо біографічно-творчі контексти створення кожного з циклів.

У 1969 році молодий композитор, викладач кафедри теорії музики та композиції *В. Бібік* створив свій перший поліфонічний цикл *«24 прелюдії та фуги»* для фортепіано, тв. 2, «в юності композитора звинувачували у зайвому техніцизмі, відмові від традиції. <…> Але на сьогоднішній день "експериментальні" тенденції постають лише як мова спілкування, засіб самовираження» (Мізітова, Іванова, 2006: 7). З матеріалів особової справи дізнаємося, що до цього року композитор вже успішно завершив навчання у класі *Д. Клебанова* (про що йшлося вище), став асистентом кафедри композиції, і саме у 1969 році переведений на посаду викладача. На момент написання свого першого поліфонічного циклу *В. Бібік* вже був автором

Симфонії, *ор.* 1(1966), і паралельно, поряд з поліфонічним циклом *ор.* 2 працював над вокальним циклом для баса і фортепіано, *ор. 3* (1968), фортепіанним концертом, *ор.* 4 (1968), як дізнаємося із праці *А. Мізітової, І. Іванової* (Мізітова, Іванова, 2006: 111), все це вказує на неабияку майстерність композиторського пера та набуття певних індивідуальних якостей вже на етапі становлення композиторського мислення і техніки.

Як вказує один із дослідників творчості *В.Бібіка* – його молодший колега, композитор (випускник класу *В. Борисова*) – *О. Щетинський*, це, так званий, перший творчий період композитора, який репрезентує нам «накопичення досвіду і формування мистецької особистості. Саме 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 одночастинні або багаточастинні форми на кшталт сонати чи поеми» (Щетинський, 2021: 45). Дослідник наголошує, що «композитор адаптує для себе жанрову структуру, що склалася за класико-романтичної доби, а новаторські устремління скеровує в царину музичної мови, що стає у Бібіка дедалі самобутнішою й питомо сучасною» (Щетинський, 2021: 45).

Наступний, так званий зрілий поліфонічний цикл *«34 прелюдії та фуги»* для фортепіано, тв. 16 написаний кількома роками пізніше (1973–1978), де продовжено композиторські пошуки у сферах поліфонічного стиле-, жанро-, формотворення, технік письма, але «<...> став свідченням зміни онтосонологічного уявлення про звук у фортепіанній культурі ХХ ст. Вдумливе виконання цієї музики вимагає від піаніста «трансформації свідомості», відходу від класично-романтичного кліше звуковидобування» (Serhaniuk, Shapovalova, Nikolaievska, & Kopeliuk, 2021: 226). До моменту написання поліфонічного циклу тв. 16 в авторському доробку вже були такі монументальні твори, як симфонії (1966, 1969, 1970 рр.), фортепіанний концерт (1968 рік), перша редакція опери «Біг», тв. 12 (1972 рік), вокальний цикл «Акварелі» (1973 рік) та інші, що, безумовно, вказують на широку жанрову

палітру творчості та стильову композиторську зрілість *В. Бібіка*. Щодо музичної мови цього періоду, *О. Щетинський* зазначає, що вона «<...> відрізняється від попереднього зрілим, яскраво індивідуальним стилем і системою улюблених технічних прийомів, подеколи близьких до тогочасного світового авангарду. <...> Другий "авангардний" період Бібіка тривав близько десяти наступних років» (Щетинський, 2021: 45).

Зрілість та поліфонічна майстерність композитора продемонстровані у наступному циклі *В. Бібіка «Прелюдія, фуга, арія на тему BACH»* для двох фортепіано, тв. 54, що «відкриває» низку написаних творів 1985-го року, а саме після тв. 54 з'являються: *«Memoria»* для ансамблю віолончелей, тв. 55; Концерт №3 для скрипки і симфонічного оркестру, тв. 56; Шість інтермеццо для фортепіано, тв. 57; «Дитячі пісні», кантата для сопрано соло, дитячого хору і симфонічного оркестру на вірші дітей, тв. 58; «Присвята» для струнного оркестру, тв. 59[17]. Щодо даного циклу зазначимо, що, як і в першому поліфонічному опусі, нам відомі ноти рукопису, які позначені тв. 54 / А (2000 року), тобто переписані вже після переїзду композитора з Харкова. Саме цей рукопис, наданий нам донькою композитора – *Вікторією Бібік*, використаний в якості музичного матеріалу представленого дослідження.

Варто зазначити, що всі нотні фрагменти рукописів, презентовані у нашому дисертаційному дослідженні, оцифровані його авторкою з дозволу Вікторії Бібік як правовласника.

Поліфонічний цикл – фортепіанний триптих[18] для двох фортепіано, тв. *54* «Прелюдія, Фуга та Арія тему *BACH*» *В. Бібіка*, написаний у зрілому віці (на момент написання твору композитору було 45 років) і репрезентує, за періодизацією *О. Щетинського*, так званий третій період творчості музиканта: «стилістика композитора стає поміркованішою, в ній менше пошуковості,

[17]Перелік складено на основі списку музичних творів *В. Бібіка*, наданого у монографії *А. Мізітової, І. Іванової* (2006).

[18] Усвідомлення поліфонічного циклу *В.Бібіка* як «триптиху» запропоновано у статті *М. Борисенко, А. Левченко*, 2024.

менше ризику. Мелос набуває ширшого дихання, в гармонії більше консонансів (терцієва втора – типовий виклад мелодичних ліній), інструментальне письмо і фактура врівноваженіші і прозоріші» (Щетинський, 2021: 45). Натомість, у циклі «Прелюдія, Фуга та Арія на тему *BACH*» названі вище ознаки присутні лише опосередковано, демонструючи такі музично-мовленнєві якості, як «гра» у різні стилі (ретро-, полі-, неостилі), яскравий експеримент у напрямах жанротворення, сучасних композиційних технік, форми, тематизму, поліфонічного письма, гармонічних закономірностей тощо.

Підсумуємо, що поліфонічна творчість *В. Бібіка* – харківського періоду – все дедалі частіше привертає увагу українських музикознавців. Адже, поліфонічні цикли композитора демонструють оригінальний підхід до розуміння поліфонічних традицій та усталених композиційних прийомів, а також яскраво репрезентують їхній синтез з новим авангардно-урівноваженим мисленням митця, «завдяки оригінальній концепції звуко-тону та його смисловому навантаженню композитор увійшов до “пантеону” винахідників сонорно-поліфонічної техніки» (Serhaniuk, Shapovalova, Nikolaievska, & Kopeliuk, 2021: 225).

2.2. Антологія фортепіанних прелюдій та фуг В. Бібіка: аспекти методології аналізу, циклоутворення, композиційних принципів

Розгляд прелюдій і фуг *В. Бібіка*, які масштабно і системно представлені в його композиторському доробку, закономірно порушує питання їхнього об’єднання у поліфонічні цикли. Це сягає як *практичних питань циклізації* у кожному окремому творі, що аналізується в дослідженні, так і, ширше, *теоретичних аспектів – принципів і критеріїв циклоутворення*, пов’язаних із *жанротворенням*. Теоретичні аспекти, зокрема, сягають двох умовних

напрямів – *загальної теорії жанру циклу*, а також її спеціальної галузі – *теорії жанру поліфонічного циклу*.

Перший напрям широко представлений в українському музикознавстві щодо музики різних історико-стильових формацій і темброво-виконавських складів – вокальних та інструментальних циклічних творів. Цей напрям набув наскрізної актуалізації у наукових працях кількох останніх десятиліть. Серед їхніх авторів – *Н. Говорухіна (2009), П. Довгань (2012), А. Давітадзе (2021), І. Іванова* та *А. Мізітова (1994, 1999)*, *І. Карачевцева* (2014), *Ло Юйхан (2024), С. Шип (1998)* та інші.

Так, поняття *цикл* у широкому розумінні усвідомлюється багатьма науковцями як типове явище музичного мистецтва, починаючи з етапів формування його професійних виявів. Дослідники, зокрема, у питаннях його генези та жанрових витоків наголошують на ролі еволюції музичних форм, насамперед, європейської традиції, їхньої процесуальної якості (*«процесуально-динамічного чинника становлення форми»* (Говорухіна, 2009: 8)), великих і малих музичних форм, зокрема, вокальних, а також інструментальних, формування виконавських стилів. Серед найважливіших аспектів вивчення циклу постає діалектика взаємодії циклу та «похідного від нього» явища циклічності як «універсальних принципів буття будь-яких процесів природи та людської діяльності, у тому числі й у сфері мистецтва», за словами *Н. Говорухіної* (Говорухіна, 2009: 8). Дослідниця, зокрема, зазначає, що «загальні закономірності циклоутворення як універсальної властивості будь-яких процесів, у тому числі й у музиці, базуються на таких принципах, як певна міра завершеності (“відмежованості”) складових і циклу взагалі; повторюваність чи можливість повторюваності подій; принцип руху по колу чи

спіралі від первісної ідеї до часткового або повного її розкриття в циклі» (Говорухіна, 2009: 8).

Власне, про особливості будови та історичні витоки циклу говорить у своєму підручнику *С. Шип* (1998), зазначаючи, що цикл включає «цілком самостійні музичні композиції, об'єднані на основі певних жанрових принципів та єдиного музично-драматургічного задуму» (Шип, 1998: 306). Аналізуючи зразки класичної музики, автор говорить про тональність як один із головних критеріїв об'єднання частин, а додатковими вважає різноманітні форми тематичної спорідненості частин (Шип, 1998: 306).

Отже, серед специфічних ознак та критеріїв циклоутворення, зокрема, у поліфонічних циклах, слід враховувати стиль, жанр, форму, драматургію, тональний чинник (або його сучасні аналоги), тематичну єдність (додамо, або її протилежну якість, що може утворювати у циклі діалектику єдності та контрасту), наявність повторюваності, наскрізних композиційно-драматургічних принципів (ідея арок, ремінісценцій), контрапунктичні принципи та прийоми тощо.

Також бачимо, що *теорія циклічного жанру* закономірно порушує *теорію музичних форм*. Враховуючи важливість *системного методу* у різноманітних його виявах під час вивчення сучасних музичних явищ (творів), що синтезують тривалий досвід історичних жанрово-стильових систем, зазначимо, що *жанр* і *форма* як системні явища в музиці функціонують не лише на рівні елементів системи, а й на рівні зв'язку цих елементів. Виникає діалектика поєднання форм окремих п'єс циклу із формою вищого порядку на рівні цілісної циклічної композиції. Часто такі внутрішні форми є малими, це фіксується у загальноприйнятій типології так званих малих поліфонічних циклів, в яких цей формальний критерій повинен враховуватися. Інша ситуація виникає, коли

всередині циклів містяться п’єси великих розгорнутих форм. Звідси виникає протиріччя при визначенні таких циклів *малими*. Про це докладніше йдеться у Розділі 3 представленої праці. Ці аргументи будуть враховані під час визначення різновидів поліфонічних циклів на прикладі творів *В. Бібіка*.

Другий напрям пов’язаний зі спеціальними дослідженнями, присвяченими поліфонічним циклам, зокрема яскравим зразкам ХХ століття, які були перелічені у підрозділі 1.1., адже «посилення аналітичної уваги до циклів прелюдій та фуг відбулось через відродження та актуалізацію поліфонічних жанрів у музиці ХХ століття» (Постовойтова, 2024: 32). Науковці підкреслюють, що «безсумнівно, ХХ століття – новий етап становлення жанру і, не зважаючи на збереження композиційного каркасу, головною рисою практично кожного циклу стає *індивідуалізація крізь новаторство* (що проявляється по-різному, з різною інтенсивністю)» (Постовойтова, 2024: 41). Додамо, що тут можуть діяти протилежні тенденції, при наявності *індивідуалізації*, насамперед, *стильової* (при зазначеній вище діалектиці взаємодії стилю та жанру), остання може бути не тільки яскраво новаторською, а саме такою, що поєднує її з іншими історичними зразками циклів, а відтак, включає *сталі традиційні принципи циклоутворення* (жанровий інваріант)*, або ті, що стають їхніми аналогами*, як наголошено нами вище.

Особливості циклізації у сучасних творах вибудовуються в новому стильовому переломлені, згідно із загальною стильовою системою композиторського письма. Наприклад, аналізуючи поліфонічний цикл *Р. Щедріна* «24 прелюдії та фуги», *Н. Очеретовська* та *Г. Цицалюк* до виявів циклоутворення відносять *чергування наростань і спадів, у важливості кульмінаційних драматургічних точок музичного розвитку, наявності арок* (Очеретовська, Цицалюк, 2017: 23). Таким чином дослідники наголошують на

структурно-драматургічних чинниках об’єднання, фокусуючись на драматургії побудови та музичного розвитку, натомість, для осмислення ширших *моделей циклізації*, в особливості, в аспекті сучасних технік композиції доречним постає думка *С. Постовойтової*, що «<...> циклізація — процес об’єднання творів на основі будь-якого загального принципу чи ознаки, при збереженні можливості функціонування поза контекстом цілого як самостійних одиниць» (Постовойтова, 2024: 42) або ж «головним фактором циклізації стає композиторське бажання вразити слухача, що зміщує акцент на авангардність музичної мови та концертність фортепіанного стилю» (Постовойтова, 2024: 133). Як бачимо, сучасні поліфонічні цикли вирізняються гнучкістю внутрішньої організації, де традиційні ознаки циклоутворення переосмислюються крізь призму індивідуального композиторського стилю, що відкриває перспективи використання наголошеної вище методології аналізу по відношенню до фортепіанних поліфонічних циклів *В. Бібіка.*

Варто зазначити, що факт звернення до них українських композиторів, так чи інакше, свідчить про їхнє долучення до європейських поліфонічних традицій. Важливо те, що деякі тенденції в історії розвитку європейської та української професійних поліфонічних традицій йшли паралельними шляхами, синхронізуючись у просторі та часі. Поряд із циклами *П. Хіндеміта, Д. Шостаковича, Р. Щедріна* виникали подібні зразки в українській музиці, однак вони, вочевидь, не були широко відомими європейській слухацькій аудиторії. Адже маловідомим залишається той факт, що в 30-ті роки увагу українських композиторів неабияк привертала саме поліфонічна музика, зокрема цикли прелюдій та фуг, що підтверджують українські дослідники, зокрема *Н. Ревенко* зазначає, що «перші спроби створення крупномасштабних поліфонічних циклів української фортепіанної літератури припадають на 30-ті роки ХХ століття. Це “24 прелюдії та фуги” А. Філіпенка, “Прелюдії да фуги”

Т. Маєрського (1934 р.), “24 фуги” Є. Юцевича, “24 прелюдії та фуги” В. Задерацького (1937–1941 рр.). Ці праці залишились в свій час невідомими; проте вони свідчать про початок нової і цікавої тенденції в творчості українських композиторів» (Ревенко, 2014). Уточнимо, що поліфонічний цикл *В. Задерацького* «24 прелюдії та фуги», написаний у 1937–1940 роках «став відомий після публікації “Обрані прелюдії та фуги для фортепіано” 1983 року» (Мірошніченко, 2002: 120). Як відомо, вже у 1970–80 роках українські митці почали активно звертатися до цієї жанро-форми у різноманітних творчих проєкціях, як зауважує *С. Мірошніченко* «фортепіанні поліфонічні цикли українських композиторів 80-х років XX століття – не тільки оригінальні твори, наділені пошуками нових виразових можливостей поліфонії в різних аспектах музичної мови, активними експериментами у сфері інтонації, ритму, метру, співвідношення тональностей – створенні власних тональних систем» (Мірошніченко, 2002: 120). Зокрема, йдеться про поліфонічні цикли, на кшталт бахівського «Добре темперованого клавіру», циклів сюїтного типу та загалом окремих, поодиноких зразків, малих поліфонічних циклів прелюдії та фуги: «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 та фуги для різних інструментальних складів, зокрема представників харківської композиторської школи – В. Борисова (1954, 1971), Д. Клебанова (1975), М. Тіца, П. Гайдамаки Г. Цицалюка[19]» (Левченко, 2024: 220). До представленого переліку творів також відносяться «Поліфонічна сюїта» О. Гнатовської (1980), «5 чорних фуг» І. Гайденка (1989), які досліджено в контексті різновидів поліфонічного циклу у статті Б. Сінченко (2017).

Отже, бачимо, що зацікавленість та відродження поліфонічних форм і жанрів припадає на середину XX століття, в цей час, а саме у 60-70-ті роки

[19] Даний перелік, як частково нами зазначалося раніше, сформовано на основі списку *С. Постовойтової* (Постовойтова, 2024: 196), а також доповнено нами, зокрема окремими поліфонічними творами композиторів Харкова.

молодий тоді *В. Бібік* створює свій перший поліфонічний цикл *«24 прелюдії та фуги»* (на початку етапу професійної зрілості автора), в якому демонструє, з одного боку – дотримання усталених композиційно-структурних і, так би мовити, технологічних принципів, що були закладені ще бахівськими циклами. З іншого боку, він прямує у напряму реформаторських пошуків власного композиторського методу, що досяг своєї квінтесенції у зрілому циклі композитора – *«34 прелюдії та фуги»*.

Оскільки певна «завіса» маловивченості, що сформувалася навколо такого масиву українських поліфонічних творів, поступово відкривається, можемо припустити, що майбутні шляхи їх вивчення полягають у залученні цього корпусу творів до національних надбань у сфері поліфонії та її традицій задля можливості їхнього співставлення та визначення художнього значення для українського музичного мистецтва. Адже в них синтезуються класичні поліфонічні засади та індивідуальні пошуки, що поєднуються із рисами національної мелодики, ладо-гармонії, навіть формотворення тощо.

Два поліфонічні цикли *В. Бібіка* – «24 прелюдії та фуг» і «34 прелюдії та фуги» – з огляду жанрового інваріанта слід відносити до *великого поліфонічного циклу,* натомість, третій цикл «Прелюдія, Фуга та Арія» – до *змішаного типу* (про що детальніше йтиметься у Розділі 3).

У сучасній теорії поліфонічного циклу знаходимо наступне його визначення: поняття *великого поліфонічного циклу*, за *С. Постовойтовою*, розуміється як *«<...>жанр поліфонічної музики, що являє собою багаторівневу систему, в якій на основі множинних функціонально- смислових зв'язків всі структурно-інтонаційні елементи об'єднуються в композиційно-драматургічну цілісність та реалізують масштабний індивідуальний композиторський задум»* (Постовойтова, 2024: 44). Отже, *великий поліфонічний цикл* осмислюється як складна, багаторівнева художня форма, в якій індивідуальний композиторський задум реалізується через систему

функціонально-смислових зв'язків, що консолідують усі інтонаційно-структурні елементи в єдину композиційно-драматургічну цілісність.

Наявну масштабну та, разом із тим, цілісну концепцію спостерігаємо у великих поліфонічних циклах *В. Бібіка*, причому на різних її рівнях – від жанрового, формотворчого до музично-мовленнєвого. Головним критерієм єдності на рівні композиції тут виступає, передусім, *ладотональна драматургія*, що демонструє індивідуалізовані авторські підходи, як у великому циклі, так і малому. Поширюючи ці спостереження на ладову організацію тематизму фуг *В. Бібіка*, що розглядається авторкою даної дисертації у контексті загальностильових тенденцій музики XX століття, зазначимо «розхитування» класико-романтичної ладо-системи, контрастне поєднання хвилеподібного та ламаного мелодичного рухів, широких стрибків та послідовного напрямку, запобігання тональних устоїв та, відповідно, тональності як гравітаційного ладо-гармонічного фактору формотворення, тоді як інші типи тонових зв'язків (серед яких велику роль відіграє модальність) – на всіх змістовних рівнях (у тому числі ладовому, фактурному) встановлюють нові критерії єдності у формі, що скеровує звукову горизонталь, діагональ та вертикаль. Тож, в описаних процесах висвітлюється виразова дія *ЛФК*.

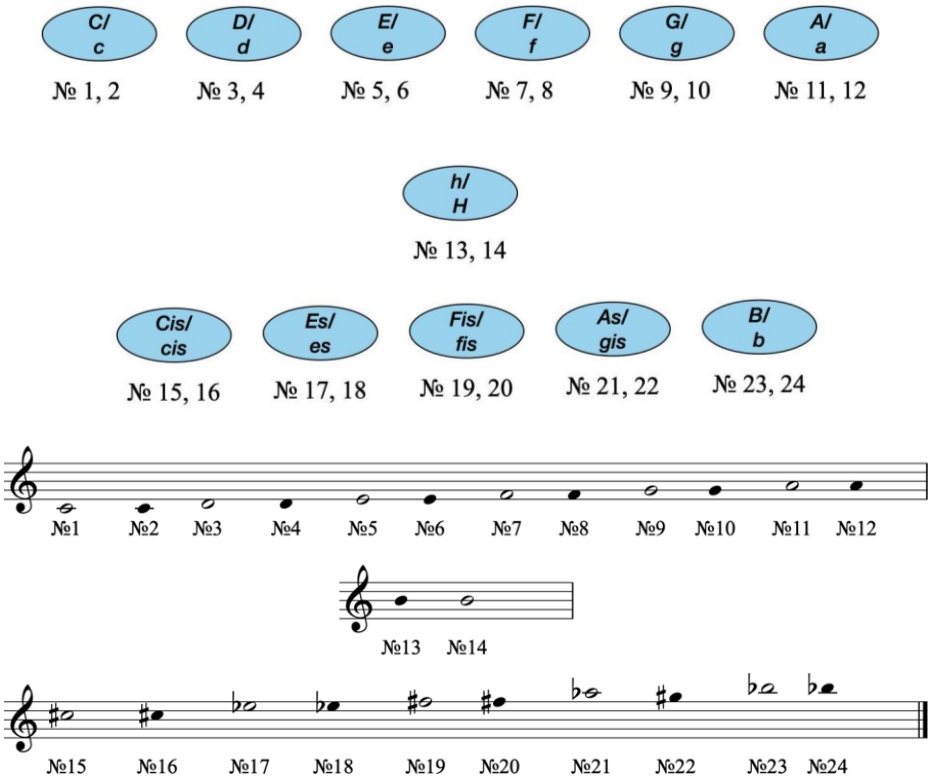
Важливим чинником ладових інновацій у великих поліфонічних циклах *В. Бібіка* постають *фактурні параметри* – тип фактури і фактурного розвитку, фразування, регістри, що впливають на формотворення, при цьому, фактура виступає або сполучним, або диференціювальним фактором. Наприклад, досить часто музичний синтаксис показує, що розділяється фраза не на початку такту, а зі слабкої тактової (метричної) долі. Тож, фактурно-структурний чинник фразування впливає на тонові зв'язки. Фактурний розвиток також має свою процесуальну і структуруючу динаміку, із ладовими закономірностями він

може як збігатися, так і протиставлятися їм, а також виступати у комплементарній співдії.

Визначаючи питання логічного взаємозв'язку і взаємозумовленості *систем музичного ладу* та *музичного складу* (фактури), зазначимо, що їх сутність полягає в єдиному понятійно-концептуальному рівні розуміння, що пояснюється через характеристику «основного протиріччя» – взаємозв’язок мелодії й гармонії, горизонталі та вертикалі, які поєднуються у музичному часопросторі (ритм, метр і темп) і до яких, безумовно, доєднуються інші структурні компоненти форми. Це дозволяє виявити синтетичне явище «фактурної форми ладу» (Виноградова, 2004; Коновалова, 2022), що втілюється у *ЛФК* (дефініцію надано у Розділі 1 пропонованої праці).

З приводу цього, визначимо ***ладотональну драматургію двох великих поліфонічних циклів для фортепіано В. Бібіка***. Прелюдії та фуги аналізованих циклів композитора співвідносяться за *принципом ладотонального контрасту* – чергування мажорних і мінорних ладотональних опор/умовних тональностей, що, перш за все, проявляється на рівні: *наявних ключових знаків* (у першому циклі *«24 прелюдії та фуги»*), каденційних мелодико-гармонічних зворотів – заключних звуків, інтервалів, акордів (в обох циклах), що висвітлюють тональність (або її контури), а також – тонових опорних центрів малих циклів, що у сукупній взаємодії формують *quasi* ладотональну драматургію великих циклів, а отже слугують «умовними тоніками» у кожній парі «прелюдії та фуги».

Усі ладотональні опори малих циклів «24 прелюдій та фуг», тв. 2 можна зобразити у наступній схемі (послідовності «тонік»):


C/ c
D/ d
E/ e
F/ f
G/ g
A/ a
№ 1, 2
№ 3, 4
№ 5, 6
№ 7, 8
№ 9, 10
№ 11, 12
h/ H
№ 13, 14
Cis/ cis
Es/ es
Fis/ fis
As/ gis
B/ b
№ 15, 16
№ 17, 18
№ 19, 20
№ 21, 22
№ 23, 24
№1 №2 №3 №4 №5 №6 №7 №8 №9 №10 №11 №12
№13 №14
№15 №16 №17 №18 №19 №20 №21 №22 №23 №24

У представленій схемі можна побачити, що така ладотональна, а у проєкції на цілісну форму – *ладо-композиційна модель* циклу має певну змістовну та структурно-формотворчу логіку[20].

Ладотональні орієнтири циклу можна розподілити по двох блоках – із діатонічною логікою вибудови систем мажору та мінору першої половини циклу, умовно тональностей натурального звукоряду, білих клавіш, а також – із хроматичним збагаченням другої половини внаслідок опори на звукоряди по чорних клавішах. На рівні образно-драматургічного змісту це могло би означати перехід від чогось сталого (передбачуваного, традиційного) до зміненого, динамічного, розвиваючого. Система мажору та мінору також порушується у середній частині великого поліфонічного циклу, а саме між № 13 та № 14 у зворотному напрямку (мінор – мажор), що слугує своєрідною зв'язкою-переходом від діатонічної до хроматичної частини. Хроматичною вона усвідомлюється через співвідношення (на відстані) із діатонічною ладозвукорядною частиною, а виокремлено від неї – становить пентатоніку (про що детальніше буде сказано нижче).

Наші спостереження щодо цього слід систематизувати за кількома позиціями. *По-перше*, усі малі цикли співвідносяться за принципом *парного* («однойменного») *ладотонального контрасту* – чергування мажорних та мінорних фуг (останню ознаку справедливо позначає також *П. Босакевич* (Босакевич, 2017)) із визначеними тональними опорами. Цей алгоритм – «мажор – мінор» – унаочнює складена нами схема (де великими літерами позначено мажорні тональні опори, а маленькими, відповідно, мінорні, нагадаємо, що вони усвідомлюються в циклі як умовні).

[20] Подібну логіку ладотональної організації, а саме, тонового співвідношення малих циклів спостерігаємо ще в одному великому поліфонічному циклі XX століття ─ українського композитора *О. Яковчука*, який вже у назвах кожного з номерів вказує, якому центру вони належать: *in C, in D, in E, in F, in G, in A, in H, in Cis, in Es, in Fis, in Gis, in B*, що безумовно, відрізняє цикли двох українських композиторів, але і споріднює їх з погляду тонових співвідношень малих циклів.

По-друге, винятком із названого принципу постають фуги (та прелюдії) № 13 і № 14, у яких замість очікуваної послідовності – «мажор – мінор», відбувається *зворотна – інверсійна логіка* «мінор – мажор» (на це також звертає увагу *П. Босакевич* (Босакевич, 2017: 105)) та, відповідно, ланцюгові парні зміни при поєднанні із попередніми малими циклами: «мінор – мінор» (*a, h*), «мажор – мажор» (*H, Cis*). Вочевидь, це наче «готує» слухача до подальших трансформацій ладотональної логіки будови великого циклу.

По-третє, як видно за схемою, визначений принцип чергування «мажору – мінору» у творі є наскрізним, а тому сприймається як певне наслідування усталеної історичної традиції у компонуванні великих поліфонічних циклів. Натомість, майже кожний малий цикл міститься на відстані *тону* один з одним, а не *півтону*, що демонструвало б, наприклад, бахівський принцип побудови поліфонічного циклу (*«ДТК»*), хоча *В. Бібік* пропонує і виняток з обраного ним правила у двох із 24 пар прелюдій та фуг: № 6–№ 7 (на відстані півтону) та № 18–№ 19 (збільшеної секунди).

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

Стосовно двох умовних частин, як зазначено нами вище, зауважимо, що вони утворюють у циклі нерівномірний числовий показник розподілу малих циклів. Цей показник унаочнюється саме через аналіз ладотональних опор у творі, що можна позначити формулою 14+10, 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 (Босакевич, 2017: 105). Натомість «білий» та «чорний» звукоряди повинні усвідомлюватися як звуколадові системи, що становлять нетотожню функціональну і структурну логіку їхньої побудови, зумовлену різними історико-стильовими, географічними, національно-етнічними витоками. Адже «перша частина» циклу *В. Бібіка* будується за умовно *діатонічним звукорядом*, а «друга частина», до речі, менша за числовим показником, за *пентатоновим*. Це відчувається швидше за звучанням, проте не за написанням, тому виступає дещо завуальовано. Тож можна припустити, що полем експерименту *В. Бібіка* постають не окремі звуковисотні структури-схеми, а й стильові – зокрема, *європейська та східноазійська звуко-ладові системи*.

Продовжуючи розвивати щойно висловлену нами гіпотезу, 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 – gis, B – b.* Як бачимо, послідовність ладотональних центрів складає чергування дієзних і бемольних прелюдій та фуг, причому їх тут порівну – відповідно, 5 (*Cis – cis, Fis – fis, gis*) і 5 (*Es – es, As, B – b*), що наче посилює ідею пентатоніки. Додамо, що енгармонізм, за рахунок якого у фугах системно виникає «протиріччя» бемольної та дієзної сфер, постає наскрізним принципом у всьому циклі.

Отже, з одного боку, композитор наче йде «назустріч» бароковій традиції монументального циклу поліфонічних п’єс у жанрах прелюдії та фуги. З другого боку, ідею єдності у циклі – принципи циклоутворення – вирішено *В. Бібіком* у новому ладотональному контексті, що викриває сучасне музичне мислення, оригінальне композиторське трактування традиції будови великих

поліфонічних циклів, адже *ладовий чинник*, тут у кооперації із *quasi тональним*, постає полем яскравого творчого експерименту.

Натомість, у другому циклі «34 прелюдії та фуги», прагнучи по-новому осмислити тональність, *В. Бібік* пішов слідом за *Д. Шостаковичем* та *Р. Щедріним* (що і становить так звану спадковість) (Задерацький, 1980: 6), але, узагальнивши досвід попередників, український композитор створює триєдину концепцію, яка безпосередньо залежить від ладових передумов циклічності.

Розвідки сучасних дослідників допомагають усвідомити ті процеси, якими міг керуватися *В. Бібік* у створенні ладової організації авторського циклу «34 прелюдії та фуги». Вже у назві циклу заявлено індивідуальний підхід, що свідчить про нове трактування композитором ладотональної концепції твору, що впливає на цілісну будову циклу. Натомість, авторського роз'яснення власної ладо-системи композитор не надає, лише *В. Задерацький* у передмові до нотного видання циклу *В. Бібіка* наче розшифровує деякі принципи ладової системи твору «Відштовхуючись від <...> зафіксованої "схеми темперації", В. Бібік створює три Зошити прелюдій та фуг. Перший будується на білоклавішному ряді від *С* і далі (по дві п'єси на кожному тоні: мажор-мінор) і включає 14 п'єс. Чорні, що лишилися, композитор трактує як передоснови для дієзних тональностей (10 мажоро-мінорних нахилів). З них укладено другий зошит, а до третього увійшли бемольні строї від тих самих тонів» (Задерацький, 1981: 3). На так звану умовну тональність та жанрові прояви необарокової поліфонії у творчості *В. Бібіка* вказує й *І. Пясковський*, який зазначає, що цикл «34 прелюдії та фуги» репрезентує ідею 17-ступенної тональності. Тональні співвідношення відповідають кварто-квінтовому колу, але трактовка не слідує класичним нормам мажоро-мінору. Оскільки тризвукової тоніки немає, а переважають діатонічні і хроматичні кластери, тому можна вбачати у циклі приклад трактовки розширеної 12-ступенєвої тональності, в якій прояви «мажору» чи «мінору» завуальовано, а їх чітка визначеність неможлива (Пясковський, 2012: 188).

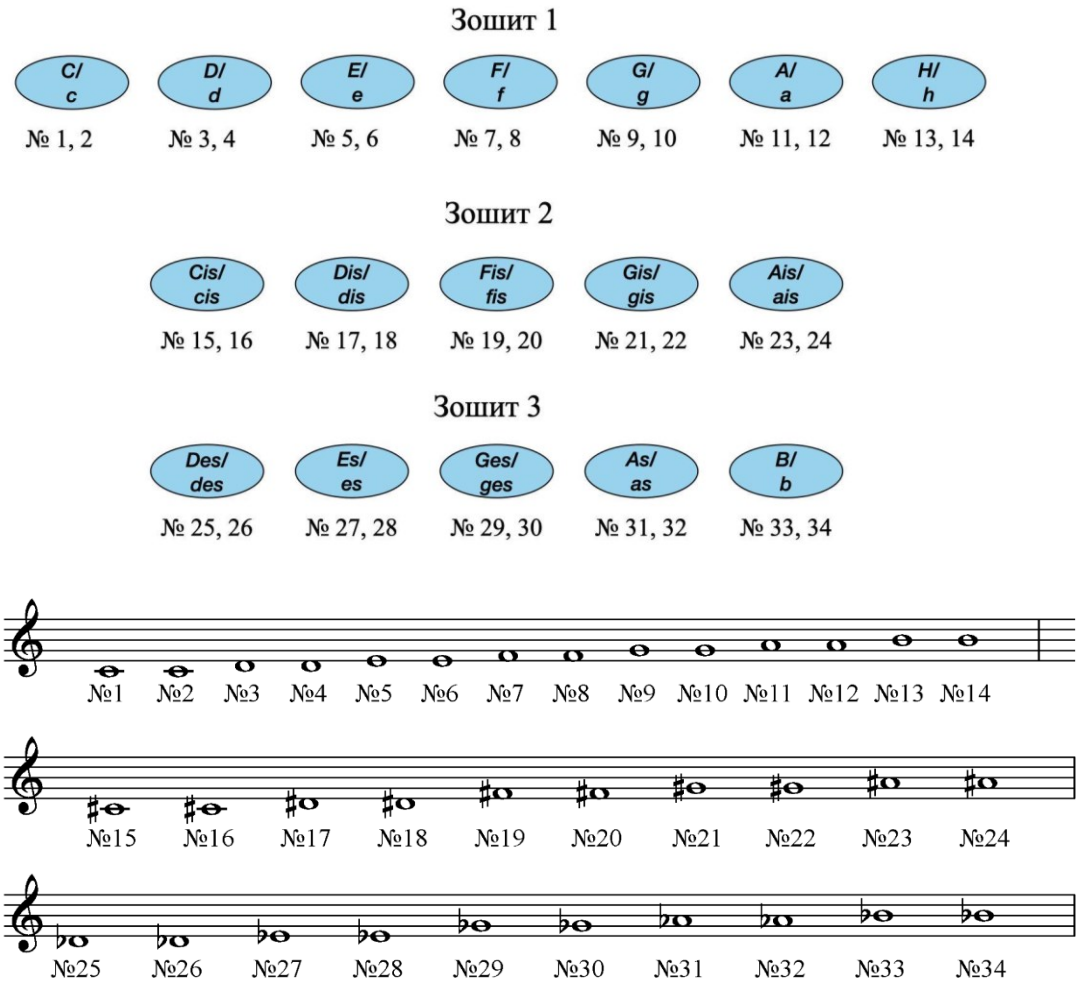
Така теоретична концепція *В. Бібіка* подана у предмові до нотного видання *В. Задерацьким* як основа ладо-утворення, на якій композитор базує формальну структуру циклу (багато в чому умовну – за уточненням самого музикознавця).

Як бачимо, музикознавець не коментує наявність чи відсутність тональності, але наголошує на поняттях «ряд», «тон», мажор–мінор. Остання пара не містить лапок – тобто припущень чи *«quasi»*. Але чіткого пояснення щодо трактування кожного з понять немає («білоклавішний ряд» – це побудова музичного твору суто по білих клавішах, «бемольний стрій» – це використання в якості альтераційних знаків тільки бемолів). Питання залишаються без відповіді. Але у передмові до видання поліфонічного циклу *В. Бібіка В. Задерацький* наголосив на варіанті мажоро-мінорного трактування двох п'єс на кожному тоні, назвав Зошит I – білоклавішним рядом від *C*, Зошит II та III – по чорних клавішах, з тією різницею, що у другому томі чорні клавіши є першоосновою для дієзних тональностей (10 мажоро-мінорних способів), а у томі три «бемольні строї від цих же тонів» (Задерацький, 1980: 5). Водночас, науковець зважає на дещо абстрактну авторську концепцію харківського композитора, що немає теоретичного розкриття, подібного до зробленого *П. Хіндемітом* до свого циклу *«Ludus tonalis»*. Коментуючи вищесказане, додамо, що, вочевидь, так звані «мажоро-мінорні способи», «білоклавішний ряд», «дієзні та бемольні строї» є суто умовними. Наприклад, у першій «білоклавішній» прелюдії та фузі поєднується ідея дієзного та бемольного строїв; тон *C* лише двічі сприймається як *quasi* опорний – у першому кластерному співзвуччі прелюдії, що включає окрім тону *C*, також тони *D* та *E*, а також заключному кластерному співзвуччі фуги. Так само, йдеться і про усі інші прелюдії та фуги Зошиту I, що робить ствердження про білоклавішний стрій досить умовним.

Надалі усі дослідники, які зверталися до цього циклу, не коментуючи вищесказаного, спиралися на пояснення *В. Задерацького*. Такі умовні тони

виступають у ролі тональних центрів, котрі позбавлені функцій тонікальності та спрямовані на посилення ролі модальності. Унаочнення такої системи можна побачити у нашій схемі, в якій розмежували три зошити та закріпили за кожним мініциклом умовний тоновий (звуковий) центр. Досить влучно зазначає *С. Мірошніченко*, коментуючи композиційну структуру циклу, музикознавиця зазначає, що це «черговий експеримент із ритмом звукового музичного буття. Рідко в прелюдії або фузі можна знайти устій, який би відповідав “теоретичній концепції”» (Мірошніченко, 2002: 121).

Унаочнимо, представлену у багатьох дослідників, концепцію умовного «тонального» плану співвідношення прелюдій та фуг у малому поліфонічному циклі у вигляді схеми на прикладі «34 прелюдій та фуг», тв. 16.



Свідоме «переформатування» організації цілого харківським композитором свідчить про діалектику кількох намірів сучасного українського

композитора, по-перше, його бажання оновити ідею та концепцію поєднання корпусу поліфонічних п’єс, по-друге, презентувати власне бачення подібного поєднання в умовах новоладового мислення, новітніх композиційних технік та принципів формотворення, по-третє, зберегти бахівську модель композиційної форми макро-циклу, що спирається на принцип ладотональної центрації, хоча остання розуміється автором зовсім інакше, аніж у *Й. С. Баха*.

Так, *В. Бібік*, з одного боку, не тяжіє до тональних центрів, тим самим, не будує свій цикл за точною аналогією *ДТК* німецького майстра. Адже кожен із Зошитів представляє не хроматичні (півтонові) кооперації між міні-циклами «прелюдій та фуг», а репрезентує поняття «білоклавішного» та «чорноклавішного або дієзного та бемольного» звукорядів, що реалізується у двох циклах, здавалося б у традиційному циклі *«24 прелюдії та фуги»* та новаторському *«34 прелюдії та фуги»*. Таким чином, вибудовується макроладова концепція на рівні всього великого поліфонічного циклу та мікроладова на рівні кожного з малих циклів прелюдій та фуг. Така макроладовість дає ключ до розуміння того індивідуалізованого ладу-модусу *В. Бібіка*, який використано в кожній з прелюдій та фуг обох циклів. *Ці індивідуалізовані модуси функціонують у межах хроматико-енгармонічної системи, а отже дванадцятитоновості.*

У результаті, майже усі малі цикли тв. 2 *В. Бібіка*, більшою чи меншою мірою, мають риси *тональності*, що відображається на рівні її певних атрибутів, зокрема, інтонаційної будови тематизму (зберігаються ходи по звуках акордів, часто, тризвуків, система тонових тяжінь, діатонічна основа мелодики), кадансових зон із класичними функціонально-гармонічними формулами, навіть під час показу інших тональностей їхні центри лише співставляються, не руйнуються. Додамо, що названі особливості поєднуються також із протилежними, наявними політональними, модальними і позатональними принципами (що буде висвітлено у конкретних музичних зразках).

Надалі пропонуються окремі аналітичні нариси по фугах, схеми яких авторкою складено та наведено у *Додатку В*.

Отже, вибірково оглянемо деякі фуги з двох циклів, обґрунтовуючи вищезазначені твердження. У фугах поліфонічного циклу *«24 прелюдії та фуги»* відносна ладотональна визначеність теми відчувається під час її експонування – першого одноголосного проведення. Це бачимо вже у фузі № 1, тв. 2, натомість, при подальших проведеннях теми за наявністю кількох контрапунктичних голосів (тобто контрапунктичному багатоголоссі) ладотональна центрованість поступово нівелюється, так само як її атрибути – рух мелодичного тематизму по звуках акордів, наявність консонуючих, сильних і відносно сильних долей, тонально-функціональна визначеність, проте конструктивної функції набувають інтервальні структури, серед яких переважають дисонанси, у тому числі, на опорних метричних долях. Посилюється роль *модальності*, що відчувається у ладотональній децентралізації, наявних хроматичних рухів, замість акордів використовуються подвоєні інтервали, у тому числі унісони, що є типовим для монодичного складу та гетерофонії. Отже, роль мелодичних закономірностей є значущою. Через накопичення нестійких співзвуч під час додавання голосів фактури тональний центр приховується. Це обумовлює позначення у пропонованій авторкою дослідження схемах фуг наскрізного принципу малих літер як, скоріше, звуковисотних, та/або частково тональних центрів.

Наприклад, мелодика теми фуги № 5, тв. 2 (*Додаток Б*) вміщує ходи по звуках тризвуків та їх обернень, що вказує на наявний безпосередній атрибут тонального розвитку; фуга № 8, тв. 2 стає зразком барокової моделі форми із трансформацією співвідношень теми і теми-відповіді, де тема в оригінальному вигляді, що проводиться протягом фуги, переважно зберігає ладотональну визначенітсть, у той час, як тема-відповідь, навпаки, стає полем ладо-мелодичного експеременту сучасного музичного змісту; прелюдія та фуга № 9, тв. 2 – основний тематизм також будується на основі рухів по звуках тризвуків,

у прелюдії – це вертикальні комплекси у вигляді акордових послідовностей, у фузі – це арпеджований рух, збагачений мелодичними фігураціями.

Дістаємо висновку про вільне і творче відношення композитора до класичних традицій, про його «гру у традицію», її перегляд, значне оновлення або навіть кардинальне трансформування вже у ранньому тв. 2.

Якщо у ранньому циклі ми спостерігали роботу з тематичним матеріалом у межах певних тональних орієнтирів, то у зрілому циклі «34 прелюдій та фуг», тв. 16 *В. Бібік* нівелює ці орієнтири, лише в поодиноких випадках опосередковано можемо їх виявляти: наприклад, тризвуко-функціональна основа окремих мелодико-гармонічних фрагментів (прелюдія № 9, *G-dur*); початок теми з умовної тонічної квінти *E-dur* та її завершення на умовній тонічній терції *gis* у темі фуги № 5; тема фуги № 18 побудована на одному звукові *fis*, що вказує на тонічну терцію *dis–moll*. Ще раз підкреслимо, що такі фрагменти складають виключення, аніж правила у даному циклі, і навіть якщо з'являються, то відразу заперечуються, внаслідок нашарувань кластерних співзвуч, що формують *сонорно-фонічну властивість фактури*.

Увібравши різні техніки композиції XX століття, *В. Бібік* майстерно їх синтезував крізь призму власного стилю та методу, що віддзеркалює в його поліфонічних творах окремі (іноді не плакатні, а приховані) ознаки дванадцятитоновості, додекафонії, серійності, сонористики у контексті модального розуміння з акцентом на ладо-звукорядні структури у тематизмі, що породжують вищеназвані явища. Також спостерігаємо тяжіння *В. Бібіка* до синтетичних форм – між модальністю, кластерністю, серійністю та розширеною тональністю, політональністю, що є характерною рисою сучасного композиторського підходу до категорії ладу, його організації. Представлений аспект у контексті загальної драматургії циклу, тв. 16 порушують у своїх працях музикознавці. Говорячи словами *Л. Мазеля*, *В. Задерацький* зауважує, що не єдність тоніки, а єдність ладового звукоряду скріплює звукову матерію інтонації (Задерацький, 1981: 6), що вказує на умовність тоніки у прелюдіях та

фугах як опори. Таким чином, зрілий цикл, тв. 16 можна розглядати як *творчу лабораторію сучасних концепцій ладу*, де відбувається осмислення й переосмислення традиційних структур крізь призму пост-тонального та авангардного мислення. На думку *І. Пясковського*, трактовка тональності не є класичною, «тризвукової тоніки немає», натомість, переважають «діатонічні і хроматичні кластери», що створює ефект «розширеної 12-ступеневої тональності», у межах якої знаходимо «прояви основного тону тональності й окремі “натяки” на мажорний або мінорний нахил» (Пясковський, 2012: 192). У цьому сенсі цикл є прикладом сучасного пост-тонального мислення, в якому домінують кластерна логіка, серійна організація, хроматизація звукоряду за принципом «граничної сконцентрованості» (Пясковський, 2012: 192). *С. Постовойтова*, у свою чергу, характеризує ладотональність циклу як «розосереджену, децентралізовану, дисонантну, “рихлу”», що базується на «мікшуванні принципів різних ладотональних систем і найвищій мірі індивідуалізації в кожній парі прелюдій і фуг» (Постовойтова, 2024: 142). Це дозволяє розглядати цикл як поле експерименту з авторською ладовою організацією, в якому композитор вільно комбінує модальні, серійні, тональні, атональні та інші принципи, як бачимо, тональність у наданому переліку не міститься на перших позиціях.

2.3. Фуга та її структурні компоненти як динамічна система композиційно-драматургічних рішень у великих поліфонічних циклах В. Бібіка

У сучасній композиторській творчості фуга дедалі частіше постає не як історична жанрово-стильова модель, а як синтетична – простір вільного творчого експерименту, де синтезуються на «міцність» старі й нові ідеї жанрово-стильових систем (а саме загальної будови, тематичного розгортання, тембро- та ладо-фактурної організації). У поліфонічних циклах *В. Бібіка* традиційна логіка поліфонічного письма поєднується з актуальними для його часу техніками ладо- і звуковисотної організації – від тонально-функціональних закономірностей до серійності (навіть подекуди ознак *quasi* серіальності) та модального синтезу, від індивідуалізованих звукових компонентів та ладових систем до кластерно-сонорних. Усе це формується у контексті постмодерністських тенденцій, де зміст і форма вже не диктуються жанровим каноном, а постають як предмет індивідуального переосмислення, адже «ідея реконструкції жанрів трансформувалась у можливість втілення новітніх ідей і практично кожен твір стає індивідуальним авторським проєктом» (Постовойтова, 2024: 13).

Такий підхід до жанро-форми фуги як динамічної платформи, де перехрещуються сучасні музично-мовні процеси – не є винятком лише для *В.Бібіка*. Ця тенденція виявляється співзвучною загальній теорії розвитку фуги у XX столітті, коли барокові (що прийнято вважати класичними) параметри жанрової організації зазнали глибокого переосмислення. Аби повніше окреслити контекст функціонування фуги в музичній культурі новітнього часу, звернемося до окремих праць, проте влучно зазначає *С. Постовойтова*, що «серед музикознавчих досліджень <...> дуже мало робіт, присвячених вивченню фуг, створених композиторами у XX–XXI століття» (Постовойтова, 2019: 1).

Особливої уваги заслуговують роботи історичного напряму, що дозволяють простежити історичні витоки явищ і технік, які зазнали переосмислення і трансформації у сучасній фузі. Насамперед, це монументальне історико-теоретичне дослідження *Альфреда Манна* (*Alfred Mann*), 1987; *Ебенезера Праута* (*Ebenezer Prout*), 1891; *Пауля Валкера* (*Paul Walker*), 2000; а також низка статей: зокрема, *Ямеса Хаара* (*James Haar*), *Габріели Влахопол* (*Gabriela Vlahopol*), 2013, 2018; *Сари Марлоу* (*Sarah Marlowe*), 2013; *Ірини Коханик* та *Світлани Постовойтової (Iryna Kokhanuk & Svitlana Postovoitova),* 2024; *Світлани Мірошніченко (Svitlana Miroshnichenko*), 2009.

Загалом, на понятті *«сучасна фуга»* акцентує свою увагу *І. Пясковський* (2009), який вказує низку факторів, що формують новий тип «сучасної фуги», а саме: «включення фуги у сонатно-симфонічний цикл <...>, що часто призводить до об'єднання і синтезування поліфонічного та гомофонного типів тематизму» (Пясковський, 2009: 94); «<...> ізомелія, яка передбачає збереження звуковисотної послідовності теми при зміні її ритмічної структури, <...> інтервальна екстраполяція – заміна мелодичних інтервалів їх оберненнями» (Пясковський, 2009: 95); збільшення ролі остинатності, що «сприяє і короткотривалості теми[21]» (Пясковський, 2009: 99); ладотональна драматургія, що базується на ангемітонних, натурально-діатонічних (неомодальних) ладах, складноладова організація, атональний та сонорно-кластерний тип тематизму тощо.

[21] У наступному розділі ми детальніше розглянемо типи тем, але в даному контексті зауважимо, що найбільш яскравим прикладом мелодико-інтонаційної остинатності є перша тема фуги № 18, тв. 16, в основі якої лежить один звук (*fis*) у різних ритмічних умовах. До прикладів ритмічної остинатності може бути віднесена тема фуги № 19, тв. 16, в якій якраз спостерігаємо остинатність на рівні ритмомалюнку, а мелодія є розвинутою у межах змінних метричних тактів. Ці зразки не можемо віднести до короткотривалих, адже в першому випадку це 8-тактова побудова, а в другому – 10-тактова, що вказує на певну їх тривалість. У циклі тв. 2 елементи ритмічної остинатності зустрічаємо у темі фуги № 9, яка повністю побудована на тріольному русі шістнадцятими та дорівнює 2-м тактам, що підтверджує ідею *І. Пясковського*. Окремі відголоски остинатності знаходимо у фугах № 16 та 20, тв. 2 та № 16 і 32, тв. 16 на рівні мелодико-ритмічних повторів мотивів у межах теми.

Саме такий тип *«сучасної фуги»* демонструє *В. Бібік* на різних етапах свого композиторського становлення, органічно поєднуючи барокові засади з авангардними техніками композиції. Звернемося до розгляду та порівняння окремих прикладів фуг у двох поліфонічних циклах композитора, тв. 2 і тв. 16. Розподілимо аналітичні нариси за кількома рубриками (позначеними назвами на початку кожної з них).

Зауважимо, що кожен з обраних аспектів відіграє важливу роль у загальній будові фуги, сприяючи формуванню композиційного принципу, що базується на синтезі поліфонічної та гомофонно-гармонічної координат.

Надалі буде надано систематизовані авторкою дослідження різноманітні принципи організації двох великих поліфонічних циклів на різних системних рівнях їх вияву. .Нагадаємо, що застосування статистичного методу аналізу музичних зразків було обґрунтовано у Розділі 1 пропонованої роботи, де зазначалося, що *системний підхід* передбачає знайдення та розгляд *кількісних* та *якісних показників музично-художніх систем* – композиторських творів. Звідси виникає необхідність вияву в них як *статистичних* (кількісних, типологічних, усталених, структурних – *тип системи*) факторів, так і *сутнісних* (якісних, особливих, динамічних, функціональних – *стан/характер системи*).

Перш за все, на загальному формотворчому рівні окреслимо ***масштаби фуг*** двох аналізованих циклів: найкоротша з них у поліфонічному циклі тв. 2 складається із 27 тактів (№ 9), тоді як найдовша сягає 126-ти тактів (№ 17) та 124-х тактів (№ 21).

У зрілому циклі тв. 16 найменша фуга № 7 складає 12 тактів, натомість, найдовша 176 (180) тактів № 19. Масштаби фуг зрілого опусу є гнучкими, а тому дискусійними щодо їхнього остаточного визначення, адже у низці фуг це досить умовні такти, в яких нефіксований тактово-метричний відлік, чергування пунктирних і традиційних тактових рисок (що інколи вказує на синтаксис окремих мотивів або фраз), також в них наявна *поліметрія* між

голосами. Тож, на *структурно-синтаксичний рівень впливають інші музично-виразові чинники, зокрема, фразувальний, метро-ритмічний*.

Форма.

Як відомо, фуга поєднує як регламентовану частину (експозицію), так і вільну частину. При цьому, її сталу структурну архітектоніку складає *послідовне проведення теми по різних голосах на основі імітаційного принципу побудови*. Як відомо з *класичної теорії фуги*, вона складається з декількох розділів, найперше виокремлюються два, а саме, *експозиційний* та *післяекспозиційний* розділи, останній можна диференціювати як *вільну частину*, яка залежно від функцій підрозділів може розподілятися на *розвиваючу* та *завершальну частини*[22]. Навіть у «зразкових» фугах *Й. С. Баха* немає стабільних форм, а самі контрапунктичні опуси «<...> складаються з безліч форм, написаних у фуговій манері – і що саме такий спосіб, а не структурна закономірність, мають спільні фуги Баха» (Mann, 1917: 56). Отже, «<...> форма фуги довго тяжіла до дво- чи тричастинності <...>. Прагнення втілити авторську концепцію спричинило індивідуалізацію структурної будови фуги, посилення її процесуальної сторони, розмивання функціональних меж розділів» (Постовойтова, 2024: 123).

Фуги *В. Бібіка* також не є чітко вибудованими за бароковими принципами, їх умовна структура не завжди слідує трьом розділам, адже вже на рівні експозиційної частини композитор вільно трактує її структуру, зокрема, *почерговий вступ голосів замінюється стретним принципом*[23]. Під час

---

[22] У низці музикознавчих праць можемо спостерігати й інші варіанти назв формотворчих компонентів фуги, так, наприклад: у підручнику з поліфонії *Н. Очеретовської* та *Г. Цицалюка* (2017) автори вказують, що «фуга має два основні розділи: експозицію та вільну частину, <...> натомість вільна частина у деяких фугах може бути розділена на середню та заключну частини» (Очеретовська, Цицалюк, 2017: 131); дещо інші дефініції пропонує *Н. Супрун-Яремко* яка вказує на «три структурно-смислові розділи, що виконують функції тематичного експонування, розвитку і репризності» (Супрун-Яремко, 2014: 303). Так, наприклад, серед іноземних дослідників *E. Prout* (1891) виділяє три частини, межі яких виокремлює залежно від тональних орієнтирів (основна тональність – крайні розділи, суміжні тональності – середній розділ) (Prout, 1891: 138). Невипадково, ми застосували два поняття – частина і розділ, що ототожнює названий автор.

[23] Елемент накладання теми та відповіді – фуга № 3, тв. 2; вступ четвертого та другого голосу в імітаційному октавному викладі в експозиції фуги № 28, тв. 16; а також у низці багатотемних фуг тв. 16.

пропонованого аналізу вважаємо доцільним виокремлювати дві частини – експозиційну та вільну, в останній можливий поділ на два розділи – розвиваючий і заключний, який може містити репризу[24]).

Фуги раннього циклу тв. 2 ми можемо розподілити на дві групи: до першої належать приклади, в яких заключне проведення теми у фузі збігається з одним із експозиційних (або ж повінстю дублює експозицію), тим самим, виконує функцію заключного (або ж «репризного» розділу); іншу групу фуг складають ті, що мають два розділи (експозиційний та вільний, який поєднує риси розвиваючого розділу та заключного).

У представлених схемах фуг із циклу *«24 прелюдії та фуги» В. Бібіка* (тут і далі у підрозділі *Додаток Б*), ми виокремлюємо межі кожного з розділів, що допомогло унаочнити дані принципи формотворення. Коротко зазначимо, що заключний розділ форми (як третій «репризний»), де тема представлена в основній тональності (або ж у контексті даного циклу на тих самих звуковисотних позиціях), зустрічається у багатьох фугах цього опусу з певними особливостями в кожному з номерів. Так, наприклад: у фузі № 2 останнє проведення теми є неточним, можливо, скороченим, але проводиться на тій самій висоті, що і в експозиції, що, певним чином, вказує на ознаки репризи. Яскравим прикладом може слугувати так звана трифазна фуга № 3, в якій чітко виокремлюються три розділи фуги, де заключний («репризний») розділ вступає з т. 48 і репрезентує експозиційний тип вступу голосів у зворотньому напрямку (*B–A–S*) проведенням теми у ракоході, при цьому зберігаючи ладо-інтонаційну формулу початкового вступу голосів *d–a–d*.

Цікавим є окремі приклади фуг, де остання інтермедія бере на себе функцію заключної частини, в якій використовується початкова звуко-структура теми або видозмінена тема (у наших схемах це позначено як блок

[24] Під «репризністю» під час аналізу фуг *В. Бібіка* ми розуміємо проведення теми на тій самій висотній позиції, що і в експозиційному розділі (можливо в одному з голосів, що вказувало на певну динаміку форми), або ж проведення теми у всіх голосах, що кореспондує з експозиційною кількістю голосів.

інтермедій з пунктирною «Т», що вказує на фрагментарність та зміни теми), серед них фуги № 7, 8, 20.

Заключний розділ як своєрідна «реприза» сприймається у тому випадку, коли останнє проведення теми співпадає зі звуковисотною позицією першого проведення експозиції, що зустрічаємо у фугах № 6, 9, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, але з можливим діапазоном змін від повноцінного проведення теми до її структурно-тематичних метаморфоз.

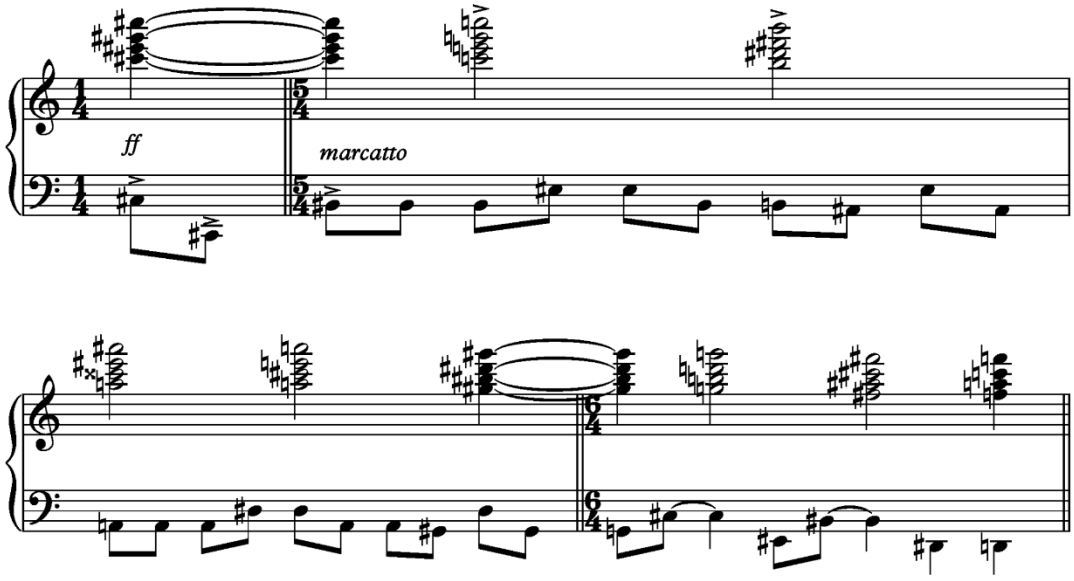
Наведемо кілька прикладів. У фузі № 6 останнє проведення теми в басу співпадає з початковим – від звуку *«e»* з трансформаціями в останньому такті теми, що продиктовано завершенням фуги у *e-moll*. Скорочення експозиційних проведень теми до одного – у заключній частині – може сприйматися як її засіб динамізації у формі, коли велике значення відіграє *ЛФК*. Зокрема, у межах чітко окресленої початкової тональності композитор збільшує кількість голосів чотириголосної фуги до 5-ти, тема в басу звучить у колористичному нашарування (октавному подвоєнні, що одночасно може вказувати як на наявні втори, так і на подвійне проведення теми різними голосами) на фоні протискладу в альті та нетипової бурдонної квінти у сопрано. Ці закономірності, що системно зустрічаються у цьому циклі, вказують на вплив національних форм раннього багатоголосся - гетерофонного, гетерофонно-бурдонного, а з іншого боку, є аналогом штучного багатоголосся. Тут спостерігаємо активну дію *ЛФК* (за *М. Тіцом* «*діафонічного багатоголосся*» (1976: 93)).

До ще одного прикладу з чітко розмежованими трьома розділами можна віднести двоголосну фугу № 9, тв. 2, де тема двічі повноцінно проходить у верхньому голосі, зберігаючи її експозиційну ладозвукорядну основу від звука *«g»*. Проте, в цей момент протисклад проводиться в оберненні, що разом з темою утворює оригінальне *ладо-фактурне* рішення в заключному розділі з рисами репризності. Саме двоголосна фуга № 9, але в циклі тв. 16, також відноситься до зразків тричастинної форми, проте у зрілому циклі дана фуга

вбирає в себе елементи двотемної фуги (про що йтиметься у підрозділі 2.4), і в умовній репризі *В. Бібік* оригінально поєднує неточне проведення другої теми, але від експозиційного звуку першої теми (*d*), тим сами об'єднуючи різні частини форми на рівні тематизму (з т. 34).

Ідею гомофонної фактури *В. Бібік* майстерно впроваджує у поліфонічну, наприклад у заключному розділ фуги № 15, тв. 2 (з т. 71), в якому тема без змін проходить у двох крайніх голосах триголосної фактури від звуку *cis* (що співпадає з експозицією), проте мелодичну лінію протискладів потовщує внаслідок стрічок акордових послідовностей (гетерофонні стрічки). У результаті ладо-звукорядна ідея зберігається, але набуває іншого фактурного виразу, що безпосередньо вказує на дію *ЛФК.*

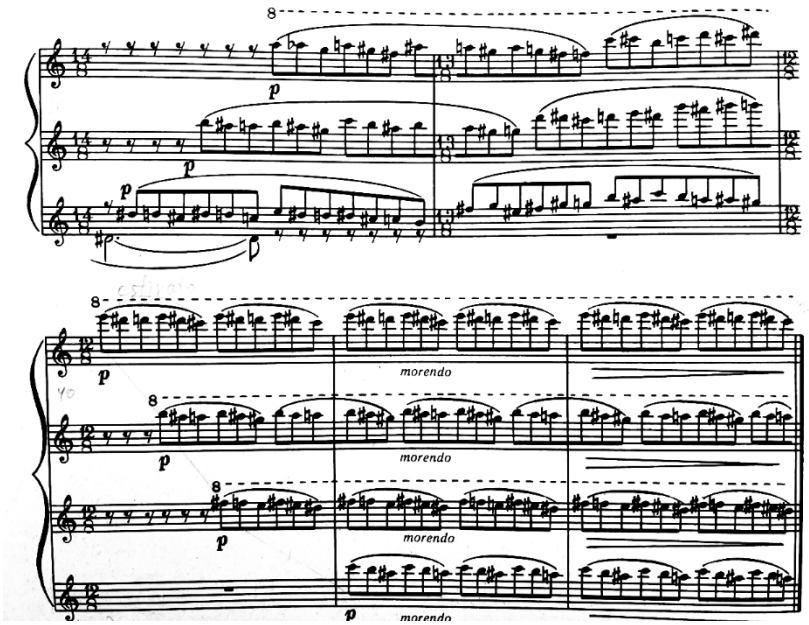
«24 прелюдії та фуги», тв. 2. Фуга № 15 (т. 71–74)



У низці фуг нами з'ясовуються виокремлення двох частин – експозиційної та вільної, оскільки вони не мають таких яскраво виражених рис заключних розділів репризного типу. Тут вбачаємо вплив поширеної у добу Бароко старовинної двочастинності, хоча вона модифікується у ладотональному змісті. Одним із яскравих прикладів постає фуга № 4, тв. 2, в якій два розділи фуги (експозиційний та вільний) майже збалансовані між собою, останній незначно переважає перший. За принципом двочастинної

форми також будується і фуга № 5, тв. 2, в якій вільна частина насичена стретними проведення теми до завершення всієї форми, до того ж остання стрета відбувається у паралельній тональності *cis-moll* з модулюючим кадансом в основному тональність *E-dur*. На нашу думку, у зрілому циклі можемо також виокремити приклади фуг з рисами двочастинності. Наприклад, фуга № 6, тв. 16, де ми розмежовуємо експозиційну частину (тт. 1–17) та вільну (тт. 18–42), яка складається з одного інтермедійного епізоду та подальших стретних проведень теми, проте фінальна стрета є хибною магістральною стретою (тема неповна) без збереження висоти експозиційних проведень (проте з натяком на квартовий експозиційний тип вступу голосів), тож тут є значне редукування теми, що не дає віднести її за функцією до заключної частини. Проте, у загальній драматургії цієї фуги цей епізод стає кульмінаційною точкою ущільнення *ЛФК,* внаслідок імітаційного вступу голосів відбувається послідовне нашарування мелодичних ліній, які утворюють вертикаль сонорно-кластерного типу (що навіть зовнішньо – у павутині - за ладо-фактурним малюнком – *ЛФК* –нагадує фрагмент *«Реквієму» Дж. Лігеті*).

«34 прелюдії та фуги», тв. 16. Фуга № 6 (т. 38–42):



Одним із важливих факторів формотворення фуги, в цілому, та її теми, зокрема, є вибір ***кількості голосів***, про що зазначено у *С. Постовойтової* в

контексті опрацювання різних теоретичних трактатів з фуги, зокрема, щодо вивчення *фугової теми* (2024: 48–50). У поліфонічному циклі *«24 прелюдії та фуги»*, тв. 2 дев'ять фуг є чотириголосними (№ 1, 2, 6, 8, 10, 13, 22, 23, 24), тринадцять фуг – триголосними (№ 3, 5, 7, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21), одна – п'ятиголосна (№ 4) та одна фуга двоголосна (№ 9), цікаво, що саме двоголосні фуги у двох циклах (тв. 2 і тв. 16) знаходяться під номером 9. У циклі «34 прелюдії та фуги», тв. 16 найбільше триголосних фуг – двадцять одна (№ 1, 2, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 21, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33), вісім фуг складаються з чотирьох голосів (№ 3, 6, 8, 17, 18, 20, 24, 28), одна двоголосна (№ 9). Окрема варто сказати про фуги, в яких кількість голосів не є стабільною, в певній мірі варійованою, тому думки дослідників стосовно них дещо різняться, так у циклі представлені п'ятиголосні фуги № 4[25] та 34[26], а також дві шестиголосні № 5 та 22[27].

В контексті вияву кількості голосів тієї чи іншої фуги в обох поліфонічних циклах *В. Бібіка* варто звернути увагу на один із частих фактурних прийомів, а саме додаткове включення або відключення голосів, що в окремих випадках слугує основою для переходу з поліфонічного типу фактурних взаємозв'язків у гомофонно-гармонічний і водночас формує один із важливих композиторських методів фактурної організації цілого не тільки у *В. Бібіка*, а й загалом у фугах XX століття - цю тенденцію можна також пов'язувати із дією *ЛФК*, що може мотивувати проєкцію ладозвукорядних принципів на фактуру та необхідність її ущільнення чи розрідження (елементи імпровізаційності та впливу сонорних тенденцій). Саме про один із таких параметрів сучасної поліфонічної фактури пише *T. Ursova.* В одному з дисертаційних розділів про поліфонічну структуру музикознавиця вказує на

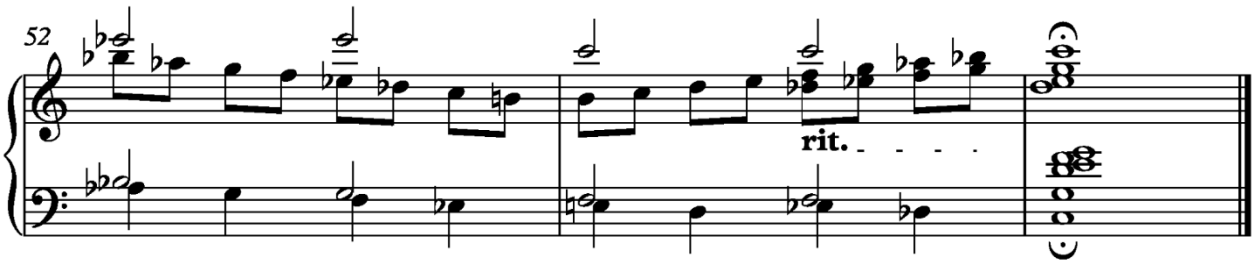
[25] На думку *В. Задерацького* (1980: 6) це чотириголосна фуга з «блукаючим» 5-м голосом.

[26] У схемі фуги № 34 тв.16 *С. Постовойтової* вказані чотири голоси (Постовойтова, 2024: 252).

[27] Фуга № 22 трактується українськими дослідниками як п'ятиголосна (Постовойтова, 2024: 248), і також як шестиголосна (Циганюк, 2023: 128, 306). На нашу думку, експозицію фуги формує послідовний вступ шести голосів, тому ми також відносимо її до шестиголосної.

нестабільну кількість голосів у фугах сучасних композиторів, адже «зміна кількості голосів стає можливою в будь-який момент[28]» (Ursova, 2009: 75). Дещо класичним, в цьому відношенні, або ж наслідування певних бахівських моделей є ранній цикл *«24 прелюдії та фуги»*, зокрема його перша половина (№№ 1–13 фуги), де відключення або навпаки потовщення одного з голосів характерно лише для заключних каденцій фуг. Наприклад, короткочасні терцієві втори зустрічаємо вже у фузі № 1, тв. 2, а саме в її заключних тактах, що може сприйматися як певний ефект для підсилення розгалуження фактури, що призводить до фінального тонічного тризвуку із сонорно-кластерними потовщеннями (до 10 звуків).

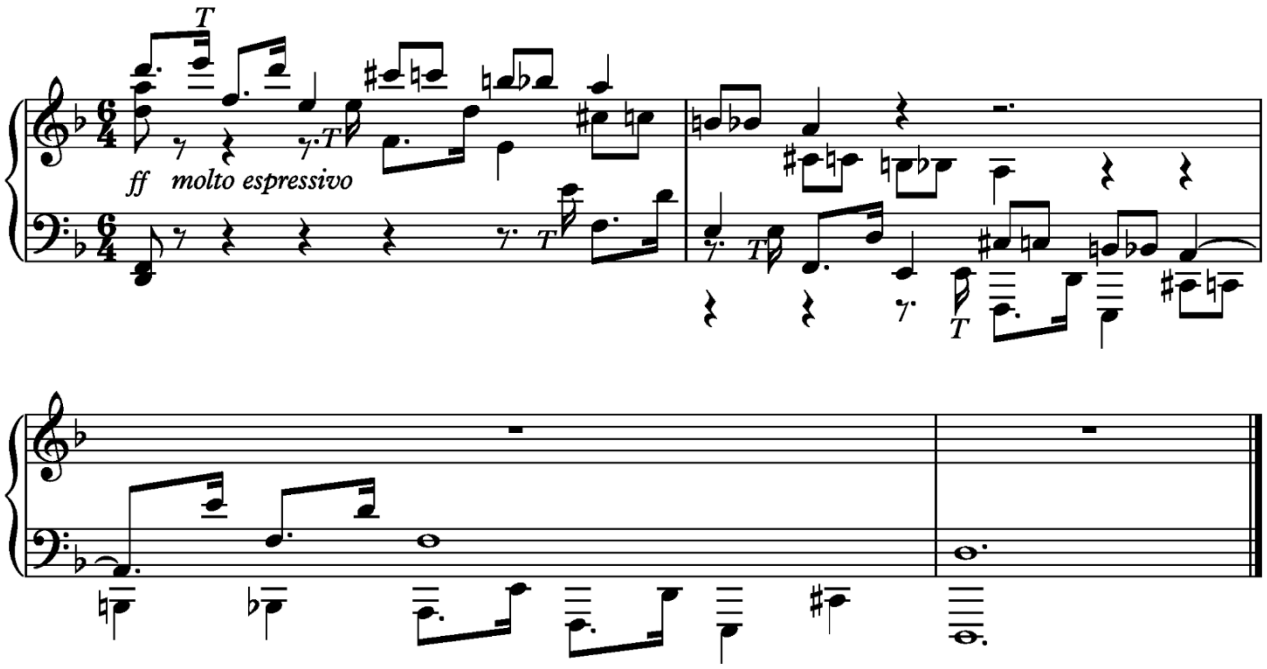
«24 прелюдії та фуги», тв. 2. Фуга № 1 (т. 52–54):



Інший прийом, а саме відключення голосів, спостерігаємо у фінальних тактах п’ятиголосної фуги № 4, що завершується двоголосним унісоном (магістральна заключна стрета побудована на основі ритмічно видозміненої теми та інтерполяції її звуків, але зі збереженням початкового звуковисотного проведення теми, ніби зходження з верхніх регістрів у нижні).

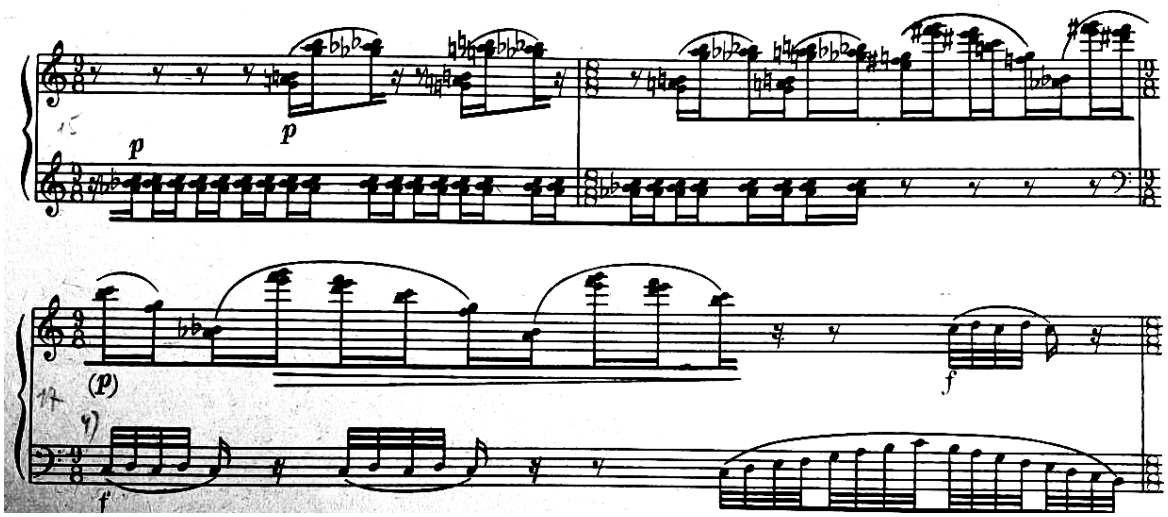
[28] В\У контексті поліфонічного циклу *О. Яковчука* музикознавиця зазначає, що його тричастинна фуга-токката № l in *C*, у різних фрагментах форми має від п'яти до десяти голосів (Ursova, 2009: 75).

«24 прелюдії та фуги», тв. 2. Фуга № 4 (т. 27–30):

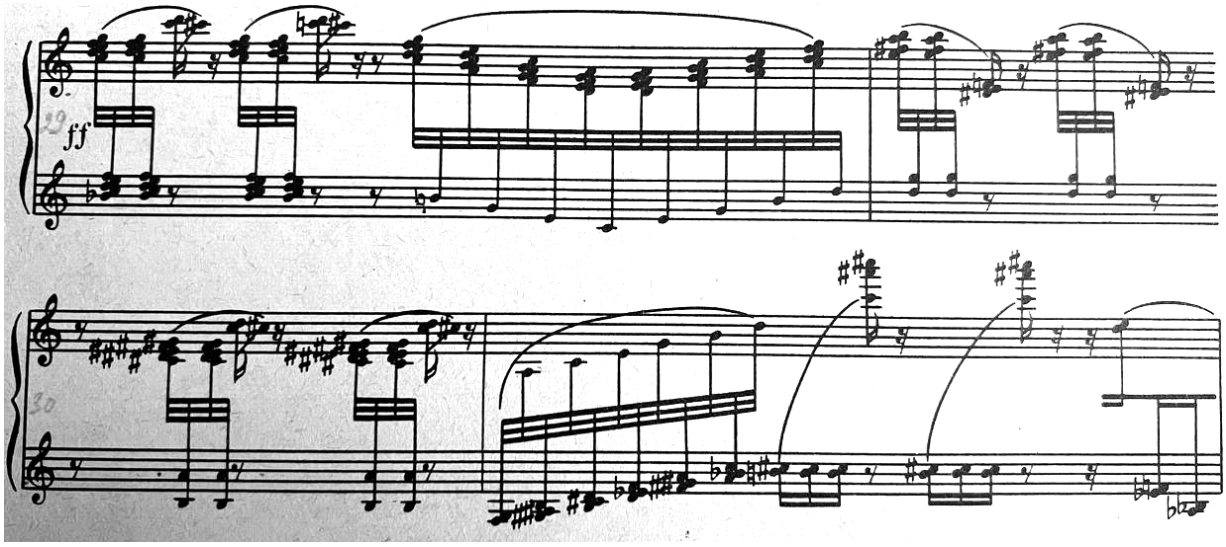


Натомість, друга половина циклу дещо відрізняється, формуючи певні закономірності зрілого циклу композитора у тв. 16, так, наприклад у вільній частині фуг № 13, 14, тв. 2 часто відбуваються раптові відключення та включення голосів, зокрема, внаслідок вертикалізації поліфонічної фактури (дія *ЛФК*). Узагальнюючи зазначимо, що підключення додаткових голосів відбувається при терцієвих або октавних вторах, або ж із введенням у поліфонічну фактуру елементів гомофонно-гармонічного складу, а отже акордової вертикалі, що формує акорди терцієвої структури, або ж в окремих моментах кластерних потовщень окремих голосів, що можемо спостерігати у фрагментах двоголосної фуги № 9.

«34 прелюдії та фуги», тв. 16. Фуга № 9 (т. 15–17):



«34 прелюдії та фуги», тв. 16. Фуга № 9 (т. 29–31):

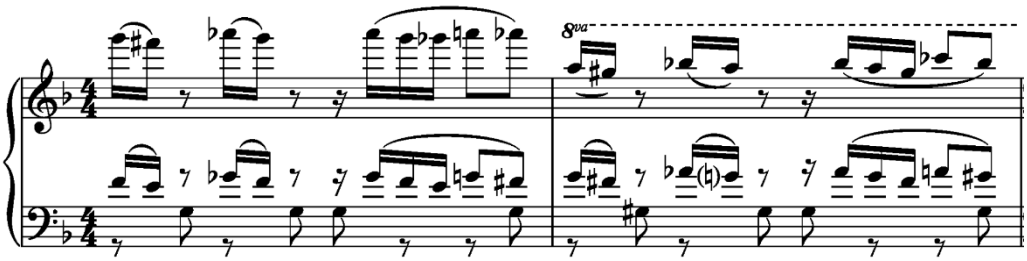


В контексті даного принципу «включення» та «виключення» голосів фуги варто зауважити на одному з важливих та домінуючих компонентів фуги – лінеарною фактурною організацією, що базується на імітаційному викладі тематичного матеріалу у взаємодії самостійних мелодико-ритмічних голосів. Такий тип викладу, з характерним переважанням горизонтального осмислення музичної тканини, не лише домінує у структурній побудові фуги, а й виконує функцію провідного формотворчого чинника. Саме поліфонічна лінеарність, заснована на суворій логіці голосоведення, зумовлює як тематичну цілісність, так і динаміку композиційного розгортання. У XX столітті, зокрема, у представлених опусах *В. Бібіка* спостерігаємо певну тенденцію

переосмислення такого типу взаємозв'язків голосів, а відтак горизонтальне мислення співіснує з елементами вертикального, що фіксує впровадження у поліфонічну фактуру елементів гомофонно-гармонічної, зокрема акордових вертикалей, остинатних сполук, чергування тутійних епізодів та монодії. Таким чином, поліфонічна моноцентричність фуги переосмислюється крізь призму фактурно-стилістичної поліваріантності, що в поліфонічних циклах проявляється у різних проєкціях.

Так, наприклад, у фугах поліфонічного циклу «34 прелюдії та фуги», тв. 16 «принцип монофактурності <...> порушується, поліфонічна тканина стає переривчастою внаслідок особливостей драматургічного задуму у більшості фуг (виключення становлять фуги №№ 1, 7, 11, 14, 21, 22, 25, 28 – монофактурні, вирішені суто поліфонічними, мелодико-лінеарними засобами)» (Осіпова, 1984: 38). Якщо у зрілому циклі це широкий спектр таких змін, то в ранньому циклі більшість фактурних трансформацій відбуваються на рівні темброво-фактурного принципу, де є ідея потовщення голосів (принципів діафонічного багатоголосся (Тіц, 1976: 93)), їх дублювання, що відбувається переважно у тематичних кульмінаціях, стретах. Відтак утворюються колористичні нашарування - так звані мікстури у синхронізованому подвоєнні тем (октавні-унісонні чи акордові), природа яких є ладомелодичною, що підтверджується паралельним мелодичним рухом, наявністю «стрічкового» голосоведення, гетерофонної основи багатоголосся, а не функціональної ладотональної логіки, що вказує на змінний тип фактури.

«24 прелюдії та фуги», тв. 2. Фуга № 16 (т. 35–36):



Експозиція.

У представлених циклах різняться підходи до трактування форми фуги, що, перш за все, відображається на рівні експозиційних розділів, а саме особливостей побудови співвідношень голосів між темою та її відповідями. Так, наприклад, у поліфонічному циклі, тв. 2 композитор використовує традиційні ладотональні співвідношення тематизму в експозиційних розділах, наприклад *T–D* у фугах №№ 1, 2, 5, 6, 11, 13, 15, 16, 18, 19, 22, 23, 24 та *T–S* у фугах № 3, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 17, 20, 21.

Натомість, у зрілому циклі, тв. 16 функціональність даних співвідношень нівелюються, а «необхідність тоніко-домінантового співвідношення зникає, на перший план виходить фонічне уявлення композитора про процес тематичних проведень» (Постовойтова, 2024: 144). Проте дослідники не виключають класичних тоніко-домінантових зв'язків, зауважуючи, що «Бібік мислить процес експонування тем не стабільним. Широко використовує традиційні ладотональні співвідношення тематизму (Т-Д: 4, 5, 9, 10, 14 - Т1, 17 – Т1, 19, 23, 28, 29; та Т-S: 1-3, 6) <…>» (Мірошніченко, 2002: 121). У нашій роботі ми вважаємо, що функціональний аналіз в експозиційних проведеннях у фугах тв. 16 не є актуальним, оскільки ладотональний план циклу, зокрема, малого циклу прелюдії та фуги виходить за межі класичного розуміння тональності. У результаті доречним стає розмежування на кварто-квінтові співвідношення (які переважають у циклі) та інші (альтернативні), які ми визначаємо за першим звуком у проведеннях теми (що у наших схемах унаочнено в окремій графі «початковий звук теми»).

Серед інших нетипових інтервальних співвідношень (так званих альтернативних[29]) в експозиціях фуг композитора виділимо *поліінтервальні*, серед них найбільш поширені приклади, коли терція поєднується з секстою (або навпаки), октава з квартою чи квінтою, або ж секундові нашарування, що в

[29] Підкреслимо, що *В. Бібік* не стає першовідкривачем такого принципу побудови експозиції, композитори першої половини XX століття у своїх фугах вже намітили ці тенденції, зокрема, відповідь у терцію вводить *П. Хіндеміт* у своєму циклі «Ludus tonalis», *Fuga in F*, натомість, відповідь у паралельній тональності, а отже малою терцією нижче в експозиції фуги *B-dur*.

результаті утворюють *акордово-кластерну (а відтак і фонічно-сонорну) основу вертикалі (дія ТФК),* де на перший план виходить категорія сонорності. Останнє підтверджує і *В. Задерацький* зазначаючи, що такий принцип побудови теми-відповіді має на меті урізноманітнення сонорно-барвистих ефектів, пошук відповідного сонорно-колористичного «режиму» для кожної теми (Задерацький, 1980: 7). Натомість, *О. Лисяна* вважає, що витоки такої фактурної барвистості сягають фольклорних інтонацій: «Сонорність в музиці В. Бібіка пов'язана з традиціями національної культури <…>, ладова загостреність (часті півтонові співвідношення між ступенями ладу), закладена в багатоголоссі українського фольклору, дала, свого роду, проекцію на якість гармонічної вертикалі в професійній музиці. Це і визначило певну закономірність – "перевантаження" гармонічної вертикалі в українській музиці» (Лисяна, 1980: 24).

Таке співвідношення теми та її відповідей призводить до неможливості хорової диференціації голосів у фугах на сопрано, альт, тенор, бас, натомість показовим стає практика поділу на перший голос, другий, третій і т.д. залежно від теситурних проведень теми, що вказує на особливий підхід до тембрально-регістрових характеристик, а отже «<...> інструментальний підхід, <...> який робить поділ між регістрами зайвим» (Ursova, 2009: 75). *О. Лисяна* виділяє дві характерні закономірності розміщення тем: 1) проведення тем приблизно в одній теситурі звучання; 2) прагнення до високих регістрів, особливо на останніх стадіях поліфонічного розвитку (Лисяна, 1980: 19). Наведемо декілька прикладів: фуга № 24, тв. 2 в заключних тактах (з т. 74) всі голоси переходить в басову теситуру; фуга № 31, тв. 16 фактурно розташована у верхніх регістрах, лише у трьох останніх тактах нижні голоси переходять у басову теситуру.

Тема.

Спостерігати ці та інші інноваційні процеси можемо як на рівні цілісної форми фуги, так і на рівні коду фугової форми, тобто її теми, оскільки «фуга завжди є "смисловим джерелом" поліфонічного циклу, а тема – квінтесенцією

фуги» (Постовойтова, 2022: 85). Оскільки смислове навантаження та зміст всієї фуги закладений саме у темі як її початковому імпульсі, тема, власно, і акумулює в собі характерні риси музичного образу фуги. Як відомо, тема є обов'язковою структурною складовою (та, відповідно, семантико-драматургічною основою) фуги, оскільки «зміст фуги звичайно побудований на утвердженні та тлумаченні основної думки (тези), висловленої в темі, котра викладається на початку твору» (Очеретовська, Цицалюк, 2017: 131). Таким чином, тема фуги постає як своєрідний інтонаційно-структурний концентрат «стислий конспект», що в згорнутій формі вміщує ознаки основних етапів драматургічного розгортання: експонування, фазового розвитку, кульмінації, гальмування, підсумкового узагальнення та кадансування. Отже, її структура вже містить «процесуальний кодекс», і процес, і правила (закономірність), одночасно. Так, тема фуги стає імпульсом форми, і як структури, і як процесу розгортання цієї структури, тобто формотворення. Саме тому тема не ототожнюється лише тільки з мелодією, адже не кожна мелодія є темою, і не кожна тема, як відомо, є мелодією.

Як стверджує *Е. Праут* (*Ebenezer Prout*) «не можливо дати чітких правил щодо тривалості теми фуг» (Prout, 1891: 13), тому варіантів її побудови існує безліч. У поліфонічному циклі тв. 2 найменша протяжність теми[30] складає два такти у фугах № 4, 9, 10, 16, 18, і хоча така «*афористичність висловлювання у темі спонукає до невеликого обсягу всієї фуги*» (Постовойтова, 2024: 56), масштаби представлених вище фуг варіюються від 27 тактів у фузі № 9 до 105 тактів у фузі № 18, що вкотре транслює індивідуально-авторські рішення побудови. Найдовша тема даного циклу сягає одинадцяти тактів у повільній чотириголосній фузі № 2[31], що в результаті формує 120-тактову структуру. Загалом, у представленому опусі переважають лаконічно-афористичні теми від

[30] За класифікацією *С. Постовойтової* «короткі (півтора — три такти), середні (три – п'ять тактів) та великі (п'ять і більше) (Постовойтова, 2024: 55).

[31] В опублікованому варіанті малого циклу № 2 тема фуги складає чотири такти (про що йшлося у підрозділі 2.1), проте ми у нашій роботі опиралися саме на рукопис циклу.

2-х до 6-ти тактів у різних жанрово-стилістичних варіантах (елементи жиги у темі № 7; токатність теми № 9; вишукана танцювальність № 11; стилізація барокових інтонем (зокрема стилізація бахівських тем, без прямого цитування) № 4, 8, 13, 18). Переважна більша кількість тем вкладається у квадратну структуру (2–4 такти), але класичний восьмитактовий період утворюється лише у темі фуги № 5[32]. У ранньому поліфонічному циклі тв. 2 *В. Бібіка* широко представлені й неквадратні побудови, зокрема тритактові № 6, 14, 23, п'ятитактові № 1, 11, 17, 22, одна шеститактова тема № 8, а найдовша тема циклу в нотному рукописі, як було зазначено вище охоплює 11 тактів (фуга № 2 тв. *2*) .

Натомість, у поліфонічному циклі *«34 прелюдії та фуги»,* тв. *16* обсяги поліфонічної дещо різняться, адже багато тем написані у вільних тактово-метричних побудовах, (або з позначенням нетипового тактового розміру, або ні). Коли тема фуги будується без авторського зазначення розміру, їх структуру можна виділити як умовний «один такт» (№№ 4, 7, 27), або можуть розділятися пунктирними тактовими рисками (№ 19, 29). Окрім цього зустрічаємо випадки, коли початково зазначений розмір надалі втрачає свою актуальність, можна виділити ще одну групу тем (так званих багатотемних фуг), розміри яких зазначені напочатку, але подальші експонування тем не відповідають зазначеній тактово-метричній сітці (без композиторських уточнень), яскравим прикладом слугує четверна фуга № 17, перша тема якої займає два такти у розмірі 12/4, друга тема один такт, що в сумі складає 4/4, третя тема також один такт з умовним розміром 15/4 та четверта тема два такти з перемінним розміром 14/4 та 3/4.

Таким чином, у поліфонічному циклі тв. 16 тривалість тем варіюються від одного такту (у фугах №№ 4, 5, 7, 14 (тема 1), 27, 31) до дев'яти тактів у фузі

[32] Симптоматично, що окрім класичного квадратного періоду ця тема має завершену структуру (розпочинається і завершується I ступенем *E–dur)* і ладотональну визначеність, адже мелодія будується на основі ходів по звуках головних тризвуків *T–S–D.*

№ 33. Загалом, переважають *теми неквадратної побудови*, що займають 1, 3, 5, 7, 9 тактів. Серед найменших фуг у циклі виділимо три, а саме № 27 (зошит III) – 11 тактів, та № 7 (зошит I) і 31 (зошит III) із загальною кількістю – 12. Їх спільною особливістю стає й теситурна драматургія побудови всього циклу, що переважно зосереджена у верхніх шарах фактури, з поодинокими, короткочасними вкрапленнями нижнього регістру. Структура представлених трьох тем складає один такт, але в межах вільної тактово-метричної системи (оскільки фуги № 7 та 27 без позначення тактового розміру) а фуга № 31 формує ряд перемінних складних розмірів з чергуванням 10/4 та 11/4, окрім цього тактово-метрична система базується на чергуванні простих тактових ліній з пунктирними, котрі виокремлюють фрази.

Важливим аспектом вивчення теми стає її ладовий чинник, оскільки він концентрує рівень виразовості теми, можливості контрапунктичних співвідношень та задає ладові координати фуги, і навіть темброво-теситурні рішення (*ЛФК*). Варто зазначити, що навіть у діатонічну ладо-звукорядну тему протикають наявні або приховані хроматичні звуки. Або ж діатонічна основа теми відчувається лише під час її експонування, тобто першому одноголосному проведенню, при подальших проведеннях теми за наявністю кількох контрапунктичних голосів ладотональна центрованість поступово нівелюється, так само як її атрибути – рух мелодичного тематизму по звуках акордів, наявність консонуючих, сильних і відносно сильних долей, тонально-функціональна визначеність, натомість конструктивної функції набувають інтервальні структури, серед яких вагоме значення займають дисонанси, у тому числі, на опорних метричних долях, що вже бачимо на прикладі теми фуги № 1, тв. 2.

Важливою складовою ладового параметру, безумовно, слугує її початковий та останній звуки, що стають своєрідним «будівельним матеріалом» для архітектоніки ладотонального плану експозиції та загалом всієї фуги. Представлена нами таблиця (*Додаток Г*) унаочнює декілька

параметрів *ладової структури* кожної з тем циклу: початковий звук, фіналіс теми (а отже її завершення), кількість охоплених тонів в темі, звукоряд без зазначення повторювальних тонік, а також загальні тональні орієнтири конкретної фуги, що допомагає співвіднести характеристики теми із загальною концепцією того чи іншого малого циклу.

Так, з умовно першого ступеню розпочинаються більшість фугових тем тв. 2, а саме №№ 1, 3, 5, 6, 7, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 22, 23, 24, окремо можна виділити фугу № 10, в якій затак з VII↑ ступеня шітнадцятою тривалістю відразу переходить у I ступінь. У чотирьох фугах з циклу тв. 2 теми розпочинаються з V ступеня – №№ 11, 17, 18 (перша тема), 21, а дві фуги № 3 та 8 розпочинаються з III ступеня. Важливим постає той факт, що під час експонування теми, так само як і в подальших розділах, відбувається ладотональна центробіжність, а саме нівелювання тональних опор, що в контрапунктичних сплетіннях теми у різних голосах може призводити до *політональних осередків.*

У порівнянні з раннім поліфонічним циклом, теми зрілого циклу, тв. 16 побудовані за дещо іншим принципом, початок і завершення тем не можна ідентифікувати та співвіднести зі стійкими ступенями умовної тональності, передбаченої композиційно-драматургічною основою циклу. Тож, із нотних прикладів усіх тем, представлених у *Додатку С*, окремі зразки, а скоріше винятки, розпочинаються з таких тональних опор: зокрема, п’ять тем фуг тв. 16, а саме №№ 4, 5, 13, 20, 27 розпочинаються з умовного I ступеня, з умовного V-го – розпочинаються дві теми фуг №№ 9, 14 та початок трьох тем можна вважати з III ступеня у фугах №№ 7, 15, 18. Як бачимо, досить не багато тем (з 34-ьох) розпочинаються із так званих тональних устоїв, яких композитор, певною мірою, уникає у зрілому циклі.

На так звану замкнутість та розімкненість теми впливають останні її звуки, що в перспективі обумовлюють *ладотональні зміщення та мелодичну варіативність теми.*

На прикладі декількох тем продемонструємо вище зазначені параметри. Тема фуги № 5, тв. 2 охоплює діапазон децими, розпочинається і завершується першим ступенем і є прикладом замкнутої теми. Класичний восьмитактовий період теми можна розподілити на дві половини (1–4 тт. та 5–8 тт.), а саме, діатонічну та хроматичну, у першій – це рухи по звуках головних акордів з зупинкою на *D,* а в другій – це щоразу зіставлення ладотональностей. Двотактова тема фуги № 10, тв. 2 може слугувати прикладом однорідної розімкненої теми, в тематизмі якої закладено оспівування стійких ступенів *g-moll*, демонструючи традиційні ладо-інтонаційні тяжіння, проте, при подальшому розвитку вони втрачають цю функцію та навіть утворюють свої ладо-інтонаційні та ладо-звукорядні системи. При переважанні однорідних тем зустрічаються й контрастні, що відображається як на рівні мелодико-гармонічних структур, так і на рівні метроритмічної організації. Серед таких прикладів, виділяється тема фуги № 15, тв. 2, у тритактовому мотиві якої двічі змінюється розмір 5/4 та 6/4 та ритмічний малюнок (рівномірні вісімки замінюються на синкопований ритм). Мелодичний малюнок розвивається у межах октавного діапазону з акцентними стрибками на кварти. В *одноголосній темі* композитор закладає *приховане двоголосся*, де верхній шар – це діатоніка, а нижній – хроматика, що і формує *ЛФК* даної теми.

Нетиповим прикладом формування теми, в контексті ладового параметра, постає перша тема фуги № 18, тв. 16, в основі її ладо-мелодичного звукоряду лише один звук *fis,* а отже її мелодична горизонталь в контрапунктичному поєднанні формує кластерно-сонорний тип вертикалі, 10-ти ступеневий звукоряд дієзного нахилу (умовної тональності *dis–moll*), що формується в результаті усіх проведень теми (не враховуючи бемольні енгармонічні заміни). Таким чином, спостерігаємо лад типу «розгортання», що поступово складається з кожним наступним проведенням першої теми фуги № 18, тв. 16.

Коротко зазначимо, що у низці своїх поліфонічних тем *В. Бібік* звертається до дванадцятитонового звукоряду, а отже – до принципів

додекафонного або ж серійного письма: тема фуги № 31, тв. 16 вміщує 12 неповторюваних звуків; у темі № 34 також використано принцип 12-тонової побудови з двома повтореними звуками (*c, ces*); у циклі *«24 прелюдії та фуги»* у двох темах фуг композитор використав 12-ступеневі звукоряди, проте в обох випадках з повтореними тонами (№№ 2, 17).

Традиційним явищем у поліфонічних циклах *В. Бібіка* стає використання варіантів теми, які *І. Пясковський* відносить до «оновлення типів розгортання» (Пясковський, 2012: 188), тобто похідних від початкового (одноголосного) експозиційного викладу. Можна вважати, що традиція такого принципу роботи з тематичним матеріалом фуги є досягненням композиторів XX століття, адже « <...> точного і варіантного повторів субмотивів теми (їх немає у Й. С. Баха)» (Пясковський, 2012: 188). Досить активно описаним принципом композитор користується в обох поліфонічних циклах, як у вільних розділах фуги, так і експозиційних (усі позначення видозміни теми у наших схемах пунктирними літерами).

Так, можна виділити декілька рівнів трансформацій теми:

- синтаксично-структурний та кількісний за чисельністю звукоелементів чинники (скорочення або розширення меж теми);
- одночасне використання декількох поліфонічних прийомів (проведення половини теми в прямому русі, іншу половину в обернені) – сегментування теми із її поліфонічними перетвореннями;
- інтервальні екстраполяції/транспозиції (фуга № 20, тв. 2 з т. 38 тема і протисклад потактово змінюють регістрові розташування, не перериваючи звучання, але створюючи ефект своєрідного вертикально-рухомого контрапункту, що в поєднанні з потовщенням фактурних шарів).

При наявних мелодико-інтонаційних видозмінах теми важливим критерієм її впізнаваності слугує її *ритмічний малюнок*, що дозволяє ідентифікувати інваріант із самою темою. Вже в експозиційних розділах при збереженні інтервального змісту теми змінюється її якісне значення, тобто

інтонаційний показник інтервальних структур (діатоніка – хроматизується, а хроматика – енгармонізується). При таких видозмінах (наприклад, малі інтервали замінюються на великі, зменшені на збільшені, і навпаки) незмінним все ж залишається ритмічний малюнок. Так, *В. Бібік* працює у комплексі, бо у нього тема виступає як єдина структура, окремі системні елементи якої можуть змінюватися, або на рівні мелодики, ритму, або ж на рівні інших музичних систем та зв'язків між ними. *Так формується поліфонічний зв'язок між системами музично-виразових засад, бо представлені зв'язки диференціюються, наче поліфонізуються, що призводить до деталізації, а відтак тематизації, наближуючи поліфонічну техніку до сучасної поліпараметрової серіальної композиції.*

Так, наприклад тема фуги № 11, тв. 2 у вільній частині набуває не тільки нових мелодико-гармонічних варіантів, а й метроритмічних зсувів, оскільки поміщається у нові метро-акцентні умови. Окрім цього, композитор звертається до прийому редукування не тільки крайніх звуків теми, а й її середини (наприклад, проведення теми в басовій партії в обернені т. 21 зі скороченням її середини). Ще одним варіантом використання редукції теми може слугувати фуга № 10, тв. 2 в якій інтонаційні, а від так ладо-звукорядні зміни в темі унаочнюють дію *ЛФК*, зокрема правило зайнятого тону коли відсутній необхідний звук у темі дублюються іншим фактурним голосом, долучаючись у такий спосіб до ладо-звукоряду теми. Так, виникає своєрідне *ладо-фактурне* розщеплення тематичного звукоряду по різних голосах, що вибудовуються з їхньої сукупної дії, є прихованим або явним.

До варіантних змін теми також можуть бути віднесені поліфонічні трансформації, а саме зменшення, збільшення, обернення та ракохід, проте і такі зміни композитор використовує досить вільно, наприклад, у заключному розділі фуги № 14 (з т. 41) тема проводиться тричі у нерівномірному збільшені, а саме чвертями, що ніби вирівнює її та, водночас, завуальовує. Або проведення лише початкового мотиву теми у збільшені, наприклад у фузі № 7 (тт. 43–46),

що також створює ефект її трансформації. А у фузі № 6 (з т. 17) тема сегментується, останні звуки проходять у збільшені, що розширює межі теми.

У зрілому циклі *«34 прелюдії та фуги»,* тв. 16 *В. Бібік* повною мірою звертається до таких трансформованих варіантів теми, як, наприклад у фузі № 2 у низці стретних епізодів вільної частини, один з них поєднує проведення теми у збільшені та прямому русі (з т. 18), але трансформуючи дані проведення теми (не пропорційне збільшення, незначні редукування), або ж приклад одного з проведень теми у вільній частині (т. 16), коли тема розосереджується між двома крайніми голосами у вигляді комплементарного чергування її звуків неначе ламаної лінії, що безумовно реалізовується в його *ЛФК*. Такий виклад теми створює пуантилістичну фактуру, за умов якої виникає субфактурне поле – двоголосся, яке приховане в одноголосній темі. Більш того, такий варіант теми нагадує *quasi* стрету в середині самої теми (ідея, яка виникає у передуючій їй стреті), що нагадує елементи *мікрополіфонії.*

Іншим прикладом постає фуга № 25, тв. 16 у розвиваючому розділі якої (з т. 13) тему проведено в оберненні з енгармонічною заміною бемольних звуків на дієзні, що також демонструє один із варіантів трансформації. Майстерно розроблені та продумані стрети фуги № 31, тв. 16 коли розпочинаючи з т. 4 композитор вводить триголосну стрету, з видозміненим ритмічним малюнком, своєрідним ритмічним вирівнюванням, при якому у темі наявні усі початкові 12 тонів, які були використані у темі у першому її проведенні. У подальшій низці стрет композитор залучає усі голоси (фактично насичує форму магістральними стретами) у різноманітних комбінаціях (оберненні, збільшенні, ракоході, з ритмічними зміщеннями).

Підсумовуючи, зазначимо, що видозміни тем *В. Бібіка* можуть бути на декількох рівнях – структурному, звуковисотному, метроритмічному, фактурному (теситурно-регістрове розшаровування, потовщення – мікстури), що може бути пов’язано з варіантним принципом розвитку, а отже в результаті сегментування окремих частин теми та опрацювання окремих сегментів за

різними напрямами (наприклад, коли фрагменти теми і збільшуються, і зменшуються, в оберненні, і в у прямому та інверсійному рухах), і найпоширеніший принцип – це скорочення теми. Останнє зустрічаємо навіть в експозиційних проведеннях, і як правило, це стосуються відсічення одного або двох звуків теми, переважно її кінцівки, проте одночасно можливі трансформації як мелодико-гармонічних, так і ритмо-мелодичних складових, які здебільшого зустрічаємо у вільних частинах форми. В окремих випадках композитор використовує одночасне поєднання декількох параметрів в межах одного проведення теми, що вказує на високий рівень тематичної варіантності. Це призводить до розуміння теми не як стало закріпленого об'єкту, а як гнучкої інтонаційної моделі, здатної до адаптації в межах змінних *ладо- та темброво-фактурних комплексів*.

Серед інших елементів фуги – ***протисклади, інтермедії, стрети*** – також вкажимо на зв'язок і з традицією, і її синтез з авангардним мисленням композитора. У цих фрагментах, *В. Бібік* звертається до різноманітних видів поліфонічних технік – імітації, секвенції, канони, прийоми та *quasi* елементи складного оберненого контрапункту, що репрезентують широкий спектр композиторської техніки.

Протисклад.

У фугах *В. Бібік* активно використовує утримані та частково утримані протисклади, принцип побудови яких здійснено достатньо вільно, тому при аналізі перестановки голосів потрібно враховувати їх відносну варіативність, що споріднює їх з композиторським методом *Р. Щедріна*. У двох опусах фуг досить різноманітні приклади композиційно-технічних підходів до формування протискладів, а саме зустрічаємо як поліфонічні, так і гомофонно-гармонічні форми викладу, тематизовані (тобто як продовження теми або розробку її окремо мотиву) або ж контрастні. Варіантність протискладів у процесі розвитку форми також є характерним явищем для фуг *В. Бібіка*, що дозволяє говорити про співвіднесення протискладу з темою, а й інколи його трактування як ще

однієї теми фуги. Наведемо окремі, найбільш характерні приклади. Наприклад, протисклад розвиваючого типу представлений у фузі № 4, тв. 2, який умовно не розпочинається з початком відповіді, а навпаки слугує продовженням теми (у представленій схемі фуги № 4 (тт. 1–11) даний протисклад позначено як один, котрий наскрізно звучить у п'яти голосах). Приклад такого ж наскрізного протискладу можна зустріти у фузі № 21 (протисклад 4-ий), що наскрізно звучить у всіх голосах в умовах триголосної стрети (тт. 38–46).

Типовими прийомами роботи з протискладами є його поліфонічні перетворення, наприклад обернення (фуга № 4, тв. 2, з т. 16). Загалом досить характерним є даний прийом для протискладів в обох циклах, так, наприклад, у фузі № 6, тв. 2 обернений протисклад введено в експозиційній частині фуги (т. 12), а в заключному розділі (т. 33) поряд з незначними ритмічними видозмінами. Подібні принципи у циклі тв. 2 використані у фугах №№ 8, 9, 10, 13, 15. Серед фуг поліфонічного циклу тв. 16 назвемо № 26 (у верхньому голосі тт. 10–15), у фузі № 27 (тт. 7–8) протисклад у збільшені та в обернені, фугу № 32 (тт. 21–24) протисклад в обернені. До поліфонічних перетворень протискладу віднесемо і збільшення, що зустрічаємо у фузі № 16, саме цей зразок фуги може слугувати прикладом, де використані *quasi* елементи вертикальних перестановок голосів саме між темою та протискладом.

Важливим критерієм протискладів є тематичний зв'язок з темою, зокрема він може бути побудований на окремих її елементах, будучи контрастним або комплементарним щодо теми.

Крім цього, зауважимо, що є певні інтонаційні барочні емблеми, які композитор впроваджує не тільки в тематизм тем, а й протискладів. Наприклад, монограми *BACH* у фугах № 16, тв. 2 (четвертий протисклад), № 19, тв. 2 (другий протисклад), № 22, тв. 2 (перший протисклад).

Виокремимо контрапункт, який виступає в ролі своєрідного лейтмотивного *ЛФК*, який зустрічаємо у багатьох фугах циклу *«24 прелюдії та фуги»* та окремих фугах *«34-х прелюдій та фуг»*, а саме низхідний хроматичний

рух (фігура типу *passus duriusculus*), як правило недрібними тривалостями. Це інтонема і стилема як уособлення композиторського мовлення, а відтак і стилю. Звідси інтонема корелює в роботі з поняттям стилем, що вбирає та узагальнює лейт-інтонаційні принципи у музиці автора. Так, наприклад у фузі №13, тв. 2 такий контрапункт у вигляді поступової мелодії з наявними у мелодії довгими тривалостями. Елементи такого поступового, але тонового, низхідного мотиву знаходимо у протискладі фуги № 4, тв. 16 (т. 3), півтоновий поступовий рух у протискладі фуги № 5, тв. 16 (т. 3). Фрагменти такої інтонеми можна вбачати у темах фуг тв. 16, № 14, 17 (перша тема в обернені), протискладах фуг № 22 (з т. 6), № 28 (з т. 2 в умовному теноровому голосі наскрізний протисклад) .

Інший принцип фактурного та метро-ритмічного рішення даного комплексу представлено у фузі № 15, тв. 2, де протисклад чіпляє останній мотив із теми в сукупності утворюючи поступенний низхідний малюнок в швидкому темпі в октавних перекличках, що формує комплементарний фактурний вигляд, організований в одноголоссі з прихованим багатоголоссям. Знаходимо також приклад, коли протисклад набуває рис *quasi* теми (початок вільної частини фуги № 6, тв. 2), де тема у верхньому голосі стає своєрідним фоном у крайньому регістрі (що нівелює її інтонаційний рельєф), а протисклад бере на себе функцію теми, а відтак активізується слухацька уява на його ладомелодичному змісті з опорою на низхідний хроматичний рух, таким чином, відбувається *функціональна ротація*.

Така наскрізність аналізованого своєрідного лейтмотивного тематичного комплексу (хоча щоразу в нових метро-ритмічних умовах) наштовхує на паралелі з принципом *романтичного монотематизму* у вигляді наскрізної мелодико-ритмічної фігури, яка, насамперед, доручається протискладам, а звідси посилюються принципи цілісності та єднання малих циклів *прелюдій та фуг* в єдину жанрово-стильову та інтонаційно-звукову системи.

Інтермедії.

Серед фуг у *В.Бібіка* зустрічаємо ті, що мають або не мають інтермедій.

Безінтермедійні фуги представлені у зрілому циклі, тв. 16, за *С. Постовойтовою* – це фуги №№ 4, 7, 8, 10, 11, 14 і такий принцип формотворення дослідниця пояснює бажанням безперервного звучання теми (Постовойтова, 2024), а отже певною мірою тотальною тематизацією музичної тканини.

Натомість, у ранньому тв. 2 приклади безінтермедійних фуг відсутні, але нашу увагу привернули фуги № 1 та № 19, в яких зустрічається по одній інтермедії, їхній тематизм формується з огляду на головну тему фуги. У фузі № 1 – це заключна інтермедія, яка будується на видозмінено-редукованій темі, переходячи в заключну інтермедію, яка виконує функцію кадансування. У наступному прикладі інтермедія фуги № 19 побудована на основі канонічних імітацій, мелодико-ритмічна складова яких заснована на початкових елементах теми, що створює ефект «хибної стрети». Отже, внаслідок тематизації інтермедійних фрагментів представлені зразки слугують прикладами перехідного характеру, адже межа між інтермедією та іншими складовими фуги стає умовною.

Узагальнюючи, зауважимо, що тематизм інтермедій обох циклів, звісно, складає групи як контрастних, так і неконтрастних побудов, і саме друга група привертає нашу особливу увагу, адже при мелодико-ритмічних видозмінах теми прослідковується спорідненість цих двох компонентів фуги (теми та інтермедії).

Варто зазначити, що в ранньому поліфонічному циклі *«24 прелюдії та фуги»* тематизм інтермедій у багатьох випадках спирається на особливості побудови саме експозиційного викладу тем. У наших схемах ми спробували унаочнити даний фактор, вводячи пунктирну букву Т (тема) в блок інтермедії, що візуально підкреслює спорідненість мелодико-тематичного змісту. Цікавим постає приклади подвійної фуги № 18, тв. 16, де на наш погляд у двох початкових інтермедіях (т. 34, т. 45) формується майбутня друга тема,

експозиція якої розпочинається з т. 75, а отже є своєрідним нашаруванням на вільну частину першої теми.

Стрети.

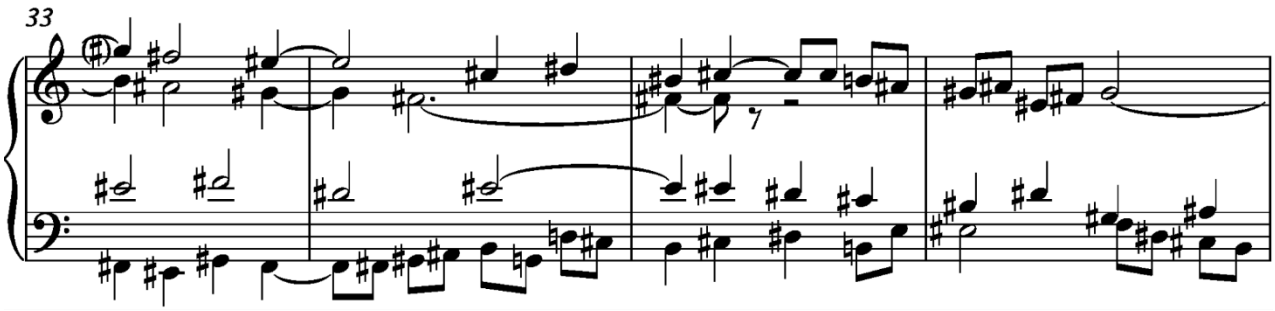
Як відомо, майстерність поліфонічної техніки у формі фуги проявляється й на рівні стретних проведень, а саме їх щільності (кількості залучених голосів), варіативності, ступеня контрапунктичної розробки, а також здатності композитора зберігати тематичну цілісність при максимальному насиченні фактури та ускладненні голосоведення. Як відомо, стрети є характерними епізодами вільних частин фуг, проте у циклах *В. Бібік* вводить їх навіть в експозиційні частини, зокрема чотиритемна фуга № 17 тв. 16 (стретні експозиції другої, третьої та четвертої тем), № 20 (третій та четвертий голос вступають в експозиції в стретному співвідношенні в обернені тт. 5–7). Особливостями стретної техніки насичена більшість фуг двох поліфонічних циклів, що дозволяє нам віднести їх до типу стретних фуг. Натомість зустрічаємо приклади безстретних форм, зокрема у тв. 2 можемо назвати триголосну фугу № 16 та частково двоголосну фугу № 9 (єдина стрета в аналізованій фузі тт. 7–9) та зрілому циклі тв. 16 №№ 3, 16, 24, 32. В таких прикладах досить розвивена техніка вертикально-рухомого контрапункту, де перестановки теми підсилюються її видозмінами, тим самим композитор компенсує певну кульмінаційну динамізацію форми, внаслідок зсуву акценту на ладо-фактурні принципи.

На прикладі фуги № 16, тв. 2 продемонструємо дані особливості. У представленому зразку розвитку набуває тематизм всіх чотирьох протискладів, а сама тема, навпаки майже повністю зберігається протягом фуги. Тобто контрапунктичний розвиток відбувається, шляхом поєднання рельєфної теми та її протискладів, тобто інших фактурно-тематичних шарів, які її відтінюють. Можна припустити, що стрета в конкретному зразку замінюється на втору, коли тема одночасно звучить у двох верхніх голосах як тематичні втори/дублювання (т. 26, т. 35). Така звукова синхронізація у проведені теми і протискладу

унаочнюється дія *ТФК*, коли дві теми у верхньому, а протисклад у нижньому, та навпаки, тема у нижньому і два протисклади у верхньому, використовуючи техніку вертикальних перестановок з видозміненими фактурними викладами. Наслідком такої синхронізації голосів стає трансформація поліфонічної фактури у гомофонно-гармонічну, коли тему відтіняють акордові комплекси, а кількість голосів збільшується від трьох до чотирьох. Таким чином, дану фугу можна віднести до змішаного типу фактурного викладу, а саме поліфонічного і гомофонного стилю.

У фугах стрети можна розподілити на два типи – повноцінні та хибні, останні можуть бути елементами інтермедії в яких початковий мотив теми стає пропостою для подальшого імітаційного розвитку у простих та канонічних секвенціях. В обох циклах досить велика кількість стретних епізодів побудована в октавних імітаціях, проте не виключенням стають й інші інтервальні ходи (наприклад, стрета в секунду у фузі № 1, тв. 2 як типовий гетерофонний прийом, що формує кластерно-сонорну основу, такий ж прийом використано у фузі № 5, тв. 16).

«24 прелюдії та фуги», тв. 2. Фуга № 1 (т. 33–36):



Показовим стає введення протискладів у стретних епізодах, що можемо спостерігати на прикладі фуги № 8, тв. 2, в якій протисклад як опорний ладо-фактурний шар є присутнім під час стретних проведень теми, що створює своєрідний художньо-образний баланс між енергічною та імперативною за характером темою і протилежним протискладом.

На основі розроблених нами схем фуг поліфонічного циклу тв. 2 можна зробити висновки, що в стретних побудовах зазвичай теми є видозмінені (про особливості трансформацій теми йшлося в даному підрозділі вище), проте не позбавлені дані епізоди й точних проведень, як на початку вільних частин (фуги № 1), так і в її заключних фрагментах.

Окремої уваги заслуговують магістральні стрети, які репрезентують найвищий рівень поліфонічної майстерності композитора. Саме ці епізоди засвідчують не лише глибоке володіння контрапунктом, а й уміння втілювати динамічну драматургію фуги через варіативність тематичних ліній, щільність голосоведення та цілісність ладо-фактурної організації.

У контексті фуг двох поліфонічних циклів *В. Бібіка*, де ладова організація набуває багатовекторного, нерідко умовного характеру, магістральні стрети становлять особливий інтерес як структурні осередки, що концентрують і виявляють найглибші прояви поліфонічного мислення композитора. Саме в цих епізодах, попри відсутність традиційної тональної опори, спостерігається надзвичайно витончена взаємодія тематичних ліній, що реалізується через варіативність інтервальних, ритмічних і фактурних модифікацій. Це дозволяє

розглядати стрету не лише як формальний засіб імітаційного розвитку, а як один із провідних інструментів внутрішньої драматургії фуги, побудованої на принципах гнучкої ладотональної та тембрової організації.

Тип мислення *В. Бібіка* у своїй глибинній поліфонічності, органічному зверненні до фуги як до живого жанрового та концептуального ресурсу можна зіставити з художніми концепціями *М. Регера* – одного з найяскравіших послідовників бахівського поліфонічного ідеалу в пізньоромантичну епоху. Для обох композиторів фуга і, загалом, поліфонія були способом мислення, структурою, в якій втілювались філософські й драматургічні засади їх концептуальних задумів. І хоча стилістичні особливості цих двох композиторів різняться, адже *М. Регер* представник пізнього романтизму, проте влучно описує творчий метод німецького композитора *О. Савайтан*, зазначаючи, що «<...> стилістично його (М. Регера. – *Л. А.*) музична спадщина, з одного боку, заглиблена в історичні часи, аж до раннього бароко, звернена до німецької музичної традиції, з іншого, – включає минуле в сучасний контекст і становить своєю одне з найбільш яскравих явищ пізнього романтизму, багато в чому безпосередньо спрямоване в мистецтво XX століття» (Савайтан, 2017: 12). Подібну художню парадигму спостерігаємо й у *В. Бібіка*, чия поліфонічна мова синтезує багатовіковий історичний досвід – від барокової фуги до її сучасних форм серійної організації, сонорно-кластерних структур і модальної багатозначності. Як і в *М. Регера*, у харківського композитора поліфонія постає не лише як технічна основа композиції, а як форма мислення, носій складної жанрово-стильової системи, в якій відображається усі ті новітні віяння доби. Саме у фузі композитор реалізує складні, експерементальні індивідуально-стильові концепції, що актуалізує фугу як живу, відкриту структуру, здатну трансформуватися відповідно до викликів сучасного художнього мислення.

2.4. Багатотемна фуга як експериментальна платформа: розномаїття трактувань, вияви індивідуально-стильових маркерів у *quasi* формах

В історії європейської поліфонічної музики XX століття багатотемна фуга є універсальною формою і жанром, еталонними зразками якої, й до сьогодні, вважаються фуги *Й. С. Баха*. Репрезентуючи дві і більше теми «складні багатотемні фуги містять у собі прояви найбільш насичених драматургічних перипетій здобутків відповідного жанру, виражених надзвичайно різних і далеко не простих формах» (Мірошниченко, 2005: 109). В контексті індивідуальних композиторських стилів XX століття авторці дисертації відомі подвійні фуги у творчості європейських композиторів, серед яких назвемо *Д. Шостаковича* Фуга №24 (*d-moll*) з поліфонічного циклу *«24 прелюдії та фуги»*, *ор.* 87 (1951), *П. Хіндеміта фінальна подвійна фуга з використанням дзеркальної інверсії (1942), М. Регера «Варіації і фуга на тему Й. С. Баха» ор.81 (1904)*.

Поліфонічна творчість *В. Бібіка* репрезентує два шляхи переосмислення цього жанру в контексті багатотемних фуг, а саме у двох поліфонічних циклах, це приклади монотембрального звучання фортепіано, а в поліфонічному триптиху *«Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH»,* тв. 54 – це приклад подвійної фуги для двох фортепіано, що за технікою композиції наближається до оркестрового звучання творів *І. Стравінського*, зокрема II частини «Симфонії псалмів» (1930) та фуги-фінал у концерті для двох фортепіано.

Як бачимо, перед нами приклади як монотембрових творів (фортепіано) та політембрових (симфонічних партитур), що демонструє темброву гнучкість жанру фуги, багатовимірність звучання у симфонічних творах, нові особливості тематичних голосів, своєрідна гармонія та поліфонія тембрів, а також це безперечна можливість форми адаптуватися в різних контрапунктичних умовах.

Двотемні фуги наявні у представлених фортепіанних поліфонічних циклах *В. Бібіка* утворюють індивідуально-авторські концепції, які реалізуються в складноорганізованих структурах форми фуги. В українському музикознавстві є окреме дослідження (наукова стаття) *С. Мірошниченко* (2005) яке присвячене проблематиці класифікації багатотемних фуг та особливостей їх побудови на основі творчості українських композиторів (як зазначено у назві статті) в порівняльному контексті з фугами *П. Хіндеміта, Д. Шостаковича та Р. Щедріна*. Звісно ж загальні позиції класифікації, та окремі аналізи обраних малих циклів представлені в загальних роботах науковців різних років, присвячених саме поліфонічному циклу «34 прелюдії та фуги» (про що йшлося вище), тому проблематика багатотемності фуг харківського композитора постає як актуальне та достатньо дискурсивне питання у творчості В. Бібіка.

Так, *С. Мірошниченко* (2005) подає класифікацію складних багатотемних фуг (СБФ), яка базується на систематизації способів викладення й розвитку тематичного матеріалу, та слугує важливим внеском у сучасну поліфонічну теорію. Музикознавиця, спираючись на попередні напрацювання (зокрема В. Фрайонова), деталізує типи багатотемних фуг за характером експозиції, способом тематичного синтезу, структурною складністю та жанровою специфікою.

«1. СБФ зі спільним викладом тем — подвійні, потрійні <...>; 2. СБФ із роздільними експозиціями тем: подвійні, потрійні, четверні; 3.СБФ з накладаючими експозиціями: подвійні, потрійні; 4.СБФ із розосередженою експозицією другої теми: подвійні; 5. СБФ із канонічними експозиціями тем: подвійні, потрійні,четверні; 6я . СБФ зі змішаними експозиціями тем: потрійні, четверні; 7. СБФ складно-составні: подвійні, потрійні; 8. СБФ синтетичного типу (Р + Ф): подвійні, четверні; 9. СБФ — жанри: подвійні. 10. СБФ «цитатні»: подвійні, четверні; 11. СБФ із парним синтезом тем: потрійні, четверні (Мірошниченко, 2005: 119).

Загалом, класифікація охоплює 11 основних типів СБФ, серед яких вирізняються як традиційні форми (наприклад, фуги з роздільними або спільними експозиціями тем), так і модерні варіації, зокрема фуги синтетичного типу (де комбінуються рондо і фуга[33]), цитатні фуги, канонічні конструкції або складно-синтетичні багатошарові форми. Такий підхід засвідчує, що багатотемність у сучасній фузі виходить далеко за межі простого тематичного множення, і перетворюється на принцип композиційної організації цілого, що активно взаємодіє з іншими параметрами музичної мови: фактурою, формою, тембром, ладовою палітрою.

Особливу увагу привертає ідея тематичної взаємодії — як у випадку змішаних або накладених експозицій, так і при парному синтезі тем, що дозволяє мислити фугу не лише як суто логічно-контрапунктичну структуру, а як індивідуально-авторську жанрово-стильову систему, драматургія якої відображає композиторський задум. Це має особливе значення для аналізу фуг у творчості композиторів XX–XXI століття, де багатотемність часто виступає не просто як технічний прийом, а як маркер індивідуального стилю та світоглядної концепції. Окремим критерієм можна додати функції протискладів, які в окремих випадках є інтонаційно спорідненими з темою, а відтак, стає її логічним продовженням, що безумовно, може подібно темі набувати певну її функцію. Натомість, протисклад як контрапунктуючий голос повинен відтіняти тему, що відповідатиме його драматургічній функції протискладу. Враховуючи сучасну музичну мову поліфонічних творів В. Бібіка, в яких тема стає виразом комплексної дії усіх її складових елементів, вони набувають новаторського, сучасного, інтонаційно-звукового змісту. Такими самими комплексними характеристиками вирізняються і протисклади, які природно конкурують темі. Адже, за *С. Постовойтовою*, яка спираючись на

[33] Такі жанрові сплетіння, наприклад у поліфонічному циклі *В. Іванова* реалізувалися в подвійному жанровому найменуванні фуга-рондо № 11, хоча дана фуга відноситься автором дисертації до однотемних.

В. Калужського виділяє стабільні елементи теми – звуковисотні, метро-ритмічні та масштабні ознаки (Постовойтова, 2024: 53), але у *В. Бібіка* вони є змінними. У нього немає стабільних елементів теми, і тому сама тема втрачає своє яскраве лідерство поєднуючись до протискладу, тобто наближаючись до нього.

Але саме вони у фугах *В. Бібіка* стають змінними, що унаочнюють надані у дослідженні схеми фугових композицій. Отже, тема втрачає свої сталі, фіксовані характеристики, зближаючись із протискладом, між ними, у такий спосіб, нівелюється рівень субординаційних зв'язків, а навпаки, відбуваються процеси функціональної ротації, взаємозаміни. Тема втрачає свої регламентовані ознаки, а стає як ритмо-фактурною, та навіть ладо-фактурною ідею.

Таким чином, класифікація *С. Мірошниченко* не лише поглиблює розуміння жанрово-типологічного спектру багатотемних фуг, але й відкриває перспективу міждисциплінарного аналізу фугової форми – як структури, що здатна поєднувати історичні стилі, авангардні техніки та філософсько-семантичні моделі. У контексті творчості В. Бібіка така класифікація стає особливо цінною, оскільки його фуги часто тяжіють до гібридних, структурно складних форм з наявністю парної чи латентної багатотемності.

Нагадаємо, що поняття подвійної фуги зустрічається у підручнику з поліфонії *Н. Очеретовської* та *Г. Цицалюка*, де подано наступну дефеніцію *подвійної фуги* – «фуга, побудована на двох простих (одноголосних) темах, котрі контрапунктно сполучені в одночасному двоголосному звучанні, утворюючи одну, так звану подвійну (двоголосну) тему» (Очеретовська, Цицалюк, 2017: 147).

Н. Супрун-Яремко подає окремі визначення подвійної фуги зі спільним експонуванням тем та роздільним, зокрема, «Подвійною або потрійною з окремим експонуванням тем є фуга, у якій кожна тема має власну експозицію,

вільно побудовану розробку і заключний розділ, де усі теми поліфонічно об'єднуються і звучать у головній тональності» (Супрун-Яремко, 2014: 330).

Переходячи до аналізу, наші спостереження розпочнемо з раннього циклу, *тв.* 2, в якому ми виокремлюємо фугу № 18 як подвійну (*Додаток В. Фуга № 18*). За розташування у циклі малий цикл № 18 займає позицію *es-moll* ладотонального плану і репрезентує тип фуги з роздільним типом експонування тем. В загальному об'ємі фуги, що становить 81 такт досить концентровано викладено весь тематичний матеріал, з початком вільної частини дві теми знаходяться в постійній тематично-контрапунктичній взаємодії, з різними видами трансформацій, серед яких теми в обернені, у збільшені, з окремими змінами ладо-мелодичного та метро-ритмічного контуру. Дві теми формують двотактові структури, що поєднуються в роздільні експозиції з дзеркальним вступом голосів: перша експозиція – *S–A–B* (тт. 1–9), друга експозиція – *B–A–S* (тт. 30–36)). Особливістю заключної частини являється стретне проведення першої і другої тем між крайніми голосами в октавних дублюваннях, тим самим композитор вмонтовує в поліфонічну ідею гомофонну. За інтонаційно-мелодичним матеріалом теми є наближеними одна до одної, проте перша тема розвивається в діапазоні ундециими і побудована на основі скачкоподібного октавного руху, тоді як друга тема в значно меншому діапазоні – нони, де домінуючим стає поступенний рух.

Багатотемні «оригінальні поліобразні» (Мірошниченко, 2002: 122) фуги у зрілому циклі тв. 16 є дещо дискусійною темою в дослідженнях музикознавців, адже одностайної думки щодо них не має «<...> Задерацький заперечує наявність багатотемних фуг, але композитор у бесіді з автором статті (*С. Мірошниченко – уточнено Л. А.*) погодився з нашою трактовкою складних багатотемних фуг та їх класифікацією)» (Мірошниченко, 2002: 122). На нашу думку, така розбіжність трактувань залежить від інтерпретації усіх елементів форми з позицій сучасної музики, адже вони виходять за межі суто барокових концепцій. Досліджуючи відому нам літературу стосовно циклу «34 прелюдії

та фуги» зауважимо, що тлумачення кількості тем у фугах представленого опусу різняться, а в окремих випадках складають пари протилежностей. Отже, за *С. Мірошниченко* до подвійних фуг з циклу тв. 16 відносяться № 9, 18, 24, до потрійних музикознавиця відносить № 11, 14, і навіть виокремлює четверну фугу № 17 (Мірошниченко, 2002: 122). Серед досліджень останніх років виокремимо систематизацію *С. Постовойтової* (2024), яка у циклі *«34 прелюдії та фуги»* виокремлює подвійні фуги № 11, 12, 14 (з одночасним експонуванням тем), 20 та четвертну № 17 та *Л. Циганюк*, яка репрезентує фугу № 14 як потрійну, а № 17 як двотемну (Циганюк, 2024: 6, 303, 304).

На основі представлених музикознавчих трактувань, узагальнемо дані підходи та їх класифікації в найбільш варіантних фугах. Найбільшу узгодженість у поглядах дослідники виявляють щодо фуги №17 (що входить у малий цикл з заявленим тоном dis (умовним *Dis-dur*), зокрема *С. Мірошниченко (2005), С. Постовойтова (2024), Л. Осіпова (1984)* відносять дану фугу до чотиритемної, адже «логіка розвитку цілого будується на співставленні і послідовній зміні тем-станів, які мають одне схвильовано-напружено емоційне наповнення» (Осіпова, 1984: 46). При такій тематичній концентрованості та контрапунктичній віртуозності, фуга не є досить об’ємною, хоча й «у фузі є двосторонній віділік тактів, що пов’язано з повним розмиванням метричної та ритмічної фіксації такту всередині розвитку. Одиницею мислення стає тема» (Постовойтова, 2024: 245). Водночас *Л. Циганюк* (2024) тактує її як двотемну, дещо проміжної думки дотримується *Ю. Ніколаєвська*, яка виокремлює першу і другу тему, але окремі канони фуги «створюють враження появи нової теми» (Ніколаєвська, 2020: 245). Це свідчить про відкритість структури, у якій можлива як поліфонічна багатопластовість, так і інтерпретаційна багатозначність.

Аналітичні розбіжності торкаються й фуг № 11 та 14, які *С. Мірошниченко* класифікує як потрійні, всупереч іншим трактуванням, наприклад як подвійної у *С. Постовойтової* (2024) та *Л. Осіпової* (1984), а

також як однотемної у *Л. Циганюк* (2023). Такі відмінності безпосередньо залежать від інтерпретації музикознавців протискладів експозиційної частини фуги, зокрема їх індивідуалізації та тлумачення як самостійних тем. Наведемо декілька тез, які можуть слугувати підтвердженням наявності трьох тем, зокрема у фузі № 11 та запропонуємо власну схему, що відобразить наявність трьох тем. По-перше, варто зазначити, що фуга входить до малого циклу, в якому тематизм прелюдії будується на цитуванні фрагмента з Віолончельного концерту В. Лютославського (із ц. 64 до ц. 73) (Мироненко-Міхейшина, 2021: 50). Дане твердження є важливим, адже тематизм прелюдії та фуги, в особливості окремі мелодико-інтонаційні фрагменти прелюдії є спорідненими з тематизмом фуги, хоча й не прямим, але в результаті теми формуються з одного з певних інтонаційних зерен, закладених у прелюдії. По-друге, особливості першого протискладу (тт. 4–9), його індивідуалізований ритмо-мелодичний малюнок дозволяють його співвіднести з функцією другої теми, адже в подальшому ми зустрічаємо цей матеріал в контрапунктичних сплетіннях з іншими тематичними складовими фуги (першою та третьою темами), наприклад тт. 13–15 (з третьою темою), та тт. 22–23 (з першою темою). Умовна третя тема, також з'являється вже в експозиційному розділі під час третього проведення першої теми (з т. 9) в середньому голосі і в подальшому, як і друга тема, з'являється в контрапунктичних сплетіннях з іншими темами. Цікавим є те, що повноцінних експозицій дані теми, не мають, але під час розвитку вони проходять по-чергово у всіх представлених голосах фуги. Це свідчить про індивідуалізацію таких протискладів, а отже і можливість віднести їх до тематичного матеріалу фуги, а їх особливості появи та проведень у тих чи інших голосах вказують на змішаний тип *складної багатотемної фуги,* стретного типу.

Своєрідну альтернативну методологію визначення тем продемонстровано у фугах № 12 та 20, які *С. Постовойтова* (2024) відносить до подвійних.

Особливість даного підходу полягає у трактуванні не протискладу, а видозміни самої теми, адже музикознавиця трактує основну тему в ракоході як другу, внаслідок чого відносить цей приклад до подвійних фуг (Постовойтова, 2024: 242). Ракохід теми є поліфонічним перетворенням теми, введення такої видозміни вже в експозиційному розділі є досить нетиповим для барокового формотворення фуги, проте, не для фуг В. Бібіка, тому все ж залишається похідним варіантом основного тематичного матеріалу, введення якого тільки підкреслює віртуозність поліфонічного письма композитора.

Окремі наші думки стосовно трактування складних багатотемних фуг, звісно в певних позиціях співпадають з представленими вище концепціями, тому ми наголосимо на окремих фугах зрілого опусу *В. Бібіка «34 прелюдії та фуги»* задля підтвердження вище описаних трактувань або ж їх перегляду.

Так, наприклад фуга №18, *ор.*16 лише у статті *С. Мірошниченко* (2005) віднесена до двотемних фуг, а тому зафіксовані схеми в інших дослідників інтерпретують саме її однотемність. Частково погоджуючись з нашою колегою, ми віднесемо дану фугу до *quasi* двотемних і надамо нашу схему тлумачення такої форми (*Додаток Б*), адже друга *quasi* тема за інтонаційним матеріалом може трактуватися як протисклад до першої тому, що є комплементарною, а квартові імітації в усіх чотирьох голосах (*h–fis–h–fis*) дають підстави для виявлення ознак експозиції другої теми.

Як видно зі схеми, фуга контрапунктично насичена, при остинатній основі тематичного матеріалу (тема складається з одного звуку *fis*) композитор насичує фугу щільними триголосними та чотириголосними стретами, а одноголосні інтермедії (т. 34 і т. 45) виконують функцію їх зв’язок. Саме в цих інтермедіях поступово зароджується друга *quasi* тема фуги, яка вступає почергово у дзеркальному напрямку в порівнянні з першою експозицією, починаючи з верхнього голосу (т. 75). Звуко-інтонаційний матеріал не має ознак самостійної тематичної структури (в основі хроматичний хвилеподібний поступовий рух), вона є фрагментарною і неповторювальною, у порівнянні з

першою темою остинато (*Додаток В)*. Оскільки тема виступає стислим конспектом фуги, то принцип остинатності поширюється від теми на всю форму, звідси можна віднести цю п'єсу до *фуги-остинато*.

Перша тема за ладомелодичною структурою є гомогенна (монотонна, однозвучна), використані стосовно неї визначення «монофонічна» (Циганюк, 2023: 121) є дещо дискусійним, адже «монофонічний» можна розуміти як одноголосний, а відтак типовий для використання першого викладу теми, тому замість монофонічний можна запропонувати «монотонний» або «гомогенний». Фактично хроматичний зсув при вступі голосів-контрапунктів дозволяє вибудувати у такий спосіб хроматичний ладо-звукоряд (адже відбувається секундове обростання початкового тонового устою), що свідчить про наявні ознаки атональності.

Приклад другої експозиції слугує ще цікавішим зразком подвійної стрети, де вступ другої теми є почерговим, але контрапунктичне з'єднання з першою темою утворює стрету. Саме посилені кварто-квінтові імітації експозиційного типу посилюють ідею експонування другої *quasi* теми, що виступає своєрідним епізодом у фузі. В даному фрагменті виразом ладо-фактурного комплексу стає ідея фактурного викладу двох тем (стретного або поза стретного), остинатного на одній висоті та хроматично-рухомого, ритмічно-рельєфного та рівномірного, з наявними артикуляційними лігами та з їх відсутністю, а відтак, у протиставлені статики та руху, як діалектичного зв'язку між першою та другою темою. Отже, ладовий та фактурні (фактурний малюнок, ритм, фразування, артикуляція) чинники *ЛФК* у цій фузі є визначальними у формотворенні.

Цікавим є рішення одного із стретних епізодів першої теми (т. 78), в якому *ЛФК* реалізовано через ідею унісонного остинато. То є трансформація ладо-мелодичного змісту теми, фактурним виразом якої стає ідея звуковисотного остинато із подальшим кластерно-сонорним нашаруванням тем. Даний принцип зустрічаємо вже в експозиції фуги, зі вступом кожного голосу попередній в умовному своєму протискладі залишається на початковій

висоті з якої вступила тема. Цей принцип наскрізно реалізовано у всій формі до завершення всієї фуги.

Ще одним варіантом трактування фуги як подвійної, за *С. Мірошниченко*, може виступати двоголосна фуга № 9, тв. 16, інтермедійний матеріал якої так само можна трактувати як другу тему. Наша схема унаочнює такі трактування форми, а саме у представленому прикладі можна виокремити дві експозиції (перша – тт. 1–8; друга – тт. 13–15) та контрапунктичні взаємодії двох тем (тт. 22–25). Цікаво, що в межах двоголосної фактури композитор звертається до прийому акордо-кластерних потовщень у кульмінаційному проведенні першої теми (т. 30), що унаочнює дію *ЛФК* та підкреслює важливість сонорно-кластерних ефектів у поліфонічних творах *В. Бібіка.*

Важливою якістю заключних проведень у багатотемних фугах, як відзначає *С. Мірошниченко* (2005), стають одноголосні проведення тем, яскравим прикладом може слугувати заключний розділ *Фуги* із циклу для двох фортепіано *«Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH»,* тв. 54, де почергово проводяться дві теми: спочатку друга (тематичним матеріалом якої стає буквена формула BACH), а згодом і перша у ритмічному збільшенні, в октавних дублюваннях, що підкреслює апофеозність фіналу (детальніше про даний приклад йтиметься у розділі 3.3).

На основі наведених вище трактувань фуг зрілого поліфонічного циклу тв. 16 *В. Бібіка* можна зробити низку узагальнень і сформувати певну порівняльну характеристику щодо багатотемності як одного з важливих аспектів поліфонічного мислення композитора. Перш за все, широка палітра трактувань форми фуги свідчить про складність їх аналізу, у результаті, це демонструє різноманіття тематичного матеріалу, його жанрово-стильову диференціацію, що дозволяє виокремлювати ті чи інші контрапункти у самостійні теми. Феномен багатотемності фуг *В. Бібіка* закладено у принципі тематичного нашарування, одночасного експонування та, власне, синтезу, що

дозволяє розглядати його фуги як зразки складних конструкцій поліфонічного мислення.

Отже, складні багатотемні фуги *В. Бібіка*, представлені у трьох поліфонічних циклах тв. 2, тв. 16 та тв. 54, є надзвичайно гнучкими у структурній побудові та відкритими до аналітичних трактувань. Їх класифікація залежить від застосованої методології аналізу, що пов'язана із виокремленням інтонаційної самостійності контрапунктів, способом їх викладу на рівні окремих розділів фуги та загальної її структури. Така варіативність свідчить не лише про складність і багатошаровість фугового письма композитора, а й про відкритість його поліфонічних циклів для подальших системних науково-теоретичних досліджень.

2.5. Концепція малого циклу у 24-х і 34-х прелюдіях і фугах В. Бібіка: логіко-конструктивні принципи

Центральним аспектом композиторської концепції фортепіанних поліфонічних опусів *В. Бібіка* стає осмислення кожної пари *прелюдії та фуги як малого циклу*[34], на відміну від інших композиторів[35] *В. Бібік* не відмовляється від бахівської дилогії «прелюдія та фуга», а тому не відмовляється від імпровізаційного типу музичного мислення. Адже діада виступає як динамічна система. У межах цих двох жанрів закладено діалектику опозиційності, єдності та варіативності на різних структурно-стильових рівнях. Особливо яскраво, на перший погляд, це виявляється у трьох параметрах: кількісно-тактовим співвідношенням прелюдії та фуги; їх темпово-тематичним контрастом; ладотональною драматургією малого циклу в системі загальної концепції великого циклу.

---

[34] У своєму дисертаційному дослідженні *С. Постовойтова* наводить наступну дефініцію «*малим* називають цикл з двох або трьох п'єс (іноді чотирьох), однією з яких є фуга <...>» (Постовойтова, 2024: 36). У своїй класифікаційній моделі поліфонічних циклів, пару *прелюдія та фуга* авторка відносить до *малого типізованого циклу* (Постовойтова, 2024: 38).

[35] Український композитор *О. Яковчук* у своєму циклі *«Прелюдії та фуги для фортепіано»* на місце прелюдії в окремих малих циклах ставить «Прелюдію-Остінато in F» «Прелюдію-Токкату in A», «Канон in Cis», «Бурре in Fis» (Яковчук, 1988: 28, 44, 64, 79), а *В. Іванов* у межах умовного малого циклу пише двожанровий номер «Рондо-Фуга № 11».

Важливо зазначити, що однією з особливостей тв. 16 є «<...>компактність прелюдій, їх стислий, іноді афористичний характер» (Постовойтова, 2024: 139), натомість у тв. 2 прелюдії як самостійні п'єси малого циклу з різними рівнями тематично-структурних взаємозв'язків з фугою. Так, наприклад у малих циклах тв. 2 зустрічаємо зразки коли фуга коротша або майже дорівнює розмірам прелюдії, що демонструє паритетність цих двох жанрів в одному циклі: № 6 прелюдія – 32 такти, фуга – 34 такти); № 10 прелюдія – 26 тактів, фуга – 31 такт; № 11 прелюдія – 67 тактів, фуга – 52 такти; № 14 прелюдія – 71 такт, фуга – 55 тактів; № 20 прелюдія – 79 тактів, фуга – 66 тактів). На на роль прелюдії як вступного розділу або ж епіграфу може вказувати і їх лаконізм, наприклад малий цикл № 2 (прелюдія – 36 тактів, фуга – 120 тактів); № 8 (прелюдія – 7 тактів, фуга – 76 тактів); №17 (прелюдія – 75 тактів; фуга – 126 тактів).

Інший підхід до такого кількісного показника декларує зрілий цикл «34 прелюдії та фуги» тв. 16, більшість дослідників вказують на лаконізм та афористичність прелюдій (Осіпова, 1984; Постовойтова, 2024; Циганюк, 2023), що, безпосередньо, продиктовано структурою, адже у ряді прелюдій – це один такт. Проте не завжди представлений один такт виявляє внутрішню компактність та стисліть форми, навіть в порівнянні до фуги, що продиктовано авторсько-індивідуальним ставленням до категорій такто-метричної системи, зокрема і до поняття ритму та навіть темпу. До одного з таких зразків можемо віднести прелюдію № 34, в якій один такт може дорівнювати 54-м тактам прелюдії № 10.

Безумовно, це лише кількісний показник, на основі якого ми не можемо робити висновки щодо значення прелюдії в системі малого циклу, проте це складає важливу частину комплексного підходу, куди входять і тематичні, і жанрово-стильові, а також музично-мовні, інтонаційні зв'язки між прелюдією та фугою.

Мелодичний фактор як найсуттєвіша складова поліфонічного мислення – та, відповідно, загалом поліфонічного циклу, зокрема, малого, а саме *прелюдії та фуги*, в яких концентруються загальноісторичні та стильові тенденції, що відбувалися та продовжують відбуватися в еволюції мелодики XX–XXI століть – постає у творах *В. Бібіка* в тісному зв'язку з національними джерелами. Йдеться, насамперед, про вплив національного мелосу[36], старовинної монодичної народної та церковної культур, що позначається на мелодичному тематизмі, особливо в аспекті поспівковості, використання елементів традиційних народних вузькоамбітусних ладів і старої модальності, синтезованої з новою діатоніко-хроматичною модальністю.

Архаїзовані форми народного багатоголосся – зокрема підголосковість, гетерофонія (діатонічна й хроматична), бурдонне, антифонне багатоголосся – формують автентичне фактурне підґрунтя тематизму *В. Бібіка*. Це зумовлює домінування унісонних проведень у багатоголосій тканині, подвоєних гармонічних інтервалів замість розгорнутих акордових вертикалей, а також специфічну стрічкову та ланцюгову організацію голосоведення. Відтак фортепіанна фактура набуває темброво-фонічного забарвлення, що асоціюється з українською традиційною інструментальністю.

Феномен малого циклу/«мініциклу» (Постовойтова, 2024: 40) можна розглядати в контексті єдності та цілісності на рівні одного номеру, або ж на рівні цілої ієрархічної побудови *великого поліфонічного циклу.* Прелюдія і фуга як приклад історично вкоріненої форми, що бере початок у барокових моделях – у циклах тв. 2 і тв. 16 спостерігається виразна тенденція до

[36] Національні риси простежуються і в ритмічному плані, а також у перевазі певних жанрових моделей, що пов'язуються з українською народною жанровістю (наспівність, елементи плачу, варіантно-варіаційний принцип розвитку). У цьому контексті показовою є думка *Л. Осіпової,* яка, характеризуючи національно-стилістичну своєрідність прелюдій і фуг, відзначає «переважання споглядальності образів (схильність до роздумів і рефлексії), індивідуальну лірику – як риси, властиві національним особливостям російського та українського народів» (Осіпова, 1984: 57), що виявляється у тематизмі, структурній організації та загальній концепції ладо-мелодичного розвитку (тощо) у поліфонічних циклах композитора.

варіативного осмислення типів зв’язків між прелюдією і фугою, що набувають нових концептуальних функцій. Від спільного тематизму до контрастних побудов в межах одного малого циклу та наскрізних принципів на рівні декількох прелюдій та фуг; від наскрізного виконання *attacca* до автономного функціонування у межах цілісної інтонаційно-структурної системи.

В інтонаційному просторі прелюдії часто закладені згустки тих мелодико-гармонічних прийомів, які яскраво декларує фуга (про що зазначено вище в параметрі спільного тематизму). Водночас, прелюдії та фуги окремо теж утворюють ізоморфні зв’язки, подібність чи противагу, що яскраво реалізовано від фактурно-структурних одиниць до формотворчих, тим самим демонструючи свою не меншу вагомість від фуги «хоча фуги, очевидно, утворюють ядро поліфонічних циклів, що знаходяться під пильною увагою, важливо не забувати про роль прелюдій. Їхня функція часто перевищує функцію простого вступу до фуг – ролі, яка їм спочатку була призначена в музиці бароко. Прелюдії радянських композиторів все більше пов'язані з відповідними фугами» (Ursova, 2009: 64). Натомість *С. Постовойтова* закцентовує увагу саме на класичному трактуванню прелюдії, зазначаючи, що «виникає відчуття, що кожна з них є короткою преамбулою, адже, з тематичної точки зору, ці мініатюри менш індивідуалізовані і структуровані порівняно з фугою» (Постовойтова, 2024: 139), подібної думки дотримується і *Л. Циганюк* вказуючи, що прелюдії виконують «функцію короткого епіграфу, чи преамбули» (Циганюк, 2023: 55).

Як бачимо, такі підходи до розуміння прелюдії як елементу системи малого циклу демонструють декілька варіантів трактувань – від повноцінних формотворчих одиниць із самостійним виражальним потенціалом – до своєрідних підпорядкованих вступів. У цьому контексті доцільно підкреслити, що в циклах *В. Бібіка* саме співвідношення між фугою і прелюдією, незалежно від їхньої масштабної або тематичної розробки, формує цілісну драматургічну концепцію, де значення прелюдії не зводиться виключно до передфугової

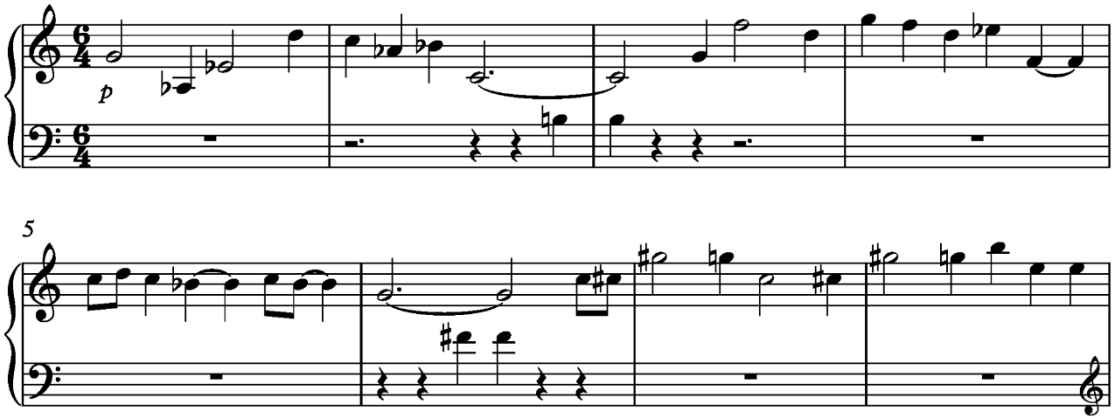
функції, а стає ключовим чинником інтонаційного та ладо-фактурного, жанрово-стильового балансу всього циклу.

Однією з головних ознак цілісності малого циклу музикознавиці називають початок фуги *attacca*, що «суттєво згладжує момент чіткої дискретності в мініциклах, посилюючи єдність розвитку драматургічної лінії всередині кожного зошита» (Постовойтова, 2024: 140). Власне такий прийом є традиційним не тільки для поліфонічних циклів *В. Бібіка*, зокрема «<...> практично в кожному мікроциклі Шостаковича, Щедріна, Слонімського, Бібіка та Смирнова» (Ursova, 2009: 64). Поєднання двох п’єс малого циклу прийомом *attacca* повноцінно представлений у тв. 16, натомість, у ранньому опусі тв. 2 авторські такі позначення зустрічаються лише тричі – №№ 15, 23, 24. Це може бути пояснено двома тезами, по-перше, не чіткістю перепису рукопису, а по-друге, введено композитором спеціально для досягнення в цих номерах цілісності форми малого циклу, що може споріднювати даний цикл *В. Бібіка* з циклом *О. Яковчука* і сприйматися «<...> як особливий музичний ефект <...>» (Ursova, 2009: 64).

Важливим аспектом єднання малого циклу слугує й фактурний чинник, адже *В. Бібік* майстерно комбінує поліфонічний та гомофонно-гармонічний типи як в прелюдіях, так і у фугах. Більшість прелюдій побудовані на зіставленнях монодії з різними формами гетерофонного письма, гомофонно-гармонічного, або акордового типу фактури, що поєднується і з окремими техніками поліфонічного письма.

У прелюдії № 2, тв. 2 композитор звертається до особливостей монодичного типу фактури та архаїчних форм гетерофонії, де верхній голос – це тема, а нижні голоси, фрагментарно утворюють до неї підголоски (наприклад, в малу секунду, малу нону та ін.).

«24 прелюдії та фуги», тв. 2. Прелюдія № 2 (т. 1–8):



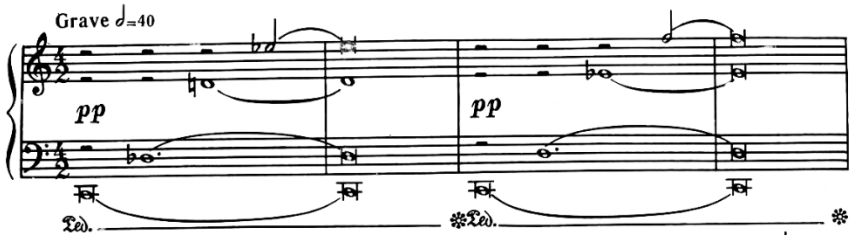
Серед цікавих особливостей застосування монодичного типу фактури можна назвати прелюдію № 4, тв. 2, в якій представлений змішаний фактурний тип де початкову монодію зміню поліфонія з наявним контрапунктом підголоскового (підпорядкованого) складу. Поліфонія в даному прикладі репрезентує її ранні форми, а саме, так звані, гетерофонні стрічки з паралелізмами тризвуків, квінт, терцій та секундові тертя між двома шарами фактури (верхнього і нижнього). Отже, це зразок сучасної хроматичної гетерофонії акордового складу. Така хоральна фактура нагадує церковні піснеспіви, адже побудована у силабічній ритміці із ритмічною синхронізацією руху усіх голосів. Ще одним прикладом гетерофонно-хорального складу слугує прелюдія № 23 тв. 2, в якій одночасно чергуються декілька типів фактурного викладу, зокрема гетерофонно-хоральні стрічки з речитативністю (елементи гомофонно-гармонічного і монодичного складів).

Поєднання ознак гетерофонного та хорального багатоголосся спостерігаємо і в прелюдії № 3 тв. 2, в якій вся мелодична фактура вибудовується внаслідок наявних інтервальних втор та постійною змінною кількістю голосів, їх ротацією, що безпосередньо вказує на ознаки українського багатоголосся.

Такі особливості синтезу поліфонічної та гармонічної вертикалі, так званої «поліфонізації акордово-гармонічної фактури» (Осіпова, 1984: 49) і навпаки, приклади чого зустрічаємо і в прелюдіях, і у фугах (наявність цієї

особливості у фугах детальніше розглядалося у підрозділах 2.3 та 2.4), проте наголосимо, що у фугах це, насамперед, результат потовщення голосів інтервально-акордовими комплексами, що співвзвучно з ідеєю діафонічного багатоголосся: один із прикладів назвемо фугу № 22, тв. 2 (приклад сучасної гетерофонії, коли тема подвоєна у терцію з т. 61). Серед прелюдій в яких цей прийом активно застосовується назвемо прелюдію № 32, тв. 16 (де кожен з голосів акордово-кластерного комплексу вступає в імітаційному викладі), подібний зразок зустрічаємо у прелюдії № 15 тв. 16, де імітаційний принцип дещо розосередженого характеру, проте так само формує акордово-кластерні комплекси.

«34 прелюдії та фуги», тв. 16. Прелюдія № 32 (т. 1–4):



Чергування імітаційного типу тематизму з гомофонно-гармонічними складає основу прелюдій №№ 3, 6, 8, тв. 2 (чергування монодичних фрагментів в октавних подвоєннях з акордовими вертикалями), 17, 18, 19, тв. 2 (в прелюдії домінує монодичний тип фактури у верхньому голосі з інтервальними вторами у нижньому, що плавно переходить в акордову вертикаль). Прелюдія № 17, тв. 2 поєднує елементи поліфонічного письма з гомофонно-гармонічним, наявні гетерофонні втори, в яких закладено елементи хоральності та ритм кроку. У даній прелюдії є образно-жанрово сфера ходи, що у поєднанні з хоральністю створюють медитативний образ.

Поряд з синтезованими, поліфактурними побудовами зустрічаємо приклади прелюдії Перша частина прелюдії № 12, тв. 2 побудована в техніці канонічної імітаційної з її 8-ма відділами пропости. Цікавим є те, що вступ обох голосів – верхнього та нижнього – утворює фактурну діагональ, притаманну імітаційно-канонічним поліфонічним формам, зокрема інвенціям *Й. С. Баха*,

наприклад двоголосна інвенція *F-dur,* де використано прийом канонічної імітації. Такий принцип інвенційності, як однієї з характерних ознак жанру прелюдії *В. Бібіка,* слугує одним з факторів єднання прелюдії та фуги у межах їхніх спільних поліфонічних технік.

Поряд із лаконізмом, прелюдії циклу тв. 16 наділені теми споглядально-філософським тематизмом, що відображається переважанням монодичних та хоральних типів викладу, особливістю яких все ж є сонороно-колористичні характеристики. Натомість в ранньому циклі тв. 2 дещо інший підхід до даного жанру, представлені умовні композиторські пошуки, що демонструють широкий спектр інваріантних алюзій – від вокально-ліричного монологу № 24 до хоралу № 22 та варіацій на *basso ostinato* № 22 (що поєднують ознаки жанру пасакалії, з наявними елементами хорального складу), а також від імпровізації інструментального етюду № 7 та токатності № 21 до танцювальності № 11.

Коротко проаналізуємо окремі прелюдії двох циклів в аспекті жанрово-тематичних характеристик. Прелюдія № 8, тв. 2 (наближається до псалмодії/речитації, що фіксується у змісті *ладо-фактурного* комплексу, а саме поєднання унісонних остинато мелодії із рівномірним дрібним ритмом, відсутність метричного тактування. Є ознаки жанру літургійного респонсорію, що у *ЛФК* передається чергуванням монодичних епізодів побудованих на речитації та хоральних речитативного характеру із унісонним дублюванням голосів). Дещо споріднений характер відчувається у прелюдії № 8, тв. 16, яка наділена рисами плачів, що підкреслюється й авторською ремаркою *Sostenuto quasi pianto* (протяжно, ніби плач). Даний факт підтверджує наявність наскрізних рис та принципів в обох циклах, що також можемо прослідкувати в інших прелюдіях, зокрема № 21, тв. 2 та № 29, тв. 16, що репрезентують тематизм токатного типу. Символічними стають фінальні прелюдії обох циклів фактура яких переважає у верхніх регістрах з наявними елементами монодичного складу (за *В. Задерацьким* (1981: 3), *мелодизованого типу*).

Окремо варто зазначити, що в такого типу складу як «монодична партитура» або «партитурна монодія» яскраво унаочнено модально-монодичний принцип, зокрема у *«34-х прелюдіях та фугах»* прийоми, окремі звороти якої немов розшаровуються по кількох фактурних голосах, а якщо їх зібрати в одну лінію, то це буде одноголосся. Умовно це явище назвемо «приховане одноголосся» на відміну від більш розповсюдженого явища «прихованого багатоголосся». Спираючись на класифікацію, щодо співвідношення тематичного матеріалу прелюдій та фуг *І. Пясковського*, сформуємо особливості таких співвідношень у двох великих циклах *В. Бібіка*: по-перше, це відмінність тематичного матеріалу; по-друге, часта (часткова) пов'язаність; різноманітні форми зв'язку тематичного матеріалу прелюдій та фуг в інших циклах (наприклад, у циклі *В. Бібіка* матеріал прелюдії може з'явитись у завершенні фуги, як у фантазіях і токатах *Й. С. Баха*) (Пясковський, 2012: 188).

Одним з таких типологічних зв'язків між прелюдією та фугою постає рівень темпового контрасту, в типовій опозиції швидко–повільно, або ж навпаки в єднальному аспекті повільно-повільно (швидко–швидко), проте палітра музичних розмірів утворює досить широкий спектр темпових варіантів. Зустрічаємо зразки з відносними позначеннями темпу-характеру у прелюдіях і фугах раннього опусу, та певною невідповідністю цифрованого метричного відліку і так званих вербальних вказівок темпу у циклі тв. 16, що не дозволяє чітко виокремити групи швидких або повільних. На нашу думку, в даному контексті досить важливими постають саме авторські темпові характеристики, які з однієї сторони допомагають інтерпретатору краще осягнути образну сферу, а з іншої дозволяють продемонструвати індивідуальність прочитань.

Так, наприклад, авторські уточнення, на кшталт: спокійно, але з рухом фуга № 1, тв. 2; «Спокійно» прелюдія № 9, тв. 2; «Легко. Грайливо» прелюдія № 11, тв. 2; жорстко, енергійно фуга № 15, тв. 2; спокійно, плавно № 19, тв. 2; *Sostenuto. Pensiero* (Стримано. Замислено) фуга № 8, тв. 16; *Sostenuto quasi*

pianto (Стримано, майже як плач) прелюдія № 8[37], тв. 16; *Sostenuto ma con moto quasi lamento* (Стримано, але з рухом, жалібно) прелюдія № 12, тв. 16; *Comodo. Limpido.Lirico* (Зручно (невимушено). Прозоро. Лірично**)** прелюдія і фуга № 22, тв. 16; Такі параметри вказують на загальний характер прелюдій та фуг, аніж на їх точний темп.

При домінування темпового контрасту, зустрічаємо приклади монотемпоральності: наприклад дуже швидко прелюдія № 14 та швидко, енергійно її фуга, тв. 2; повільно у прелюдії та фузі № 24, тв. 2; *Vivace* ♩= 190 прелюдія і фуга № 26; *Allegretto* ♩= 136 прелюдія і фуга № 25.

Вирізняється також палітра музичних розмірів в аналізованих циклах, варто зазначити, що фуги, на відміну від прелюдій мають більш стабільні тактово-метричні виміри (зокрема у ранньому тв. 2), проте з широким діапазоном варіантів. Перш за все, зауважимо, що в даному опусі лише дві фуги мають перемінні розміри, а саме № 15, тв. 2 (5/4 – 6/4– 5/4) та № 23, тв. 2 (12/8– 6/8–12/8), натомість інші фуги написані в єдиному розмірі, переважно в чотиридольному (4/4, 6/4). Особливими прикладами метроритмічної побудови вирізняється зрілий опус *В. Бібіка «34 прелюдії та фуги»*, в якому «метроритмічна організація сягає певного апогею свободи: поняття простого, складного метру нівельовані, метричні схеми майже не мають повторень, відчувається прагнення вивільнити ритм з-під регулювального тиску метра» (Постовойтова, 2024: 62). Варто зазначити, що у низці фуг тв. 16 композитор поступово відходить від зазначених тактових меж напочатку, в такому випадку «основною *одиницею мислення* композитора є *тема*, проведенням якої і зумовлено метроритмічне структурування музичного тексту твору» (Постовойтова, 2024: 63).

[37] Варто зазначити, що фуга № 8, тв. 16, а також № 28 написані на основі монограми *BACH* (про що детальніше йтиметься у Розділі 3), і тому концепція цих малих циклів побудована на основі тематичного допомовнення, в обох п'єсах це стримані темпи, скорботного характеру тип мелодики, що слугує прикладом своєрідної стилізації, а отже виявом необарокових тенденцій в загальній побудові малого циклу прелюдії та фуги.

Натомість, існують приклади малих циклів в ранньому тв. 2 без позначення темпу в прелюдії, це зразки № 2 (не зазначено в рукописі, але зазначено в опублікованому виданні, про що йшлося у попередньому підрозділі), 4, 19.

В контексті темпового параметра, зауважимо на метро-ритмічному чиннику представлених опусів. У ранньому поліфонічному циклі тв. 2 домінують класичні тактово-метричні системи, натомість у циклі тв. 16 нівелюються нівелюється поняття метричного такту. Проте на прикладі окремих прелюдій та фуг тв. 2 можемо спостерігати певні «розхитування» традиційний метричних структур, внаслідок введення складних розмірів, зокрема у прелюдіях № 8 (накшталт складних розмірів 15/8, 18/4), № 13 (складних перемінних 15/8, 12/8, 18/8), а також у заключному розділі прелюдії № 23 як прикладу вільної метризованої побудови з авторською ремаркою *ad Libitum*. Отже, експерименти метро-ритмічної організації також поступово ускладнювалися та викристалізовувалися, щоб у зрілому циклі тв. 16 продемонструвати надзвичайно широкий потенціал даного параметру у поліфонічній традиції ХХ століття, зокрема «метричний зміст циклу Бібіка суттєво розвиває тенденції Щедріна <...>: розміри нові, незвичні (до одинадцятидольних), не повторювальні <...> відсутність метру (метрична неоформленість) у прелюдіях та ряді фуг (4, 7, 19, 27, 29) також змістовно: як ритм прози, декламації, мелодекламації, як вільний, розкутий, багатоликий ритм – прелюдійний, імпровізаційний, фантазійний» (Мірошніченко, 2002: 121). Підсумуємо, що у більшості прелюдій тв. 16 характерною ознакою стає вільна тактово-метрична будова, а отже ці прелюдії без позначення розміру, натомість у прелюдіях № 9, 13, 15, 26, 29, 32 вони вказані. Зокрема у них подаються як нетипові, складні розміри від початку і до завершення, наприклад у прелюдії № 13 (28/8), , так і перемінні, наприклад у прелюдії № 26 (10/8, 12/8, 17/8, 21/8). Як наслідок, в окремих малих циклах (а саме № 7, 19, 27) композитор відходить від традиційної метрики, цим самим вводить новий параметр

об’єднання двох жанрів прелюдії та фуги в межах малого циклу – це поняття «часової відкритості», що вказує на переосмислені функції метру, акценту і часу саме в контексті поліфонічних технік ХХ століття.

Представлений метро-ритмічний чинник може слугувати як засобом єднання малого циклу, так і складовою контрасту. Так, наприклад у ряді прелюдій та фуг тв. 2 *В. Бібік* обирає спільну тактову-метричну схему, що й підтверджує процес наскрізності в рамках малого циклу, серед них назвемо № 10 (розмір 6/4, з перемінним 4/4 у прелюдії), 14 (розмір 4/4), 16 (розмір 4/4, з перемінним 5/4 у фузі), 21 (розмір 4/4), 22 (розмір 4/4), 24 (розмір 4/4).

У низці номерів композитор навпаки підкреслює *тематичну єдність*, коли матеріал фуги виростає з інтонаційної основи прелюдії. При цьому темпові характеристики можуть зберігати опозиційність або бути майже тотожними. Так, наприклад, прелюдія № 3, тв. 2 (швидко) має спільні тематичні елементи з фугою № 3, тв. 2 (помірно швидко) тема якої містить мотив, що наскрізно розвивається у прелюдії. В основі прелюдії № 4, тв. 2 закладено остинатний мелодійно-монодичний мотив, типу хрестоподібної фігури, що утворює тематичне зерно теми фуги № 4, тв. 2. Риси тематичної та жанрової єдності спостерігаємо у малому циклі № 22, тв. 2. По-перше, тема фуги формується вже у прелюдії, що найбільш яскраво проявляється у проведенні теми фуги у збільшенні т. 32. По-друге, у прелюдії та фузі присутні елементи промови та діалогу (у фузі – імітаційний діалог між голосами які ведуть тему речитативного характеру, у прелюдії колористичні нашарування), звідси у прелюдії монологічність, а у фузі речитативність. По-третє, це остинатна і варіантна повторність тематичних елементів. Тематично поєднуванні, хоча за принципом наслідування і контрасту. Діалектичний зв’язок на тематичному і жанровому рівнях.

Окрему групу складають номери з частковим або мінімальним контрастом тв. 2 (№№ 5, 10, 13, 14, 16, 21), де більш важливою стає текстурна організація, зміна фактури або метроритмічної організації.

Інші типи таких тематичних взаємозв'язків можна прослідкувати на рівні декількох малих циклів, а саме прелюдія № 18 поєднана з фугою № 17, в основі тематизму яких закладені риторичні фігури типу теми хреста, зокрема хрестоподібні рухи із прихованим двоголоссям, що інтонаційно їх поєднує або ж низхідна фігура *passus duriusculus*. Тобто зміщуються цуклоутворювальні принципи з одного малого циклу в інший. Крім цього, досить подібними дані приклади є за образно-жанровою сферою, наприклад, тридольною скерцозністю та ладотональними опорами початку і кінеця із центром *Es*. Загалом варто зазначити, що фігура поступового низхідного руху, або ж мотив типу хреста, на кшталт монограми *BACH,* пронизує всі цикли *В. Бібіка*, стаючи *лейтінотацією творів композитора,* такі інтонації з'являються у різних частинах тем і компонентах фуг (про що було зазначено у попередніх розділах) та прелюдіях, утворюючи певну наскрізну мелодико-інтонаційну модель, що, безумовно, може усвідомлюватися поєднувальним фактором не тільки малого, а й великого поліфонічного циклів.

Сумуючи наші спостереження, розгорнуті у попередніх розділах/підрозділах щодо пропонованої в роботі методології системного розгляду поліфонічних циклів *В. Бібіка*, зауважимо, що черговим яскравим виявом у них співдії музичних систем між собою стають каденційні зони прелюдій та фуг. Якщо фокусно представити у вигляді схеми наскрізні композиторські принципи кадансування у малих циклах, то наявними стають, насамперед, взаємозв'язки між системами *ладу, фактури, форми*.

Як нами було зазначено у *підрозділі 2.2*, *ладотональна драматургія* циклів *В. Бібіка* формує важливу складову його *індивідуально-авторської концепції малого поліфонічного циклу*, що реалізовано композитором на рівні музично-виразових засад *ладу* і *тональності*.

Ці композиторські принципи можна представити у вигляді певної динаміки, скерованої *від раннього циклу «24-х прелюдій та фуг»*, де вони виявляють опору на більш традиційну мажорно-мінорну ладотональну систему

(у межах якої, тим не менш, відбуваються яскраві ладотональні і наближені або віддалені від неї позатональні, зокрема, модальні експерименти) *до зрілого циклу «34-х прелюдій та фуг»*, в якому діапазон ладотонального експерименту сягає принципів розширеної 12-ступеневої аж до 17-ступеневої тональності – саме таку думку висловлює стосовно останнього циклу *І. Пясковський* (Пясковський, 2012: 188, 192). В цілому, таку тенденцію, що саме поєднує обидва цикли, слід вважати поступовим «звільненням» від тональних орієнтирів (в більшій чи меншій мірі) у бік панхроматичної тональності, неомодальності та атональності, базуючись на авторській модально-звукорядній основі побудови ладових структур. В даному підрозділі щодо концептуальності саме малого циклу хочемо показати певну відповідність між прелюдією і фугою саме у каденційних, заключних моментах даних форм. Адже кадансова зона і заключно-інтонаційна структура, яка представлена вертикально-інтонаційним звуковим комплексом у пропонованій роботі формулюється відповідно до його конкретних різновидів – мелодичних, інтервальних, акордових або змішаних побудов.

Особливою тенденцією поліфонічного циклу тв. 2 *В. Бібіка* є те, що контури тонального мислення все ж виявляються на різних рівнях побудов, проте широко використовується розширена тональність у межах повної хроматичної системи, частково це втілюється в політональних структурах прелюдій або фуг. Зокрема, більшість прелюдій тв. 2 завершуються на звуках тонічних тризвуків з можливим додаванням елементів інтервально- або акордово-кластерних комплексів: на *тонічній примі* (з можливими октавними дублюваннями) завершуються прелюдія № 1, фуга № 2, прелюдія № 3, фуга № 4, прелюдії № 8 (з додатковим звуком *ges*) 10, 11, прелюдія і фуга № 12 (в прелюдії з додатковим тоном *gis* в басу), прелюдія № 13, фуга № 16, прелюдії № 18, 20 (з додавання *gis* в октавному подвоєнні), прелюдія № 21; *тонічна терція або тризвукова терція* є характерним завершенням у прелюдії № 2 (тризвукова терція з дублюванням основного тону), фуга № 3, фуги № 5, 6, 13,

прелюдія № 14 (з додатковим тоном *cis*), фуга № 21; *тонічною квінтою* завершуються прелюдія № 6, фуга № 8 (з додатковим звуком *des*), прелюдія № 16, фуга № 18, прелюдії і фуги № 22, 24, а також фуга № 23; повним *тонічним тризвуком* завершуються прелюдія і фуга № 7 (в прелюдії з додатковими звуками *e, gis*), 9, 10 (лише фуга і *G-dur* замість *g-moll*), фуги № 11, 14, 15, прелюдії і фуги № 17 (в прелюдії з додатковим звуком *f* у верхньому голосі), 19, фуга № 20 (тризвук *fis-moll* замінено на *Fis-dur*),

Низка прелюдій та фуг завершуються акордово-кластерним комплексом в основі яких закладені тонічні тризвуки тональностей (що споріднює ідеї раннього та пізнього циклів), передбачених загальною концепцією, про що йшлося у підрозділі 2.2. Так, фінальний комплекс фуги № 1, тв. 2 складається з ***c***–***g***–*d*–***e***–*f*–***g*** – в басу, та *d*–***e***–***g***–***c*** – в мелодії, як бачимо, композитор зберігає основу *C-dur,* але вводить додаткові тони, що в сукупності утворюють акордово-кластерно основу з важливим критерієм сонорності. Привертає увагу заключний акорд прелюдії № 4, тв. 2, яка входить в малий цикл *d-moll* сфери, але завершується на звукові ***a*** – в басу, та *c*–***d***–***a***–***d***–***d*** – в мелодії, що фактично утворює тонічну квінту, проте будується від басового *V-го* ступеня. Подібний приклад зустрічаємо і в прелюдії № 5, тв. 2, яка фактично завершується на тонічному тризвуку *E-dur* з додатковими тонами – ***e–h*** та ***e***–*dis* – в басу, а ***e***–*f*–*g* та ***gis***–*cis*–*fis* – в мелодії. Прелюдія № 23, тв. 2 завершується тонічним тризвуком *B-dur,* середина якого потовщена двома секундами, що призводить до звучання акордово-кластерного комплексу ***b***-*c*-***d***-*es*-***f*** на фоні якого у верхньому голосі звучить мелодія, яка завершується на ***b***.

Вирізняється фінальний акорд прелюдії № 15, тв. 2 яка згідно з загальною концепцією опусу повинна була мати тональні контури *Cis-dur*, але її завершення будується на основі звуків *d–d* – в басу та *h* – в мелодії.

Як бачимо, у поліфонічному циклі *«24 прелюдії та фуги»,* тв. 2 *В. Бібіка*, заключні акордові побудови все ж демонструють опору на певні тональні контури циклу, хоча і в окремих зразках вони значно потовщені неакордовими,

додатковими звуками, що в сукупності можуть утворювати певні акордово-кластерні комплекси.

У зрілому циклі *«34 прелюдії та фуги»,* тв. 16 композитор все дедалі частіше звертається до акордово-кластерних комплексів, що перш за все виконують функцію сонорного, фонічного забарвлення. Проте, навіть в таких гостро-дисонантних співзвуччях знаходимо опорні точки «умовної тональності» передбаченої драматургічним задумом циклу. Так, Наприклад, прелюдія № 1 завершується *d–**e**–fis–**c**–d–**e***, як бачимо з виділених звуків наявні елементи тризвукової терції *C-dur.* Такий же принцип застосовано до фуги № 1, фінальний комплекс якої складається з *h–**c**–d–des–dis–**e***. Прелюдія № 2 *des–**es***, прелюдія і фуга № 3 від ***d*** (бревіс) до *cis* (восьмої)[38], прелюдія № 4 ***d–a***, фуга № 4 ***f*** –> ***d-e***, прелюдія № 7 ***f**–h–b–**c**–des–g–**a*** – у нижньому та *ges–as–d–e–es–g* – у верхньому голосі; фуга № 7 октавне подвоєння ***a***; фуга № 8 в октавному подвоєнні *g–**as–**h–b*; прелюдія № 9 на фоні тонічної октави ***g–g*** в октавному подвоєнні у нижньому та верхньому голосах акордово-кластерний комплекс ***g**–a–**h**–c–**d***. прелюдія № 11 одноголосно на умовній тризвуковій терції ***cis***; фуга № 13 одноголосно на звукові ***h***; фуга № 27 *h–**ges**–g,* фуга № 28 ***b**–c–**b***; прелюдія № 33 *ces–des–es* – нижній голос, ***b –*** середній, ***f–**es* – верхній.

Однією з характерних рис концепції малого циклу стають тематичні проростання, що безпосередньо впливає на один із принципів єднання двох частин. Зокрема варто сказати за такі «тематичні проростання» в протискладах, інтермедійних зв'язках, та навіть у темах фуг саме з прелюдій.

Зрозуміло, що характер мелодики підкорюється певному жанрово-стильовому профілю, що акцентується у конкретних зразках прелюдій. Все ж у прелюдіях мелодика *В. Бібіка* відрізняється такими закономірностями як фігураційний малюнок – арпеджовані рухи, репетиції, остинато, (прелюдія № 1, тв. 2); переосмислення іманентних властивостей мелодичного розвитку,

[38] Цікаво, що цей приклад є одним з небагатьох випадків, коли фінальні такти прелюдії та фуги співпадають, утворюючи своєрідну римовану ладо-тематичну арку малого циклу.

сформованих протягом кількох століть розвитку музичного мистецтва, а саме поступовості, гамо- та хвилеподібності, лінеарності у ламаний малюнок типу «кола» із широкими стрибками, серед яких превалюють дисонанси – малі та великі септими, тритони, а також інші інтервали, використання кількох дисонуючих стрибків поспіль, групетто-, трелеподібні рухи, що споріднюються з природою вібрато (прелюдія № 2, тв. 2); певні фактурні аналогії у ролі ритмо-гармонічних фігурацій *perpeuum mobile* токатного типу, що відсилають нас до жанрових ознак жиги (прелюдія № 7, тв. 2 та прелюдії № 29 тв. 16) та ін. Ці закономірності ми можемо вбачати як на рівні тематизму прелюдії, так і фуги.

Висновки до Розділу 2

Розділі 2 відкриває характеристика творчих постаті, кредо та портфоліо *В. Бібіка*, окремі відомості з його біографії у контексті впливу на них професійного мистецького середовища, що склалося у Харкові, зокрема, у Харківському інституті мистецтв (зараз – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського). Саме з ним пов'язаний тривалий період творчого становлення та подальшого професійного зростання музиканта. Звідси висвітлено так званий *«харківський вектор»* у репрезентації його яскравої особистості, оцінці індивідуально-авторського творчого внеску, зокрема, у сферу сучасної поліфонії.

Важливість названого вектору дослідження розглянуто у декількох напрямах: усвідомлення композиторського спадку *В. Бібіка* у контексті розвитку *харківської теоретико-композиторської школи* як відбиття помітного етапу її розквіту; успадкування музикантом багаторічних потужних поліфонічних традицій, що знайшли втілення у композиторській творчості та наукових працях її корифеїв, у яких навчався і з якими потім працював митець; історична лінія наступності харківської поліфонічної школи серед різних поколінь музикантів-поліфоністів, починаючи з її фундатора – композитора і вченого, автора двох фундаментальних праць з поліфонії –

Семена Богатирьова і продовжуючи його учнями – *Д. Клебановим, М. Тіцем*, у яких, у свою чергу, навчався, а потім викладав разом із ними на профільних кафедрах теоретико-композиторського факультету Харківського інституту мистецтв *В. Бібік*. Зазначено внесок поліфонічної школи Харкова у розвиток поліфонії як мистецтва і науки XX століття. У контексті вивчення впливу школи на творчість музиканта, систематизовано напрями науково-теоретичних і методичних праць яскравих представників школи різних поколінь (результатом цих напрацювань усвідомлюється і поява даного дисертаційного дослідження), також численні композиторські поліфонічні опуси, час написання яких співпадає із харківським періодом життя і творчості *В. Бібіка*, а відтак, він міг бути із ними ознайомлений. Визначено художньо-образну тематику, стильові та стилістичні напрями деяких із розглянутих творів, що могли вплинути на композиторські пошуки авторських концепцій *В. Бібіка* у царині поліфонії.

Підсумовано, що *використання поліфонії як основи композиторських опусів і методу, об'єкту і предмету наукових досліджень, навчального музично-ілюстративного матеріалу є суттєвим для розуміння внеску цієї школи в музичні науку, мистецтво та освіту України.*

В цілому, якраз підкреслена *важливість амбівалентного впливу композиторських пошуків та науково-теоретичних розвідок у даній творчій і дослідницькій сферах, що притаманно харківській поліфонічній школі*.

Підкреслено розвиток школи у нерозривній єдності її науково-теоретичної та художньо-практичної (композиторської) складових, вони становлять єдину теоретико-композиторську школу з яскравими та унікальними досягненнями в кожному з цих напрямів.

Також у розділ поміщено інформацію про історію написання поліфонічних циклів *В. Бібіка*, зібрано та узагальнено цінні відомості про наявність та/або відсутність нотних видань, а також виконавську долю розглянутих у дисертації поліфонічних циклів *В. Бібіка* з метою визначення

подальшого життя цього унікального доробку українського композитора, можливості його популяризації та поширення у музичному середовищі.

Під час розгляду світоглядних орієнтирів українського музиканта підкреслено його найулюбленішу образну сферу у творчості, зокрема, проникливий ліризм, особистісні емоції, піднесену філософську споглядальність, що у проєкціях на поліфонічні твори реалізується в їхній образно-художній сфері – монодійній, монологічній, сповідальній, речитативній жанрово-стильових площинах тощо.

Розгляд прелюдій і фуг *В. Бібіка*, які масштабно і системно представлені в його композиторському доробку, спричинили необхідність порушення питання їхнього об'єднання у поліфонічні цикли. Це сягає як практичних питань циклізації у кожному окремому творі, що аналізується в дослідженні, так і, ширше, теоретичних аспектів – принципів і критеріїв циклоутворення, пов'язаних із жанротворенням. Теоретичні аспекти, зокрема, сягають двох умовних напрямів – загальної теорії жанру циклу, а також її спеціальної галузі – теорії жанру поліфонічного циклу. Ці аспекти досліджено з метою встановлення специфічних ознак та критеріїв циклоутворення, до яких долучаються стиль, жанр, форма, драматургія, тональний чинник (або його сучасні аналоги), тематична єдність або її протилежна якість, що може утворювати у циклі діалектику єдності та контрасту, наявність повторюваності, наскрізних композиційно-драматургічних принципів тощо.

Також підкреслено, що до критеріїв циклоутворення слід долучати його сталі традиційні принципи, або ті, що стають їхніми аналогами задля усвідомлення жанрового інваріанту циклу, його історичного вияву – наявних в історії музичного мистецтва *моделей циклізації*. Щодо поліфонічних циклів такими моделями, насамперед, названі бахівські цикли як вершинні зразки виявів цього жанру в музиці. Звідси, українські композитори, які звертаються до до нього, так чи інакше, продовжують європейські традиції даної сфери творчості.

Здійснений аналіз двох фортепіанних поліфонічних циклів *«24 прелюдії та фуги»,* тв. 2 та *«34 прелюдії та фуги»,* тв. 16 в контексті виявлення спільних та відмінних ознак задля виокремлення рис авторську концепцію поліфонії як *синтетичної системи*, що поєднує різноманітні історичні жанрово-стильові традиції та сучасні виміри поліфонічної музики. Звернення *В. Бібіка* до жанру прелюдії та фуги, з однієї сторони, дає змогу композиторові не поривати з традиціями, залишаючись послідовником бахівської традиції, але поряд з цим, прямувати у напрямку нових тенденцій музичної мови ХХ століття, котрі були підготовлені такими композиторами, як *П. Хіндеміт, Д. Шостакович, Р. Щедрін* та іншими.

В аналізованих поліфонічних опусах *В. Бібіка* спостерігаємо оригінальні принципи циклотворення, в яких поєднуються принципи макро- та мікроциклізації, структурної симетрії та логіко-композиційної динаміки. Кожна пара прелюдії та фуги утворює малий цикл, що вирізняється тематизмом, фактурною організацією, тембровими характеристиками, поліфонічними техніками та масштабними параметрами, утворюючи складну індивідуально-авторську жанрово-стильову систему.

Особливістю аналізованих циклів стає поєднання гармонічного і поліфонічного як синтетичного явища композиційного методу, а отже домінування в окремих випадках горизонталі, в окремих вертикалі, а також їх паритетне співіснування. Замість імітаційної поліфонії з'являються гетерофонна і підголоскова, що переростає у акордово-кластерні комплекси. Таким чином відбувається зміна фактурного виразу при збереженні ладоінтонаційної основи, що дозволяє виокремлювати дане явище як *фактурноладовий комплекс.* Трансформація поліфонічної фактури в гомофонно-поліфонічну (наприклад, в одноголоссі приховане двоголосся), або ж при контрапунктичних сплетіннях лінеарних мелодій виникають стрічки акордових послідовностей (*діафонічне багатоголосся за М. Тіцом*), що призводить до ідеї фактурного потовщення ладомелодичного шару.

Наскрізною ідеєю у двох циклах стає принцип тонового співвідношення малих циклів (*прелюдії та фуги*), що формує ладотональну драматургію з 24-х та 34-х «тональностей». В даному контексті два цикли утворюють єдину систему, яка кристалізується протягом десятиліття (час написання двох циклів охоплює 9 років 1969–1978), вбираючі всі важливі історичні етапи становлення категорій *ладу* та *тональності* (тонально-функціональної системи, через елементи розширеної та хроматико-енгармонічної тональності до виявів неомодальних та атональних побудов). від умовно-тональної до модальної, квазісерійної, а навіть кластеро-сонорної, з домінуванням принципів складноладовості, поліладовості й гнучкої центрованості. Стилевизначальним принципом у використаних *В. Бібіком* звукорядів фугових тем стає включення хроматико-енгармонічної системи, тобто хроматичних та енгармонічних еквівалентів діатонічних тонів. Спостерігаємо також наявність звукорядних, а відтак ладових субсистем, а отже в діатонічну ладозвукорядну основу теми як атрибуту синтетичного ладу складають натуральні, дієзна та бемольна звукосистеми.

Поняття теми як мелодико-ритмічного комплексу в загальній концепції фуги часто ґрунтується на мікротематичних компонентах, що зазнають багаторівневих трансформацій – від латентних варіантів до серійного структурування. Важливим вектором стає діалог тембру, регістру та фактури у формуванні загального композиційного жесту фуги як художньої цілісності. На рівні теми *ладо-фактурний* комплекс проявляється в почерговій зміні вертикально-горизонтальних параметрів, адже тема то вертикалізується, то горизоталізується. Ладова координата цього комплексу використовується у різних звуковисотних транспозиціях, як горизонтальних, так і вертикальних, а також діагональних (розшарування у різних голосах в акордових чи фігураційних структурах). Таким чином відбувається «вмонтовування» гомофонної ідеї в поліфонічну. Привнесення до гармонічного змісту та форми п’єси модального і тематичного компонентів, адже через перший здійснюється

«тематизація» і фактурної горизонталі, і фактурної вертикалі (Ігнатченко, 1984), відбувається проекція лінійної логіки на вертикаль. Лінійно-мелодичний принцип тут є визначальним і природно корелюється із поліфонічним методом композиції.

Отже, формуються синтезуючі моделі, як прояв полістилістики, а саме вільний синтез різних історичних моделей форми. Розмивання функцій компонентів форми фуги, а відтак її трансформація та стильове поглинання сучасною мовою, тоді у системі жанрово-стильових ознак фуги саме стильові зміни перетворюють жанрову складову, і навпаки, цитата ознак барокового жанру чіпляє стильовий рівень, шляхом включення у сучасну фугу своєрідних жанрово-стильових цитат.

На мелодико-тематичному та фактурному рівнях поліфонічного письма *В. Бібіка* простежується вплив архаїчних пластів національної музичної культури, зокрема монодичних інтонаційних формул церковної та народної традиції, модально обмежених вузькоамбітусних ладів, а також елементів старої діатонічної й хроматизованої модальності. Таке поєднання обумовлює активне залучення у багатоголоссі мелодичних унісонів, подвоєних інтервалів (як гармонічної альтернативи акордовим вертикалям - так звані втори), а також використання архаїчних форм народної поліфонії – бурдону, гетерофонії, підголосковості, антифонного діалогу, що формують один з фактурних прийомів «стрічкового» й «ланцюгового» голосоведення, «що має фольклорне підґрунтя (втора у народнопісенному багатоголоссі), набув віддзеркалення у ранніх формах професійного багатоголосся (фобурдон), у поліфонії вільного та суворого письма (у вигляді контрапунктів, що припускають подвоєння голосів), та взірцях гомофонно-гармонічного стилю» (Коновалова, 2022: 90).

Використання прийомів тематично-фактурної взаємодії між прелюдією та фугою в межах одного малого циклу не завжди виступає провідним засобом єдності, водночас даний рівень циклізації може з одного малого циклу в інший. Водночас, домінуючою ознакою є контраст – темповий, ритмо-інтонаційний,

ладотональний або фактурно-регістровий, що сприяє драматургічному розвитку як малого циклу, як і великого загалом. Зафіксовано випадки, коли масштаби фуг переважають над прелюдіями, що вказує на її значення як ядра циклічного цілого. Проте в окремих циклах простежується й рівнозначність або навіть домінанта прелюдії – як за кількістю тактів, так і за виразовим потенціалом, що є свідченням динамічного розподілу функцій всередині пари та збільшення ролі прелюдії, відхід від розуміння її, тільки як вступного розділу.

Під час дослідження *ладотональної драматургії двох великих поліфонічних циклів для фортепіано В. Бібіка* підсумовано, що її становить явище *quasi,* адже у процесі поліфонічного розвитку всередині прелюдій та фуг відбуваються постійні ладо-мелодичні та ладо-гармонічні зміни (віддзеркалені у фактурній динаміці розвитку, її регістрово-теситурному, тембровому, щільнісному чинниках), за яких домінує ладова нестійкість, нівелювання та уникання ладових опор, їхнє фактурне розшарування по різних поліфонічних голосах як активна дія *ЛФК*, а відтак відцентрова логіка ладового розвитку, також поліладовість, дисонантність, хроматико-енгармонічна змінність, що свідчать про наявні ознаки модальності (та її сучасного аналога – неомодальності), розширеної та атональності, дванадцятитоновості впливу ладозвукорядних структур на фактуро- і формотворення, їхні динамічні властивості.

Разом із тим, у схемах ладотональної *форми вищого рівня* – цілісної композиційної організації циклів, спостережено впровадження *В. Бібіком* новаторських ладотональних концепцій, окільки у традиційну *бахівську модель 12-тоного хроматичного звукоряду* у співставленні ладотональностей 24+24 прелюдій та фуг великих поліфонічних циклів «Добре темперованого клавіру» український композитор привносить ідею 13-тоновості (у 24-х прелюдій та фугах) і 17-тоновості (у 34-х прелюдіях та фугах), тобто розширеної тональності, авторської ладотональної системи. Водночас, ці розширення на

основі *півтонового принципу* відбуваються «на відстані» у формі цілого – у поєднанні діатонічного та пентатонового звукорядів, а у 34-х прелюдіях та фугах – із його енгармонічними замінами (хроматико-енгармонічна система).

Тож, серед традиційних ідей циклоутворення в аналізованих прелюдіях та фугах постає *принцип ладотонального контрасту,* що у проєкції на цілісну форму утворює специфічну *ладо-композиційну модель* циклів.

Серед новаторських – нерівномірний числовий показник розподілу малих циклів. Цей показник унаочнюється саме через аналіз ладотональних опор у творі, що можна позначити формулою 14+10; у 34-х – 14+10+10.

Підсумуємо, поліфонічні цикли *В. Бібіка* постають як самобутні моделі сучасного композиційного мислення, де традиційні жанрові форми осмислюються крізь призму інноваційних структурних стратегій, інтонаційної драматургії та індивідуального ладового письма.

РОЗДІЛ 3.
КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МОНОГРАМИ У ПОЛІФОНІЧНОМУ ЦИКЛІ В. БІБІКА «ПРЕЛЮДІЯ, ФУГА ТА АРІЯ НА ТЕМУ *BACH*»

3.1 Монограма *BACH* як інтертекстуальне явище, принципи монограмування в історії європейського музичного мистецтва

Монограма в музиці, що набуває значення іменної емблеми, коду, шифру, усвідомлюється музикантами, передусім, як інтертекстуальне, діалогічне явище в історії мистецтва. Музичні твори з використанням композиторських монограм є однією із актуальних та, одночасно, маловивчених тем у сучасному музикознавстві. Монограми, як символічні або буквені позначення, що використовуються композиторами для кодування імен або інших значущих слів у музичних творах, в українському музикознавстві становлять інтерес з погляду семіотики, музичної символіки та індивідуального стилю композиторів. У науковій думці ми не зустрічаємо узагальнюючих праць, які б систематизували різні підходи до використання монограм саме у творчості українських композиторів, що ускладнює розуміння загальних тенденцій розвитку та специфіки цього явища. Проте, у деяких дослідженнях, а також окремих публікаціях науковці звертаються до даного поняття, зокрема, у контексті *семіотики, музичної символіки* та *індивідуального композиторського стилю*.

Так, *І. Середюк* (2021) у дисертації аналізує семантику музичних портретів (хоча й без прямої фокусації на цьому аспекті), де персоніфікація образів та символічне кодування можуть включати монограми як засіб ідентифікації особистості в музиці. Натомість, *Ю. Грібінєнко* (2023) у монографії системно аналізує монограму як *елемент музичного тексту*, що створює міжтекстові зв'язки, додаючи приховані смисли та *авторську присутність у композиції*. Таким чином, якщо у дослідженні *І. Середюк*

монограма може виступати як один із прийомів персоніфікації, то у *Ю. Грібінєнко* вона є категорією текстологічного аналізу, пов'язаною із гіпер- та інтертекстуальністю музичних творів.

У монографії «*Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни»* (2023) *Ю. Грібінєнко* розглядає поняття монограми в контексті музичної текстології. Вона визначає монограму як один із засобів реалізації міжтекстових зв'язків, що сприяє формуванню інтертекстуальності в музичному творі, зазначаючи, що «монограма автора – це "розчерк" композитора у музичному творі, що визначає його місцезнаходження в історії музичної культури» (Грібінєнко, 2023: 217). Аналізуючи проблему монограмування, музикознавиця звертається до концепції криптографії, дослідженої *І. Сніткової*. Авторка зазначає, що «І. Сніткова осмислює феномен монограмування за допомогою поняття криптографії. Під ним вона розуміє техніку музичної композиції, що полягає в послідовному перетворенні вербального тексту на музичний на основі довільно обраної автором системи ладотонально-гармонічних співвідношень» (Грібінєнко, 2023: 535, 100). Таким чином, у своїй монографії українська музикознавиця розглядає монограмування не лише як музичну техніку, а й спирається на висновки *І. Сніткової*, яка окреслює його як особливий спосіб перетворення тексту в музику.

В історії мистецтва аж до сьогодні найбільш відомими залишаються емблеми («лого») імен таких видатних майстрів, як *Й. С. Бах – BACH, Р. Шуман – SCHA, Д. Шостакович – DSCH, Р. Щедрін – SHSCHED, А. Шнітке – ADSCH*. Творче життя цих монограм й досі не згасає, вбираючи досвід композиторської комунікації між минулим і сьогоденням, музичного і позамузичного діалогу, міжавторської та міжстильової взаємодії у художніх текстах.

Одним з найвживаніших музичних шифрів й до сьогодні залишається монограма імені *Й. С. Баха – BACH*, яка стала одним із найвідоміших тематичних символів у європейській музичній культурі. Представлена іменна

емблема стає своєрідним містком між існуючими музичними традиціями і сучасним досвідом їхнього творчого переосмислення, зокрема, у сфері композиторської інтерпретації. Унікальність монограми полягає у її здатності функціонувати як символічний код та адаптуватися до різних композиторських стилів, зберігаючи тісний зв'язок із бахівською традицією та утворюючи основу для інновацій у творчості композиторів різних епох (від романтизму і до сучасності).

Вперше в оригінальному звучанні монограма *BACH* з'являється у творчості самого *Й. С. Баха*, у масштабному циклі *«Die Kunst der Fuge»* (1749), зокрема, у заключному контрапункті – потрійній фузі, де іменний підпис німецького поліфоніста став третьою темою (Büsing, 2023: 85) цієї фуги. Зауважимо, що фрагментарно або ж різними модифікаційними змінами бахівські ініціали можна зустріти й в інших творах композитора, вказуючи на це *І. Середюк* подає наступний перелік «<...> "Мистецтво фуги", канонічні варіації "Vom Himmel hoch da komm 'ich her»" симфонії f-moll (BWV 795) та заключна фуга першого тому "Добре темперованого клавіру"» (Середюк, 2021: 71).

Існує досить широкий спектр композиторських інтерпретацій цього мотиву – його структурно-тематичного, ладо-гармонічного, метроритмічного, темброво-фактурного трактувань у різних жанрово-стильових втіленнях. Здебільшого чотири звуки монограми *BACH* можуть утворювати тему, або ж складати її основу (каркас) у творі. Отже, історична практика доводить, що у контексті музичного розвитку ця звуковисотна структура частіше стає: *темою* або ядром теми із подальшим додаванням іншого інтонаційно-звукового матеріалу, *серією*, *інтонаційно-звуковою основою* для гомофонно-гармонічного, контрапунктичного (або синтезованого) опрацювань тощо. Такі приклади звернення до монограми *BACH* зустрічаємо у творчому спадку *Р. Шумана, Ф. Ліста, М. Регера, А. Шенберга, А. Веберна, Ф. Пуленка, Д. Шостаковича, А. Шнітке* та інших композиторів. У цій панорамі

композиторських імен особливого значення набуває досвід українських композиторів, які зробили важливий внесок у світову традицію монограмування на бахівський мотив. Такий досвід, зокрема, спостерігаємо у творах *Нестора Нижанківського – «Фуга на тему BACH»* (1923); *Володимира Рунчака – Сюїта № 1 «Портрети композиторів»* (третя частина має назву– *«Бахіана, медитації на тему BACH»*, 1979–1988); особливо цікавим постає бахінство *Валентина Бібіка,* що споріднює його з досвідом німецького майстра *М. Регера*[39]. Твори, в яких український композитор звертається до монограми – *«Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH», тв.*54 (1985), окремі мелодико-інтонаційні компоненти цієї стилеми містяться у різних тематичних структурах (як їхня складова) фуг № 1, 14, 16, 17 із фортепіанного циклу *«24 прелюдії та фуги»* (1968), а також фуг № 8 і 28[40] зі зрілого опусу *«34 прелюдії та фуги»* (1973–1978), фрагменти *Четвертої та П'ятої* симфоній[41].

Оскільки композитори досить індивідуалізовано підходять до трактування бахівської монограми, слід збагнути її інтонаційну та композиційно-семантичну основу. Монограма *BACH* є водночас структурно чітким і глибоко символічним мотивом (певним «духовним символом» (Грібінєнко, 2023: 229), що дозволяє його інтерпретувати крізь призму окремих музично-риторичних фігур барокової епохи. Символіку монограми *Й. С. Баха*, її музично-риторичний зміст описують багато зарубіжних дослідників, зокрема, в аналітичних розвідках, присвячених бароковій музичній мові, окремим поліфонічним творам. У пропонованій роботі ми звертаємося до наступних

---

[39] Творчість *М. Регера* привертає особливу увагу, адже майже весь композиторський доробок є «поліфонізованим» (Савайтан, 2015: 195), зокрема на тему *BACH* написаний один із його варіаційно-поліфонічних циклів «Фантазія і фуга на тему *BACH*», тв. 46 (1900), що «відрізняється масштабністю, розмахом, потужністю тематичних трансформацій фактури, монументальністю, а також наявністю обов'язкової структурної ознаки: фуга постає фіналом циклу й підсумком композиційного задуму. Сам композитор окреслював ці опуси як "грандіозні твори"» (Савайтан, 2015: 195).

[40] Саме ці фуги з поліфонічного циклу тв. 16 були досліджені в контексті монограмування у статті *Л.Циганюк* та *С. Коханської* (2024).

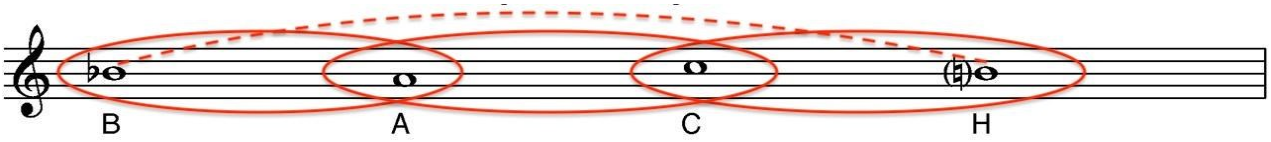
[41] Детальний розгляд зазначених симфоній, зокрема, використання у них монограми *BACH*, представлено у монографічному очерку *А.Мізітової* та *І.Іванової* (2006).

авторів: *D. Bartel (1997), V. Benitez (1987), O. Büsing (2023), M. Dings (2019), B. Malcolm(2001), F. Păun, R. Pepelea (2018), B. Wilson (2001).*

Інтонаційно-звукову основу цього мотиву складає чотиризвучний хроматичний рух – в обсязі терції, який може мати ті важливі символічні функції, що яскраво втілилися у музично-риторичних фігурах доби Бароко. Як зазначає *V. Benitez*, «Музично-риторичні фігури та Афекти були для німецьких барокових композиторів практичними посібниками та порадами, а не збіркою жорстких формул. Очевидною відмінністю використання риторики Бахом від менш відомих композиторів є його вища техніка та уява» (Benitez, 1987: 7).

Отже, звуковий склад аналізованої монограми формує чотиризвучний мотив *B–A–C–H,* який сумарно вміщує три малі секунди (одну приховану – на початку та в кінці монограми), дві з них низхідні та один висхідний терцієвий крок.

Монограма BACH:



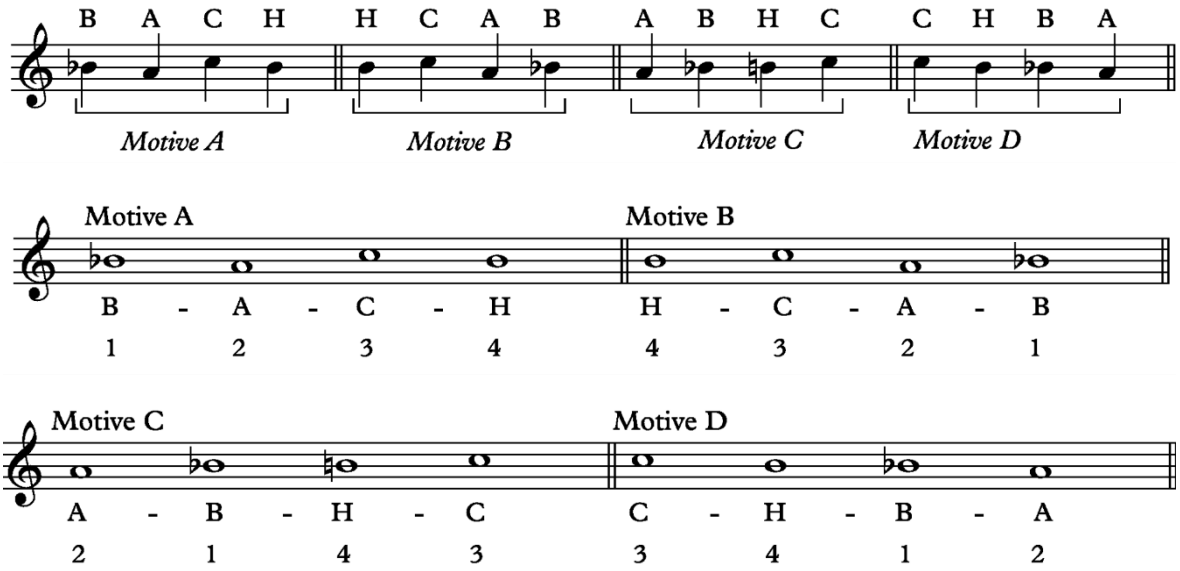
Поступове наростання напруги через хроматичний рух мотиву або висхідний рух на терцію вгору може асоціюватися з бароковою фігурою *climax* або *gradiatio* (Bartel, 1997: 220, 444), (Dings, 2019: 11); характерні хроматичні півтони, що можуть інтерпретуватися як вираз жалю або смутку, відповідають риторичній фігурі «зітхання» (*suspiratio*) (Bartel, 1997: 392, 447); а рух між чотирма нотами мотиву має відносно замкнутий характер, де музичні лінії повертаються до початкового пункту, що відповідає фігурі «обертання» (*circulatio)* (Bartel, 1997: 445), (Dings, 2019: 9). При графічному зображенні даної монограми можемо спостерігати хрестоподібні перетини мелодичних контурів, а отже фігуру хреста, яка «<...>у традиційній теорії музичних фігур не згадується, однак часто зустрічається в музиці бароко, зокрема у творах Баха» (Dings, 2019: 10). Такий звукообразний сенс підкреслює її драматичний

характер та акумулює в собі потенціал для подальшого образного і тематичного розвитку. Монограма *BACH*, попри свою структурну компактність, фокусує широкі можливості для будь-яких *музично-стильових і стилістичних метаморфоз – наприклад, ладо-гармонічних, метроритмічних, темпорально-агогічних, формотворчих, жанрово-семантичних* тощо. Окремі з цих перетворень використовує *В. Бібік*.

Окрему сферу актуальних питань сучасного музикознавства займає ладо-гармонічний аспект даного мотиву, оскільки він не є тонально замкнутим, а отже відкриває простори *атонального трактування*, про що влучно зазначено у монографії *Ю. Грібінєнко*: «каталізатор поєднання тональності, атональності та хроматизму» (Грібінєнко, 2023: 231). Про тональну невизначеність та певну ладову багатозначність монограми *BACH* йдеться у багатьох іноземних дослідженнях. Так, зокрема, *B. Malcolm* у статті, розміщеної у словнику *The New Grouve Dictonary of Music and Musicians*, зазначає, що «<...> його (тобто мотиву *BACH*) широка популярність слідує за відродженням Баха у XIX столітті та розвитком гармонічного словникового запасу, який міг би поліпшити його тональні двозначності» (Malcolm, 2001: 1), а *O. Büsing* в контексті дослідження останньої фуги з великої праці *Й. С. Баха «Мистецтво фуги»*, зазначає, що «<...> окремо взятий мотив B–A–C–H у тональному розумінні “вісить у повітрі” <...>» (Büsing, 2023: 85). Про аспект широкої тонально-гармонічної основи монограми *Й. С. Баха* вказує у своїй статті *C. Bossert* (2023), який розглядає «Фантазію і фугу на тему BACH» відомого бахіанця XX століття *М. Регера* і зазначає, що в цьому мотиві закладена масштабна система тональних взаємозв’язків, створена *Й. С. Бахом* ще у своїх творах (посилаючись на «Мистецтво фуги»). Отже, в контексті даного мотиву можна знаходити простір для атональних композицій, на що у свій час вказували композитори XX століття, зокрема, *А. Шнітке* «підкреслював величезний потенціал мотиву, як такого, який “можна гармонізувати і тонально,

і атонально, і в тісному інтонуванні теми можна знайти навіть зародки мікроінтерваліки» (Грібінєнко, 2023: 231).

Важливо, що сам *Й. С. Бах* використовує різні поліфонічні перевтілення теми, що показує її широкий художньо-виразовий потенціал (незважаючи на чотиризвукову структуру), такі перетворення представлені у дисертаційному дослідженні *J. McFarland* (2005), який надає чотири перестановки теми німецького майстра, що вже створюють певну аналогію з сучасними поліфонічними (опосередковано – *серійними*) техніками композиції:



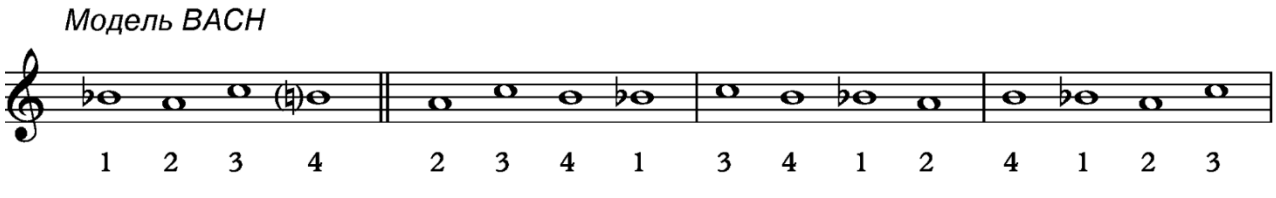
Подібні прийоми використовує також В.Бібік (про що йдеться далі).

Таким чином, глибоко концептуальним явищем стає впровадження монограми *BACH* в умови авангардно-експериментальних композиційних технік XX століття, зокрема, серійну, що дозволяє композиторам поєднати барокові поліфонічні традиції з новими композиційними методами. У цьому контексті звукоемблема *BACH* поєднує функції тематичного мотиву із структурою, а відтак стає формотворчим компонентом (і в такій якості залучається у додекафонні та серійні композиції).

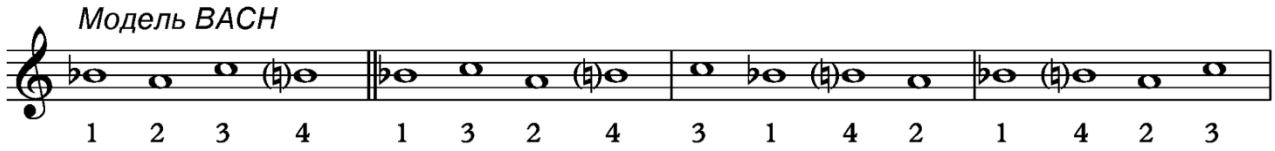
Оскільки додекафонні твори базуються на прийомах варіювання серії та серійного ряду (порядку), тобто похідних рядів, звернемося до таких перестановок із врахуванням звукової послідовності досліджуваної монограми

BACH. Якщо чотиризвучний мотив мислити як звукову модель (ряд, серію), то за допомогою перестановок можна зафіксувати різноманітні її варіанти - інтонаційно-звукові та структурні (особливо, у комплексній дії із метроритмічним параметром).

Найперше, це приклади ротацій-перестановок, так званих «колесоподібних» перестановок:



По-друге, це варіанти пермутацій, куди залучені перестановки самого порядку серії:



Представлені перестановки звукомоделі *BACH* демонструють різні варіанти її переосмислення, зокрема, йдеться про її семантичне значення фігури «хреста», яка ніби формує перехресний контур послідовності звуків цієї монограми. Варто зазначити, що при використанні таких перестановок тема може не впізнаватися, в такому випадку ключове значення набуватиме якісна і кількісна інтервальна величина. Важливо, що до модифікаційних змін тематичного матеріалу у композиторській техніці ХХ століття ми відносимо й зміни звуковисотного положення монограми *BACH*, зокрема проведення теми в прямому русі від різних звуковисотних щаблів, що, наприклад, активно застосовує *В. Бібік* у своїх темах фуг. Так, зокрема, у темі фуги № 8[42] з циклу *«34 прелюдії та фуги»* (усі зазначені теми представлені у *Додатку С*)

[42]У вступному слові до свого концерту американський піаніст *Timothy Hoft* (2018) проводить паралель цієї фуги з фугою № 4 *cis-moll Й. С. Баха* з першого тому *ДТК*, в якій німецький композитор зберігає хрестоподібний хід теми, щоправда, замикаючи її тонікою, а не залишаючи тему відкритою, як це продемонстровано у монограмі *BACH*.

композитор модифікує основний мотив *BACH*, зберігаючи всі звуки монограми, композитор обирає іншу послідовність звуків, а саме *A–H – C–B* (2–4–3–1) (сегментований мотив у перехресному русі із посиленою символікою хрестоподібного руху).

А у темі фуги № 28 з циклу *«34 прелюдії та фуги»* монограму *BACH* розміщено на інші звуковисотні щаблі, зі зміною якісного інтервального показника двох секунд (малі замінено на великі). Така тема звучить від c^2 і утворює послідовність $c^2–b^1–des^2–ces^2$, але збережений напрямок руху, що дозволяє монограмі бути впізнаною.

На відміну від зрілого поліфонічного циклу тв. 16, у ранньому тв. 2 *В. Бібік* звертається до монограми *BACH* як імпульсу (ядра), що формує подальший розвиток теми, а отже чотири звуки мотиву *Й. С. Баха* складають лише початкову інтонему подальшої теми, наприклад, у прямому русі у фугах № 1, 2, 16, 17, в оберенні у фузі № 14. Окремо зазначимо, що мотив *BACH* зустрічається як протисклад або ж його елемент, наприклад четвертий протисклад фуги № 16 з т. 22, другий протисклад фуги № 19 (з т. 13), перший протисклад фуги № 22 (з т. 6).

Прикладом тотальної тематизації циклу служить поліфонічний триптих (Борисенко, Левченко, 2024: 81) *В. Бібіка «Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH»*, тв. 54, в якому всі три частини наскрізно пронизує монограма, що фактично представляє єдиний зразок у творчості українського композитора, коли у кожній з трьох частин досить концентровано використано весь художній потенціал монограми. Підкреслимо, що монограма *BACH* функціонує у творі *В. Бібіка* як в мелодичному вигляді, так і в гармонічному (що також підкреслює авангардне мислення композитора та новаторський підхід до способів монограмування), прихована у кластерні утворення або декларована у педальних горизонталях із залігованими витриманими звуками, що формує *ЛФК* даної монограми.

Отже, для *В. Бібіка* монограма *BACH* стає фокусом тематичної роботи з конкретною звуковою структурою із перевагою поліфонічних прийомів і принципів музичного розвитку, проте, монограма фокусує потенціал до синтезованих виявів як поліфонічного, так і гармонічного мислення.

Попри короткочасність тематичної основи – чотиризвучної структури *BACH*, у своїх поліфонічних темах композитор зумів реалізувати ідею багатогранного розкриття музично-виразового потенціалу монограми, її універсальних образно-семантичних і конструктивних можливостей, тим самим, надавши нового життя монограмі на завершення XX століття, відтворивши ім'я *Й. Баха* у контексті сучасного музичного мислення.

3.2. «Прелюдія, Фуга та Арія на тему *BACH*» для двох фортепіано: місце у творчому доробку В. Бібіка, концепція, структура, циклізація та критерії її визначення

На момент написання поліфонічного циклу для двох фортепіано «Прелюдія, Фуга та Арія тему *BACH*», тв. 54 (1985) харківський композитор був автором 7 симфоній, низки інструментальних концертів, сонат, двох поліфонічних циклів для фортепіано *«24 прелюдії та фуги»* та *«34 прелюдії та фуги»*, камерно-інструментальних творів та інших) (Мізітова, Іванова, 2006: 111–124), що свідчить про сформований авторський стиль, почерк та викристалізовану систему композиторської техніки, що фокусувалася на опусах поліфонічної музики. Тому представлений цикл для двох фортепіано постає як своєрідна квінтесенція поліфонічної музики *В. Бібіка.*

Прем'єра цього твору відбулася у Харкові 5 січня 1986 року за участю харківських музикантів – *Віктора Лінецького* (учня видатної піаністки, представниці харківської фортепіанної школи – Регіни Горовиць) та *Валентини Стогній* (у минулому – доцента кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського). Інші виконання цього опусу

відбулися як у Харкові, так і в інших містах України, а також за кордоном. Серед виконавців – фортепіанні дуети у складі *Раффі Хараджаняна* і *Нори Новік*, *Олега Малова* та *Галини Садовської*, а також доньок композитора – *Вікторії* та *Наталії Бібік*[43]. В останні роки, нам невідомі його виконання, що можливо пов'язано з відсутністю нотного видання. У процесі аналітичного дослідження «Прелюдії, Фуги та Арії тему *BACH*» *В. Бібіка* авторкою було здійснено нотографічне відтворення партитури твору, що стало можливим завдяки дозволу доньки композитора – *Вікторії Бібік*. Цей крок не лише сприяв глибшому аналізу змісту циклу, а й відкрив перспективи подальшої публікації твору в Україні.

«Прелюдія, Фуга та Арія на тему *BACH*» *В. Бібіка* є оригінальним зразком інструментального поліфонічного циклу для двох фортепіано XX століття, що значною мірою визначає специфіку його фактурно-звукового втілення, оскільки «інтерес до дворояльного ансамблю активізується в епоху "радикальних змін", відтискаючи чотириручний жанровий підвид на периферію творчих пошуків» (Седюк, 2018: 207). Як слушно зазначає *І. Седюк*, саме однорідність тембру інструментів у цьому складі забезпечує «рівноправне становище обох учасників як родову властивість жанру» і підпорядковує музичний процес логіці гри та партійного діалогу (Седюк, 2018: 66). Така інтерпретація ідеально резонує з характером викладу у циклі *В. Бібіка*, де розгортання тематизму передбачає складні форми діалогічної взаємодії, поліфонічного пошуку і витонченого балансу двох партій рояля. У цьому сенсі доречно згадати запропоновану *І. Седюком* типологію співвідношення партій у дворояльному ансамблі, що включає три основні моделі: *рельєф – фон* (принцип співпідпорядкованості), *діалог* (принцип мобільної рівноправності) та *паритетний контрапункт* (принцип стабільної рівноправності) (Седюк, 2018: 67–68). Останній, у контексті розглянутого нами циклу, вочевидь, ґрунтується

[43] З інтерв'ю, наданого донькою композитора – *Вікторією Бібік* – авторці дослідження.

на діалектиці відносної *автономізації* всіх чотирьох партій (наслідком чого стає *фактурна полішаровість* та, власне, *поліфактура*, а відтак і *складноладовість*, враховуючи дію *ЛФК*), а також протилежної її якості – *темброво-фактурного ущільнення (ТФК)* (враховуючи дію *ТФК*)*, тематизації* функцій партій у фортепіанному ансамблі, що наближається до явища *мікрополіфонії* або *панполіфонії* (як наслідок виникнення кластерів). Це співвідношення приводить також до розподілення тематизму у повному теситурному обсязі обох інструментів і *семантизації* кожного шару фактури, що є характерною ознакою мислення *В. Бібіка* у цьому циклі. Саме така структура поліфонічної взаємодії сприяє гнучкому формотворенню та відкриває простір для *темброво-фактурного експерименту (ТФК)*, що дозволяє віднести даний твір до змішаного типу дворояльного ансамблю «в котрому відповідно до художньої ідеї задіються можливості як монохромного, так і поліхромного типів. Частіше за все притаманний великомасштабним композиціям» (Седюк, 2018: 210). Додамо, що названі якості, вочевидь, пов'язані із наявними у циклі В.Бібіка ознаками *концертності,* що природньо проєктується на вибір композитором тембрового складу для твору.

Таким чином, поліфонічний цикл для двох фортепіано тв. 54 *В. Бібіка* складно однозначно визначити як той чи інший різновид інструментального циклу: *він вимагає окремого обґрунтування як з позицій жанрової типології, так і в аспекті поліфонічного стилю*. Саме дворояльний ансамбль виступає не лише як варіант *темброво-фактурної моделі*, а й важливою умовою формоутворення, втілення контрапунктичної логіки, темброво-просторових ефектів та регістрового рельєфу, що виводить цей цикл за межі традиційної *монотембровості*, а наділяє його рисами *ансамблевої політембрики в контексті циклоутворення.*

Як було зазначено у підрозділі 2.2, в українському музикознавстві питання циклізації (у широкому розумінні) в музиці різних історико-стильових формацій набули наскрізної актуалізації у наукових працях останніх десятиліть.

Спираючись на панування поліфонічного типу письма у названому творі *В. Бібіка,* доречним було б розглянути його в існуючій *системі типології поліфонічних циклів*. Водночас, не виключаючи такої можливості, при більш детальному підході до аналізу типів композиції у всіх трьох частинах *«Прелюдії, Фуги та Арії на тему BACH»*, авторкою дисертації з'ясовано, що у цьому творі синтезуються декілька композиційних принципів і відповідних до них типів. Тож виникає закономірна необхідність вивчення питання, пов'язаного із *музичним циклом*, зокрема, його *поліфонічним різновидом*, *принципами циклізації та їхніми виявами* в опусі *В. Бібіка*.

Перш за все, актуальним питанням при розгляді представленого твору постає визначення/аргументація його *жанрових ознак* і *меж* – чи є він *циклом*, чи становить *поліфонічний* цикл, який саме *різновид* останнього утворює.

Посилаючись на існуючі класифікації поліфонічних циклів, що здійснені сучасними науковцями подані та детально розглянуті у дисертаційному досліджені *С. Постовойтової* (2024), аналізований опус, на перший погляд, відноситься до так званого *малого індивідуалізованого поліфонічного циклу із трьох частин*. Адже за визначенням дослідниці «малим називають цикл з двох або трьох п'єс (іноді чотирьох), однією з яких є фуга <...>.» (Постовойтова, 2024: 36), та *І. Васирук* – «малий тричастинний цикл (фуга у фіналі, центрі або на початку)» (Постовойтова, 2024: 38). Риси індивідуалізованого циклу відображаються на рівні поєднання декількох жанрів у тв. 54 (прелюдії, ричеркару, фуги, арії), які об'єднуються в цілісну систему завдяки монограмі *BACH,* що підкреслює тезу «в найбільш *широкому значенні* поняття цілісності позначає наявність ряду окремих, самостійних за будовою частин, пов'язаних єдиним задумом» (Постовойтова, 2024: 42).

Тож бачимо, що науковицею тут враховані наступні ***критерії класифікації***: ***кількісний*** (і він наголошений; йдеться про небагато п'єс у циклі – А.Л.) та ***жанрово-стильовий*** (ненаголошений, але сформульований через наявність фуги як окремої частини циклу, а не просто епізодів чи навіть

самостійних п’єс із поліфонічним розвитком, як, наприклад, у старовинних сюїтах, партитах тощо). Становлячи вищу імітаційну жанро-форму, квінтесенцію та концентрацію поліфонічного композиторського мислення, стилю і відповідної структурної логіки розвитку, формальної побудови, саме *фуга*, що є присутньою у циклі, дозволяє вважати такий цикл *поліфонічним.* Тоді виникає питання, чи зберігається (автоматично) це визначення у разі наявності фуги, а якщо вона оточена неполіфонічними п’єсами у циклі? Важливим також усвідомлюється необхідність розгляду ще одного важливого критерію класифікації поліфонічних циклів – ***структурно-функціонального***. Щодо першого питання – приклад триптиха *В. Бібіка* свідчить про змішання поліфонічних і гомофонно-гармонічних форм і принципів формальної побудови (причому, у двох із трьох частин – у Прелюдії та Арії), однак переважає перший із них, тож не буде помилковим визначати *цикл поліфонічним*.

Але при детальному розгляді цього твору, вибудовується концепція, котра виходить за межі «*малого* поліфонічного циклу», оскільки він є монументальним за концепцією і масштабом, виходячи за межі суто *малих форм*, так і *малого циклу*, тож набуває *індивідуалізованих ознак змішаного (або синтезованого) типу поліфонічного* циклу[44]. Так в аналізованому циклі діє принцип єднання протилежностей. З одного боку спрямування до монотематизму, що єднає всі три частини за тематичним критерієм, а з іншого - втілення ідеї циклу у циклі, де дві з трьох частин мають внутрішню розгалужену структуру синтетичного (синтезованого) типу. Наявність цих двох протилежностей дозволяє визначати цикл В. Бібіка «Прелюдії, Фуги та Арії на тему *BACH*» тв. 54 як його змішаний тип.

Наведемо найбільш яскраві підтвердження даної тези:

[44] У циклі «Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH» *тв.* 54 *В. Бібік* майстерно впроваджує та компонує поліфонічні та неполіфонічні принципи музичного розвитку, а також форми і, відповідно, жанри.

1. масштабно-симфонічна концепція циклу, включаючи виконавський склад – два фортепіано (сюди ж ми відносимо особливості композиторської техніки розподілу матеріалу між інструментами), що дозволяє прирівнювати дворояльну партитуру до оркестрової, тим самим наштовхує на паралелі з поліфонічною творчістю німецького композитора *М. Регера* (про що вже було зазначено у розділі 2), котрий «<...> спирається на брамсівський тип розгорнутого, крупномасштабного варіаційного циклу і звеличує його фінальною фугою, майстерно поєднавши цим раціоналізм канонічної форми з віртуозністю концертного фортепіанного стилю <...> Композиторський стиль М. Регера – це шлях до авангарду» (Савайтан, 2018: 14), авангарду, який і став одним із джерел композиторської творчості харківського композитора *В. Бібіка*;

2. монументалізм композиторського задуму втілюється й на рівні жанротворення всього циклу, куди відносимо ідею *«цикл у циклі»,* де дві з трьох частин мають внутрішню розгалужену структуру синтетичного типу на що вказують «(*діада* фуг і фугових тем, бінарна художня ідея *“фуги у фузі”* або *“дві фуги в одній фузі”*), а в результаті, відчувається прихована *потрійна ідея фуги* (*versus* одна фуга). Так само бінарною (подвоєною) є *Прелюдія*, в якій завдяки поєднанню жанрових ознак прелюдії та ричеркару посилена ідея *мініциклу – прелюдії-фуги* – у межах однієї частини» (Борисенко, Левченко, 2024: 7);

3. неподільність цілого, звернення до багатоскладених форм циклічного типу (всі три частини поліфонічного триптиха В. Бібіка слідують одна за одною *attacca*), що не передбачає почастинне виконання;

4. у циклі діє принцип єднання протилежностей, що, з одного боку, спрямовує нас до романтичної ідеї *монотематизму* (всі три частини об'єднані за тематичним критерієм, а саме монограми *BACH*[45]), а з іншого - втілення ідеї

[45] В контексті монотематизму та ідеєю тричастинності цікавою постає паралель з циклом «Прелюдія, Аріозо, Фугетта на тему BACH» (1932) *А. Онеггера*, який також демонструє приклад змішаного типу циклу, проте за масштабами – це невеликий фортепіанний опус, а отже повністю відповідає класифікації *С. Постовойтової* (2024), щодо малого індивідуалізованого циклу, в якому всі три частини займають 101 такт, при достатньо

циклу у циклі (про що йшлося у попередньому пункті), саме наявність цих двох протилежностей дозволяє визначати цикл як його *змішаний тип*.

5. у циклі співдіють синтезовані поліфонічні та гомофонно-гармонічні та жанрово-драматургічні, композиційні принципи побудови форми;

6. розгорнутість та масштабність всіх частин циклу: *Прелюдія* – 266 такти, *Фуга* – 267 такти, *Арія* – 93 такти;

7. концентрована драматургія циклу, яскраво виражена тематизація всіх компонентів форми, що відображається в усіх трьох частинах на рівні монотематичного принципу побудови (функцію лейттеми в циклі виконує монограма *BACH,* звуковий склад якої або повністю стає складовою тематизму кожної з частин, або ж окремих її структурних комонентів);

8. у кожній з частин-п'єс присутні різноманітні історико-стильові моделі темо- та формотворення – від барокових до сучасних, таких як серійність, серіальність, сонорність тощо.

Як бачимо, аналізований цикл *В. Бібіка «Прелюдія, Фуга та Арія»,* тв. 54 виходить за межі *малих* циклів, при наявних трьох частин, композиторові вдалося наблизитися до масштабних задумів *великих поліфонічних циклів,* а монотембр фортепіано (в подвійному звучанні) до насиченості оркестрово-симфонічних партитур, а отже умовної ансамблевої «політембрики». У контексті сучасних тенденцій розвитку форми, цикл яскраво відображає індивідуальні принципи авторського мислення до розвитку поліфонічних стилів, жанрів, форм, та зокрема, технік письма. Поєднуючи бароково-класичні прийоми композиторської техніки з сучасними український композитор віднаходить власну, *індивідуально-авторську концепцію*.

Така концепція відображається вже на рівні композиторського задуму, а отже тематизму всього циклу, який реалізується через його змістовне ядро, що

щільній та широкій фактурній основі твір не є симфонічно-оркестровим, що і становить значну відмінність між циклом харківського композитора.

наближається до монотематичного принципу побудови, оскільки монограма *BACH* є тематичним наповненням усіх трьох частин. А отже складає основний каркас темотворення цілого, тому не останню роль у формуванні змісту циклу відіграють, так звані риторичні фігури типу (які вже закладені в самій монограмі, про що йшлося в попередньому підрозділі) *passus duriusculus, anabasis* і *catabasis* та інші. Це являється скріплювальними стильовими елементами як на рівні частин, так і на рівні всього циклу.

До принципів циклізації віднесемо і темповий та метро-ритмічний чинники, що детермінують *темпові/агогічні зміни* у творі, які виступають важливим драматургічним засобом. Крайні частини циклу – *Прелюдія* (*Adagio*) та *Арія* (*Lento*) – характеризуються уповільненими темпами, що пов'язані із медитативно-оповідним характером. Натомість, центральна частина – *Фуга* (*Presto*) – написана у швидкому темпі, який вносить динамічність і контрастну енергійність токатного типу, що допомагає окреслити драматургічний контур циклу, в якому дієвий центр яскраво протиставляється філософським роздумам у крайніх частинах.

Узагальнюючи взаємодію *метро-ритмічного* і *темпового чинників,* зазначимо, що у крайніх частинах – *Прелюдії* та *Арії – В. Бібік* використовує дводольний простий розмір (2/4), зберігаючи його протягом всього музичного розвитку, але урізноманітнюючи його складними ритмічними малюнками (тріолі, квінтолі, синкопи та ін.). Друга частина – *Фуга* – вирізняється з поміж крайніх частин, оскільки в ній взагалі відсутній розмір, а тактові риски (позначені автором пунктирними лініями) слугують лише умовними гранями мотивів, а також самої теми завершення якої підкреслюється цілісною тактовою рискою. Вільність тактово-метричної побудови цілого у *Фузі* також створює автору простір для гнучких експериментів із тривалістю фраз (пульсацією), що унаочнено у різноманітті умовних/уявних метрів із різною кількістю долей, адже тут зустрічаються 4/4, 5/4, 6/4, 7/4, 8/4, 9/4 та інші, у наявній поліметрії

між двома партіями фортепіано, що яскраво продемонстровано у середній частині *Фуги*).

Цілісна композиція циклу досліджується й на рівні історичному, в контексті поліфонічної музики (а саме жанрів, форм, технік), і важливим, безумовно, стає використання композитором старовинного типу імітаційної композиції *fuga ricercata* в першій частині *Прелюдії*, де вся партитура пронизана різного типу модифікаціями однієї теми (а саме теми-монограми) та в співіснуванні класичних поліфонічних прийомів з сучасними техніками композиції (осмислення теми як серії).

Таким чином, всі три частини твору базуються на засадах індивідуального композиторського мислення *В. Бібіка* й на рівні *ладо-гармонічної організації*, яка відсилає нас до таких понять як модальні звукоряди, атональність, серійність. У всіх п'єсах аналізованого поліфонічного триптиха відсутні будь-які ключові знаки, всі хроматичні зміни звуковисот позначені композитором біля нот, а мелодико-гармонічна складова музичної тканини позбавлена ладотональних атрибутів, що вказує на авторське трактування атонального компоненту ладової організації всього циклу. Попри атональну основу твору, наприкінці кожної із частин циклу відчутна опора на тон «*h*», адже на ньому завершується сама монограма. Якщо відобразити дану закономірність схематично, то, *Прелюдія* завершується інтервалом малої терції «*h – d*», *Фуга* – акордом «*h – d – fis – h*», що вказує на тональні опори *h-moll*, у свою чергу *Арія* на звуці «*h*» із додатковим тоном «*a*». В кожній з п'єс можемо прослідкувати використання індивідуальних модусів нового поняття тональності XX століття, що загалом є характерним явищем для поліфонічної музики *В. Бібіка*. В інтерваліці таких звукорядів в представленому опусі помітні опори на тризвуки *h–d–fis* (басове положення центрального звуку *h,* опора гармонії на терцієї структури), що споріднює даний звукоряд з класико-

романтичною трактовкою ладу[46], проте вертикалізації теми (звучання її в акордових структурах), обростання основних звуків сонорно-кластерними співзвуччями дозволяють трактувати даний лад як індивідуальний модус, в різноманітних *ладо-фактурних виявах.* Проте ці «опори», все ж таки, обарвлені атональним звучанням.

Отже, у циклі спостерігаємо як діє принцип єднання протилежностей, з одного боку – це спрямування до монотематизму, що єднає всі тричастини за тематичним критерієм, а з іншого – втілення ідеї циклу у циклі, де дві з трьох частин мають внутрішню розгалужену структуру синтетичного типу. Наявність цих двох протилежностей дозволяє визначити цикл «Прелюдія, Фуга та Арія на тему *BACH*», тв. 54 як його *змішаний тип*.

3.3. Жанрово-стильові та формотворчі проєкції у першій частині циклу – *Прелюдії*: неоренесанасні та необарокові тенденції

У даному підрозділі розглянемо першу частину циклу – *Прелюдію*, зокрема її особливості стиле- та жанротворення. Форму *Прелюдії* складають чотири розділи, контраст яких досягається за допомогою зміни темпово-агогічного показника та ладо-фактурного?. Водночас зміни того чи іншого розділу характеризуються типовим для поліфонічних форм *ланцюговим голосоведенням*, що у творі *В. Бібіка* виступає сучасним аналогом *вторгненого кадансу* (кінець та початок структурних побудов співпадають, нашаровуються). Це скріпляє розділи між собою та сприяє їхній структурній єдності, а відтак і *єдності, гнучкості цілісної поліфонічної форми*.

---

[46] В аспекті ладотональної драматургії творів побудованих на основі інтонаційного ядра монограми *BACH* вкажемо про подібні цикли та їх підхід до тональної сфери мотиву, зокрема фортепіанний твір *А. Онеггера* «Прелюдія, Аріозо і Фугетта на тему BACH» тв. 81 демонструє приклад розширеної тональності в умовах модальних ладів та зміщення тонічних центрів, характерних для творів XX століття, зокрема у всіх трьох розділах (частинах) відсутні ключові знаки, і лише тонічним тризвуком *H-dur* завершується весь твір. Органний твір «Фантазія і фуга на тему BACH» *М. Регера* тв. 46 хоча і демонструє тональні орієнтири *b-moll* – у першій частині, та *B-dur* – у другій, проте насичена розвиненою хроматичною системою та частими модуляційними епізодами.

Композиційну драматургію першої частини *Прелюдії* зобразимо у наступній схемі:

I розділ – *Adagio* (ц. 1–5);

II розділ – *Animato* (ц. 6–10);

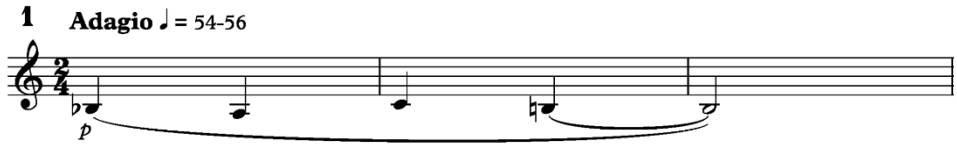
III розділ – *Molto animato, Pochissimo meno mosso* (ц. 11–21);

IV розділ – *Tempo I* (ц. 22);

Вирішальними факторами відчуття структурних меж тут постають *ритмо-фактурний* та *ладо-фактурний комплекси*. Перший характеризується *зміною ритмо-фактурного малюнку*, що усвідомлюється нами як сучасний *аналог* і *замінник* класичного ладо-гармонічного кадансового звороту. Тож, *функція кадансу у формі зберігається*, а відтак і дія в ній *структурно-логічного принципу* розділення на частини, розмежування у формі, але *засади його виразу змінюються/заміняються* і, у такий спосіб, трансформуються. Цей малюнок у *Прелюдії* становлять: зміна кількості фактурних голосів – фактурні ущільнення, колористичні нашарування, зміна ритмічних тривалостей – ритмічне гальмування та ін. Другий – свідчить про наявний *модальний принцип у кадансуванні* як *обхід ступенів звукоряду*. Наприклад, перший розділ завершується на тризвучному кластері, що включає звук *h*, яким завершується перше проведення монограми.

Тема-монограма, що стає своєрідним лейтмотивом, як на рівні макро- (тобто всього циклу), так і на рівні мікро-формотворення (у кожній із трьох частин). У неквапливому темпі *Adagio,* одноголосно (що відразу відсилає нас до загальної практики першого монодичного проведення теми у фугах), на динаміці *p* експонується партією першого фортепіано монограма *BACH* з поступовим фактурним потовщенням від унісону до акордових послідовностей (утворюючи, свого роду, фактурну динамізацію всієї партитури п’єси).

«Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH», тв. 54 В. Бібіка. Прелюдія. Тема-монограма:



Ця тритактова побудова (фраза) виступає своєрідною темою-серією та стає єдиною основою для всіх подальших проведень/перетворень у *Прелюдії*. Це насамперед, звуковисотні транспозиції, коли тема проводиться від різних звуків та різних висотах (наприклад, від усіх семи білих клавіш – *c, d, e, f, g, a, h;* від трьох бемольних клавіш – *des, es, ges* та від звуку *b,* але це оригінальне звучання теми; і двох дієзних клавіш – *dis, cis*), що споріднює з ідею 17 ступеневого звукоряду, який ліг в основу, написаного раніше *В. Бібіком* поліфонічного циклу *«34 прелюдій та фуг»,* тв. 16 (1973–1978).

На рівні цілісної структури у *Прелюдії* знаходимо ознаки відразу кількох композиційних форм і принципів (до речі, як і поліфонічних, так і гомофонно-гармонічних, отже синтезованих), а відповідно, й різних жанрово-стильових (і національно-стильових) чинників: поліфонічної композиції на монодію *cantus firmus* і техніку розрядів; канону, одинарного та подвійного (до якого залучено партії двох фортепіано); хоралу та псалмодії, церковного (строчного) співу, серіального ричеркару, адже на основі теми-серії композитор продукує всі нові її варіанти як похідні від неї (так звані серійні ряди у чотирьох формах трансформації серії).

Цікаво, що композитор основну тему одночасно в мелодичному (послідовному розміщенні звуків), і в гармонічному, будуючи музичну тканину за принципом фактурних варіацій. Безперервні проведення такої теми-серії утворюють своєрідні тематичні «ланцюжки», що дає змогу нам віднести даний тип музичного твору до старовинних ричеркарних форм, але в сучасному трактуванні її теми та, відповідно, і розділів. Варто зазначити, що музичний жанр ричеркар пройшов еволюційний шлях від простих прелюдійних

композицій імпровізаційного характеру до технічно витончених творів. Як вказано у статті *J. Caldwel* (2001) для *The New Grouve Dictonary of Music and Musicians*, ричеркар можна розглядати як свідчення переходу від вільних імпровізаційних до строго структурованих композицій, що є характерною рисою естетики Ренесансу. Такої ж думки дотримується і *H. Riemann* (1929), який у своєму монументальному музичному словнику *«Musiklexikon»* вказує на декілька етапів трансформаційних змін цього жанру від фрагментарної імітаційної роботи з матеріалом до жанру фуги, а саме у XVIII столітті під поняттям ричеркар розуміли «особливо витончену фугу», оскільки *"ricercare"* походить від італійського "шукати" (тобто *шукати тему*), (*Riemann, 1929: 1509*), а також підкреслював, що в «окремих ричеркарах (фантазіях, каприччо, т'єнто), одна тема утримувалася від початку до кінця» (*Riemann, 1929: 550*), додамо, що таке метафоричне значення як «шукати» підходить під загальну концепцію *В. Бібіка* «пошуку власного композиційного методу». Про зв'язок з фугою наголошує й український дослідник *З. Лисько* зазначаючи, що італійське *«ricercare»* в значенні «прелюдувати», тобто той, що перед фуґою, (Лисько, 1994: 120); *«ricato/a»* як іменник також означає "переслідування", префікс *ri-* в італійській мові пов'язаний із дією-повторенням, тим, що знову зроблено)» (Борисенко, Левченко, 2024: 7). Як бачимо, у контексті виконавської практики цей жанр став важливим інструментом, як для вдосконалення технічної майстерності виконавців, так і для демонстрації їхньої художньої інтерпретації. Його функціональна гнучкість проявляється у використанні як вокальних вправ, так і інструментальних композицій, побудованих на техніці розробки *cantus firmus*.

Саме ці характеристики форми річеркару втілюються у першій частині аналізованого циклу – *Прелюдії*, що безпосередньо вказує на присутні риси неоренесансної та необарокової естетик, що висвітлює одну з найпоширеніших тенденцій розвитку музики XX століття. Саме в музиці XX століття виділяють тип ричеркарної форми фуги (що підтверджують ряд дослідників у своїх

працях, зокрема і *J. Caldwel* (2001) розглядаючи еволюцію цього жанру, в основі якого закладені безперервні проведення різних модифікацій теми, що і наочно продемонстровано у даному прикладі.

Кожен з розділів репрезентує монограму *BACH* в нових жанрово-фактурних амплуа, що створює в загальному поліфонічну-гармонічну контрасно-зіставну форму, в основі якої використані елементи імітаційної техніки.

Перший розділ *Adagio* становить структура із 33-х тактів (враховуючи вторгнений каданс). Ця цифра сприймається як символ, пов'язаний із бахівською монограмою як темою хреста та християнською образністю (страждання *Господа Ісуса Христа*). Важливо також підкреслили, що ці 33 такти складаються з 11-ти мелодичних фраз по 3 такти, що також акцентує символіко-семантичну роль цифри 3 (і як складової 33, і як біблійного символа *Бога-Трійці*). Внутрішнє структурування розділу відбувається шляхом повторення монограми на оригінальній висоті, що умовно розділяє його на два речення, які разом утворюють період. В його межах діє принцип динамізації форми – на інтонаційно-звуковому, модальному, фактурному рівнях. Ці умовні періоди, котрі хоча й контрастні, але комплементарно доповнюють один одного та побудовані за принципом стрічкового, *діафонічного багатоголосся* (завершення однієї побудови стає початком іншої). Перший з періодів (ц. 1) виконує функцію експонування теми й відрізняється гармонічним типом викладу, оскільки тритактова тема-монограма проводиться двічі одноголосно, згодом в октавних подвоєннях, варіюючи тільки напрямок руху та звуковисотне положення теми, зберігаючи незмінну ритмічну структуру.

Завершення цього періоду (ц. 1) накладається на вступ теми у збільшені у партії другого фортепіано (ц. 2), зі вступом якого розпочинається контрапунктичний розвиток теми-монограми *BACH.* Своєрідні стретні епізоди насичують фактуру подальших розділів, що виникають як в межах однієї партії (наприклад між голосами другого фортепіано ц. 3–5), так і між партіями (ц. 2 на

фоні теми у ритмічному збільшені в партії другого фортепіано вступає тема у першого фортепіано в прямому русі та обернені). Поряд з імітаційною технікою композитор використовує підголоски, що побудовані на основі низхідного малосекундового трихорду або пентахорду в тріольному обрамлені та стають характерною рисою не тільки першого розділу, а й подальших епізодів.

Таке тематичне та фактурне розподілення між партіями властиве і наступному розділу – *Animato* (ц. 6–10), що поєднує тематично-фактурні шари попереднього уривка з новим матеріалом. При контрастному вторгненні швидкого темпу незмінними залишаються проведення монограми *BACH*: у ритмічному збільшені (вдвічі одночасне проведення в обох партіях ц. 6), імітаційні переклички в межах однієї партії (друге фортепіано ц.6), імітації у ритмічному збільшені з різними показниками збільшення між партіями (ц. 7 вдвічі – партія першого фортепіано, в чотири рази у партії другого фортепіано); тріольні низхідні тетра- і пентахорди (що утворюють поліритмію, як на рівні однієї партії, так і в межах всієї партитури).

У наступних розділах характерним прийомом стає проведеннями теми-монограми одночасно у різних голосах двох партій у різних трансформаційних видозмінах, зокрема метро-ритмічних, як наслідок жанрово-стильових. Так, з появою позначки *Molto animato* (ц. 11) спостерігаємо одночасне поєднання декількох пластів-варіантів однієї теми, що перш за все втілено на метро-ритмічному рівні (представлення теми тріолями, квінтолями, ритмічні зменшення та збільшення), а також поліфонічних змін (тема в обернені, ракоході). Початок цього розділу, як і попередній побудований на основі ланцюжкового принципу, зокрема верхні голоси першого фортепіано завершують проведення монограми з попереднього розділу (що підкреслено фразувальною лігою), у нижніх голосах цієї ж партії монограма вступає в новому метричному обрамлені (а саме синкопований квінтольний рух), натомість у партії другого фортепіано, здавалося б, продовжується тематична лінія розвитку закладена в попередніх розділах. Проте, у нижніх голосах тема в

ритмічному збільшені у ракоході, а верхні голоси – тріольні підголоски попереднього розділу фактурно потовщені в акордову вертикаль складають ще один варіант монограми, а саме її хрестоподібний напрямок руху. Така концентрована робота з тематичним матеріалом продовжується і в наступному фрагменті (ц. 12), де у всіх голосах монограма представлена у певних амплуа: метричні та жанрові зміни у верхніх голосах двох партій (синкопована квінтоль у першого фортепіано, половина з чвертиною у тріолі у другого фортепіано); трансформаційні зміни на трьох рівнях одночасно у нижніх голосах у партії другого фортепіано (а саме обернення, ракохід та ритмічне збільшення).

В цих, темпово пожвавлених, епізодах знаходимо не тільки метро-ритмічні трансформації теми, а й фрагментарно-інтонаційні зміни, так можлива зміна напрямку руху лише однієї з частин теми, зокрема у нижньому голосі другого фортепіано ц. 11 тема звучить у прямому русі, але висхідна терція замінена низхідною, а отже в оберненому варіанті.

В кожному з цих розділів побудований на елементах техніки фугато, що відображається на різних етапах опрацювання теми-серії. Цікавою постає аналогія з іншим твором XX століття – транскрипцією *«Фуги-речіркати» Й. С. Баха – А. Веберна*, про який знаходимо наступну дослідницьку думку: «<...>Веберн новий варіант бахівської форми, як системи взаємодії всіх її компонентів, виводить з оновленої, трансформованої теми. Це, мабуть, і пояснює вебернівську назву – Фуга-річерката, що водночас підкреслює родинність цих вишуканих поліфонічних форм» (Борисенко, 2002: 87).

Точніша аналогія *Прелюдії* В. Бібіка постає з останньою (одинадцятою) частиною циклу *«Music ricercata» Д. Лігеті,* яка присвячена пам'яті *Дж. Фрескобальді*. Саме остання п'єса цього циклу написана у формі ричеркару, де тема нагадує серію, що складається з дванадцяти неповторюваних звуків і проходить у всіх голосах даної партитури. Сам *Д. Лігеті* зазначав про несвідомий зв'язок композиційних принципів *Music ricercata* та серіалізмом (Kerekfy, 2008: 209), що також складає певну паралель

з *В. Бібіком*, для якого серіальна музика в класичному розумінні не ставала основою композиторського письма, але так чи інакше вплинула на композиторський метод. Повертаючись до паралелей у творах угорсько-віденського та харківського композитора зазначимо, що тема *BACH* у *Прелюдії В. Бібіка* виступає єдиним тематичним матеріал, натомість *Д. Лігеті* наближається до форми фуги з певними її складовими, зокрема наявними контрастними контрапунктами. Таким чином, звернувшись до форми – ричеркару, поєднавши його з особливостями прелюдійної форми (як вступу до всього циклу), харківський композитор, демонструє оригінальний і навіть унікальний композиторський метод, що включає синтез жанрово-стильових формацій.

Зазначимо, що даний композиторський метод синтезує прийоми поліфонічного письма із сучасними принципами темотворення і техніками композиції, зокрема серіальної техніки. Оскільки, в основі останньої закладена робота з основним тематичним матеріалом твору, то прослідкуймо ці зміни, перетворення/пермутації на прикладі основної теми-монограми, яка набуває функцій *теми-серії* із фіксованим звукопорядком (використаним протягом всієї п'єси, із наявними періодичними варіантними розширеннями початкової монографічної звукоструктури, основою якої є дві малосекундові та малотерцієву інтонації), ритмомалюнком (ритмовеличинами – із подрібненням та збільшенням, особливим/вільним поділом тривалостей), фактурним малюнком (динамікою фактурного розвитку від монодії до багатоголосся, що припускає подвоєння, засобами гамоподібної зміни-нарощування інтервалів *від* унісону, малої та великої секунд = нони, малої та великої терцій, чистої кварти, зменшеної, чистої та збільшеної квінт = малої та великої секст = зменшеної септими, малої та великої септим *до* кількох – двох/трьох октав, усього 14 інтервалів, які шляхом нашаровування фактично утворюють весь хроматичний звукоряд).

До тематичних модифікацій теми ми віднесемо інверсію, збільшення, зменшення, сегментування, ротацію звуків та варіантність. У *Прелюдії* зустрічаємо приклади, коли *В. Бібік* мікшує різні типи змін в межах одного проведення, а також може змінювати лише одну з частин теми. Наведемо найбільш яскраві приклади таких проведень теми.

У *Прелюдії* композитор користується технікою й колористичних нашарувань, зокрема втор із стрічковим голосоведенням, штучного багатоголосся, наближеного до гетерофонного, іноді підголоскового типу, що розщеплюють (фактурно потовщують) тему, трансформуючи її експозиційний монодичний виклад на багатоголосний (максимально – до 11 голосів за вертикаллю у кульмінаційній зоні п'єси).

Конкретизуючи деякі з названих вище положень, додамо, що знайдені композитором яскраво експериментальні формотворчі та стиле-жанрові рішення, про які зараз йдеться, значною мірою, висвітлюються для дослідника через темброво-виконавський склад твору, написаного для двох фортепіано. І хоча відкриває *Прелюдію* проведення теми у першого фортепіано, що символізувало б його першочерговість та домінування в циклі, але при подальшому розгляді бачимо, що два інструменти мають рівнозначні функції голосів. Зокрема партія другого фортепіано є багатофункціональною, одна із найголовніших її функцій – діалог, втора, контрапункт до партії першого фортепіано, паритетне проведення теми-монограми, функціональна ротація із першим фортепіано тощо.

Задля узагальнення функцій двох партій наведемо один із прикладів, в якому можемо вбачати проведення теми-монограми *BACH* одночасно у двох інструментів – партія І-го фортепіано чвертями, а партія ІІ-го фортепіано у ритмічному збільшенні половинними тривалостями, що реалізовано в техніці безкінечного (симетричного (Очеретовська, Цицалюк, 2017: 82)) канону, котрий побудовано за принципами стретних епізодів фуг. Зазначимо, що в цей момент середні голоси обох партій мають свої підголоски, в основі яких

низхідна хроматична фігура на основі інтервалу малої секунди (що нагадує одну риторичних фігур – *catabasis*[47]).

Якщо розширити межі аналізованого уривка (з 11 такту ц. 2 і до ц. 5), можна побачити, що перед нами приклад чотириголосного стретного епізоду з терцієво-октавним подвоєнням (завдяки такому контрапунктичному штучному багатоголоссю кількість голосів збільшується до 8-ми), в якому тема представлена в: прямому русі (ц. 3 (т. 1–3) I ф-но верхній голос від f^2, нижній голос від *Des*), обернені (ц. 2 (т. 11–13) I ф-но верхній голос від dis^2, нижній голос від *h*); ритмічному збільшені в прямому русі (ц. 2 (з т. 11) – ц. 3 II ф-но верхній голос від e^1–g^1), ритмічному збільшені та в обернені (ц. 3 (з т. 2) II ф-но в нижній голос від *g*–*b*).

Загалом більша частина музичного тексту *Прелюдії* побудована на основі таких стретних сплетінь теми-монограми, як в межах однієї партії, так і між двома фортепіано, що і визначає особливість форми даної п'єси – *ричеркару* в умовах сучасної серійної техніки письма, про що йшлося вище.

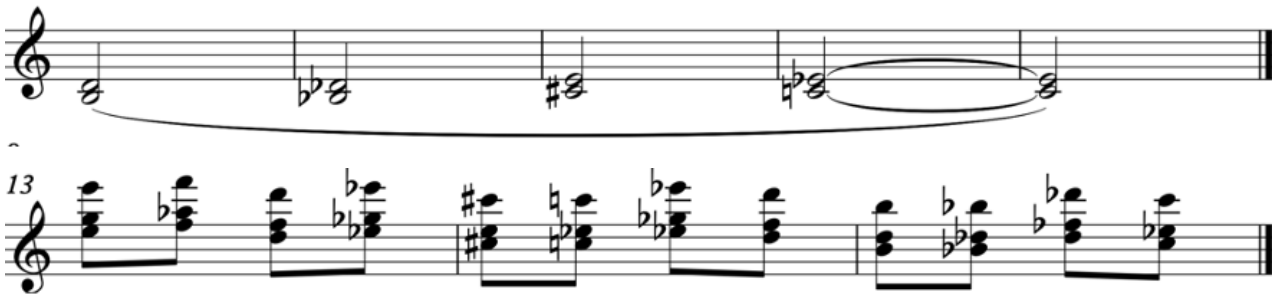
Естетика сучасної композиторської практики втілена й на рівні *ладо-гармонічної організації* вже у *Прелюдії,* що на нашу думку, заслуговує особливої уваги. Оскільки у циклі повністю відсутні ключові знаки про що йшлося вище, відповідно, звукову вертикаль, як результат поліфонізованої фактури, складають гострі дисонантні ряди. Композитор також широко використовує хроматико-енгармонічні звукові комплекси (в основі яких лежить вихідний хроматичний рух, закладений у монограмі) як наслідок полішаровості, полілінеарності фактури. Звідси виникають складні багатозвучні акордові побудови, що, крім терцієвого принципу, містять унісонно-октавні подвоєння, квартові, секундові співзвуччя, кластери. Часте застосування композитором колористичних нашарувань створює ефект розрідженої (акустичної, стереофонічної) фактури, широкий діапазон, що

[47] Фігура, що означає спуск, сходження (Bartel, 1997: 214–215, 445).

надають музиці рис урочистої хоральності (а також ходи) посиленої квазі-оркестровим звучанням двох фортепіано. Горизонтальна лінія монограми зібрана у вертикаль, коли звуки монограми стають акордом (наприклад, ц. 14, 15), що в *Прелюдії* утворює акорди терцієвої будови а, наприклад, у другій частині – *Фуга* – кластерні послідовності.

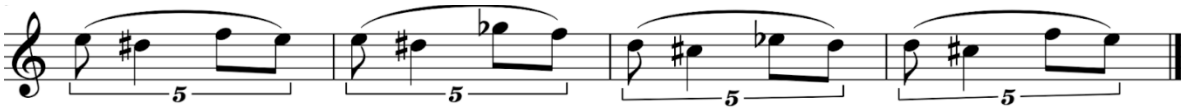
Важливим у циклі також постає *ритмічний чинник* (природно пов'язаний із *метричним*) як один із провідних у системі виразових засад музики ХХ століття. У першій п'єсі циклу *В. Бібіка* він акцентований організований за певними принципами, що й звукові ряди. Таким чином, трансформації, що відбуваються у ритмічному малюнку, комбінуються з інтервальними модифікаціями, складаючи синтезовану серіальну техніку перетворень основної теми. Вона напочатку *Прелюдії* рухається неквапливо чвертями із зупинкою на останньому звуці, який дорівнює трьом чвертям і, у такий спосіб, створює ефект неспішної ходи. Наступні проведення надані композитором у пропорційному ритмічному збільшенні та зменшенні, як в межах початкового темпу *Adagio*, так і подальших темпових змінах, а саме *Animato, Molto animato, Pochissimo meno mosso*, що безумовно, відображається на характері самої теми. Подібні ефекти зміни (стиснення та/або розширення) звукового часопростору є поширеним явищем в музиці ХХ століття, що в поєднанні з іншими типами поліфонічних змін теми і складають особливість даного твору *В. Бібіка*.

«Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH», тв. 54. Прелюдія. Поліфонічні видозміни (тема у збільшені та зменшені)



Ще один із варіантів метро-ритмічної трансформації, використаний композитором, демонструє збереження інтонаційно-звукового змісту теми, в якій, натомість, докорінно змінено її акцентно-метричну основу.

«Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH», тв. 54. Прелюдія (ц. 11). Метричні зміни теми



Отже, тема *Прелюдії* складається з чотирьох звуків монограми *BACH*, тематично наповнюючи всю п'єсу, а отже безперервно звучить, інтонаційно трансформуючись та видозмінюючи свої жанрово-стильові орієнтири, що відображає синтез необарокових тенденцій з сучасними техніками композиції в контексті авторського стилю *В. Бібіка*. Вся музична тканина першої частини виростає з одноголосся і фактично повертається до нього, але в чотирьохоктавному розгалужені звуку *h* з додаванням умовної тризвукової терції *h-moll*, що з однієї сторони вказує на зв'язок з тональністю, а з іншої – демонструє індивідуалізований композиторський модус.

3.4. Модель подвійної фуги у центральній частині циклу: аспекти новаторського втілення монограми *BACH*

Попередні узагальнення вже були зроблені у другому розділі праці. Друга частина поліфонічного триптиха тв. 54 *В. Бібіка – Фуга* – є одним з унікальних сучасних зразків подвійної фуги в атональній музиці другої половини XX століття, для якої конструктивно-звуковою основою постає ім'я *BACH* (як і в інших частинах циклу). У ній відсутнє традиційне розуміння експозиційних розділів[48] (в особливості другої експозиції), що пояснюється особливістю її

[48] Як вказують у своєму підручнику з Поліфонії *Н. Очеретовська та Г. Цицалюк* у подвійних фугах з роздільними експозиціями, друга експозиція «значно вільніша у тональному відношенні, голоси включаються і виключаються, виникає контраст фактурний із попередньою частиною, можлива стрета під кінець розділу»

авангардної естетики. Саме ця *Фуга* контрастує з іншими п'єсами на всіх рівнях музичного процесу – образно-семантичному, жанровому, драматургічному, формотворчому, тематичному, темпоральному тощо. Кожен із них заслуговує на окремий фокусний системний розгляд.

Вже на рівні форми та інструментального складу вбачаємо риси новаторства, оскільки перед нами приклад подвійної фуги для двох фортепіано, що у композиторській практиці не є поширеним явищем[49], а тому, вочевидь, саме у такому інструментальному рішенні український композитор зумів проілюструвати власний підхід до цієї форми, трактованої як розгорнутої монументальної концертної композиції.

Під час виконання *Фуги* два інструменти комплементарно доповнюють один одного, набувають широкого художньо-образного діапазону – від камерного, салонного до емоційно піднесеного, філософського, соборного (улюбленої образної сфери В. Бібіка). Звідси, *ТФК* двох фортепіано, як один із магістральних музично-виразових факторів у цьому сучасному творі, характеризується наявними рисами як монотембрового, так і політембрового звучання, у кульмінаційних зонах – квазі органно-дзвонового та оркестрово-симфонічного. Так само динаміка темброво-фактурного розвитку вибудована композитором хвилеподібно – від прозорого монодичного, антифонного, імітаційно-канонічного звучання до щільного фонічно-сонорного, кластерного. Також у *Фузі*, як і в інших частинах циклу, спостерігаємо таке явище (властиве музичним композиціям XX століття), як *поліфактура/субфактура/полішарова* фактура і *темброво-фактурна сегментація* (виступає важливим темо- і формотворчим засобом), що призводить до її партитурного вигляду, а також демонструє (хоча й непрямо) ще одну поширену для сучасного музичного

(Очеретовська, Цицалюк, 2017: 148), *В. Бібік* слідуючи цим традиціям значно насичує стретний розділ одночасним проведенням двох тем у всіх голосах двох партій фортепіано.

[49] Як відомо, серед небагатьох прикладів фуги для двох інструментів виділимо, зокрема *І. Стравінського* «Концерт для двох фортепіано соло», де фінал циклу позначений автором як «Прелюдія і фуга»; *П. Хіндеміта* «Соната для двох фортепіано», в якій третя частина «Канон», п'ята частина – «Фуга» (детальний аналіз виконано в роботі *І. Седюка*, 2018.

мистецтва тенденцію *Klangfarbenmelodie*, причому, в умовах *монотембру,* що є новаторською ідеєю *В. Бібіка*.

При такій достатній вільності та імпровізаційності будови *Фуги*, виділяються два найбільш характерні фактурно-інтонаційні комплекси, які беруть на себе функції основних тем, утворюючи форму подвійної фуги. Дві теми представлені роздільними експозиціями та формують складну тематично концентровану форму, оскільки друга експозиція є нетиповим прикладом з рисами вільної частини. Будучи яскраво тематичними, дві теми одночасно контрастують і мають спільні інтонаційні сегменти (елементи), зокрема друга тема – представлена у вигляді монограми *BACH*, натомість перша тема вміщує елементи другої.

Загальний композиційний план[50] *фуги можна виділити у наступних позиціях:*

● триголосна експозиція першої теми, інтермедійний епізод – I фортепіано (ц. 23);

● експозиція другої теми у партії I-го фортепіано, що збігається з початком вільного розділу – I та II фортепіано (ц. 24 – ц. 26);

● розділ стретних проведень двох тем – I та II фортепіано (ц. 27 – ц. 40);

● заключний розділ – почергове проведення двох тем у двох партіях (друга тема ц.40–41, перша тема ц. 42–46).

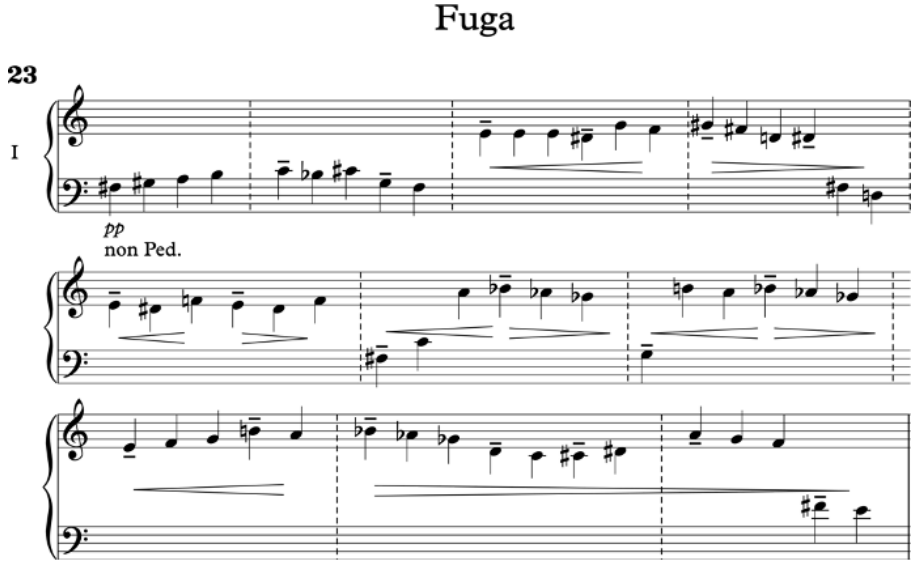
Так, експозиція першої теми[51] (ц. 23) *Presto* утворює класичну експозицію в імітаційному викладі теми у трьох голосах (у тоніко-домінантових співвідношеннях *fis–cis–fis*), а весь подальший розвиток – унікальна композиційно винахідлива розробка! як форми, так і тематизму. Сама тема досить об’ємна – 10-титактова побудова, що для класичних фуг є достатньо

[50] Дане поняття використовує С. Постовойтова у своєму дисертаційному дослідженні та подає його наступне визначення «***композиція фуги*** — розташування та співвідношення побудов-розділів за принципом функціонального навантаження у процесі становлення фуги.» (Постовойтова, 2024: 101).

[51] Під час аналізу фортепіанних поліфонічних циклів В. Бібіка постає цікавий факт стосовно даної фуги, а саме фуга № 19 з циклу «34 прелюдії та фуги», яка є точним варіантом першої теми з подвійної фуги з циклу «Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH» тв. 54.

нетиповою структурою[52]. Вся перша експозиція (ц. 23) звучить у партії першого фортепіано, і при першочерговому проведенні теми в якості одноголосної мелодичної лінії її діапазон поширюється (вільно переходить з одного голосу в інший) на три голоси, що також демонструє сучасні підходи до розуміння *музичного простору* та *мелодичної лінійності*.

«Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH», тв. 54. Фуга (ц. 25). Перша тема:



Як бачимо, тема побудована на основі поступового руху, що в сукупності зі швидким темпом та хвилеподібними динамічними відтінками створюють враження безперервного бігу, що і закладено в значення терміну «фуга» (з латинської перекладається як «біг», «бігство»), як вияв сучасної ідеї *perpetum mobil*e, *токатності* посиленої рівномірним ритмом, хоча й нерівномірною пульсацією. Звернемо увагу, що, на перший погляд, звуковий комплекс монограми *BACH* не використано в цій темі, але при аналізі монограми (про що йшлося в попередніх розділах) знаходимо приклади модифікаційних змін *BACH.* Так, трансформуючи мелодичний малюнок монограми, *В. Бібік* використовує елементи лейтмотиву всього циклу і в основній, першій, темі

[52] Зазвичай теми фуг є досить лаконічними «довжина теми фуги може бути різною: від одного такту (дуже рідко) до чотиритактової «норми», а в сучасній музиці — і значно більшою (приміром, Фуга № 16 Р. Щедріна триває 18 тактів)» (Супрун-Яремко, 2015: 311).

Фуги. Зокрема, висхідний поступовий рух першого такту споріднений з третьою модифікацією (в оберенні 3–4–1–2) мотиву *BACH* (зазначеного у першому підрозділі), також знаходимо проведення монограми у прямому русі зі збереженням точних інтервальних сполук (т. 5), неповна тема-монограми.

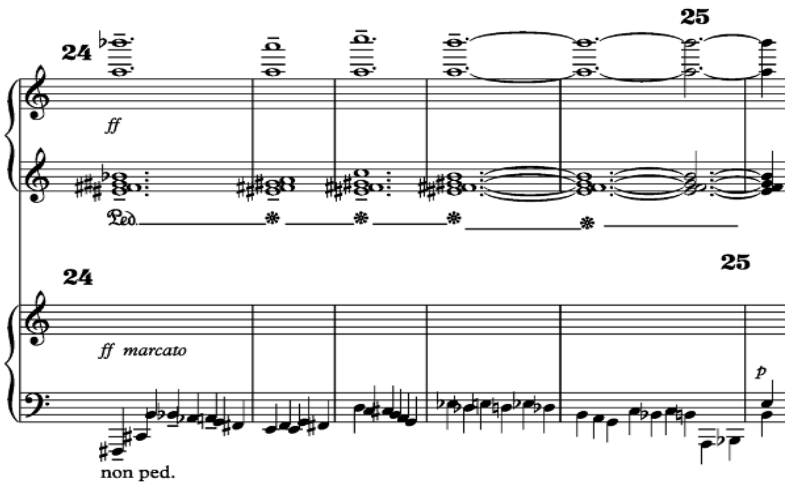
Перша експозиція фуги є чітко регламентованою традиціями барокових фуг (збережені усі її елементи) та доповнена заключною інтермедією, яка виконує функцію зв'язки-переходу з одного розділу до іншого. Відповідь проводиться чистою квінтою вище від початкового звуку теми у першому проведенні, і є реальною. Два протисклади в експозиції є частково утриманими, оскільки їх наступні проведення композитор інтонаційно/інтервально видозмінює, що загалом є характерною тенденцією для усієї фуги (подальші проведення першої теми піддаються численним видозмінам та модифікаціям) та особливостями стилістики сучасних композиційних технік.

Інтонаційна основа двох протискладів споріднює їх з монограмою *BACH*, а саме певна «хрестоподібність» мелодичних контурів, особлива увага до низхідних малосекундових ходів. Таку певну статичність поступенного руху урізнюманітнюють октавні «перекиди» одного звуку, що утворює певну стрибкоподібність або ламаність руху.

Зі вступом другого фортепіано розпочинається новий розділ (ц. 24), який характеризується появою нової теми для *Фуги,* а саме монограми *BACH,* котра звучить у партії першого фортепіано та контрапункту – у партії другого фортепіано. Оскільки даний розділ позбавлений експозиційного викладу другої теми в класичному розумінні (займає всього лише п'ять тактів без розподілу між голосами), він має біфункціональне значення, об'єднуючи ознаки експозиції та вільної частини.

З поміж усіх проведень *BACH* у циклі, у *Фузі* тема-монограма звучить фактурно наповнено в акордово-кластерному викладі, підкреслено довгими тривалостями (ціла з крапкою) на *ff*, але в оригінальному звучанні (верхні звуки кластерів цього розділу складаються зі звуків B–A–C–H).

«Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH», тв. 54. Фуга (ц. 24). Друга тема:



Контрастно та яскраво-динамічно вступає контрапункт до теми, будучи спорідненим з першою темою та включаючи модифікаційні варіанти монограми він продовжує безперервний рух чвертями заданий з перших тактів *Фуги.* До особливостей роботи з монограмою в даному контрапункті віднесемо звучання в прямому русі зі зміною якісного та кількісного показників інтервалів (т. 2 – від *f* ; т. 3– від *es*), один із прикладів пермутації BACH (т. 3 – *D–C–Cis–H*) в низхідному поступовому русі, крім цього використані окремий мотив низхідної секунди, що є основою даної емблеми *Й. С. Баха*.

Досить вільно побудовані наступні розділи, зокрема перша тема піддається багатьом трансформаційним змінам, що вказує на вплив серійного письма: застосування в темах та контрапунктах інтерполяції сегментів, октавні перенесення окремих звуків (що значно трансформує мелодичний малюнок теми при збереженні її звуковисотного складу), ротації окремих звуків, переривання теми вкрапленнями інтермедійних відрізків з подальшим її завершенням та ін[53].

[53] Подібний приклад такого підходу до роботи з тематизмом фуги бачимо у фіналі «Концерту для двох фортепіано соло» І. Стравінського, де композитор використовує прийоми інтерполяції сегментів, октавні перенесення звуків теми, ротації окремих звуків.

Особливої уваги заслуговують стретні епізоди двох тем (починаючи з ц. 27), як між двома партіями фортепіано, так і в межах однієї партії. Як правило теми є досить модифікованими, або ж звучать у різних трансформаційних перетвореннях, зокрема, *BACH* звучить на різних висотах, в обернені та ритмо-фактурних видозмінах. Перша стрета аналізованої подвійної фуги розпочинається з цифри 27, тема *BACH* починає відтворюватися одноголосно у верхньому голосі першого фортепіано, завершуючи тему і передаючи ноту нижньому голосу. В цей час у нижньому голосі другого фортепіано звучить неповна перша тема, пізніше її підхоплює верхній голос першої партії. Завершується фрагмент подвійною стретою коли у партії першого фортепіано звучить стрета теми *BACH*, а в партії другого фортепіано неповна перша тема в прямому русі. Загалом перекидання однієї теми між партіями характерний прийом для аналізованої фуги, зокрема наступний фрагмент (ц. 28) одноголосно завершує проведення першої теми партія першого фортепіано. Змінюють тематичні функції партії у цифрі 30, де першу тему проводить перше фортепіано, а другу тему – партія другого фортепіано. Особливістю викладу теми *BACH* в цьому епізоді є не тільки горизонталь і лінеарне звучання теми, а й вертикаль, оскільки В. Бібік викладає тему в послідовності кластерних зворотів. Саме в такій вертикалі неодноразо проводиться тема *BACH,* зокрема цифри 32–34, побудовані в даній техніці, їх особливістю стає звучання теми в поступовому нанизуванні таких кластерних сполук. Всі ці епізоди можна об’єднати в єдиний розділ під назвою стретний, адже досить концентровано у двох партіях звучать теми в контрапунктичних сплетіннях, проте варто зазначити, якщо друга тема *BACH* проходить повністю, то перша тема фрагментарно з модифікаційними змінами. Особливістю цього розділу стає ще й метро-ритмічний чинник, адже контрапункти двох таких контрастних тем в результаті утворюють між партіями приклад поліметрії (ц. 36).

Заключний розділ *Фуги* є достатньо об’ємним (ц. 40–46) – з однієї сторони, а з іншої – характеризується лаконізмом висловлювання, оскільки

почергово звучать теми у двох партіях (ц. 40–41 – друга тема фуги, ц. 42–46 – перша тема). Композитор в даних розділах також звертається до прийомів імітаційної техніки однієї з тем між двома партіями фортепіано. Перший епізод заключного розділу репрезентує другу тему *Фуги*, а саме монограму *BACH* (ц. 40–41), котра імітаційно нанизується на всю фактуру (або може розгортається по всій фактурі) двох фортепіано, поступово проростаючи від монодії одного звуку до кластерних акордових вертикалей, досягаючи звучання вісімнадцяти звуків одночасно. Другий епізод стає заключним проведенням першої теми і, одночасно, завершенням всієї *Фуги.* Тема звучить, як і в експозиції від *fis*, створюючи тим самим інтонаційно-тематичну арку *Фуги*, в стретно-імітаційному викладі між двома партіями (змінюючи зоразу момент вступу імітуючого голосу). Особливістю останнього проведення цієї теми, що вказує на заключний характер звучання слугує відтворення теми у збільшені (половинними тривалостями) на *ff,* внаслідок дублювань в нижніх голосах тема досягає чотириоктавного діапазону. Тричі тема переривається сталим кластерно-акордовим комплексом на *sfff,* акорди якого складаються з секунд та двох секст та є функціонально незалежним у кожній з двох партій та їх голосах. Завершується *Фуга* тризвуком *h-moll* на *sffff* з ремаркою тривалості звучання акорду (25 секунд). Даний акорд вказує на зв’язок з класичними ладотональними опорами якими завершується кожна з частин аналізованого триптиха, але в умовах індивідуалізованого модусу В. Бібіка, який складає оригінальний синтез семиступенних ладів з дванадцятьмаступенними звукорядами.

Таким чином, структурно-логічна модель подвійної фуги у центральній частині поліфонічного циклу *«Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH» В. Бібіка* демонструє: з однієї сторони, застосування класичних засад будови подвійної фуги, зокрема, наявність двох контрастних тем, роздільні експозиції двох тем, перша з яких витримана в строгій послідовності триголосної експозиції з утриманими протискладами, а також контрапунктичні сплетіння

обох тем; з іншої сторони, сучасні авторсько-індивідуальні принципи композиторського письма *В. Бібіка*, що по-перше, втілюється на рівні тематизму, перша тема *Фуги* інтонаційно вміщує інтонації другої теми *BACH* (яка, водночас, виконує функцію лейтмотиву всього циклу), по-друге, розширення формальної структури форми фуги (відхід від усталених пропорцій усіх її розділів та нове розуміння експозиційного розділу другої теми), по-третє, розширення технічного арсеналу на що вказує, з однієї сторони, ладова опора на h-moll в поєднанні з індивідуальними дванадцятиступеневими модусами *В. Бібіка* із вкрапленнями серійної та сонорної технік композиції

3.5. Третя частина – *Арія*: на перетині поліфонічних та гомофонно-гармонічних принципів

Як було зазначено у попередніх розділах крайні частини фортепіанного циклу тв. 54 *В. Бібіка* створюють своєрідний місток і контрастують з динамічною середньою частиною – *Фугою*. Третя частина аналізованого поліфонічного триптиху – *Арія*, відіграє важливу роль у концептуальній та музичній архітектоніці твору, хоча і є найменшою частиною аналізованого циклу. У ній композитор вдається до синтезу поліфонічних і гомофонно-гармонічних принципів музичного розвитку, що відкриває нові можливості для художньої виразності та розширює технічний арсенал музичної мови загалом всього циклу. Стилістика та загальна художня концепція третьої частини продиктована жанровим вибором композитора, що зазначено у назві п'єси – *Арія,* де усі фактурні шари диференційовані, зокрема мелодичний тематизм доручений верхньому голосу партії першого фортепіано, а всі інші голоси виконують роль фону/акомпанементу та в окремих епізодах контрапунктуючих голосів, переважно у кластерно-сонорній техніці.

Одним з актуальних питань при аналітичній розвідці цієї частини для нас постає аналіз методів інтеграції поліфонії в гомофонно-гармонічну тканину

твору (приклади чого знаходимо у хоралах і фугах *Й. С. Баха*, «Симфонії псалмів» *І. Стравінського* та ін.), а також дослідження новаторського підходу до використання монограми *BACH* у контексті форми арії. Загальна структура *Арії* вибудовується навколо складної тричастинної форми з динамізованою репризою, що можна окреслити наступною схемою:

I частина (ц. 47–49) – *Lento;*

II частина (ц. 50–52) – *Piu mosso;*

III частина (ц. 53–55) – *Tempo I;*

Зазначимо, що в кожній з частин поліфонічні та гомофонно-гармонічні фрагменти переплітаються в одночасному звучанні, що дає можливість відносити дану композицію до змішаних гомофонно-поліфонічних форм. Звертаючись до жанру арії композитор створює спеціально – власно фуговану – тему (тобто тему, з характерною структурою: ядро–розгортання), де мотив *BACH* є лише її частиною, інтонаційним ядром, яке отримує просторове розгортання. Таким чином, тематичний матеріал третьої частини циклу будується на основі поліфонічного за своєю суттю тематизму розташованого в умови гомофонно-гармонічної вертикалі. При подальшому аналізу розглянемо, як технічні прийоми, зокрема прийоми імітації, контрапунктичне варіювання та гармонічні підголоски, що сприяють формуванню цілісної музичної структури.

На прикладі третьої частини тв. 54 яскраво відображається тонка композиторська праця з лейтмотивом циклу *BACH* та окремими його інтонаційними елементами (низхідна секунда), що відображається у кожному з фактурних пластів. З перших тактів звучить мотив *BACH,* який складає початковий імпульс подальшої теми, але в порівнянні з попередніми частинами, *В. Бібік* докорінно змінює її характер, внаслідок синкопованого ритму, фразуванню, що розподіляється на дві умовні половини (триває чотири такти, наче розділені «диханням») і набуває рис певної завершеності, стійкості, а разом із тим – наспівності, характерної для вокальної музики. При такій акцентуації та фразуванні важливу роль відіграє інтонація низхідної малої

секунди, що підкреслюється ритмічним чинником (зупинкою в мелодії на половині, злігованою із восьмою). Саме *м.2* надалі стане знаком загалом всієї частини, як в акомпанементі, так і в основному тематизмі.

«Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH», тв. 54. Арія (ц. 47). Монограма BACH.

Монограмою основний мелодичний тематизм *Арії* не обмежується, адже він експонується протягом 26 тактів, утворюючи мелодичну хвилю широкого дихання. Основна мелодія, котра доручена верхньому голосові першого фортепіано, досить яскраво виділяється, навіть при динаміці *pp* та чітко окреслюється в загальному щільному *фактурно-тембровому* комплексі (вперше у циклі з перших тактів *Арії* звучать два фортепіано одночасно).

В акомпанементі, що має полішарову фактуру, теж використані інтонації монограми, що наче вертикалізується у кластери, структуру багатьох із них складають гармонічні інтервали малої секунди і малої терції (аналогічний прийом використаний у першій та другій частинах циклу). Басові голоси першого і другого фортепіано ведуть висхідні та низхідні мелодичні (гамоподібні діатонічні й хроматичні) лінії, в основі яких теж лежить секундовий рух. В першого фортепіано – перш за все, використана кластерна техніка акордових вертикалей, у другого – це октавні унісони, що створює ефект «гармонічної педалі», фонового супроводу, але імітаційно вступаючи, що дозволяє умовно говорити про поєднання двох типів вертикалі. Незмінною, до кінця даної частини, залишається функція середнього голосу другого фортепіано як гармонічного супроводу, що складається або з терцій або з секундово-кластерних співзвуч і безперервно звучить вісімками. Це відсилає нас до творів *О. Мессіана* (наприклад, *«Каталог птахів»*), де кластери використовуються для створення масивного звукового поля, яке функціонує як окремий музичний шар, не просто як супровід. Отже, використання акордів як

тематичного елемента підкреслює їхню здатність формувати музичний образ нарівні з мелодією чи ритмом. А мелодизація супроводу, а саме тематично-мелодична лінія басового голосу вказує на ще один приклад виявів поліфонії в гомофонній фактурі, або ж поняття функціонального контрапункту. Варто підкреслити, що однією з особливостей викладу монограми є інтервальна послідовність, в основі якої вертикаль утворює тему *BACH.*

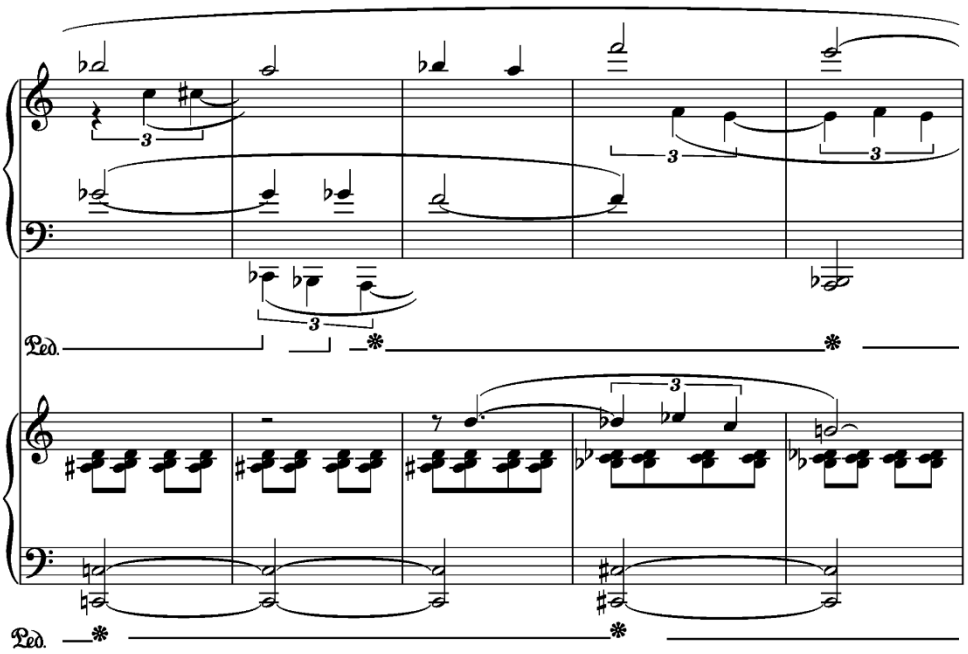
При такому чіткому розподілі голосів (гомофонно-гармонічній вертикалі), що складає характерну ознаку всієї фактури п'єси, композитор активно впроваджує поліфонічні техніки, наприклад підголосковість. У наступному нотному прикладі можемо побачити, як середній голос партії першого фортепіано та верхній голос другого фортепіано виконують саме таку функцію підголоску. Цікаво, що у першого фортепіано – це поступенний низхідний малюнок, що відсилає нас до типу барокових риторичних фігур, а у партії другого інструменту – це саме монограма *BACH* з одночасно подвійною зміною її параметрів: звуковисотного – від *des*^{2} з мотивною перестановкою[54] та метро-ритмічного – поєднання тріольного руху та синкопованості.

При таких самостійних і розвинених мелодичних лініях підголосків, прослідковується ще одним із виявів сучасного поліфонічного композиторського мислення, а саме – поліфонія пластів, що вказує нам на достатньо розвинені шари гофомонно-гармонічної вертикалі, кожен з яких має власну функцію, зокрема і тематичну.

До виявів фактурної полішаровості, зокрема умовної багатошаровості, віднесемо й приклади поліритмії, котрі зустрічає й у третій частині циклу, навіть за умов гармонічного супроводу, що власне і дозволяє створити ефект такої (уявної/прихованої поліфонії). При постійній дводольній пульсації накладаються тріольні підголоски, а почергові заліговані ноти у різних голосах партитури створюють враження імітацій перекличок-діалогів.

[54]Подібно до бахівських перестановок, а саме *Motive D,* поступового низхідного хроматичного руху.

«Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH», тв. 54. Арія (ц. 49)

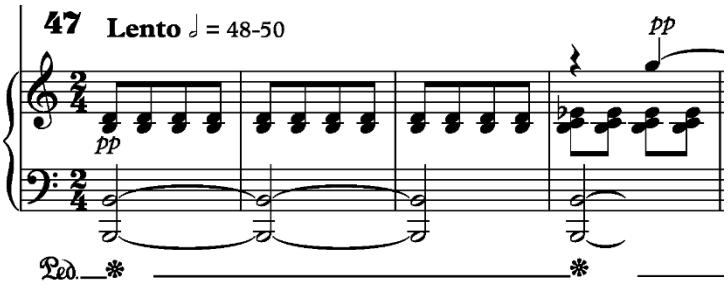


Такий синтез поліфонічно-гармонічних засобів в межах однієї частини наштовхує нас на паралелі ще з одним тричастинним фортепіанним циклом XX століття, про який йшлося вище, а саме *«Прелюдія, Аріозо та Фугета» А. Онеггера*, в якому жанровий інваріант арії знаходиться на другий позиції циклу, проте у цій частині свого циклу французький композитор так само зумів органічно синтезувати барочно-поліфонічні техніки з гармоніко-мелодичною кантиленою. Так, мотив *BACH* виступає у даній частині як *cantus firmus* на основі якого нанизується вся подальша акордово-поліфонічна фактура, натомість у *В. Бібіка* монограма вплітається в основну тему *Арії*, її акомпанемент та інші підголоски, де і бере на себе функцію своєрідного *cantus firmus*.

В аналізованому прикладі зустрічаємо варіанти своєрідних ритмічних імітацій, в яких «“у впізнанні теми більше значення має ритм, а не звуковий ряд” <...>» (Кузьмук, 2020: 82). Подібні ритмічні малюнки композитор проводить почергово у різних голосах, що сприймаються як ритмічні імітації, однією з яких є тріольний підголосок або ж остинатний рух вісімками як основа гармонічного руху. Власне такий остинатний малюнок звучить з першого такту

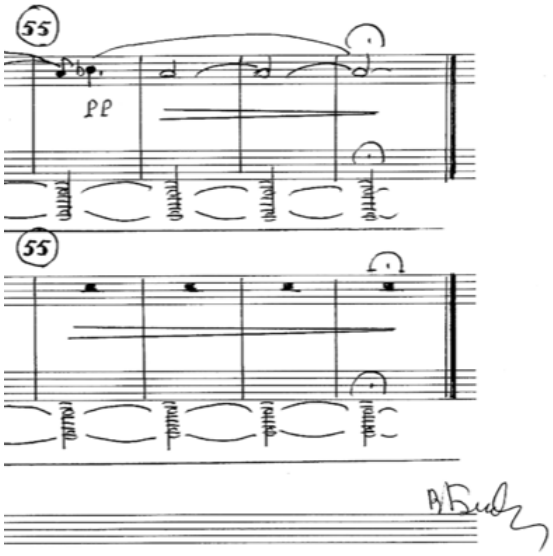
Арії і не переривається до її завершення у партії другого фортепіано. ладо-гармонічний параметр цього фактурного шару початково декларує контури *h-moll:* на фоні тонічної октави *h–h* в басу звучить тонічна терція *h–d,* як гармонічне остінато тритактової побудови, що переростає у фонічне інтервально-кластерне співзвуччя, що не змінює своєї *ладо-фактурної* функції протягом цілої частини.

«Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH», тв. 54. Арія. Початкові такти партії II-го фортепіано:



На ладовому рівні всієї третьої частини *h-moll* як тональна опора з'являється тільки у початковому фрагменті *Арії* у вигляді гармонічно-остинатних фігур і відразу заперечується, внаслідок ускладнення фактури кластерними комплексами, як гармонічного заповнення вертикалі, поряд з цим звернення до елементів поліфонічного письма дозволяє виокремлювати горизонтальні мелодико-інтервальних ліній, позбавлених логікою тяжінь та наділених автономними функціями атонального мислення. Так вибудовується своєрідна фактурна драматургія від диференційованих функціональних шарів з наявними інтервально-кластерними комплексами до розрідженого звучання, тихого (*pp*) октавного унісону басу двох партій *h–h* і верхнього мотиву/фрази *b -> a,* що вкотре підкреслено важливість саме низхідної (в даному випадку початкової) секунди теми-монограми *BACH* в аналізованій частині поліфонічного циклу *В. Бібіка «Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH»,* тв. 54.

«Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH», тв. 54. Арія. Заключні такти. Автограф В. Бібіка.



Таким чином, аналізовані прийоми у третій частині *Арії* дозволяють композитору досягати складного і багатогранного синтезу, де гомофонія може «перевтілюватися» у поліфонію, а поліфонія — набувати гармонічної впорядкованості.

Висновки до Розділу 3

Багатоаспектне вивчення поліфонічного циклу для двох фортепіано *«Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH»*, тв. 54 *В. Бібіка* зумовлено: *по-перше*, зверненням композитора до історичної традиції індивідуально-авторського творчого втілення/інтерпретації імені великого *Й.С. Баха*; *по-друге*, оригінальним вибором жанрово-стильових і композиційно-структурних європейських і національних моделей задля такого втілення – зокрема, синтезованих поліфонічно-гомофонних і серійних/серіальних, а також відповідних до них принципів і прийомів музичного розвитку, що віддзеркалюють поєднання традиційного і новаторського композиторського мислення, історичних і сучасних (ретро-, полі-, нео-, авангардних) стильових тенденцій; *по-третє*, яскраво експериментальними художніми результатами у компонуванні українських творів, що засновані на принципах монограмування.

Монограма *BACH*, як вияв інтертекстуальності у європейській музичній традиції, функціонує не лише як зашифроване ім’я великого барокового

майстра, а як універсальний символ, здатний акумулювати культурно-історичні, естетичні та інтонаційні смисли у творчості композиторів, саме «актуальність бахіанських шукань особливо помітна в середині XX століття, вони набули втілення в неокласицизмі і необароко. А “фермент” музики Баха діяв ще дуже довго і, зрештою, перетворився на самостійний художній напрям» (Савайтан, 2018: 16–17).

Музично-цитатна модель *BACH* виявляється в різноманітних контекстах – від програмних алюзій до глибоко інтегрованих тематичних або структурних рішень. У сучасному композиторському мисленні вона часто набуває форми авторського коментаря до традиції, збагачуючи ладо-гармонічні, фактурні, формальні й жанрові параметри твору. Її лаконізм та інтонаційна афористичність, тональна невизначеність та розімкненість, чи ненайкраща основа для музики XX – XXI століття.

Досвід компаративного розгляду даного твору з іншими зразки європейської музики також довів, що між ними існують закономірні *творчі аналогії* та *відмінності*: хоча й репрезентують різні історичні епохи, але унаочнюють властивий ним мистецький дух новаторства; незважаючи на короткочасність (відчасти, мінімалістичність) тематичної основи – чотиризвучної структури *BACH*, твори є розгорнутими, більшість це поліфонічні цикли які монументальні за художнім змістом і масштабні за обсягом, а тому нагадують видатні барокові (музичні) полотна самого *Й. С. Баха*, в яких композитор блискуче втілив ідею багатогранного розкриття музично-виразового потенціалу однієї теми, її універсальних образно-семантичних і конструктивних можливостей (у циклах *«Музичний дарунок» і «Мистецтво фуги»,* а в останньому, окрім інших творів, як відомо, *Й. С. Бахом* використана монограма *BACH*); демонструють невичерпний потенціал бахівської монограми, яка стає «порталом» для творчого діалогу митців минулого і сучасності.

У дослідженні з'ясовано, що у творах-монограмах продемонстровано *високу майстерність поліфонічного письма, темо- та формотворення, багатогранність творчих прийомів*: у *В. Бібіка* – поліфонічний цикл, який тяжіє до макроодночастинності з ознаками монотематизму. У творі діалектично взаємодіють кілька різних образно-семантичних сфер – лірико-філософська, медитативна, героїко-драматична, дієва, апофеозно-екстатична, гімнічна, що свідчить про глибину, складність та багатоаспектність представленої художньої концепції на бахівську монограму.

Як було наголошено у Розділі 2.1. у зв'язку із проблематикою циклоутворення в європейській музично-професійній традиції, розвиток циклу сприяв *еволюції музичних форм*, розвитку у формі її *процесуально-динамічного чинника*. У поліфонічному триптиху В. Бібіка цей чинник є визначальним для концепції та драматургії твору. У циклі, що тематично заснований на монограмі, композитор наочно демонструє *логіко-конструктивний* і *структурно-синтаксичний потенціал*: монограма експонується у різних частинах 1) як варіантна структура або тритактова (неквадратна – у *Прелюдії*), або чотиритактова (квадратна – в *Арії*), або змінна та змішана – із початковою чотиритактовою основою та її подальшим продовженням до п'яти, шести, семи тактів тощо (гнучка – друга тема *Фуги*), або в одночасному поєднанні у різних голосах структурних варіантів монограми (квадратних, неквадратних, змінних – у *Прелюдії, Фузі*); 2) як окрема мелодико-тематична структура (друга тема *Фуги*), і як складова (вмонтована) частина іншої тематичної структури (перша тема *Фуги*, теми *Прелюдії*, *Арії*); 3) як мелодико-тематична (горизонтальна) структура і як гармоніко-тематична (вертикальна – інтервальна, акордова, акордово-кластерна) структура – наскрізно представлені у всіх частинах циклу. Важливу роль у процесуально-динамічному розвитку монограми відіграє темброво-фактурний чинник *(ТФК)* фразування, теситурно-регістрового розташування та розподілення звукоелементів монограми, метро-ритмічний

чинник – тактовий (або умовно тактовий) розмір, пульсація, розподіл сильних і слабких долей.

Названі вище принципи циклоутворення реалізуються шляхом поєднання розвитку тематизму одночасно по колу із його повторенням, а також по спіралі – із варіантністю тематичних подій.

На прикладі аналізу поліфонічного циклу *«Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH»,* тв. 54 *В. Бібіка* представлено систему жанротворення опусу навколо інтонаційного ядра монограми *BACH*, що слугує структурним, символічним та тематичним центром дворояльного ансамблю, в якому представлені різні моделі співвідношення партій за *І. Седюком* співпідпорядкованості, мобільної і стабільної рівноправностей (2018: 67–68). Так, монотембр фортепіано композитор наділяє рисами ансамблевої політембровості, що сприяє виділяти фонічні характеристики фактури.

Цикл тв. 54 за своїм жанровим підвидом належить до малих циклів, про за наведеними аргументами у підрозділі 3.2 ми відносимо його до *змішаного типу, що постає як структурна модель циклічної форми яка об'єднує кількісний параметр малих циклів, але за масштабністю композиційної драматургії, вибором інструментального складу (дворояльного ансамблю), та синтезованого поліфонічно-гармонічного типи фактури не може бути віднесена до різновиду малого циклу.*

Під час дослідження темотворення визначено різні композиторські підходи до монограми, зокрема *В. Бібік* використовує кілька принципів темотворення, при якому монограма постає як часткою тематизму, так і, навпаки, його єдиною основою, набуваючи функції теми-серії із подальшими її поліпараметровими (серіальними) трансформаціями, поліфонічними пермутаціями аж до мотивного сегментування і розробки, але зі збереженням малосекундового бахівського «коду»; також чотиризвучна бахівська тема співставляється з іншим тематизмом тощо.

Також встановлені закономірні зв'язки як вияв загально-європейських тенденцій розвитку музичного мистецтва у ХХ столітті із модуляцією в український контекст. Це здійснено, зокрема, під час розгляду різних музично-виразових засад в комплексній співдії – мелодики, гармонії, метроритму, тембро-фактури, ладо-фактурного комплексу аж до узагальнень щодо європейських і національних жанрово-стильових моделей, використаних композитором.

Кожна з частин поліфонічного триптиха *В. Бібіка* в контексті виявів дії *ладо-фактурного* комплексу демонструє вище названі параметри: по-перше, зміна функцій голосів, що вибудовує ладо-фактурну драматургію як цілого твору, так і його частин; по-друге, якщо лад постає як тип зв'язків тієї чи іншої інтонаційної структури, то фактура її виявом (в контексті аналізованого опусу, наприклад монограма *BACH* поставала у виді мелодичних, горизонтальних комплексів, а також у вигляді вертикальних, зокрема в акордово-кластерних комплексах).

З'ясування особливостей тематизму, *ладо-фактурної* організації та інтертекстуальних механізмів у поліфонічному циклі *В. Бібіка «Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH»,* тв. 54 для двох фортепіано, висвітлило практичну актуальність дослідження у площині осмислення індивідуально-авторських типів поліфонічного письма. У нашому випадку – це формування авторської концепції поліфонічного циклу як змішаної жанрово-стильової системи, що поєднує традиції необарокових, неоренесансних композицій з сучасними композиторськими техніками, які в сукупності утворюють складну *ладо-фактурну* побудову, що функціонує та трансформується у різних контекстах музичного твору.

Нами підсумовані, зокрема, деякі особливості композиторського мислення *В. Бібіка* як художника ХХ століття, який синтезує барокові бахівські інтонеми (подекуди цитати) із середньовічними, ренесансними, пізньоромантичними і сучасними – у *мелодико-гармонічному комплексі* (роль

хроматизмів, дисонантності, енгармонізму, розширеної тональності, атональності, серійності та серіальності, неомодальності, ускладнення гармонічної вертикалі), *метроритмічному* (його посилена роль, явища поліметрії та поліритмії, змінність акцентуації, відсутність тактування), *темброво-фактурному – ТФК* (поліфактура, субфактура, полішарова фактура, темброво-фактурна сегментація, сонорно-фонічні принципи), *темпорально-агогічному, артикуляційному, динамічному.* Узагальнень набули *жанрово-стильові* та *драматургічні* особливості розглянутого твору.

Натомість, все вищесказане демонструє саме творчий та універсальний підхід композитора до втілення бахівської монограми, що усвідомлюється не тільки і не стільки як цитата літер *BACH* (інакше то може стати її механічним копіюванням поза природного композиторського прагнення опрацювати/перетворити тематизм, підкорити його певній процесуальній ідеї), а як гнучка динамічна інтонаційно-звукова структура, що зберігає свої впізнавані риси та, водночас, набуває різноманітного музичного розвитку, адже саме такий композиторський метод демонструє самий *Й. С. Бах*, перетворюючи власну монограму (зокрема, у *«Мистецтві фуги»*). І це аж ніяк не позбавляє розглянутий сучасний творів заявленої в його назві емблематики-присвяти, а відтак, навпаки, наближує його до масштабних духовно-філософських художніх концепцій музики великого поліфоніста, монограма якого вбирає *унікальний звуковий «ген» – християнську символіку хрестоподібної трагіко-драматичної загостреної інтонеми.*

ВИСНОВКИ

Оскільки системні та детальні висновки по всіх із наголошених у дисертації пунктів наукових мети і завдань було зроблено авторкою у підсумках до кожного з трьох розділів, концентровано узагальнемо найбільш вагомі теоретичні положення та практичні результати представленої розвідки.

У центрі уваги цього дослідження постає унікальна творча особистість українського майстра ***Валентина Бібіка.*** У зв'язку з цим, запропоновано розгляд творчих постаті, кредо, портфоліо музиканта, у тому числі, у контексті того мистецького середовища, в якому вони формувалася та знайшли вершинних проявів самореалізації і мистецького втілення. Це зумовило увагу авторки дисертації, насамперед, до *«харківського вектору»* як у біографії митця, так і в його творчому доробку, зокрема, оцінці індивідуально-авторського внеску митця у сферу сучасної поліфонії як успадкування потужних досягнень *музикантів-поліфоністів харківської школи.* Серед них названо імена її фундатора – композитора і вченого *С. Богатирьова*, а також інших корифеїв, насамперед, теоретико-композиторів, до речі, консерваторських вчителів і колег *В. Бібіка – М. Тіца, В. Борисова*, *Д. Клебанова, Г. Цицалюка, Т. Кравцова*.

Досліджено існуючі сьогодні у музикознавстві джерела, у тому числі, нечисленні спеціальні, присвячені *В. Бібіку* та його композиторському спадку, в якому, передусім, висвітлено поліфонічний напрям його творчості. Здійснено екстраполяцію деяких рис творчого кредо музиканта на тип його поліфонічного мислення.

Під час розвідок наведено також фрагменти висловлювань українських дослідників про постать і мистецькі світогляди майстра, що стають важливими і для пропонованого дослідження. Зокрема, підкреслено, що характерний для творчого методу *В. Бібіка проникливий ліризм крізь призму особистісного ставлення* значно вплинули на яскраво експериментальний поліфонічний

доробок музиканта, натомість, набули у ньому різноманітних трансформацій – *об'єктивуючих рис піднесеної філософської споглядальності; розлогої, монументальної, величної епіки; оповідальності, розповідальності та сповідальності (у тому числі, монодійної, монологічної, речитативної); внутрішнього, стриманого драматизму* тощо. Наголошено, що ці образно-емоційні сфери далеко не вичерпують художнього змісту творів майстра (у тому числі, поліфонічних), наповнених глибокою експресією аж до драматичної і трагічної тематики, становлячи одну із центральних ліній в його творчості.

Задля більш повного висвітлення теми дослідження, авторкою здійснено та впроваджено в його основний текст *серію усних інтерв'ю* із молодшою донькою композитора – *Вікторією Бібік*, якій висловлює велику вдячність за надані відомості про життя та творчість її батька, представлені нотні рукописи поліфонічних циклів та окремі роз'яснення щодо історії їх написання і виконання. Авторка також адресує слова щирої подяки співробітникам бібліотеки ХНУМ імені І. П. Котляревського за допомогу у знайденні цінних архівних та інших матеріалів про харківського музиканта. Дякуємо заслуженій артистці України, піаністці, викладачці, науковиці *Ніні Руденко* – безпосереднього свідка творчих досягнень консерваторського колеги *Валентина Бібіка* – за інформаційну допомогу щодо виконавської долі деяких із поліфонічних опусів композитора. Ми дуже вдячні викладачам ХНУМ імені І. П. Котляревського, хто надав будь-яку інформаційну підтримку задля здійснення цього дослідження.

Отже, у дослідженні, під час порушення питань художньої концепції та її композиторського втілення *В Бібіком* у фортепіанних поліфонічних циклах, авторкою було зібрано інформацію про *виконавську долю* саме цього унікального доробку. І хоча дана проблематика не входила до переліку спеціальних завдань у пропонованій роботі, адже заслуговує на окреме системне дослідження і, у такий спосіб, складає його подальшу перспективу,

натомість нами з’ясовано кілька вагомих моментів. *По-перше*, цей доробок, на превеликий жаль, майже не опанований сучасними виконавцями, а поодинокі виконавські презентації творів, що є, переважно, недоступними для широкої слухацької аудиторії, не дають повної уяви про сучасні інтерпретації названої сфери творчості українського музиканта. *По-друге*, два поліфонічні цикли із трьох й досі є неопублікованими – йдеться про *«24 прелюдії та фуги»*, тв. 2 і *«Прелюдію, Фугу та Арію на тему BACH»*, тв. 54, що існують лише у рукописах. До речі, під час здійснення аналітичних нарисів цих опусів авторкою дослідження була надрукована партитура останнього твору, а також частково – 24-х прелюдій та фуг. Це зроблено з дозволу доньки композитора – *Вікторії Бібік*, яка планує, зокрема, видання триптиху в Україні. Отже, поліфонічні цикли композитора у виконавських втіленнях поки що не представлені у повному обсязі, що, вочевидь, і є однією з важливих причин відсутності виконавського «ренесансу» у цьому напрямі.

У річищі цієї проблеми до дисертації включено цінні відомості про окремі виконання, зокрема, триптиху, тв. 54. Стосовно виконання великих поліфонічних циклів нами з’ясовано, що в Україні, так само як у Харкові, де *В. Бібік* навчався і тривалий час працював, жоден із них не був виконаний повністю. За спогадами піаністки *Ніни Руденко*, композитор під час написання власних поліфонічних опусів сам демонстрував лише окремі прелюдії та фуги на творчих зустрічах у Харківському відділенні Національної Спілки композиторів України. Зазначено, що в Україні ці твори не мали повноцінної концертної презентації, натомість, вони прозвучали за її межами, зокрема, у виконанні доцента університету штату Невада, Лас-Вегас, *Тімоті Гофта* (прем’єра 34-х прелюдій та фуг відбулась 7–9 березня 2018). У роботі також надано інформацію про виконання окремих прелюдій та фуг *Борисом Заранкіним* – російсько-канадським піаністом, екс-випускником Харківської Консерваторії.

У різних розділах дисертації також наскрізно визначено фундаментальні засади сучасного вивчення явища та поняття поліфонії у теоретичному музикознавстві, зокрема, зазначено її системоутворювальні, контекстні та інтегративні якості у музичних системах різного рівня – від мисленнєвого до мовного. У зв'язку із цим досліджено магістральні тенденції розвитку цих систем протягом останнього століття, що у комплексній дії, синтезуючись у царині поліфонії, вплинули на динаміку її еволюції і трансформації, а відтак визначили радіус змін у сучасному музичному мисленні, у цілому, і в поліфонічному, зокрема. Окреслений сучасний стан розвитку поліфонії в її проєкціях на стилі, жанри, форми, композиторські техніки.

Наголошено, зокрема, що поліфонія, яка виступає якістю *композиторського* і, ширше, *музичного мислення*, є *динамічною музичною системою*, що розвивається і трансформується, а також інтегрує інші системи – від стилю, жанру до окремих музично-мовних прийомів, що у сукупній дії утворюють музичне буття та його різновекторні творчі проєкції.

Застосована у дисертації *методологія розгляду поліфонії як музичної системи* (*системний метод*) обґрунтувала під час дослідження поліфонічних циклів *В. Бібіка* необхідність визначення *кількісних* та *якісних показників музично-художніх систем* – композиторських творів, а звідти – *статистичних* (кількісних, типологічних, усталених, структурних – *тип системи*) факторів, а також *сутнісних* (якісних, особливих, динамічних, функціональних – *стан/характер системи*).

Під час комплексного розгляду поширених у сучасній творчій практиці поліфонічних явищ визначено їхню *специфіку*, що виокремлює поліфонію у самостійну музичну систему, а також її *контекстні, інтегративні якості* – задля усвідомлення її змісту крізь інші системи різного рівня. Серед них з'ясований ланцюжок взаємодіючих системних явищ і відповідних їм понять: художньо-образна, жанрово-стильова системи, музично-виразовий комплекс у композиторському (поліфонічному) творі, комплекси ладо-мелодичний, ладо-

гармонічний, мелодико-гармонічний, метро-ритмічний, метро-темпоральний, ладо-фактурний, ритмо-фактурний, тембро-фактурний, фактурно-поліфонічний та інші. *Відповідно, на кожному із цих системних рівнів (у кожній із названих вище музичних систем) може проявлятися та розглядатися поліфонія як системне явище, так само й інші системи можуть віддзеркалюватися крізь призму поліфонії. В залежності від історичних передумов ті чи інші вияви цих систем у поліфонії можуть або домінувати, або підкорятися, диференціюватися або інтегруватися. Визначені теоретичні положення стають платформою для методології пропонованого комплексного дослідження.*

Під час панорамного багатоаспектного висвітлення сучасних досліджень про тенденції розвитку поліфонії у музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть, наголошено тенденцію до «поліфонічного ренесансу», особливого значення *«поліфонічної свідомості», поліфонічності мислення* як визначальних факторів *композиторської творчості*, як змістовної складової будь-якого творчого методу, поширеного не тільки на музичне мистецтво, а й на інші види мистецтв, а відтак набувшего *міждисциплінарного статусу*. Підкреслено також, що *універсальною характеристикою* сучасних композиторських творів стають явища *контрапункту/поліфонії, розвинутого багатоголосся; поліфонічність* в музичній практиці перестає бути лише якістю фактури, а поширюється на *звук, мелодію, гармонію, ритм, тембр, формотворення, жанр, стиль* і навіть виконавські засади – *артикуляцію, агогіку, динаміку* тощо.

Характерною тенденцією *нової музики* визначено поворот у бік зростання інтересу сучасних композиторів і виконавців до різноманітних *поліфонічних технік* і з*асобів розвитку музичного матеріалу*, що привело до поширення у композиторській творчості ХХ – першої чверті ХХІ століть як *історичних моделей поліфонічних жанрів,* так і *їхніх новітніх форм*. Наскрізною їхньою властивістю стає тенденція до *синтезу* – формотворчого, жанрового, стильового, що знаходяться на перетині як поліфонічного музичного мислення,

так і його інших різновидів і виявів. Окреслено сучасні проєкції цього синтезу в активному впровадженні композиторами широкого спектру *сучасних композиційних методів і технік – полістилістики, неомодальності, серійності, серіальності*, *дванадцятитоновості* та *додекафонії, сонорики, мікрохроматики, екмеліки, алеаторики, пуантилізму* тощо.

У контексті дослідженої теми встановлено, що поліфонічні цикли В. Бібіка демонструють *нову індивідуально-авторську модель поліфонії на різних її системних виявах і рівнях*, синтетичну за змістом і формами втілення, що, з одного боку, вбирає окремі ознаки ранньої, а також ренесансної, барокової та класико-романтичної моделей, знаходячись на перетині різних стильових традицій, а з іншого – синтезує сучасні для композитора стильові та стилістичні орієнтири, у тому числі ті, що були названі вище.

Спеціального розгляду у дисертації набули питання *типології сучасних поліфонічних циклів* із її проєкцією на досвід циклоутворення в опусах *В. Бібіка.* Це спричинило необхідність визначення/обґрунтування на прикладі одного з трьох розглянутих циклів, зокрема, твору-монограми (за визначенням авторки дослідження) його *жанрових ознак* і *меж* – чи є він *циклом*, чи становить *поліфонічний* цикл, який саме *різновид* останнього утворює.

У зв’язку з цим у праці зазначено, що сучасна *загальна теорія циклу* (інструментального та вокального) має враховувати *специфічні ознаки* та *критерії циклоутворення*, до яких залучається комплекс визначальних чинників – *стиль, жанр, форма* та *принципи формотворення, драматургія, тематизм* (у діалектиці тематичної єдності та/або контрасту), *ладо-гармонічний фактор (*зокрема, *тональний* або його *сучасні аналоги), наскрізні контрапунктичні прийоми,* тип музичного розвитку – *наявність повторюваності*, *наскрізних композиційно-драматургічних принципів* (цитат, арок, ремінісценцій і так далі), що містить саме поняття «циклу» та «циклічності». З приводу цього, досліджено та встановлено певні наявні протиріччя в існуючих сьогодні у теоретичному музикознавстві типологіях поліфонічних циклів, що традиційно

базується на *кількісних* і *жанрових* (а правільніше має бути *жанрово-стильових*) критеріях визначення типу циклів, але закономірно долучаючи до системи жанру дію системно-структурного методу, спостерігаємо діалектику взаємозв'язків жанру і форми. Тож класифікації видів поліфонічних циклів бракує ще одного критерія – *структурно-функціонального*. А відтак, у розділі зазначено, що *теорія циклічного жанру* закономірно порушує *теорію музичних форм*, виникає питання поєднання *форм окремих п'єс* поліфонічного циклу із *формою вищого порядку на рівні цілісної циклічної композиції*, що набуває *жанрового статусу циклу*. З'являється дискусія, якщо окремі п'єси циклу мають великі розгорнуті поліфонічні форм, яким чином їх долучати до так званих *малих поліфонічних циклів* (фактично, жанро-форм). Цей ланцюжок протиріч продовжується і на наступній ланці: *цикл* в його класичному розумінні певного типу творів (жанру) вже є *великою формою*, тож визначення *різновиду великого поліфонічного циклу*, насправді, є дещо дискусійним (тут можливі інші системні підходи до цього різновиду – повний, неповний, мікроцикл, макроцикл, одно-, дво-, багаточастинний тощо, це питання й досі залишається відкритим). Висловлені теоретичні розвідки надали змогу класифікувати *«Прелюдію, Фугу та Арію на тему ВАСН»* як змішаний, синтезований (або синтетичний) різновид, в якому синтезуються декілька композиційних принципів і відповідних до них типів, а також змішані поліфонічні та гомофонні закономірності (у тому числі, на формально-структурному рівні).

Зрештою, перспективою цього великого дослідження авторка вбачає у можливості впровадження поліфонічного доробку *В. Бібіка* до загального контексту розвитку українського музичного мистецтва другої половини XX століття, а також у подальшому вивченню аналізованих опусів з метою їхньої популяризації як серед науковців, так і композиторів, а також виконавців, адже три монументальні поліфонічні опуси можуть скласти окрему програму монографічного концерту *Пам'яті видатного українського майстра*.

Отже, *поліфонічні твори В. Бібіка* за глибиною, різноплановістю та складністю художніх концепцій, масштабами композиторських задумів та їхньої реалізації мають посісти гідне місце у світовому музичному мистецтві другої половини XX століття, адже поліфонічні опуси цього музиканта демонструють визначні творчі досягнення української композиторської школи. У такому розумінні вони дорівнюють іншим видатним поліфонічним творам як минулого, так і новітнього часу, а відтак ім’я їх автора через його високу майстерність, безсумнівно, має прикрашати плеяду найвідоміших музикантів-поліфоністів сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андроннік, В. (2018). Семантико-композиційна функція мотиву монограми DSCH в «Прелюдії пам'яті Д. Шостаковича» Альфреда Шнітке. *Музична наука на початку третього тисячоліття*, 5. URL: musikology.com.ua

2. Бабенко, О. С. (2020). *Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю.* (Дис. ... доктора філософії). (Дис. ... доктора філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 365.

3. Бабій-Очеретовська, Н. Л. (1986). *Зміст і форма в музиці.* (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ.

4. Бевз, М. (2017). *Етюди оптимізму з Валентином Борисовим.* Харків: Факт.

5. Беліченко, Н. (1992). *Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років.* (Автореф. дис … канд. мистецтвознавства). Київ.

6. Беліченко, Н. (2017). Логіка поліфонічного мислення у перспективі музикознавчих студій. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 2 (9), 101–107.

7. Беліченко, Н. (2018). Архітектонічна цілісність поліфонічного твору в аспекті дискурс-аналізу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,* 123, 30–38. DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2018.123.152412

8. Беліченко, Н. М. (2015). *Завдання з поліфонії : Строгий стиль. Вільний стиль (фуга).* Харків: С. А. М.

9. Беліченко, Н. М. (2015). *Практичні рекомендації до написання простої чотириголосної фуги.* Методичні вказівки для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III – IV рівнів акредитації зі

спеціальності 6.020205 «Музичне мистецтво», спеціалізації «Музикознавство», «Композиція». Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського.

10. Беліченко, Н. М. (2017). «Fiori musicali» Фрескобальді – Clavier-ubung III Й. С. Баха: фугета-річеркар. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 46, 4–19.

11. Бібік В. С. [Витяги з особистої справи]. *Архів Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського* Ф. 1. Оп. 6. Спр. 772. Арк. 119, 123, 124.

12. Бібік, В. (2012). Довга розмова: [про життєвий та творчий шлях українського композитора Валентина Бібіка]. *Музика*, 5, 32–37.

13. Біла, К. (2009). Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі*, №2 (26), 107–111. URL : https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2009/2/107.pdf

14. Біла, К. (2011). *Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації на прикладі творів Л. М. Колодуба.* (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Київ.

15. Бондаренко, Т., Котляревський, І., Пясковський, І., Чижик, І. (2018). *Лекції з теорії гармонії.* Житомир.

16. Борисенко, М. (2018). Людина з променистою усмішкою. Тарас Сергійович Кравцов. *Харківський національний Університет мистецтв імені І. П. Котляревського.* Харків: «Фактор», 40–43.

17. Борисенко, М. Ю. (2002). Бах – Веберн. Фуга-річерката № 2 з «Музичного дарунку»: До проблеми інтерпретації першоджерела. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 9, 85–98.

18. Борисенко, М. Ю. (2004). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю.* (Дис. ... канд. мистецтв.). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

19. Борисенко, М. Ю. (2015). *Гетерофонні принципи ранніх форм багатоголосся в усній та письмовій музичних традиціях:* Методичний посібник з курсу «Поліфонія» для студентів вищих навчальних музичних закладів. Харків: «С. А. М.»

20. Борисенко, М. Ю. (2015). Людина і її час: Нінель Ліберoль – музикознавець і письменниця-мемуаристка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти,* (43), 34–58.

21. Борисенко, М. Ю. (2021). Становлення харківської музично-теоретичної наукової школи: на перетині мистецтва, науки та освіти. *Музичне мистецтво і культура*, 32, кн. 1, 307–323.

22. Борисенко, М. Ю. (2023). Музикознавчі рефлексії у формі «Прелюдії та фуги»: Авторський концерт Сергія Турнєєва. *Аспекти історичного музикознавства, XXXI, 87–132*, DOI 10.34064/khnum2-3105.

23. Борисенко, М., Левченко, А. (2024). Принципи композиторського втілення монограми «ВАСН» у поліфонічних творах Нестора Нижанківського та Валентина Бібіка: досвід компаративного розгляду. *Аспекти історичного музикознавства*, 37, 75–115, DOI 10.34064/khnum2-37.05

24. Босакевич, П. (2016). Ліричний універсум Валентина Бібіка та його втілення у творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 114, 347–358.

25. Босакевич, П. Б. (2017). Жанрово-стильові особливості циклу «24 прелюдії та фуги» В. Бібіка. *Культура і сучасність: альманах*, 2, 104–108.

26. Вєркіна, Т. Б. (2004). Про поетику виконавського мистецтва: звуковий світ фортепіанної музики Валентина Бибика. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 13, 175–183.

27. Виноградов, Г. В. (1977). Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство*, 12, 91–107.

28. 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.

29. Виноградова, Т. П. (2004). *Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі «лад-склад-фактура».* (Автореф. дис … канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

30. Гайденко, І. (2006). Про поняття «композиторські техніки». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 17, 232–239.

31. Герасимова-Персидська, Н. (2008). Про дискретність лінеарності у сучасній музиці. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 78, 12–17.

32. Герасимова-Персидська, Н. (2017). Досвід міркувань про особливості осягнення сучасної музики. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ*, 119, 57–64.

33. Герасимова, Н. (1968). Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру. *Українське музикознавство*, 3, 168–178.

34. Гнатів, Н. (2014). Техніка ракоходу як один із принципів тематичної організації в інструментальних творах Пауля Гіндеміта. *Музикознавчі студії*, 32, 306–317.

35. Говорухіна, Н. (2009). *Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга).* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

36. Горюхіна, Н. (1985). *Нариси з питань музичного стилю та форми.* Київ: Муз. Україна.

37. Грабовський, В. С. (2003). Бібик Валентин Савович. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL: https://esu.com.ua/article-41899

38. Грібінєнко, Ю. (2023). *Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни.* Одеса: Олді. URL:https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/hribinienko-monografyya.pdf

39. Давітадзе, А. (2021). *Жанр обробки народної пісні в творчості Л.ван Бетховена.* (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

40. Данилова, О. (2011). Валентин Бібік: особистість та творчість. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти,* 33, 100–110.

41. Данилова, О. (2018). «Dies irae. 39 варіацій» для фортепіано В. Бібіка: композиторська інтерпретація жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 48, 162–176.

42. Довгань, П. В. (2012). Сюїтний цикл: до проблеми теорії жанру. Наукові записки. *Серія: Мистецтвознавство*, (2), 135–141.

43. Драч, І. (2002). *Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності*. Суми : СДПУ імені А. С. Макаренка.

44. Драч, І. (2005). *Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка).* (Автореф. дис. … д-ра. мистецтвознавства). Київ.

45. Друскін, Я. (1972). *Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха.* Київ: Музична Україна.

46. Дувірак, Д. (1988). Сонорні засоби музичної виразності в творчості українських радянських композиторів. *Українське музикознавство: (республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник)*, 23, 48–54.

47. Єромецька, Н. С. (2002). Стрічкове голосоведення та форми стрічки в музиці XX сторіччя. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 9, 125-133.

48. Завгородня, Г. Ф. (2012). *Поліфонічні основи сучасної композиторської творчості.* Одеса: Астопринт.

49. Завгородня, Г. Ф. (2014). Поліфонічні закономірності в аспекті еволюції музичного мислення. *Музичне мистецтво і культура,* 19, 191–201. URL : https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/19/34

50. Задерацький, В. (1980). У розвиток жанру. *Музика*, 5 (209), 5–7.

51. Задерацький, В. (1981). Передмова. *Бибик В. С. «34 прелюдії та фуги» для фортепіано, ор. 16.* Київ : Музична Україна, З. 1, 3–6.

52. Зінькевич, О. С. (2005). Пісня душі: [про В. С. Бібіка]. Пам'ять про зникаючий час. *Сторінки музичного літопису.* Київ, 66–68.

53. Золочевський, В. (1964). *Ладогармонічні основи української радянської музики*. Київ : Наукова Думка.

54. Іванова, І., Мізітова, А. (1994). Традиції романтичного вокального циклу у творчості Валентина Бібіка. *Шуберт та Шубертіанство: збірник матеріалів музикознавчого наукового симпозіуму*. Харків, 113–116.

55. Іванова, І., Мізітова, А. (1999). Стильові джерела камерно-вокальної музики В. Бібіка (на шляху до вокального циклу). *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство,* 20–29.

56. Ігнатченко, Г. І. (1984). *Про динамічні процеси у музичній фактурі.* (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Київ.

57. Ігнатченко, Г. І. (1984). *Функціонально-фонічні властивості музичної фактури: Щільність фактурної горизонталі:* Методичні рекомендації для студентів музичних вишів (Ч. 2). Харків: ХДІМ.

58. Ісмайлова, Л. (2012). *34 прелюдії та фуги для фортепіано В. Бібіка: трактовка «малого циклу» та виконавські можливості*. магістерська робота. Харківський національний університет мистецтв імені І. П.Котляревського. Харків.

59. Йолон, П. (2002). Відображення. *Філософський енциклопедичний словник*. Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАНУ, Київ, 87.

60. Йолон, П. (2002). Система. *Філософський енциклопедичний словник.* Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАНУ, Київ, 583–584.

61. Калашник, П. П. (1992). (відповідальний за випуск). (1992). *Музична Харківщина.* Харків.

62. Калашник, П. П. (1992). (відповідальний за випуск). (1992). *Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–1992.* Харків: ХІМ.

63. Карась, С. (2008). Музично-риторичні фігури у тематизмі «прелюдії та фуги gis-moll» з ІІ тому ДТК Й. С. Баха. Засоби Об'єднання Циклу. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв,* 1, 81–87. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/visnyk/Visnyk_1_08_.pdf

64. Карачевцева, І. (2014). Принцип циклізації в Шести скрипічних сонатах ор. 101 К. М. Вебера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти,* 41, 123-133.

65. Каширцев, Р. Г. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття.* (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

66. Клебанов, Д. Л. (2019). Л*екції з інструментування: навчальний посібник.* Харків: Вид-во «Естет Принт».

67. Клин, В. (1985). Про теорію жанру. *Про музику.* Київ: Муз. Україна, 36–43.

68. Коновалова, І. (2021). Теоретичні аспекти кореляції мелодичного та гармонічного чинників у системі гомофонного мислення. *Актуальні питання гуманітарних наук,* 40, том 2, 23–29. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-2-4

69. Коновалова, І. (2022). Форми репрезентації мелодико-гармонічних зв'язків на рівнях ладу і фактури в музичному мистецтві Нового часу.

Актуальні питання гуманітарних наук, 58, том 1, 87–93. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-1-13

70. Коновалова, І. Ю. (2018). *Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури XX століття: модуси теоретичного осягнення.* (Дис. … д-ра мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.

71. Котляревський, І. (1971). *Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення.* Київ.

72. Котляревський, І. (1983). *Музично-теоретичні системи європейського музикознавства.* Київ: Музична Україна.

73. Котляревський, І. (1989). До питання понятійності музичного мислення. *Музичне мислення: сутність, категорії, аспекти дослідження*, 28–34.

74. Коханик, І. (2002). До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть*, 9, 70–82.

75. Коханик, І. (2003). Проблема музичного стилю та стилетворення в контексті постмодернізму. *Наук. вісник Одеської держ. муз. академії імені А. Нежданової: музичне мистецтво і культура*, 4, кн. 2, 35–41.

76. Кравець, В. (2007). Постаті , події, дати (з історії Харківського університету мистецтв). *Pro Domo Mea. Нариси.* Харків: ХДУМ імені І. П. Котляревського, 9–20.

77. Кравцов, Т. (1988). *Гармонічна інтонація.* (Автореф. дис. ... док. мистецтвознавства). Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ.

78. Кравцов, Т. (1997). Пролегомени до загальної теорії прихованого багатоголосся. *Матеріали ювілейної науково-методичної конференції, присвяченої 80-річчю заснування інституту*, 9-10 грудня 1997 р., 18–19.

79. Кравцов, Т. С. (1962). Прихована імітаційна поліфонія в українських народних піснях. *Народна творчість та етнографія*, 4.

80. Кравцов, Т. С. (1964). *Поліфонія А. Я. Штогаренко.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). АН УССР. Секція суспільних наук. Київ.

81. Кравцов, Т. С. (1984). *Гармонія в системі інтонаційних зв'язків.* Київ : Музична Україна.

82. Країнська, І. (2012). Про роль «драматургічних вузлів» у циклах прелюдій і фуг українських композиторів другої половини ХХ століття. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 104, 112–120.

83. Кршенек, Е. (1975). Лекції з дванадцятитонового контрапункту, *Українське музикознавство.* Київ: Музична Україна, 4, 247–275.

84. Кузикова, В. Н. (2004). В. Бібік 34 прелюдії і фуги (нотатки педагога). *Музичне мистецтво і культура.* Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 5, 466–473.

85. 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.

86. Левченко, А. А. (2021). Взаємодія тональних і модальних принципів ладової організації у поліфонічному циклі В.Бібіка «34 прелюдії та фуги» (на прикладі ІІІ зошиту). *Аспекти історичного музикознавства*, ХХІV, 166–183.

87. Левченко, А. А. (2019). *Ладова організація у поліфонічному циклі «34 прелюдії та фуги» В. Бібіка.* (магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

88. Левченко, А. А. (2024). ладо-фактурні засади та принципи їхнього композиторського втілення у фортепіанному циклі «24 прелюдії та фуги» ор. 2

В. Бібіка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 72, 214–240. DOI 10.34064/khnum1-72.13

89. Лисько, З. (1994). *Музичний словник.* Київ: Музична Україна,

90. Лисяна, О. (1980). *Перетворення константних принципів формотворення у радянській фузі 50–70-х років (на матеріалі російських та українських циклів).* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ.

91. Ло, Ю. (2024). Процес циклізації у камерно-вокальній творчості: до проблеми цілісності художнього твору. *Музичне мистецтво і культура,* (39), 282–297, DOI https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-22

92. Лоскутова, Т. (2001). Риторико-інтонаційні засоби клавірних творів Й. С. Баха. *Мистецтвознавство. Вісник Прикарпатського університету.* Івано-Франківськ: Плай, III, 26–30.

93. Лоскутова, Т., Толошняк, Н. (2004). Символіко-стилістичні особливості драматургії багатотемних клавірних фуг Й. С. Баха. *Мистецтвознавство. Вісник Прикарпатського університету.* Івано-Франківськ: Плай, VII, 77–85.

94. Ляшенко, Г. (1976). *Роль фуги у драматургії неполіфонічних форм.* Київ : Музична Україна.

95. Макухіна, О. (2015). *Виконавський часопростір у циклі «34 прелюдії і фуги» для фортепіано, ор. 16 Валентина Бібіка*. (магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

96. Малий, Д. (2018). *Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть.* (Дис. ... кандидата мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

97. Малий, Д.М. (2022). «Відкрита» нотація як інструмент створення композиторського тексту (автокоментар). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти,* 63, 26-51, DOI 10.34064/khnum1-63.02

98. Малий, Д. (2021). Техніка письма як складова композиційного процесу (на прикладі творчої практики другої половини XX–XXI століть). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 59, 117–130, DOI: 10.34064/khnum1-5908

99. Малий, Д. М. (2024). Чотири слова про коломийку: досвід авторського оркестрування. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXIV (34), 157-181.

100. Мироненко-Міхейшина, О. (2021). Цитата у прелюдії № 11 Валентина Бібіка (із циклу «34 прелюдії та фуги») як відображення взаємодії різних «модусів» ритмічного мислення. Актуальні питання гуманітарних наук, 2(37), 49-58, DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-2-8

101. Мироненко-Міхейшина, О. (2022). *Часова організація у творах Вітольда Лютославського шістдесятих — дев'яностих років XX століття: інноваційні рішення та їх теоретичне осмислення.* (Дис. ... доктора філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

102. Мізітова, А. Б., Іванова І. Л. (2006). *Фрагменти творчості Валентина Бібіка:* монографічні очерки. Харків.

103. Мірошиченко, С. (2002). Контрапункт як поняття та явище. *Музичне мистецтво і культура*, 3, 44–53.

104. Мірошиченко, С. (2004). Стильове і нетипове в поліфонії. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 38, 41–53.

105. Мірошниченко, С. (1985). Поліфонічні цикли. *Музика,* 5, 5.

106. Мірошниченко, С. (2001). Теоретичний аналіз як умова виконавських інтерпретацій поліфонічного твору (на прикладі циклу В. Іванова). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 17, 100–114.

107. Мірошніченко, С. (2002). «Ритм» поліфонічного твору (на прикладі циклу В. Бібіка. *Метроритм-1. НАНУ ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського*. Київ, 120–123.

108. Мірошніченко, С. (2005). Класифікація складних багатотемних фуг. (на прикладі циклів українських композиторів). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 36, Кн. 1, 109–120.

109. Муха, А. (1981). *Процес композиторської творчості (проблеми та шляхи дослідження).* (Автореф. дис. ... док. мистецтвознавства). Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ.

110. Муха, А. (2004). *Композитори України та української діаспори.* Київ: «Музична Україна».

111. Ніколаєвська, Ю. (2018). Контонація і комунікативна стратегія як механізми аналізу музики XXI ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 49, 36–46.

112. Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo interpretatus в музичному мистецтві XX - початку XXI ст.* Харків: Факт.

113. Осіпова, Л. (1984). *В. Бібік. «34 прелюдії та фуги для фортепіано». Проблеми тематизму і формотворення.* (дипломна робота). Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

114. Очеретовська, Н. Л. (1973). Пора становлення. *Радянська музика,* 34–38.

115. Очеретовська, Н. Л. (1987). *Григорій Цицалюк.* Київ: Музична Україна.

116. Очеретовська, Н. Л. (2008). Традиції української поліфонічної школи в педагогічній спадщині Г. Н. Цицалюка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 21, 171–175.

117. Очеретовська, Н. Л. (2014). Наукова концепція Т. С. Кравцова про багатомірність інтонаційного в музичному мисленні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 39, 6–16.

118. Очеретовська, Н. Л., Цицалюк, Г. Н. (2017). Поліфонія. Харків: Водний спектр «Джі-Ем-Пі».

119. Очеретовська, Н. Л., Беліченко, Н. М., Борисенко, М. Ю. (2017). Теорія музики кафедра. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017.* До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія. Харків: «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 680–683.

120. Очеретовська, Н. Л., Цицалюк, Н. М., Черемський, К. П. (2008). *Український словник музичних термінів : наукове видання.* Харків: Атос.

121. Павлий, Г. (2012). *Гомофонія – поліфонія. Інтонаційний аспект відмінностей.* Львів: Каменяр.

122. Письменна, О. (2023). Жанрово-стильова палітра фортепіанних творів Василя Безкоровайного. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: мистецтвознавство)*, 44, 180–187.

123. Письменна, О. (2024). Національний романтик Микола Лисенко: гармонічний аспект музичної мови. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму.* ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів: ГАЛИЧ-ПРЕС, 344–360. https://doi.org/10.5281/zenodo.11439739

124. Письменна, О., Гордійчук, Д. (2024). «Десять прелюдій» ор. 46 Федора Якименка: яскравий зразок імпресіонізму в українській музиці. *Українська музика: науковий часопис*, № 3-4 (50-51), 91–104, DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-10

125. Письменна, О., Гордійчук Д. (2023). Образно-стильова палітра фортепіанного циклу Федора Якименка «Уранія». Науковий збірник Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ). *«Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»*, 48, 119–126.

126. Плющенко, М. Ю. (2021). *Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця XX – початку XXI століття.* (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

127. Полтавцева, Г. (2014). Тарас Кравцов – теоретик/дослідник. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти,* 39, 17-21.

128. Постовойтова, С. (2019). Фуга XX—XXI століття в аспекті ладотональної організації. *Поняття сучасна фуга: збірник статей молодих музикознавців України.* Одеса, 8. http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stid_8/9eef4ed3feb11aac551310 da01b9278c70.pdf

129. Постовойтова, С. (2022). «34 прелюдії та фуги» Валентина Бібіка: інноваційні риси в реалізації композиційно-драматургічної концепції Великого поліфонічного циклу». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,* (133), 177–197. doi: 10.31318/2522-4190.2022.133.257338.

130. Постовойтова, С. (2022). Особливості поліфонічного мислення Всеволода Задерацького у циклі «24 прелюдії та фуги». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 134, 85–100. DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269617

131. Постовойтова, С. (2024). *Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів XX — початку XXI століття).* (Дис. ... доктора філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

132. Приходько, І. М. (2007). *Елементарний контрапункт в теорії строгого стилю.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). ХНУМ імені І. П. Котляревського, Харків.

133. Приходько, І. М. (2010). Нові методи дослідження фуги в англомовному музикознавстві. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 3(8), 64–72.

134. Пруднікова, Л. (2015). Поліфонічні «приношення» В. Бібіка для фортепіано: інтонаційні та фактурні рішення. *Мистецтвознавчі записки*, 27, 136–142.

135. Пясковский, І. Б. (2009). До поняття «сучасна фуга». *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, Старовинна музика сучасний погляд.* Київ, 88, 91–107.

136. Пясковський, І. (2008). Поліфонічна техніка в явищах музичного структуралізму. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 70, 17–29.

137. Пясковський, І. (2009). Музика і кібернетика: все ще актуальне зіставлення понять. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,* 3 (4), 90–103.

138. Пясковський, І. (2011). Фреймові моделі поліфонічних стилів. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 98, 9–15.

139. Пясковський, І. Б. (1985). Взаємодія модальних і тонально-функціональних принципів у музичному мисленні Й. С. Баха. *Й. С. Бах і сучасність*, 100–108.

140. Пясковський, І. Б. (2012). *Поліфонія в українській музиці: навчальний посібник.* Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.

141. Ревенко, Н. (2012). Композиторські техніки як засіб втілення нової семантики у фортепіанній творчості український авторів кінця ХХ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 37, 469–479.

142. Ревенко, Н. (2014). Поліфонічні жанри в творчості українських композиторів ХХ століття. *Materiály X Mezinárodní vědecko – praktická konference «Dny vědy – 2014»*, 68–73. URL: http://www.rusnauka.com/10_DN_2014/MusicAndLife/4_165073.doc.htm.

143. Решетніков, Л. Б. (1975). Аналіз бетховенської фуги. *Музика*, 4, 5–6.

144. Решетніков, Л. Б. (1995). Про гетерофонний і хоральний склади (до постановки питання). *Проблеми взаємодії музичної науки і навчального процесу*, 2, 42–45.

145. Ровенко, О. (1974). Провідний голос у поліфонічній фактурі. *Українське музикознавство*, 9, 178–196.

146. Ровенко, О. (1976). Стретна імітація. *Теоретичні, стильові і методичні основи.* Київ : Музична Україна.

147. Рощенко-Авер`янова, О. (2007). Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи. *Pro Domo Mea. Нариси.* Харків: ХДУМ імені І. П. Котляревського, 48–170.

148. Рудик, М. (2012). Прояви циклічності в українській музиці останньої третини XX ст.: сюїти і партити. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 9–10, 34.

149. Русакова, Л. В. (ред., уп.). (2017). *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія*. Харків: «Водний спектр Джі-Ем-Пі».

150. Савайтан, О. Г. (2015). Макс Регер «Варіації і фуга на тему Й. Баха»: інтонаційна драматургія, специфіка втілення традицій. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 2, 217–221. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2015_2_42

151. Савайтан, О. Г. (2017). Переосмислення традицій у трактуванні фуги у фортепіанній творчості Макса Регера (на прикладі циклів ор. 81, ор. 86, ор. 99, ор. 131a). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,* 118, 192–204. URL : https://chubynsky.best/files/biblioteka/vtilennya_tradiczij_u_traktuvanni_fugi_v_fortepiannikh_tvorchosti_maksa_regera.pdf

152. Савайтан, О. Г. (2018). *Фортепіанна творчість Макса Регера в контексті ідей мистецтва австро-німецького пізнього романтизму.* (Автореф.

дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені І. П. Чайковського. Київ.

153. Савченко, Г. С. (2018). Жанр інструментального концерту у творчості Володимира Михайловича Птушкіна. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті,* 1, 79–83, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2018_1_15

154. 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*, Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв, 4, 71–76.

155. Савченко, Г. С. (2021). Оркестровка Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна: компаративний аналіз. *Аспекти історичного музикознавства,* XXIII, 65–77, DOI: 10.34064/khnum2-2304

156. Свиридова, П. (2015). *Утілення рис поліфонічного письма в умовах авангардної стилістики циклу «34 прелюдії та фуги» Валентина Бібіка.* URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD8_Svyrydova.pdf

157. Седюк, І. О. (2018). *Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття.* (Дис. … кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

158. Середюк, І. (2021). Семантика музичного портрету у клавірно-фортепіанній творчості XVII-XX століть. URL: http://old.odma.edu.ua/upload/files/Disertatsiya_Seredyuk_I.M.pdf

159. Серенко, С. О. (2004). *Художня концепція «Мистецтва фуги» (Дис. ... кандидата мистецтвознавства).* Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.

160. Сильвестров, В. (2010). *Дочекатися музики. Лекції – бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим.* Київ.

161. Сінченко, Б. (2017). Поліфонічний цикл у творчості харківських композиторів 70-80-х років XX століття (на прикладі творів В. Бібіка, О. Гнатовської, І. Гайденка). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського.* Київ, 118, 103–112.

162. Супрун-Яремко, Н. О. (2014). *Поліфонія*: *посібник для студентів вищих навчальних музичних закладів.* Вінниця: Нова книга.

163. Сюта, Б. (2006). *Музична творчість 1970-1990-х років: параметри художньої цілісності.* Київ: Грамота.

164. Сюта, Б. (2011). Модальність. *Українська музична енциклопедія.* Київ, 437–438.

165. Тіц, М. (1976). *Про сучасні проблеми теорії музики.* Київ: Музична Україна.

166. Тіц, М. Д. (1962). *Про тематичну і композиційну структуру музичних творів.* Київ : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ. УРСР.

167. Трубнікова, Л. (2003). *Український пісенний фольклор та композиторська творчість.* Харків: Основа.

168. У Юйан, (2022). Художня цілісність музично-виконавської інтерпретації та семантика фортепіанного звучання. *Музичне мистецтво і культура*, 34, 1, 125–136. DOI https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-10

169. Фартушка, О. Д. (2022). *Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського).* (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

170. Хащина, І. (1975). *В. С. Бібік. Поліфонічний цикл. ор. 16 (а, б, в).* (дипломна робота). Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревского.

171. Циганюк, Л. (2020). До питання виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдія і фуга» В. Бібік. *Актуальні питання гуманітарних наук,* 33(2), 89–97. URL : http://www.aphn-

journal.in.ua/archive/33_2020/part_2/16.pdf DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/33.215786

172. Циганюк, Л. (2023). *Засади інтерпретації сучасної української поліфонічної музики (на прикладі прелюдій і фуг М. Скорика, В. Бібіка та О. Яковчука).* (Дис. ... доктора філософії). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенко. Львів.

173. Циганюк, Л., Коханська, С. (2024). Семантико-композиційна роль монограми ВАСН у циклі «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка,* 182, 26, 219–225. DOI https://doi.org/10.58407/visnik.242639

174. Цурканенко, І. В. (1998). *Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці.* (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

175. 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.

176. Черкашина-Губаренко, М. Р. (2008). Харківська музикознавча школа – історичні шляхи, визначні постаті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 22, 5–13.

177. Чжан Менчже, (2023). *«Поліфонічні жанри у фортепіанній музиці китайських композиторів».* (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

178. Чжоу Сіньюй, (2019). Поліфонічна форма музики XX століття як тип письма та спосіб мислення. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*, 14, 27, 136–142. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2019_27_24

179. Чубак, А. (2017). *Позастильові та стильові виміри творчої зрілості композитора.* (Дис. ... кандидата мистецтвознавства). Львів.

180. Шаповалова, Л. В. (1984). *Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості.* (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). ІМФЕ імені М. Ф. Рильського. Київ.

181. Шаповалова, Л. В. (2007). *Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії в музичній творчості.* Харків : «Скорпион».

182. Шаповалова, Л. В. (2008). *Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості.* (Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України. Київ.

183. Шип, С. (2011). Музичне мислення. *Українська музична енциклопедія,* 3, 392–395. URL: https://file.lib.in.ua/pdf/skrypnyk-hanna-ukrainska-muzychna-entsyklopediia-tom-3.pdf

184. Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник.* Київ: Заповіт.

185. Щербакова, Н. (2008). *Принципи композиційної цілісності у вокальній творчості Ю. Іщенка.* (Дис. ... кандидата мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

186. Щетинський, О. С. (2023). *Типологія композиторської самоактуалізації (з творчої лабораторії Л. Грабовського, В. Балея і В. Бібіка).* (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

187. Щетинський, О. С. (2021). Валентин Бібік: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства,* 23, 42–64. DOI 10.34064/khnum2-2303.

188. Bartel, D. (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London : University of Nebraska Press.

189. Bekker, P. (1923). *Neue Musik – Gesammelte Schriften Band 3.* Stuttgart und Berlin. URL: https://archive.org/details/NeueMusikGesammelteSchriftenBand3/page/n95/mode/2up

190. Benitez, V. P. (1987). Musical-rhetorical figures in the «Orgelbüchlein» of J. S. Bach. *Bach*, 18(1), 3–21. URL: http://www.jstor.org/stable/41640282 .

191. Borysenko M., Chernyavska M., Ocheretovska N. Composers' Dialogues with Beethoven: Modern Stylistic Dimensions of Musical Classics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2022, 53 (1), 37–55. URL: https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-85138032226&origin=inward&txGid=1201f0c1dadc40adee6b21248f72328a

192. Bossert, C. (2023). *Max Reger op. 46 und 47.* URL: https://www.innovation-orgellehre.digital/media/pages/publikationen/reger-und-hermeneutik-teil-5/a576e204e0-1692048392/reger-op.-46-op.-47-2.7.23.pdf

193. Büsing, O. (2023). *Plante Johann Sebastian Bach seine letzte Fuge aus seiner Kunst der Fuge BWV 1080 als Quadrupelfuge?* URL: https://cyberleninka.ru/article/n/plante-johann-sebastian-bach-seine-letzte-fuge-aus-seiner-kunst-der-fuge-bwv-1080-als-quadrupelfuge/viewer

194. Caldwel, J. (2001). Ricercare. *The New Grouve Dictonary of Music and Musicians.* Second Edition. Volume 2, 325–328. DOI https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23373

195. Chernyavska, M., Savchenko, H. & Borysenko, M. (2025). *Art, Design & Communication in Higher Education*, 24, 1, 77–94. https://doi.org/10.1386/adch_00109_1

196. Dalhaus, K. (1990). *Studies on the Origin of Harmonic Tonality.* URL : https://www.examenapium.it/cs/biblio/Dahlhaus1990.pdf

197. De Leeuw, T. (2005). *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure.* Amsterdam University Press, JSTOR. URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctt46n27q

198. Dings, M. (2019). Kleines Lexikon der musikalisch-rhetorischen Figuren. [Small lexicon of the musical-rhetorical figures]. URL: https://es.scribd.com/document/503069184/Figurenlehre-Copia.

199. Dyson, G. (1923). The Texture of Modern Music. *Music & Letters*, Vol. 4, № 2, 107–118. URL: https://www.jstor.org/stable/727009

200. Ewell, P. (2013). *«On the System of Stravinsky's Harmony» by Yuri Kholopov: Translation and Commentary.* URL: https://mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.ewell.pdf

201. Forte, A. (1973). *The Structure of Atonal Music.* Yale University Press. http://www.jstor.org/stable/j.ctt32bh4h

202. Fu, X., Cherevko, K., & Pysmenna, O. (2021). Performing Skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga*, 10(46), 42–50, https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4

203. Haar, J. (1971). Zarlino's Definition of Fugue and Imitation. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 24, № 2, 226–254. URL: https://music.arts.uci.edu/abauer/5.2/readings/Haar_Zarlinos_Defn_Fugue.pdf

204. Hindemith, P. (1940). *Unterweisung im Tonsatz.* URL: https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/0/05/IMSLP399876-PMLP647358-hindemithunterweisesungimtonsatzvol.1book.pdf

205. Jin, Z. (2012). Fugues in four twentieth-century multi-movement piano sonatas: An analytical study from a performer's perspective (Doctoral dissertation, McGill University). McGill University eScholarship. URL: https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/wh246t54g

206. Kerékfy, M. (2008). 'A "new music" from nothing': György Ligeti's Musica ricercata. Studia Musicologica, 49, 207-220. URL : https://music.arts.uci.edu/abauer/1.3/read/Kere%CC%81kfy_Musica_Ricercata.pdf

207. Kokhanuk I., & Postovoitova S. (2024). A large polyphonic cycle in the piano works of ukrainian composers of the twentieth and early twenty-first centuries: the issue of integrity. Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica, 69(2), 227–240. https://doi.org/10.24193/subbmusica.2024.2.16

208. Maidenberg-Todorova, K. (2020). Interpretative qualities of the modern music composition. Musicological discourse and problems of contemporary

semiology: collective monograph, 8, 122–137. DOI: https://doi.org/10.36059/978-966-397-200-8/122-137

209. Maidenberg-Todorova, K., Khoroshavina, O., Hodina, I. & Voronovskaya, O. (2021). Improvization as a factor of compository and performance interpretation of modern instrumental music (on the example of "Solo-Solissimo" for violin by K. Tsepkolenko). Rast Müzikoloji Dergisi , 9 (2) , 2879-2892, DOI: 10.12975/rastmd.20219210

210. Malcolm, B. (2001). "B–A–C–H". The New Grove Dictionary of Music Online, DOI https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01688.

211. Mann, A. (1987). *The Study of Fuge.* URL: https://www.scribd.com/document/394019349/Alfred-Mann-The-Study-of-Fuge-1958-pdf

212. 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.

213. Messori, M. (2011). *Johann Sebastian Bach (1685–1750). Die Kunst der Fuge.* URL: http://www.matteomessori.com/articles/ digitalbookletKDF.pdf

214. Miroshnichenko, S. (2019). Peculiarities of a tonal plan of the polyphonic cycle "36 fugues for piano" by Antonin Reicha. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,* 1, 359–364.

215. Neidhöfer, Ch. (2003), «Twelve-Tone Theory». *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 1–2/2/2–3, 207–217. https://doi.org/10.31751/529

216. Nikolaievska, Y., Paliy, I., Chernenko, V., Tsurkanenko, I., Lozenko, K., Yurchenko, O. & Dikariev, S. (2022). Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. *Ad Alta-Journal of Interdisciplinary,* 2, 29, 193–198. URL: https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000886177900029

217. Park, S. (2024). *Musical oration: J.S. Bach's use of rhetorical devices in the Fantasia and Fugue in A minor, BWV 904, and the Chromatic Fantasia and Fugue*

in D minor, BWV 903. (Doctoral dissertation, The University of Arizona). University of Arizona Campus Repository. URL: http://hdl.handle.net/10150/641373

218. Păun, F., Pepelea, R. (2018). *Musical-Rhetorical Figures illustrated in Bach's Matthäus-Passion.* URL: http://webbut2.unitbv.ro/Bu2018/Series%20VIII/2018/Special%20Issue/27_Paun.pdf .

219. Prout, E. (1891). *Fugue.* URL: https://archive.org/details/fuguepro00prouuoft/page/n1/mode/2up

220. Rapport, A. (1986). *General systems theory*. URL: https://www.eolss.net/sample-chapters/c02/E6-46-01-02.pdf

221. Riemann, H. (1929). *Musiclexikon.* URL: https://archive.org/details/RiemannMusiklexikon11tea1929/page/n11/mode/2up

222. Rusu, Iu. (2024). Heterophony as a Way of Organizing of the Musical Syntax. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 69, 111–122. DOI 10.24193/subbmusica.2024.1.08

223. Schillinger, J. (1946). T*he Schillinger system of musical composition.* URL:https://ia801008.us.archive.org/30/items/SchillingerSystem/Schillinger%20System%20of%20Musical%20Composition_text.pdf

224. Schnittke, A. (2006). Timbral Relationships and Their Functional Use. *Orchestration: An Anthology of Writings.* London–New-York: Routledge, 162–177.

225. Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of Musical Composition.* London.

226. Serenko, S. (2003). «Die Kunst der Fuge» von J.S.Bach: Das geheimnis des autorenvorhabens und die neue interpretation der komposition des zyklus. *Й.С.Бах та його епоха в історії світової музичної культури*, 3, 31–40.

227. Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievska, Y. V., & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review,* 5(S4), 218-233. https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1575

228. Ursova, T. (2009). *Interpreting cycles of Preludes and Fugues by Soviet composers: Problems of performance and perception.* URL: https://research.gold.ac.uk/id/eprint/28775/4/MUS_thesis_Ursova_2009.pdf

229. Veres, J. (2017). Modality – Resurgence of musical thinking. *Advances in Social Sciences Research Journal*, 4(2), 232–241. DOI https://doi.org/10.14738/assrj.42.2620

230. Vlahopol, G. (2014). *The set of 24 preludes and fugues – didactic intention or constructivism?* URL: https://rae.arts.ro/filecase/filetypes/documents/archive/rae7/15._Gabriela_Vlahopol.pdf

231. Vlahopol, G. (2018). The Subject – A Key Element of the Fugue Form during the 20th Century. *Artes. Journal of Musicology,* 17–18, 161–179, DOI: 10.2478/ajm-2018-0010.

232. Von Bertalanffy, L. (1972). The History and Status of General Systems Theory. *The Academy of Management Journal*, 15(4), 407–426. https://doi.org/10.2307/255139

233. Walker, P. (2000). *Theories of Fugue Irom the Age of Josquin fo the Age of Bach.* University of Rochester Press.

234. Wilson, B. (2001). Rhetoric and Music: Middle Ages and Renaissance, *The New Grove Dictionary of Music Online*. URL: https://www.academia.edu/45544754/New_Grove_Dictionary_Rhetoric_and_Music_1_Middle_Ages_and_%20Renaissance

235. Zachary, C. (2014). A Glimpse at Iuriĭ Kholopov's Garmonicheskiĭ analiz. *MTO a journals of the Society for Music Theory*, 20, №. 3. URL: https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.3/mto.14.20.3.cairns.html

НОТОГРАФІЯ

236. Бібік, В. (1981). 34 прелюдії та фуги для фортепіано. Зошит 1 [Ноты]. Київ: Музична Україна, 79.

237. Бібік, В. (1982). 34 прелюдії та фуги для фортепіано. Зошит 2 [Ноты]. Київ: Музична Україна, 63.

238. Бібік, В. (1983). 34 прелюдії та фуги для фортепіано. Зошит 3 [Ноты]. Київ: Музична Україна, 59.

239. Бібік, В. (1969). 24 прелюдії та фуги для фортепіано тв. 2. [Ноти, неопублікований рукопис]. Особистий архів В. Бібік.

240. Бібік, В. (1985). Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH для двох фортепіано тв. 54. [Ноти, неопублікований рукопис]. Особистий архів В. Бібік.

241. Гельфгат, Г. (уп. та ред.). (1973). Поліфонічні п'єси українських композиторів. Київ: Музична Україна.

242. Іванов, В. (1989–1992). Прелюдія і фуга № 45. Вересень у Парижі. [Ноти, неопублікований рукопис]. Архів Харківський національний університетт мистецтв імені І.П. Котляревського.

243. Іванов, В. (1976). Фуга-рондо №11. [Ноти, неопублікований рукопис]. Архів Харківський національний університетт мистецтв імені І.П. Котляревського.

244. Чекас, Л. (ред). (1923). Нестор Нижанківський Фуга на тему BACH для фортепіано (Л. Чекас, ред.). Архів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

245. Яковчук, О. (1988). Прелюдії та фуги для фортепіано. Київ: Музична Україна.

246. Bach, J., Webern, A. (1934–1935). Fuga (Recercata) № 2 aus dem «Musikalischen Opfen» URL: https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/f/f8/IMSLP288160-PMLP04550-BachWebernFuga1079.pdf

247. Hindemith, P. (1942). Ludus tonalis. URL: https://imslp.org/wiki/Ludus_Tonalis_(Hindemith,_Paul)

248. Honegger, A. (1932). Prelude, arioso et fughette sur le nom de BACH, H. 81. URL: https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9lude%2C_arioso_et_fughette_sur_le_nom_de_BACH%2C_H.81_(Honegger%2C_Arthur)

249. Liggeti, G. (1995).Musica ricercata per pianoforte (1951-1953). URL: https://www.conslatina.it/public/pdf_item_cms/91964376439ligeti-musica-ricercata.pdf

250. Reger, M. (1900). Fantasie und Fuge über B-A-C-H, Op.46. URL: https://imslp.org/wiki/Phantasie_und_Fuge_%C3%BCber_den_Namen_B-A-C-H,_Op.46_(Reger,_Max)

ВІДЕОГРАФІЯ

251. Timothy Hoft: Valentin Bibik – Preludes and Fugues, op. 16, Book I. URL: https://www.youtube.com/watch?v=EdHe7TF5dso&list=RDEdHe7TF5dso&start_radio=1&t=1899s

252. Timothy Hoft: Valentin Bibik – Preludes and Fugues, op. 16, Book II. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Q_Zra5T3onU

253. Timothy Hoft: Valentin Bibik – Preludes and Fugues, op. 16, Book III. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Br1laToiPwk

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Схема тонального плану поліфонічного циклу *В. Бібіка «24 прелюдії та фуги»,* тв. 2.

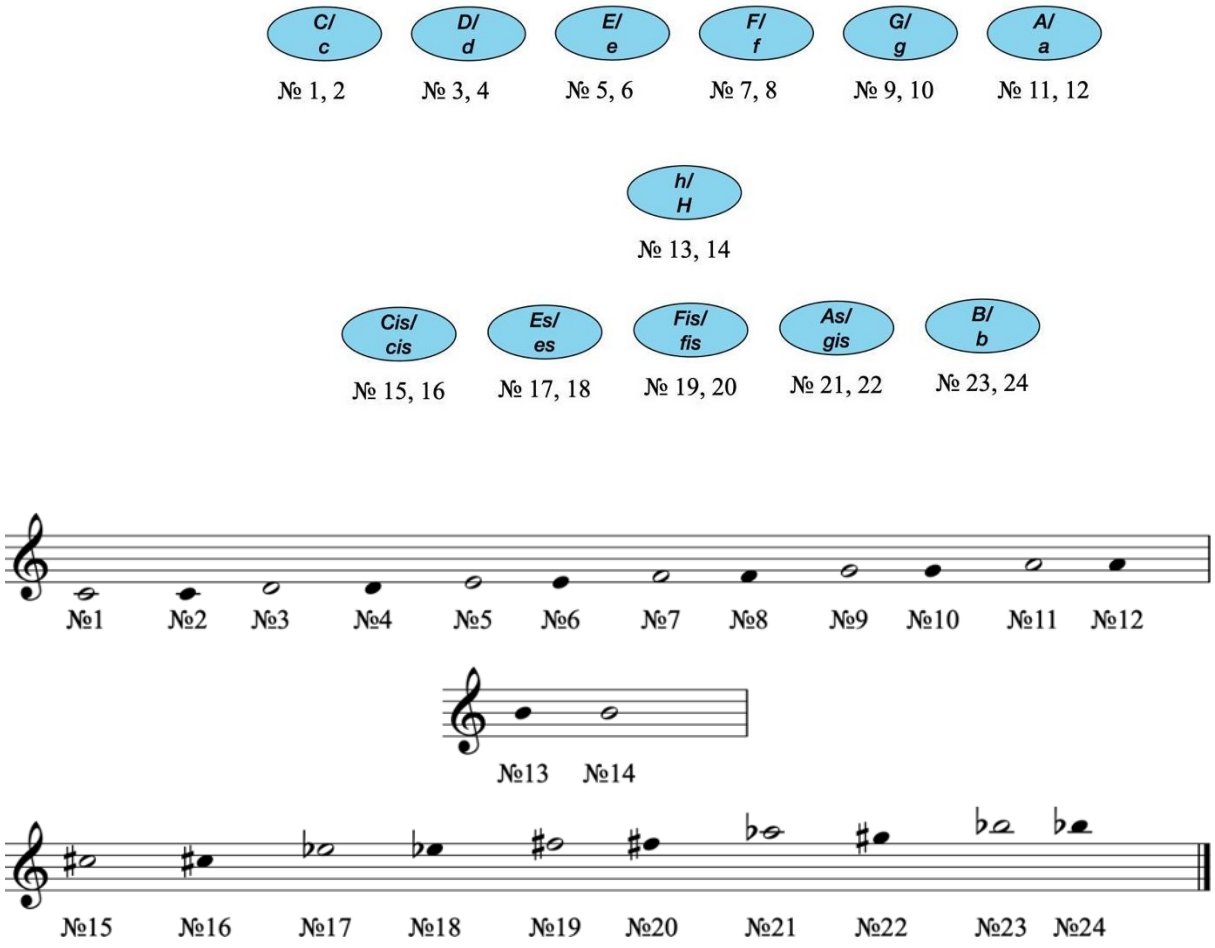
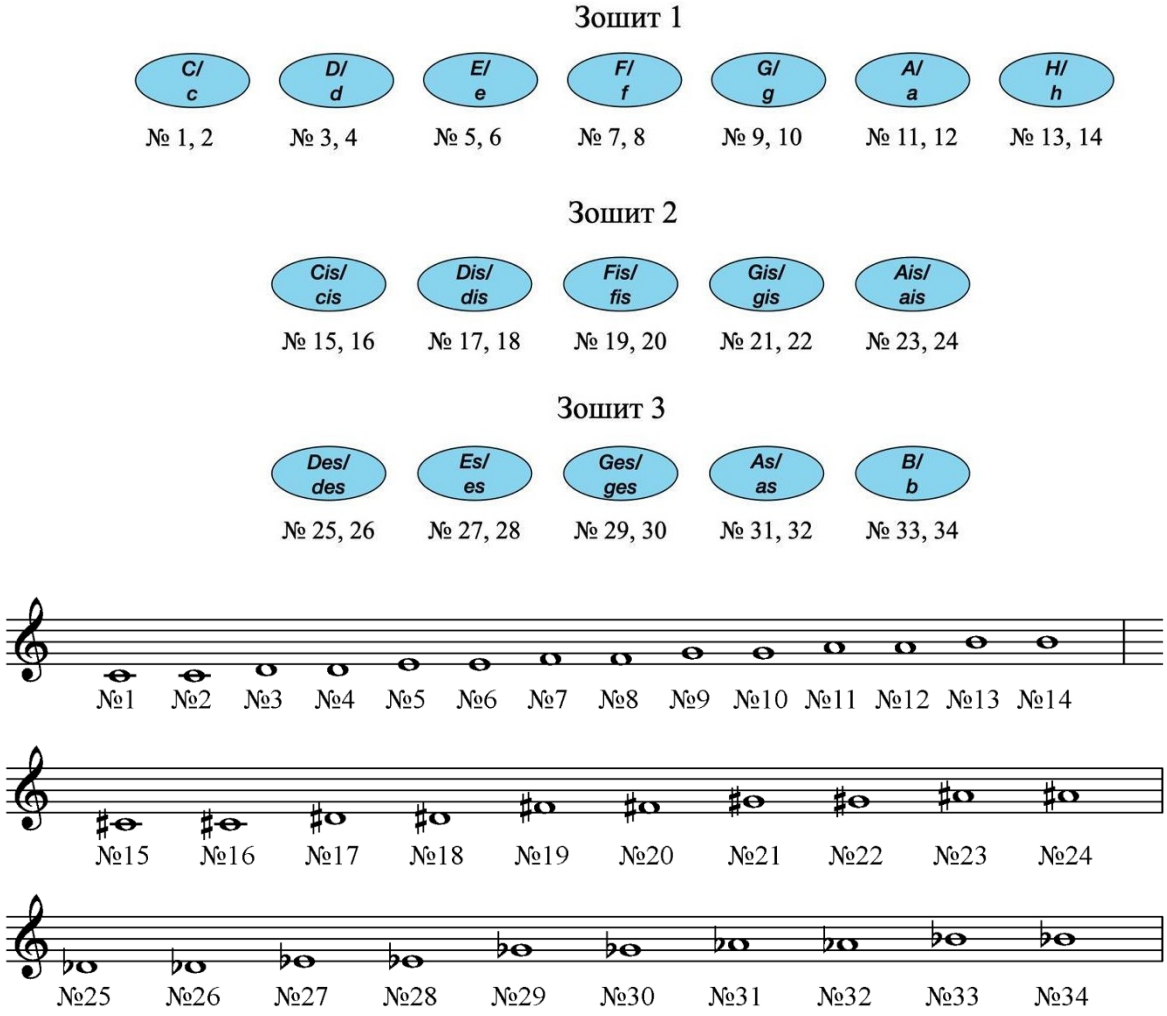


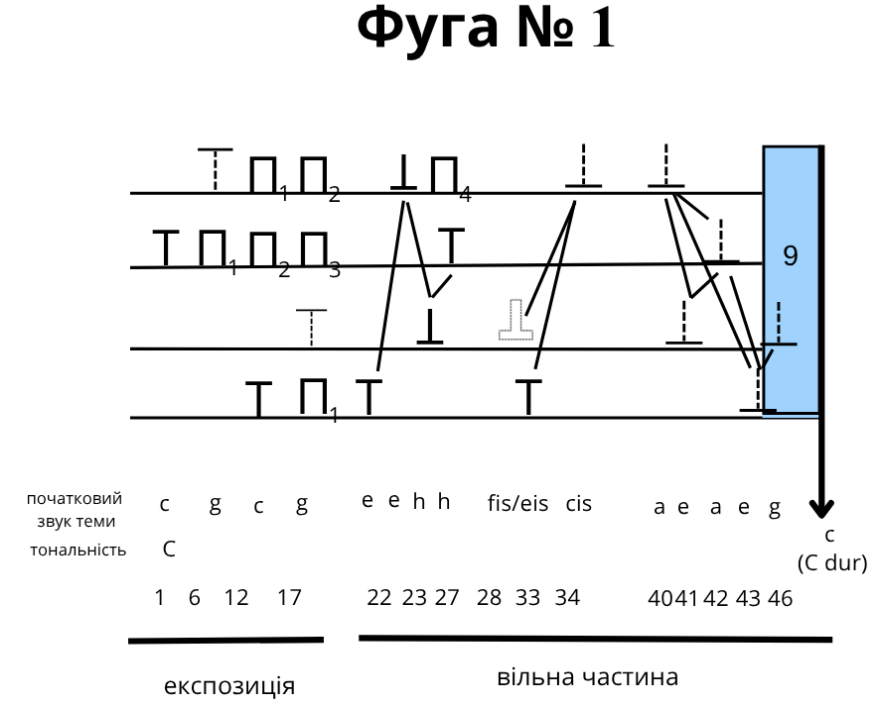
Схема умовного «тонального» плану поліфонічного циклу *В. Бібіка «34 прелюдії та фуги»,* тв. 16.



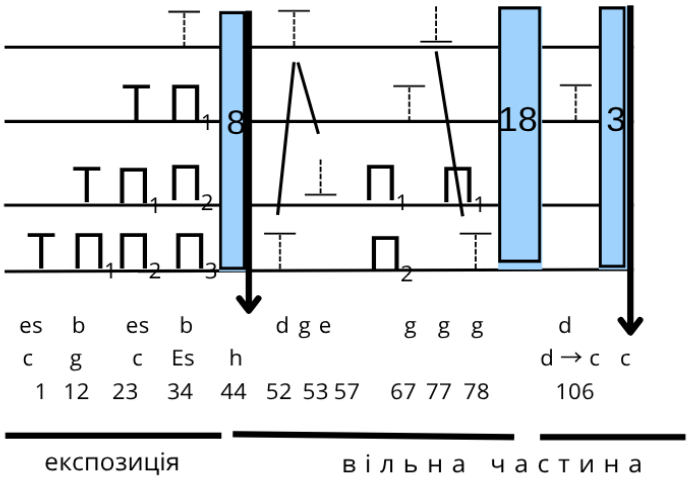
ДОДАТОК Б

Схеми фуг

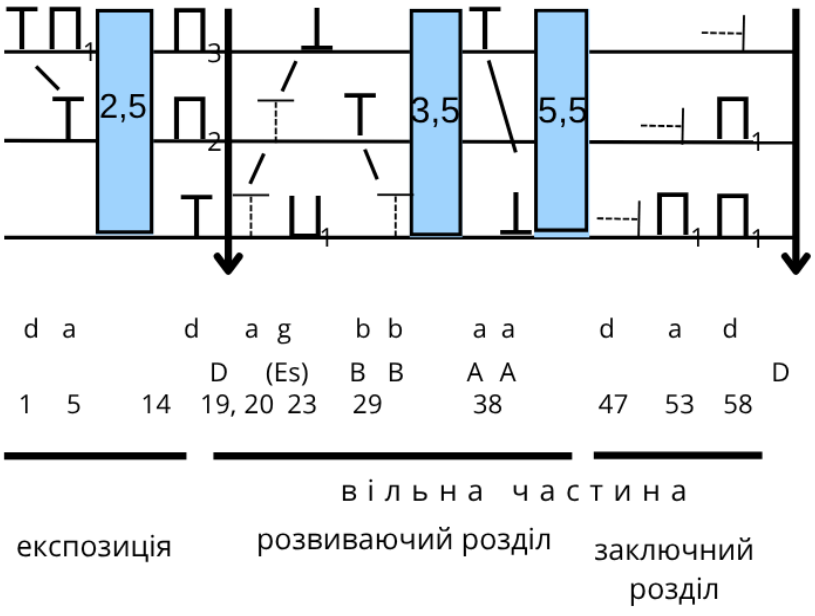
В. Бібік *«24 прелюдії та фуги»*, тв. 2



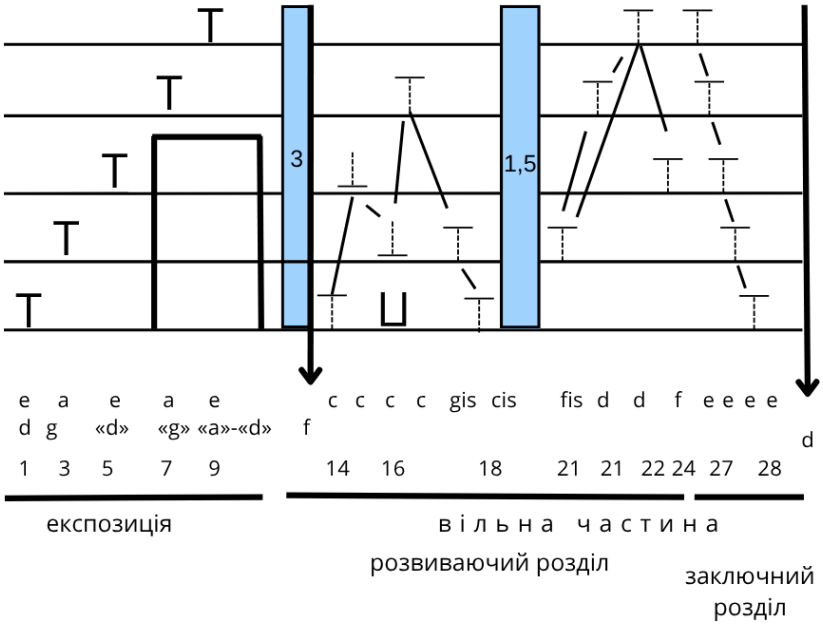
Фуга № 2


8
18
3
es b es b d g e g g g d
c g c Es h d → c c
1 12 23 34 44 52 53 57 67 77 78 106
експозиція
в і л ь н а ч а с т и н а
розвиваючий розділ
заключний розділ

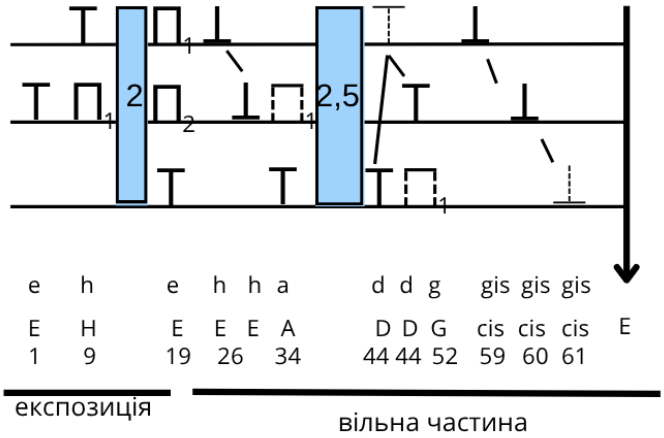
Фуга № 3


2,5
3,5
5,5
d a d a g b b a a d a d
D (Es) B B A A D
1 5 14 19, 20 23 29 38 47 53 58
в і л ь н а ч а с т и н а
експозиція
розвиваючий розділ
заключний розділ

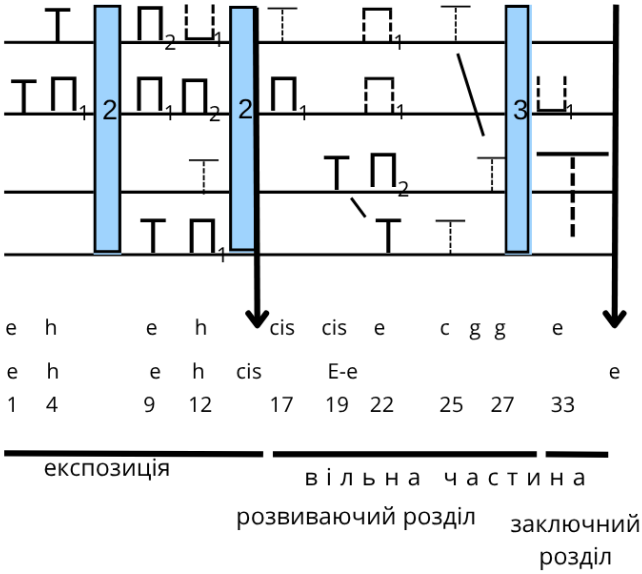
Фуга № 4


3
1,5
e a e a e c c c c gis cis fis d d f e e e e
d g «d» «g» «a»-«d» f d
1 3 5 7 9 14 16 18 21 21 22 24 27 28
експозиція
вільна частина
розвиваючий розділ
заключний розділ

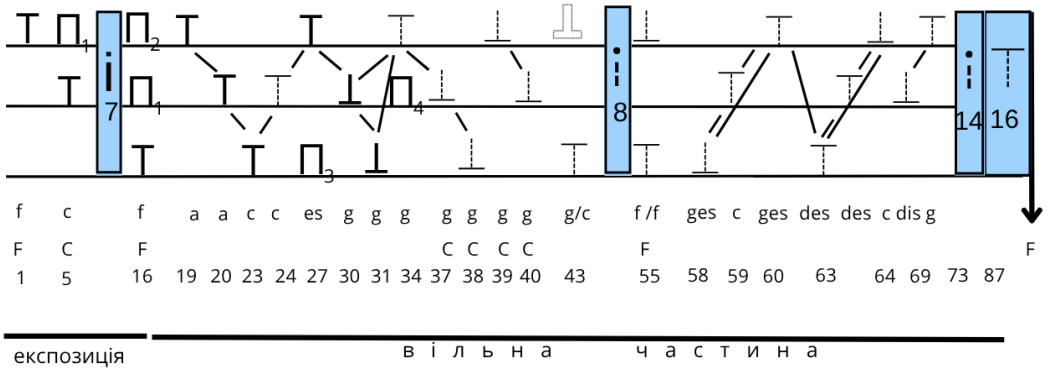
Фуга № 5


2
2,5
e h e h h a d d g gis gis gis
E H E E E A D D G cis cis cis E
1 9 19 26 34 44 44 52 59 60 61
експозиція
вільна частина

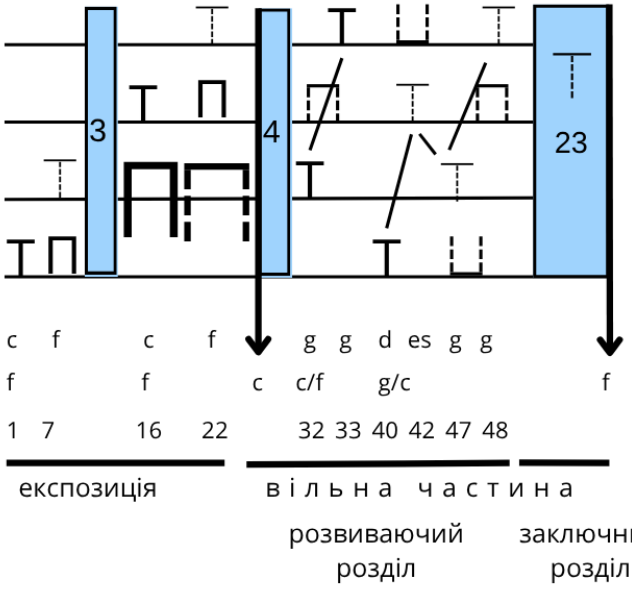
Фуга № 6


e h e h cis cis e c g g e
e h e h cis E-e e
1 4 9 12 17 19 22 25 27 33
експозиція
в і л ь н а ч а с т и н а
розвиваючий розділ
заключний розділ

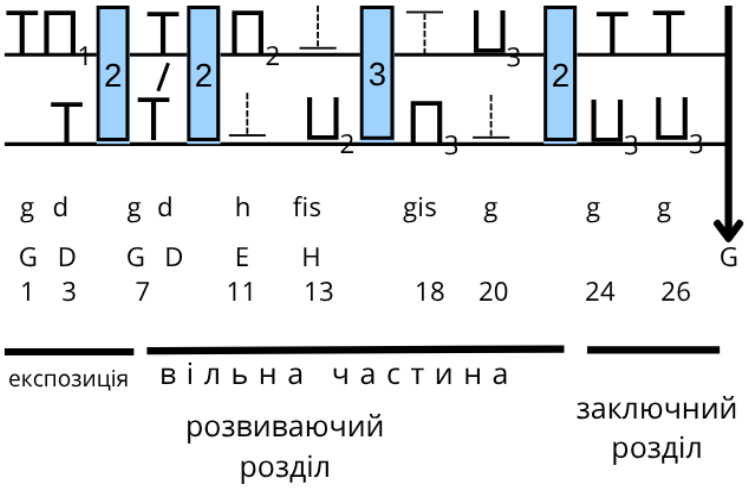
Фуга № 7


f c f a a c c es g g g g g g g g/c f /f ges c ges des des c dis g F
F C F C C C C F F
1 5 16 19 20 23 24 27 30 31 34 37 38 39 40 43 55 58 59 60 63 64 69 73 87
експозиція
в і л ь н а ч а с т и н а

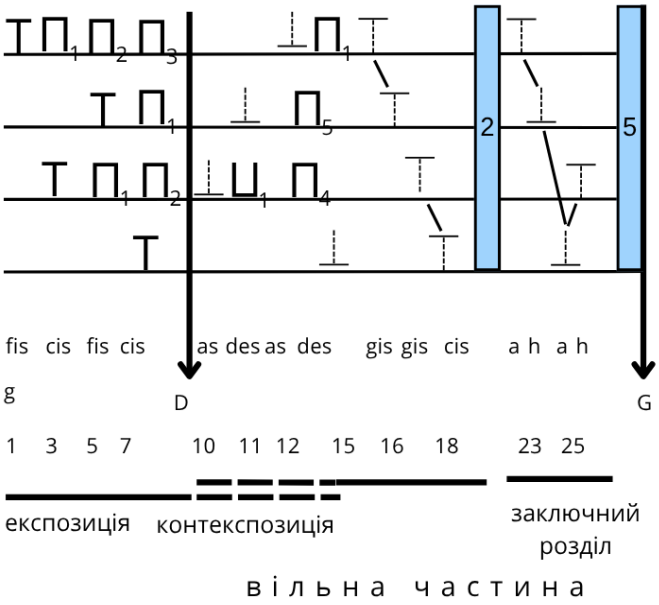
Фуга № 8


3
4
23
c f c f g g d es g g
f f c c/f g/c f
1 7 16 22 32 33 40 42 47 48
експозиція
вільна частина
розвиваючий розділ
заключний розділ

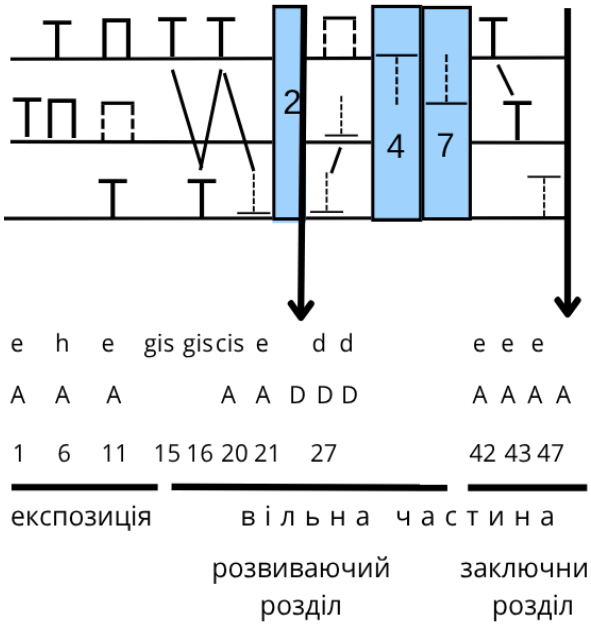
Фуга № 9


2
2
3
2
g d g d h fis gis g g g
G D G D E H G
1 3 7 11 13 18 20 24 26
експозиція
вільна частина
розвиваючий розділ
заключний розділ

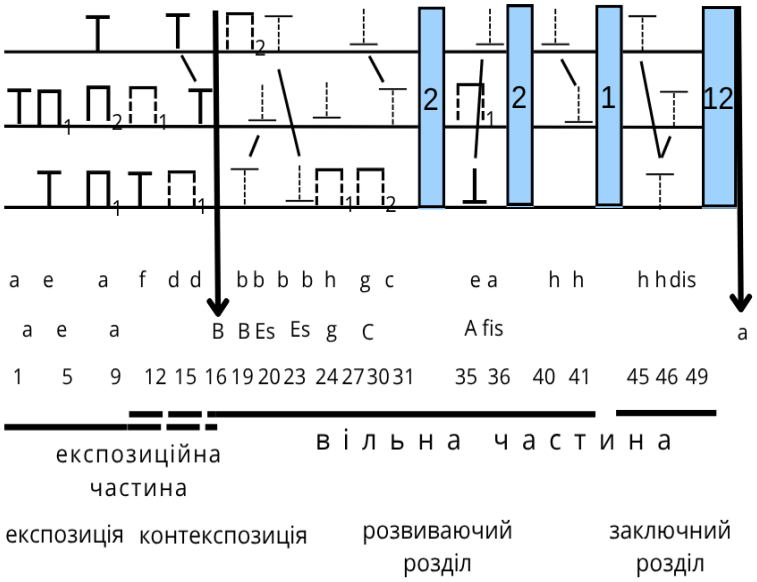
Фуга № 10



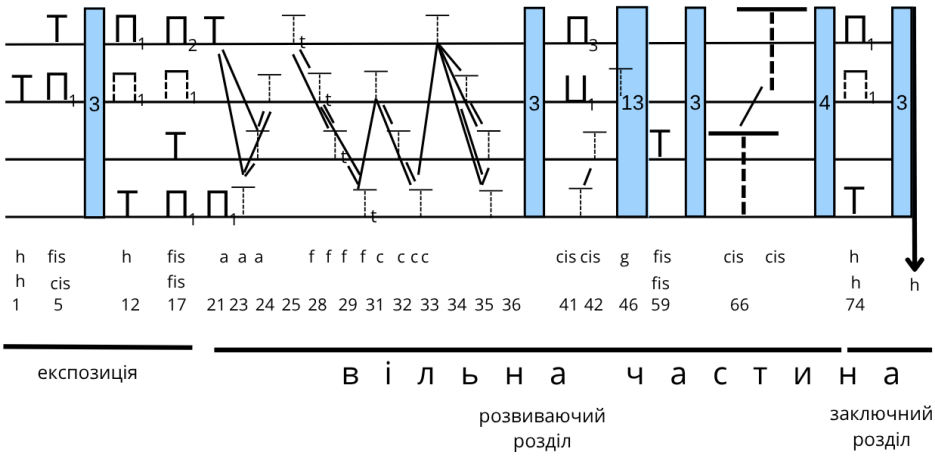
Фуга № 11



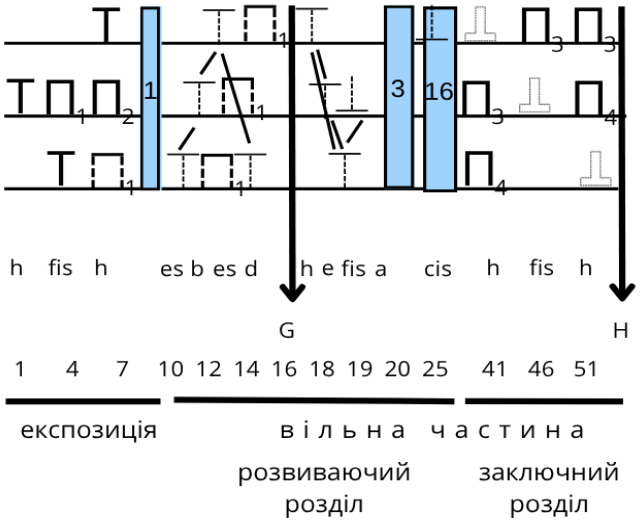
Фуга № 12



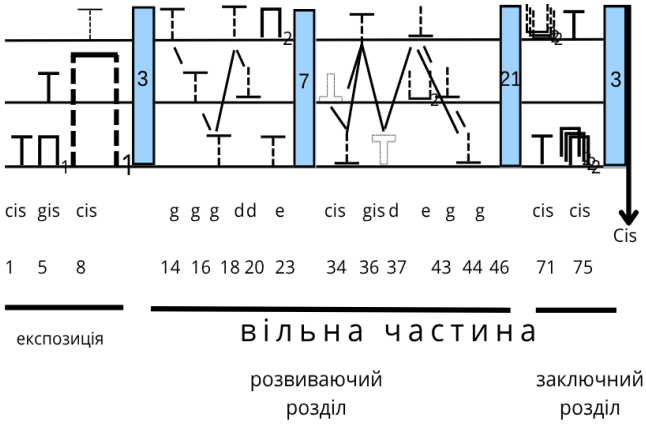
Фуга № 13



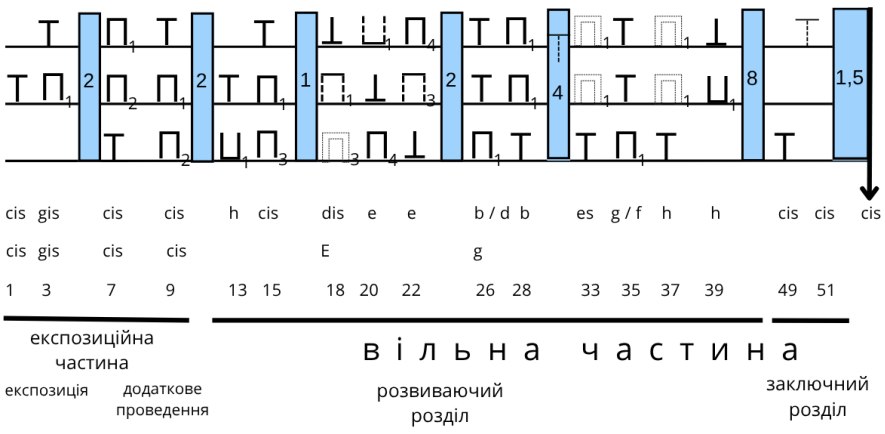
Фуга № 14



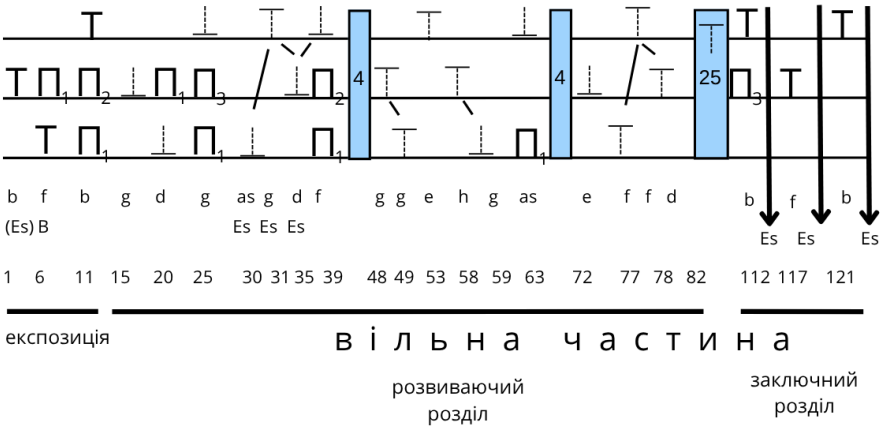
Фуга № 15



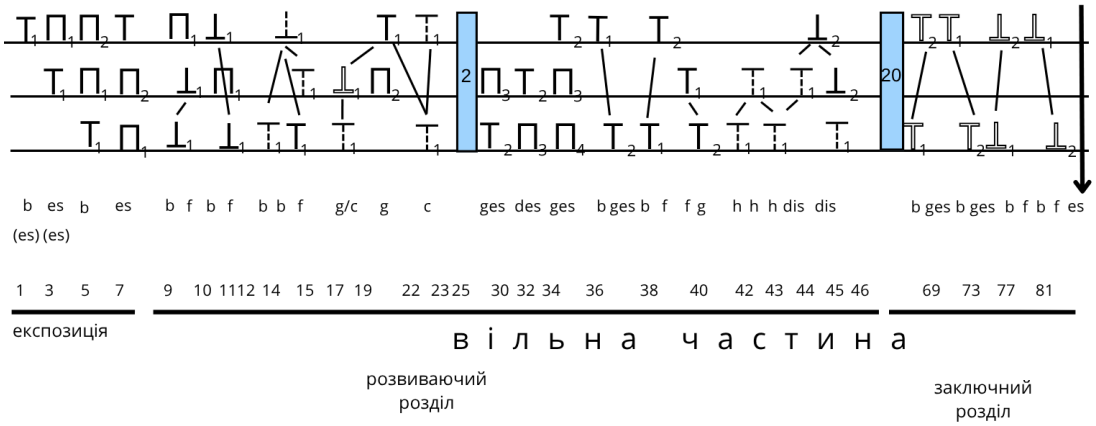
Фуга № 16



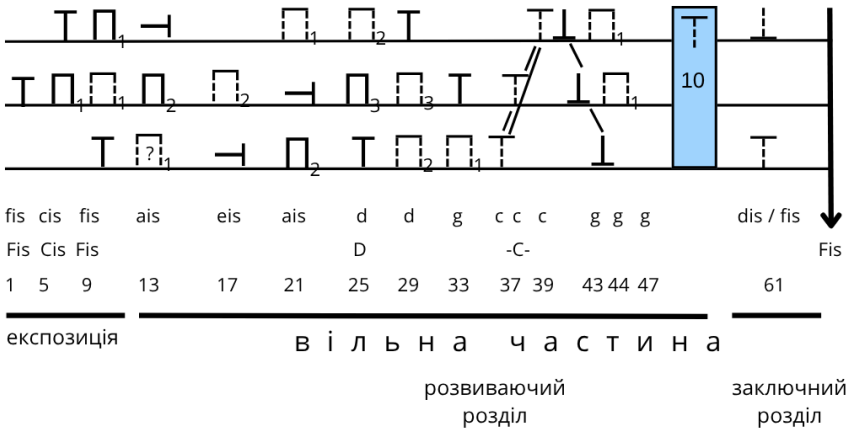
Фуга № 17



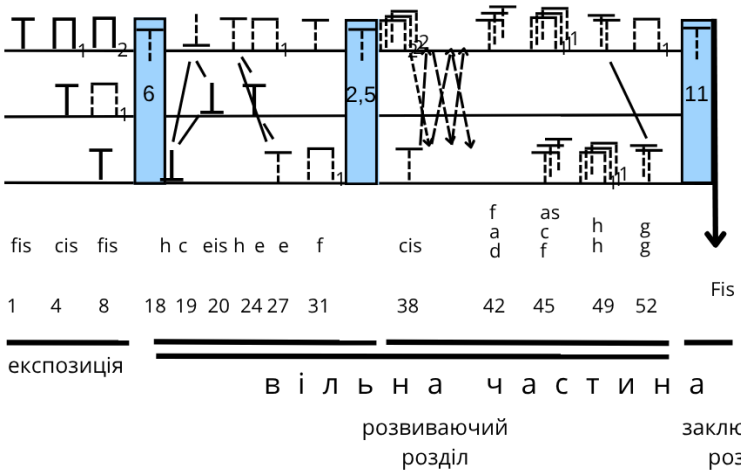
Фуга № 18



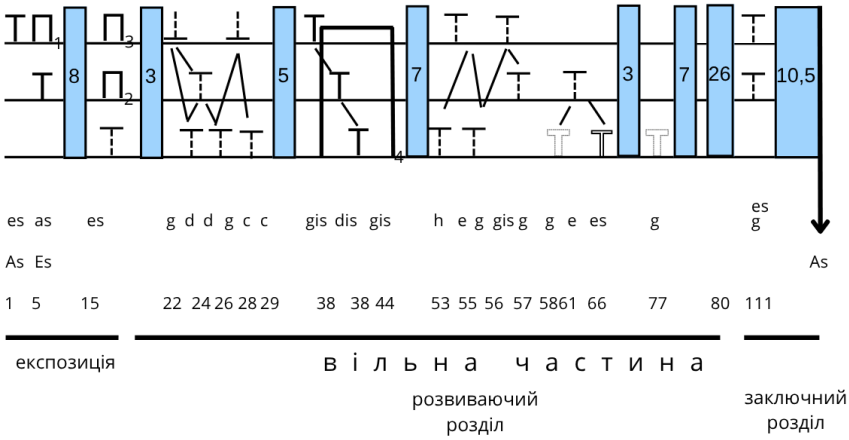
Фуга № 19



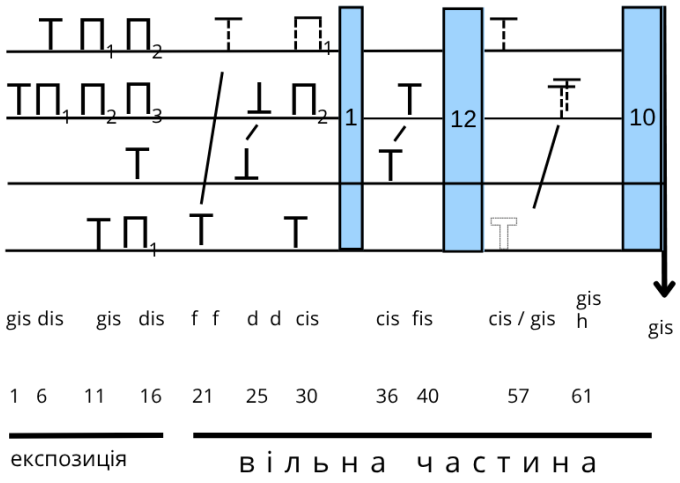
Фуга № 20



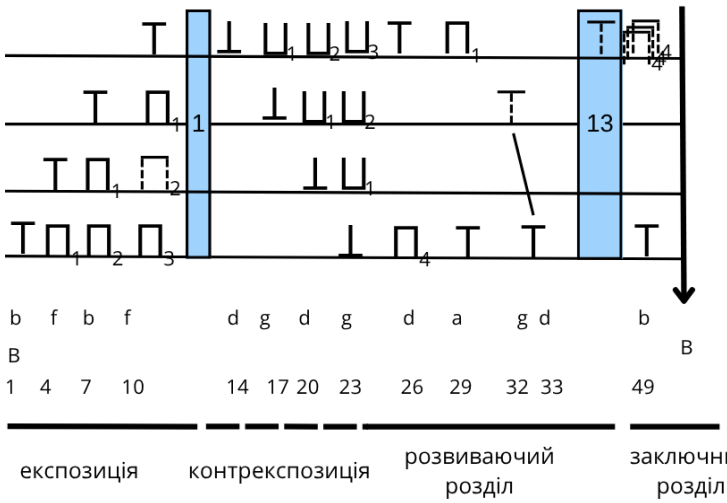
Фуга № 21



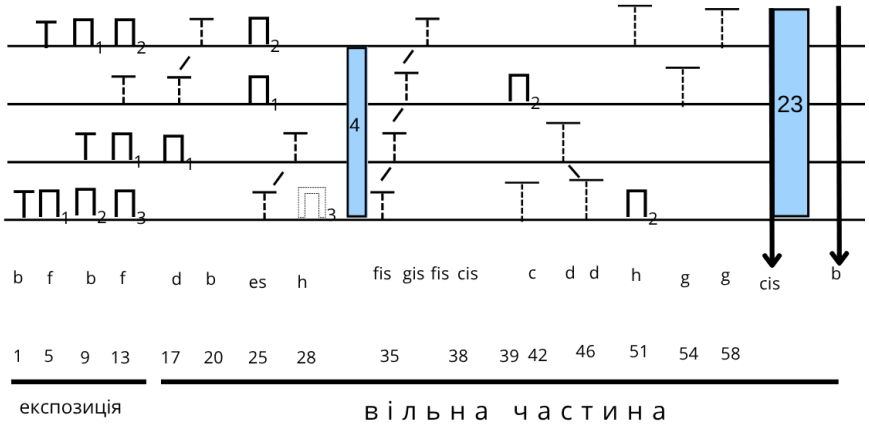
Фуга № 22



Фуга № 23



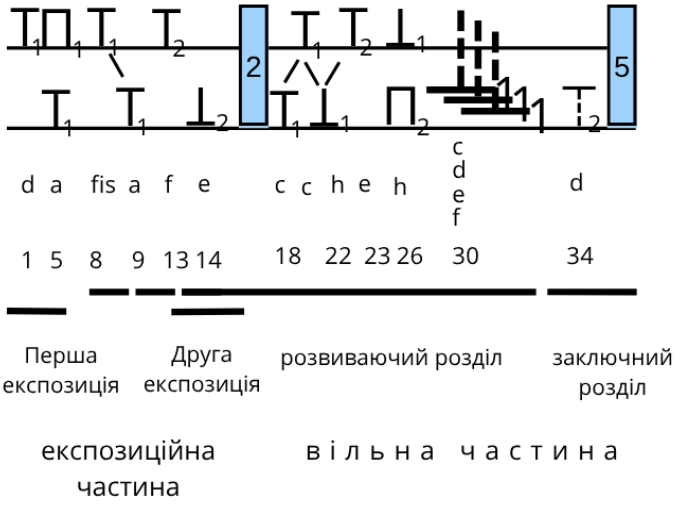
Фуга № 24



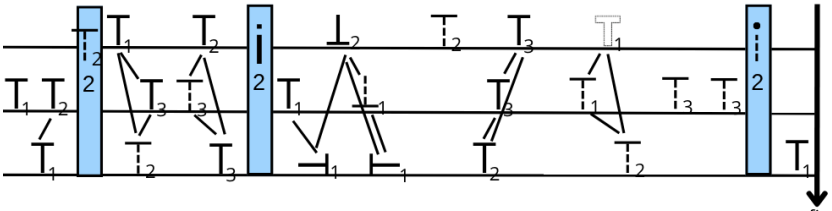
В. Бібік «34 прелюдії та фуги» тв. 16

(окремі приклади фуг)

Фуга № 9



Фуга № 11

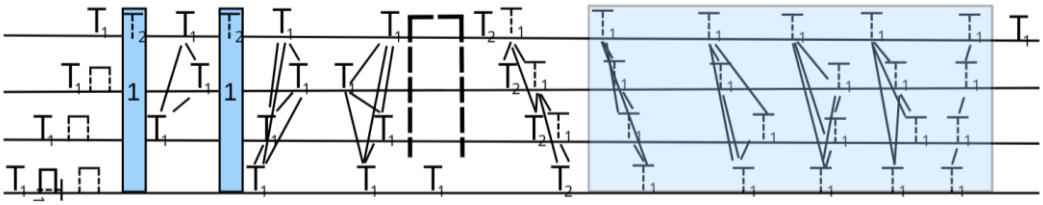


g fis f g fis f d f e d dis f a h e h a h h c h eis d h fis e d

1 4 9 13 14 19 21 23 24 26 31 32 35 36 43 46 52

експозиція | в і л ь н а ч а с т и н а

Фуга № 18



fis gis g a g a b h c cis d dis f g fis fis h fis g h d fis g c des d es e f as g g a d b ais h c cis ais h c des cis

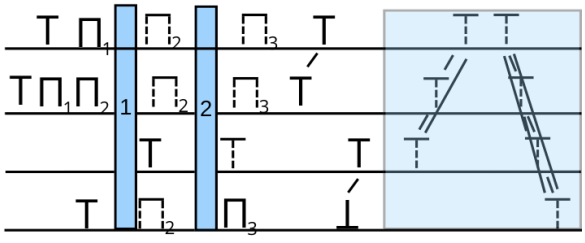
1 9 17 25 35 36 37 46 47 48 56 57 58 67 75 76 77 78–80 84–86 89–90 93–94 96 99

експозиція другої теми

експозиція | в і л ь н а ч а с т и н а

розвиваючий розділ | заключний розділ

Фуга № 6



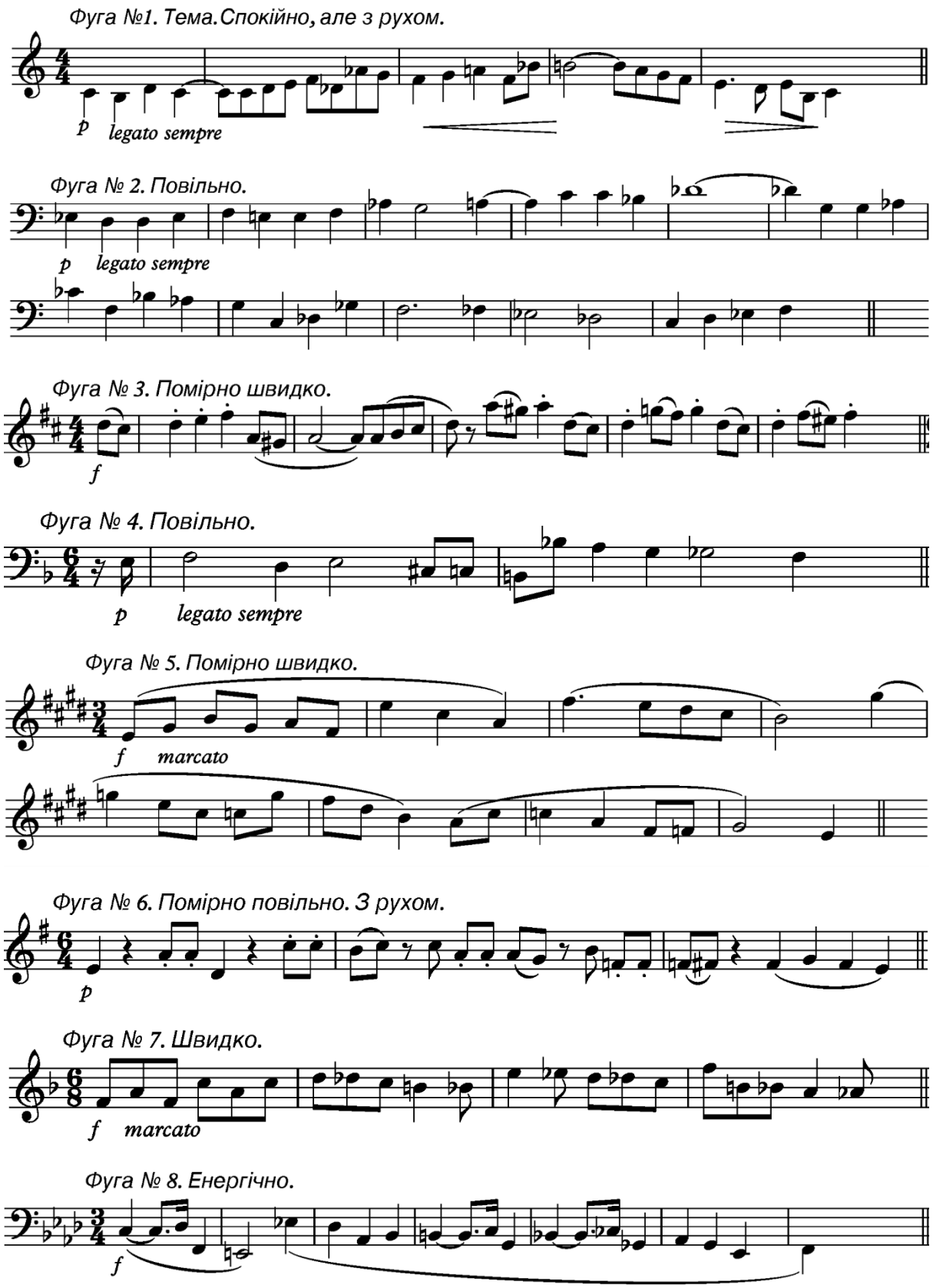
es as es as h g g h g dis h a e h fis c

1 5 9 14 20 27 31 38 40

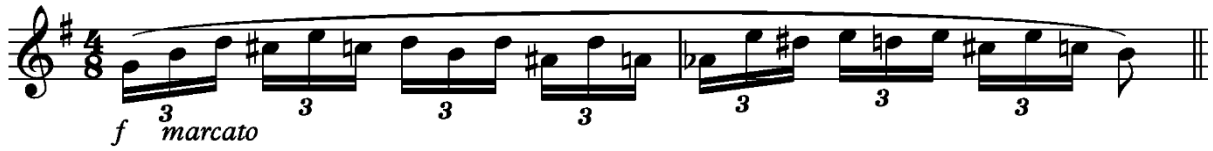
експозиція | в і л ь н а ч а с т и н а

Додаток Б

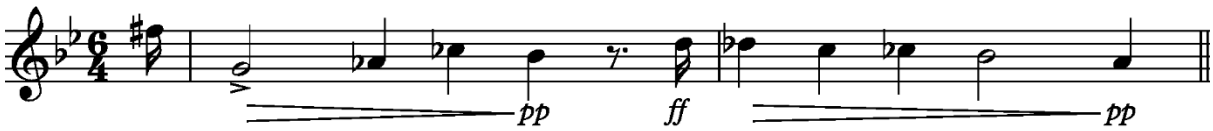
Одноголосний виклад теми ***«24-х прелюдій та фуг»*, тв. 2 В. Бібіка**



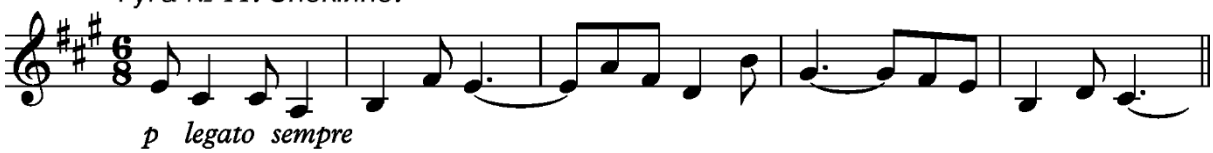
Фуга № 9. Швидко.



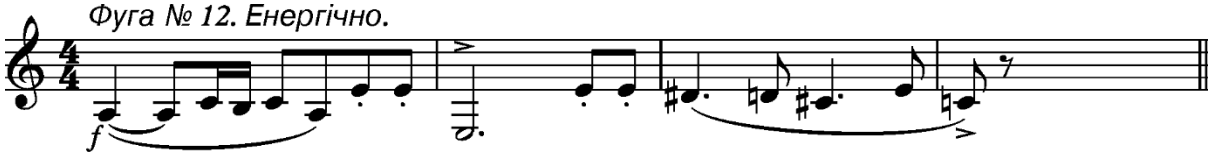
Фуга № 10. Помірно швидко.



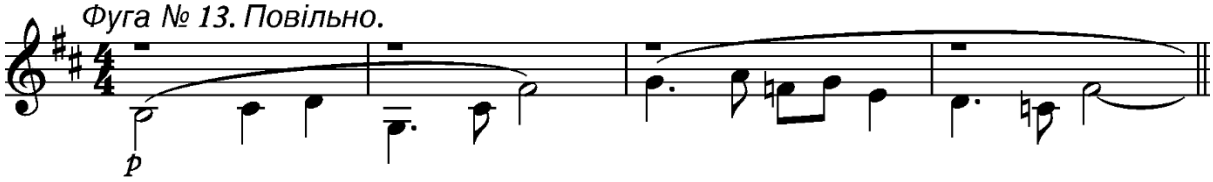
Фуга № 11. Спокійно.



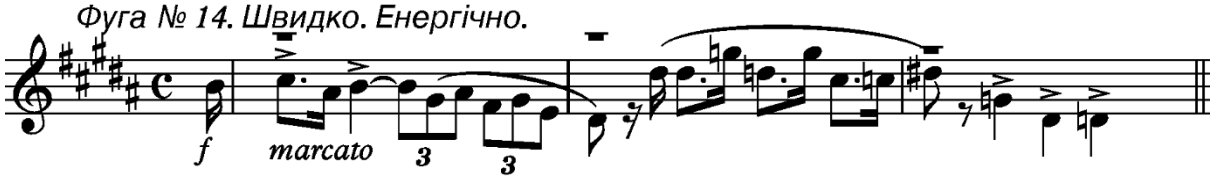
Фуга № 12. Енергічно.



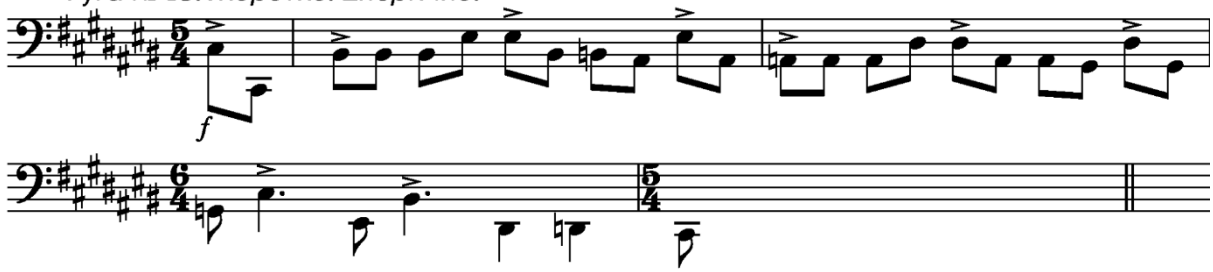
Фуга № 13. Повільно.



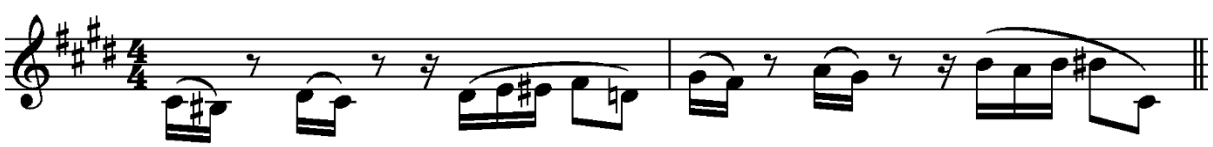
Фуга № 14. Швидко. Енергічно.



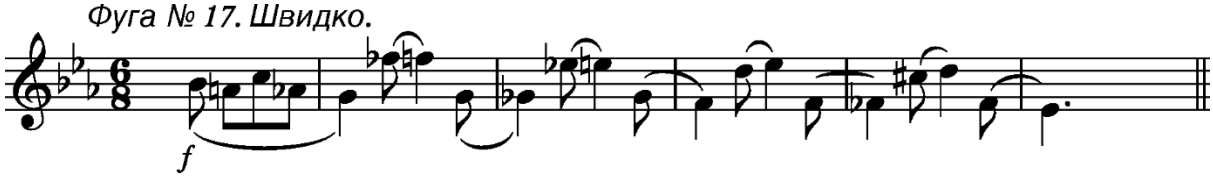
Фуга № 15. Жорстко. Енергічно.



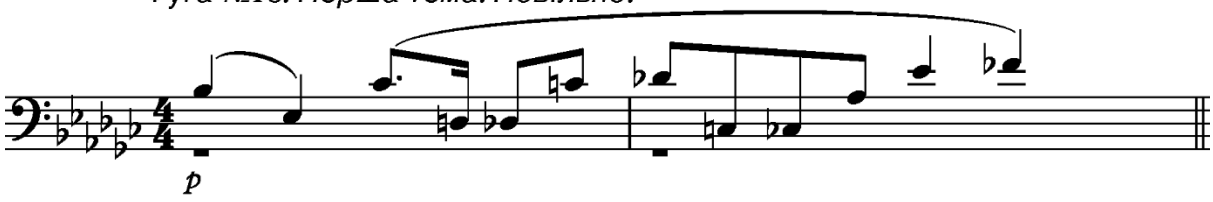
Фуга № 16. Помірно швидко.



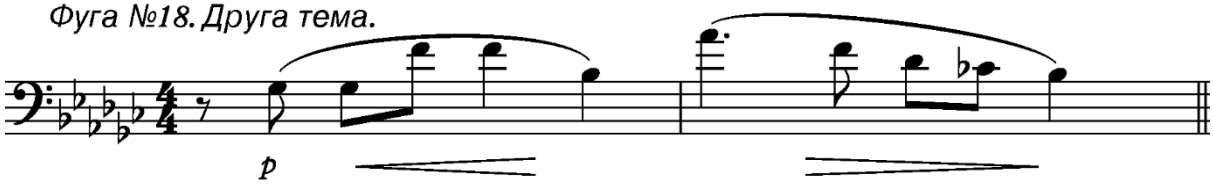
Фуга № 17. Швидко.



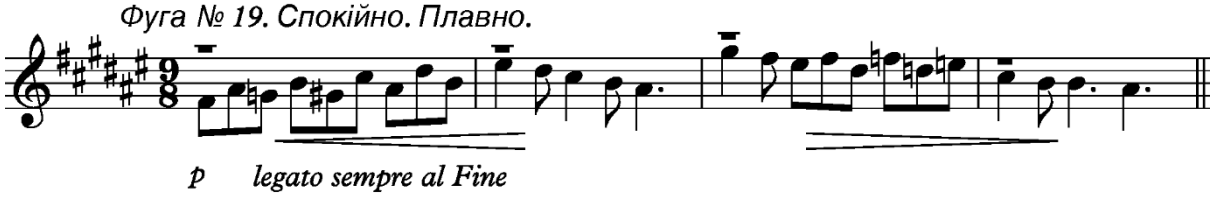
Фуга №18. Перша тема. Повільно.



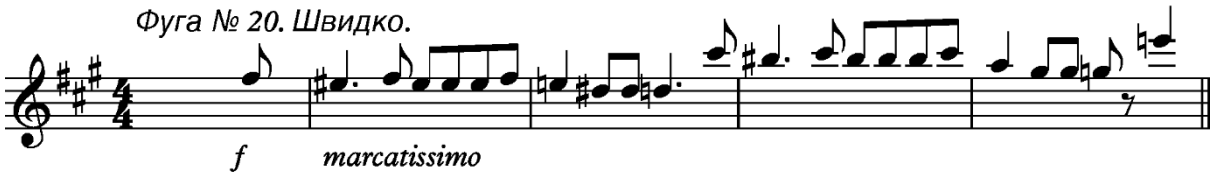
Фуга №18. Друга тема.



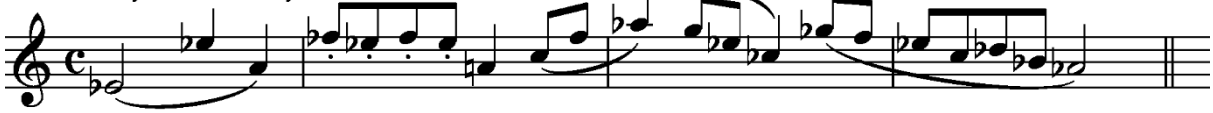
Фуга № 19. Спокійно. Плавно.



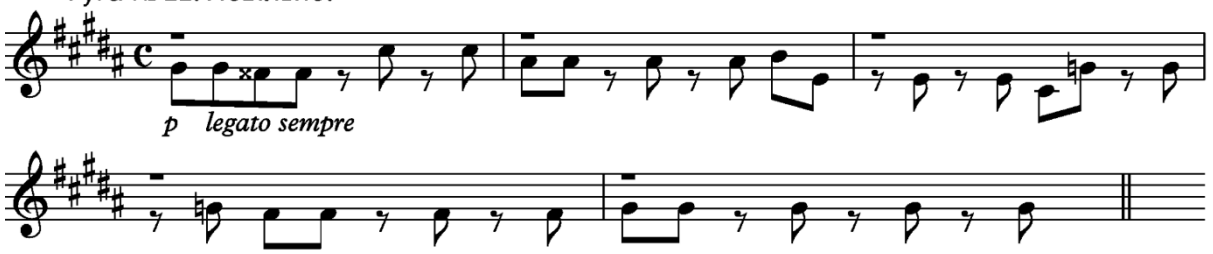
Фуга № 20. Швидко.

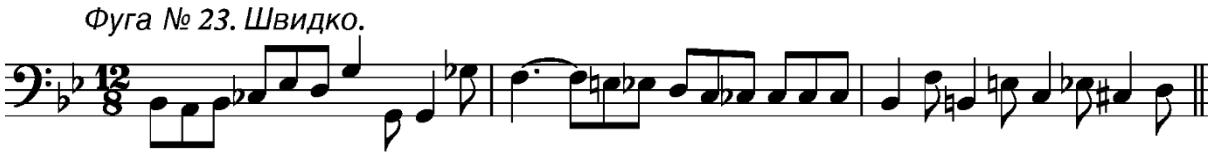


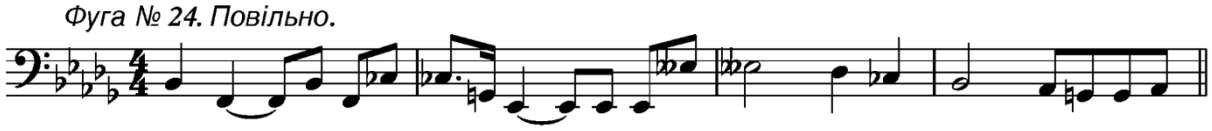
Фуга № 21. Дуже швидко.



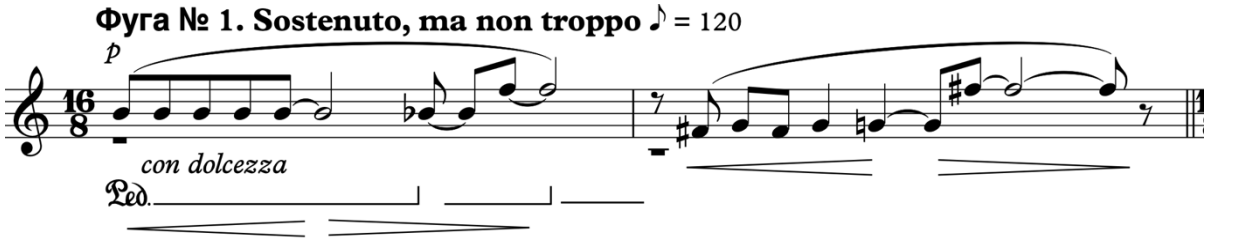
Фуга № 22. Повільно.

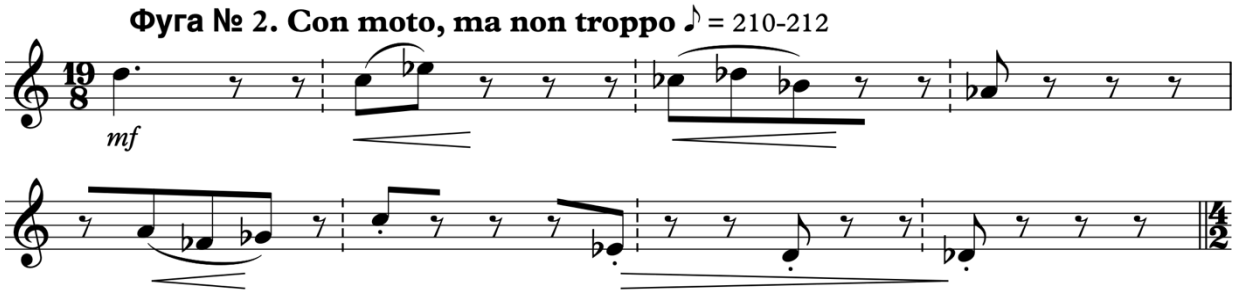


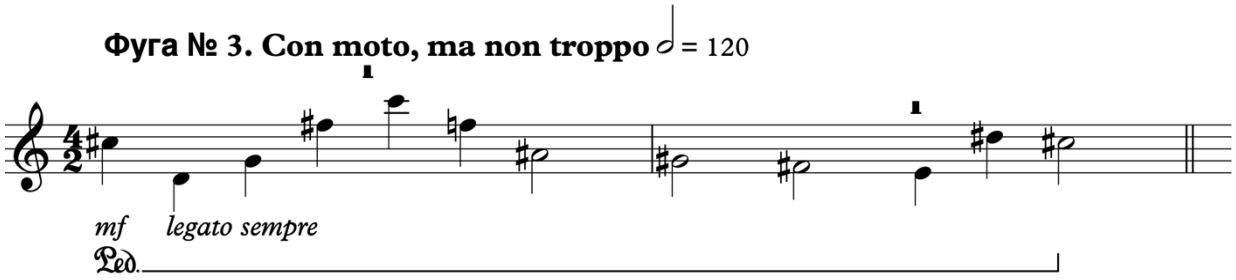


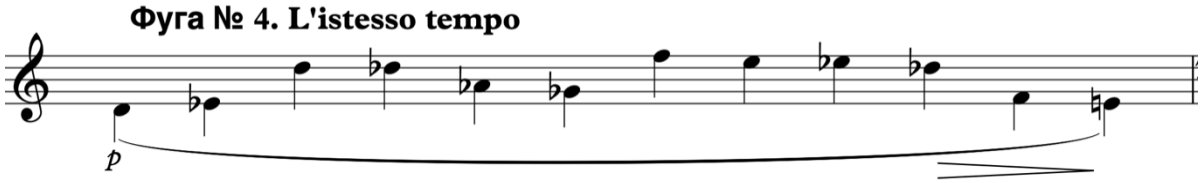


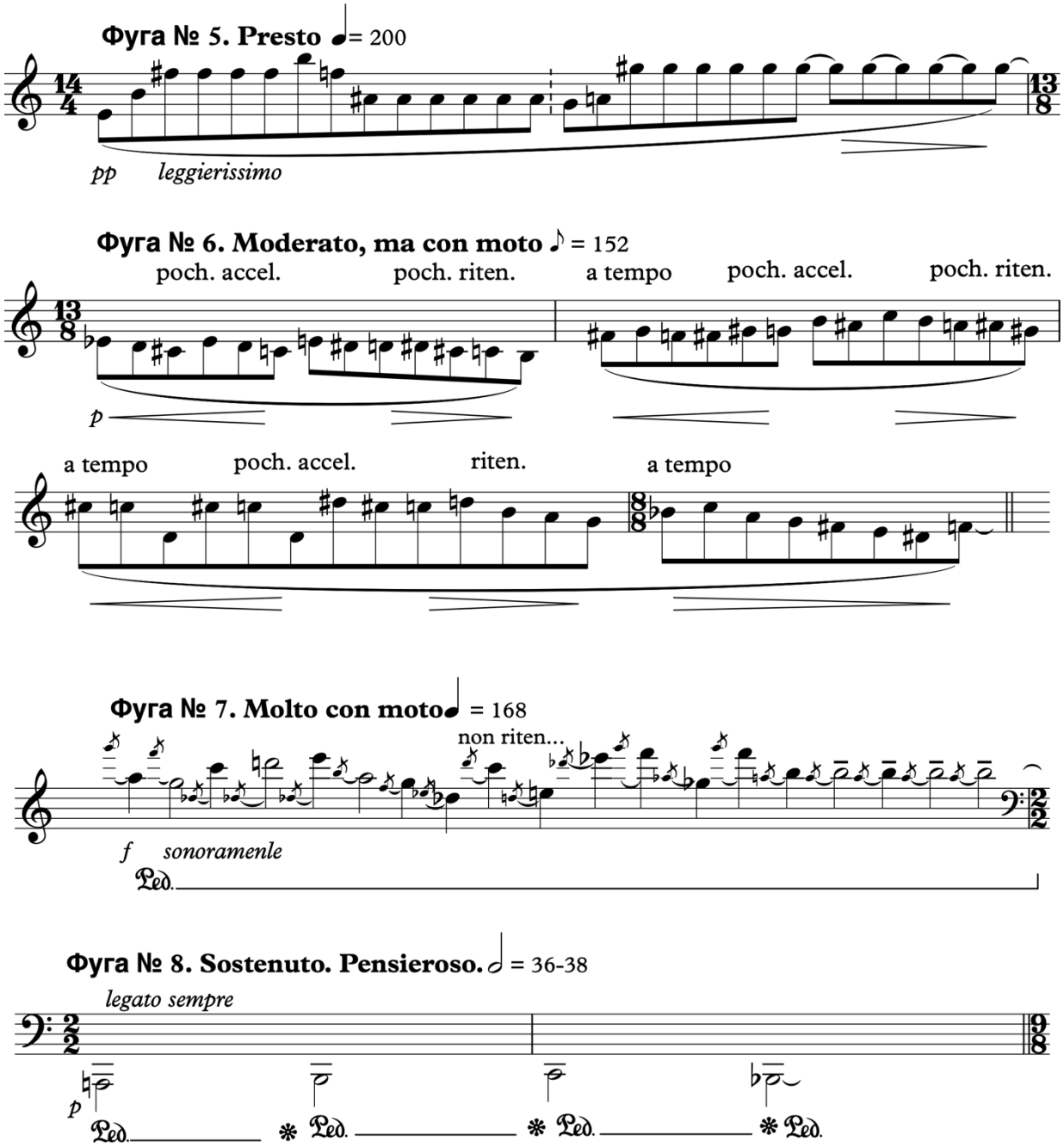
Одноголосний виклад теми ***«34-х прелюдій та фуг»*, тв. 16 В. Бібіка**



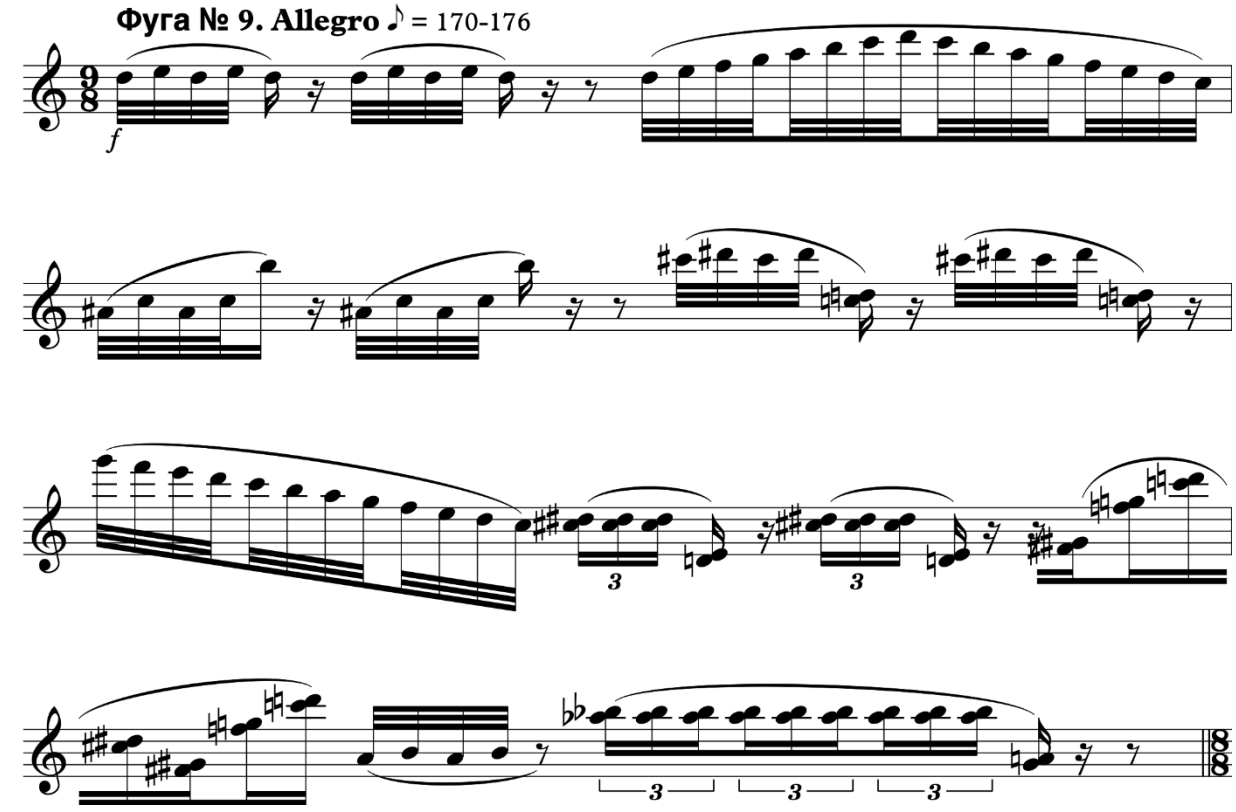




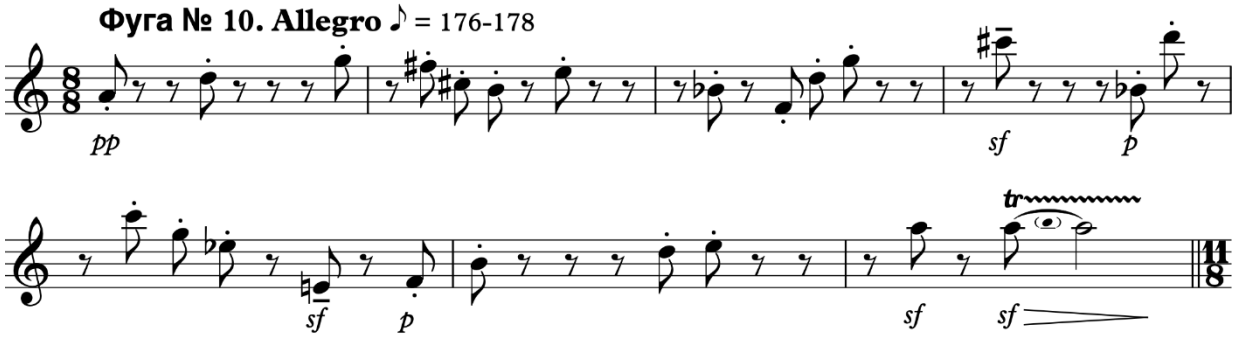



Фуга № 5. Presto ♩= 200
pp leggierissimo
Фуга № 6. Moderato, ma con moto ♪ = 152
poch. accel. poch. riten. a tempo poch. accel. poch. riten.
p
a tempo poch. accel. riten. a tempo
Фуга № 7. Molto con moto ♩ = 168
non riten...
f sonoramenle
Ped.
Фуга № 8. Sostenuto. Pensieroso. 𝅗𝅥 = 36-38
legato sempre
p
Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

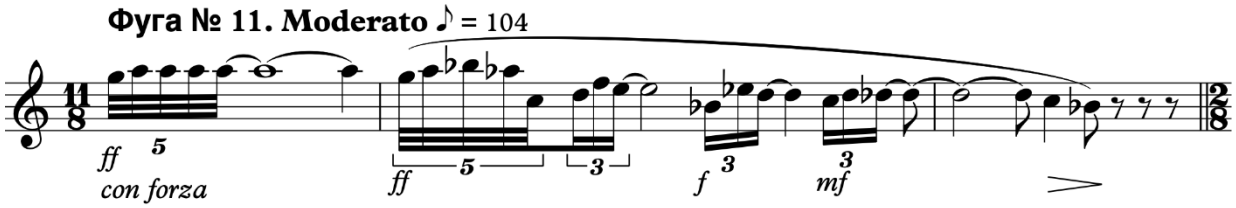
Фуга № 9. Allegro ♪ = 170-176



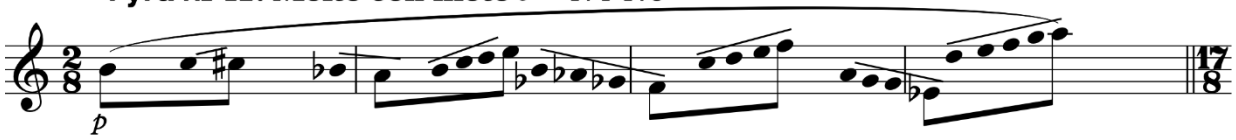
Фуга № 10. Allegro ♪ = 176-178



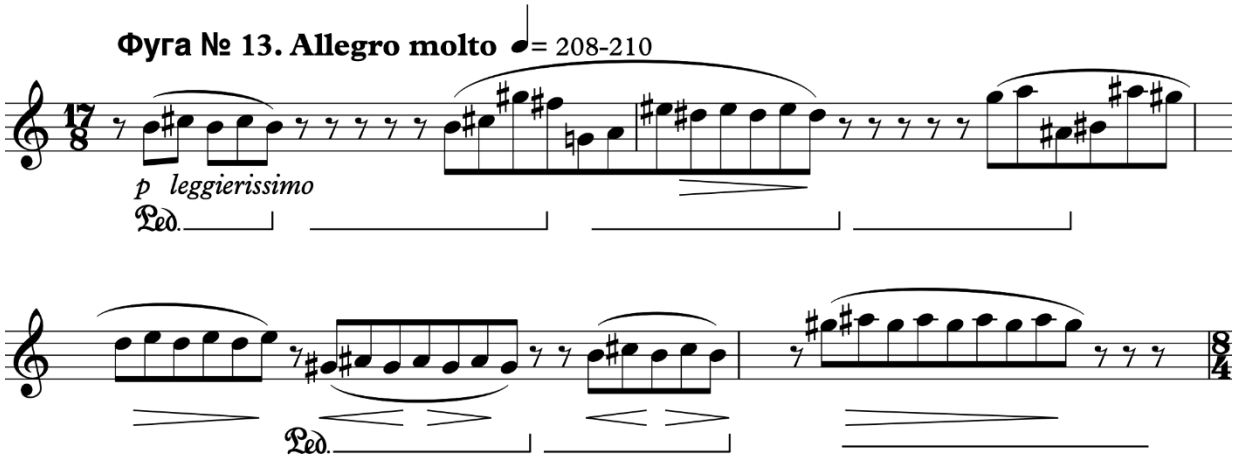
Фуга № 11. Moderato ♪ = 104



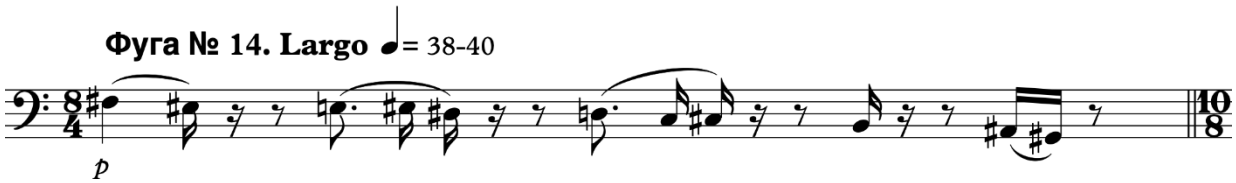
Фуга № 12. Molto con moto ♪ = 174-178



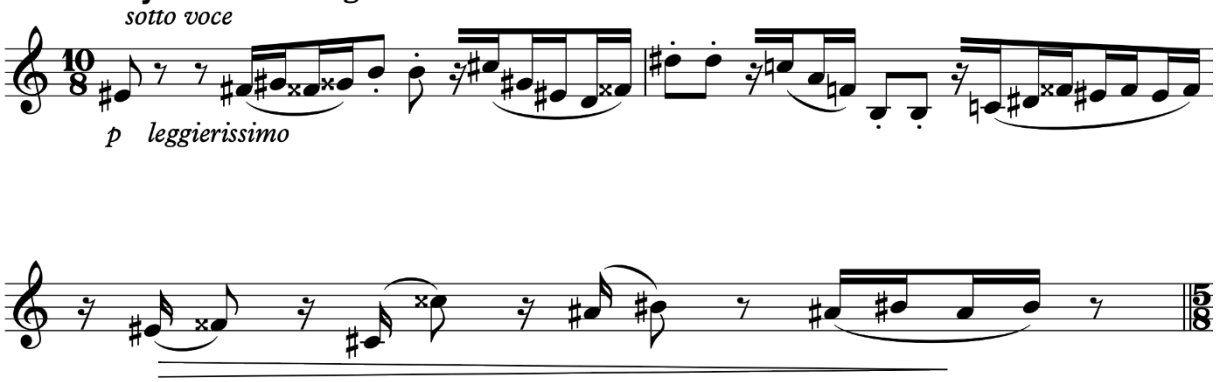
Фуга № 13. Allegro molto ♩= 208-210



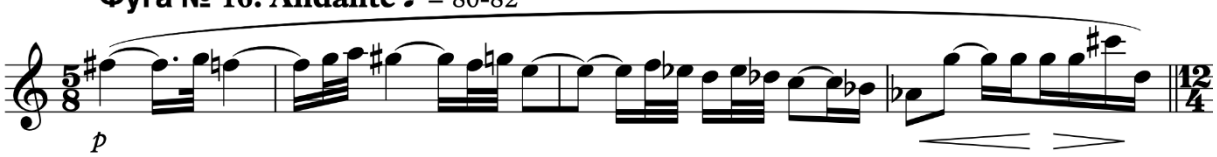
Фуга № 14. Largo ♩= 38-40



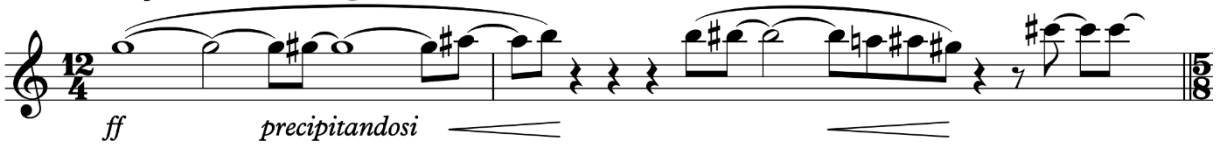
Фуга № 15. Allegro ♪ = 210-214



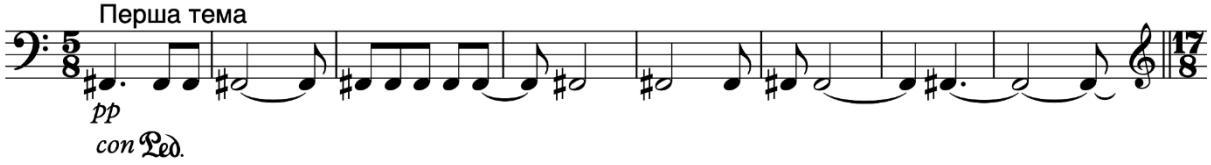
Фуга № 16. Andante ♪ = 80-82



Фуга № 17. Allegro ♩= 150-152

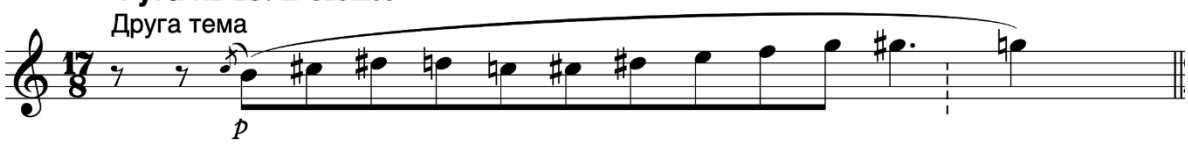


Фуга № 18. Sostenuto ma non troppo. Pensieroso ♪ = 96

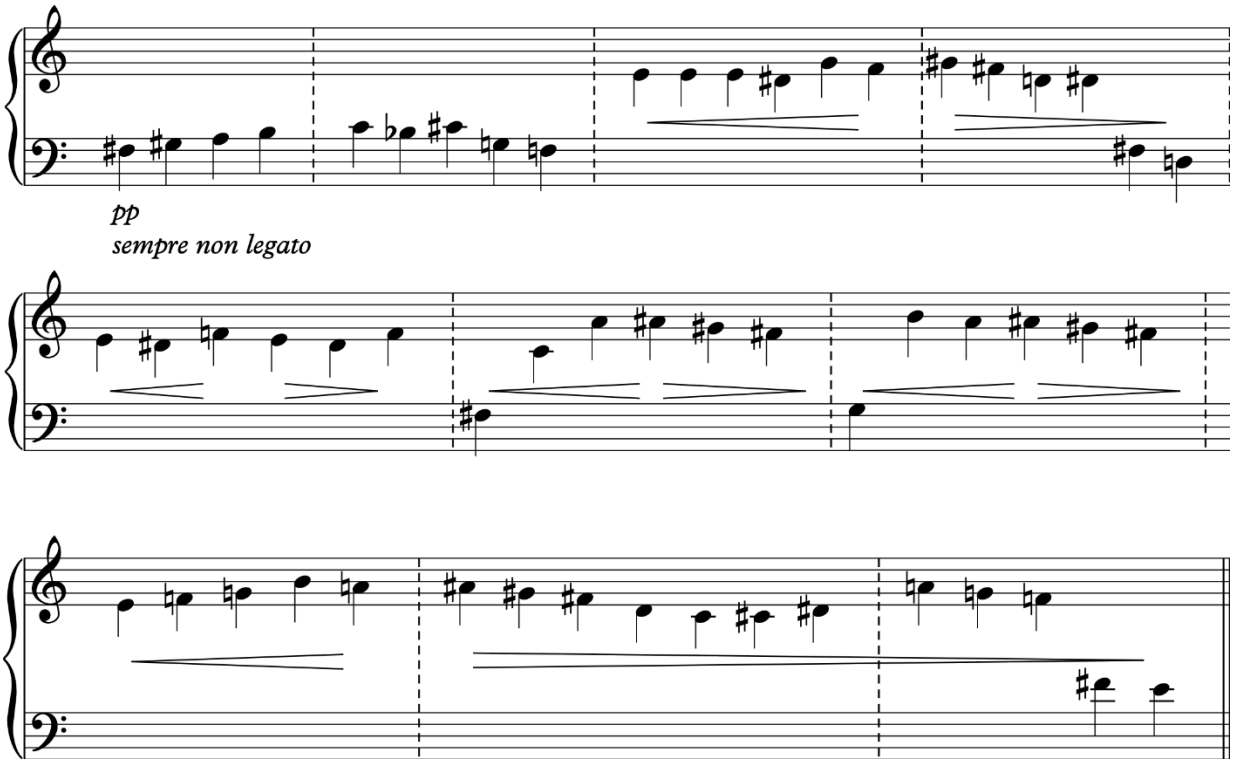


Фуга № 18. Dolente

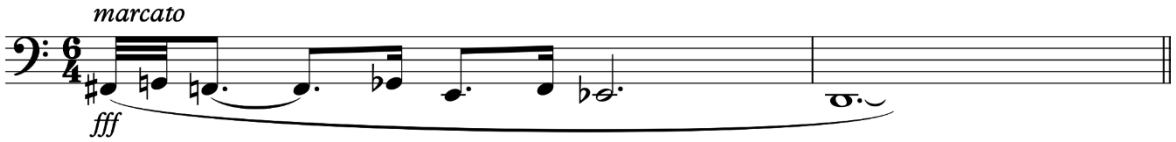
Друга тема



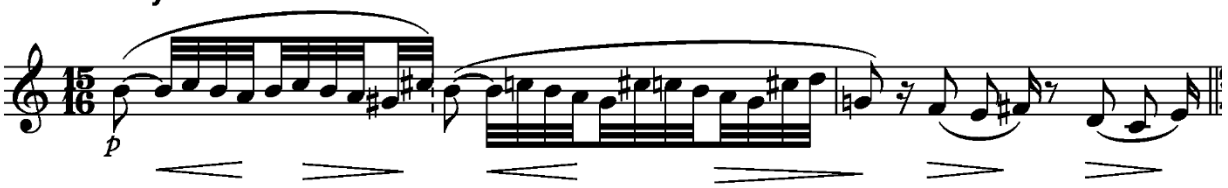
Фуга № 19. Prestissimo ♩ = 208-210



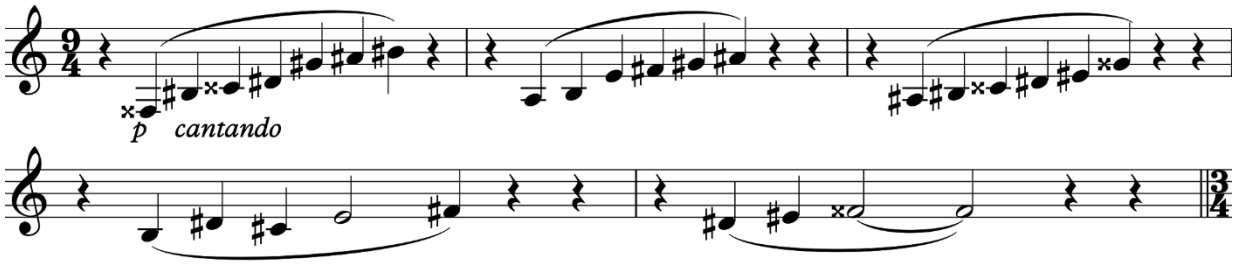
Фуга № 20. Animato ♩ = 108



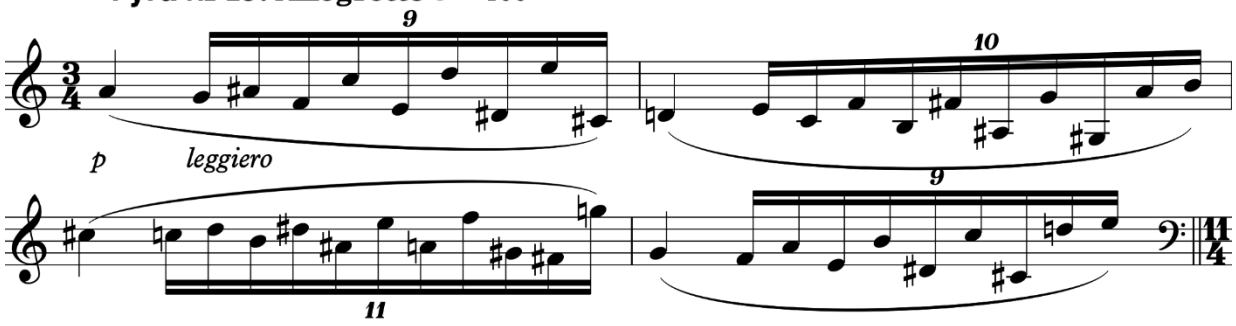
Фуга № 21. Moderato ♪ = 98-100



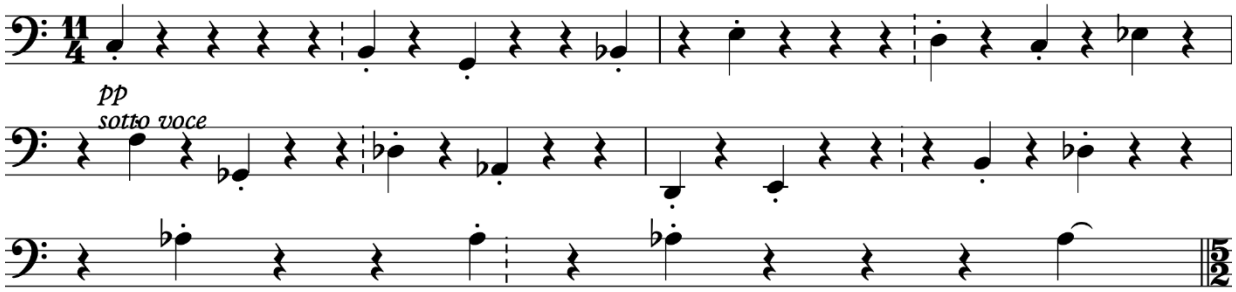
Фуга № 22. Comodo. Limpido. Lirico ♩= 82-84



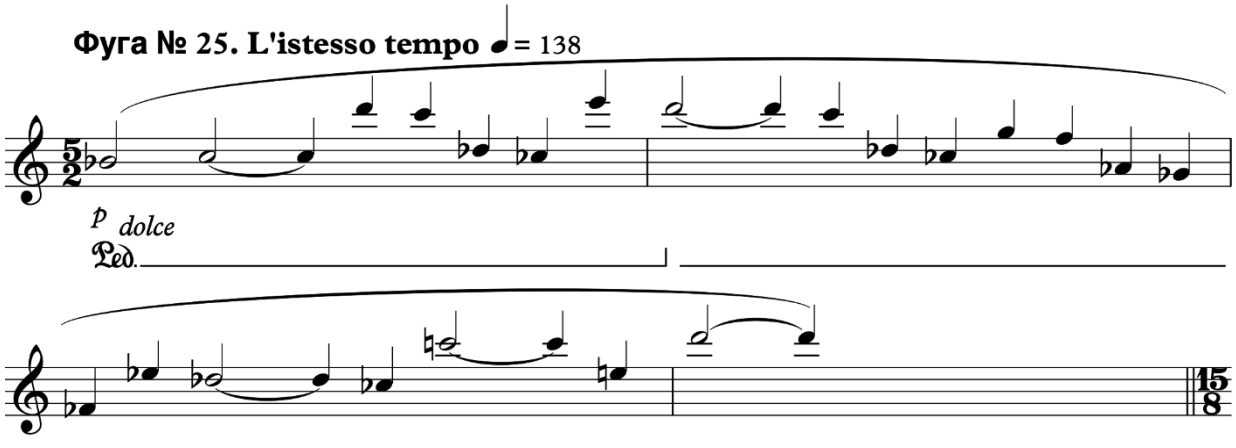
Фуга № 23. Allegretto ♩ = 100



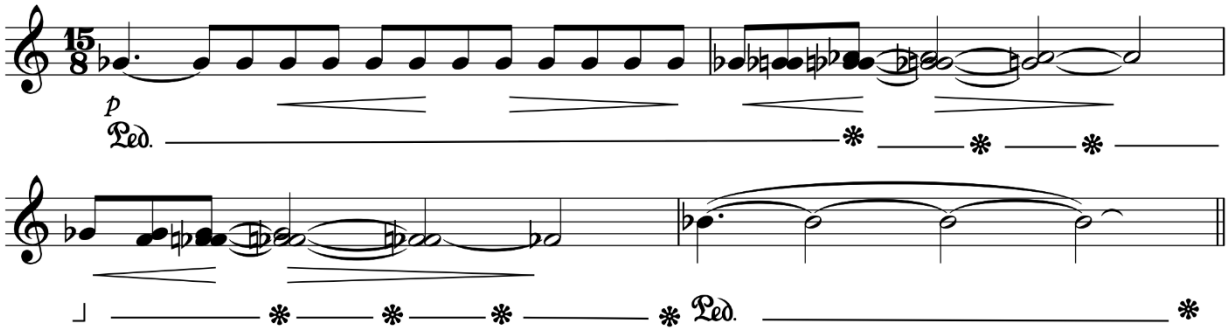
Фуга № 24. Molto con moto ♩ = 208



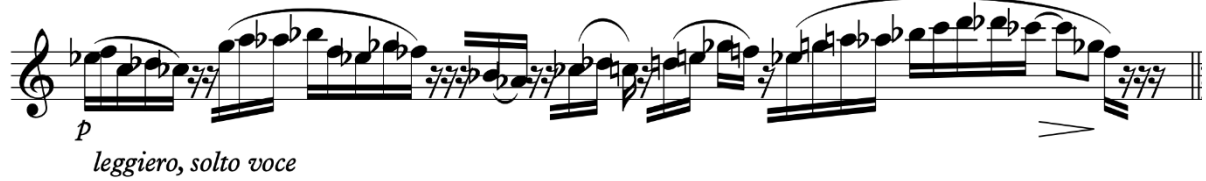
Фуга № 25. L'istesso tempo ♩ = 138



Фуга № 26. L'istesso tempo ♩= 190-192

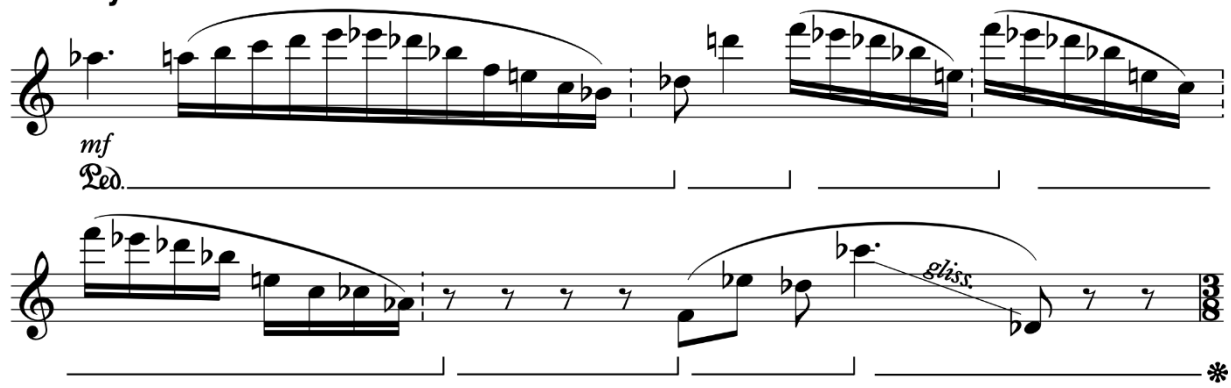


Фуга № 27. Allegretto ♩ = 100-102

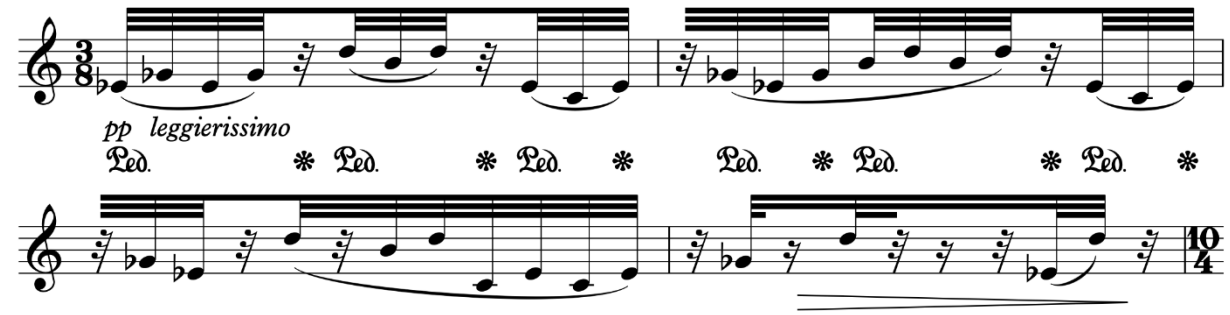


Фуга № 28. Largo 𝅗𝅥= 40-42

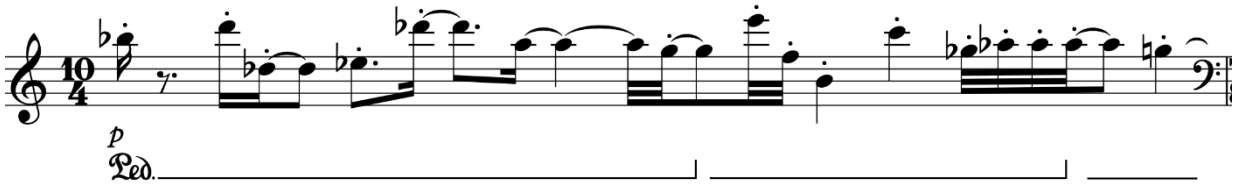
Фуга № 29. Molto vivace



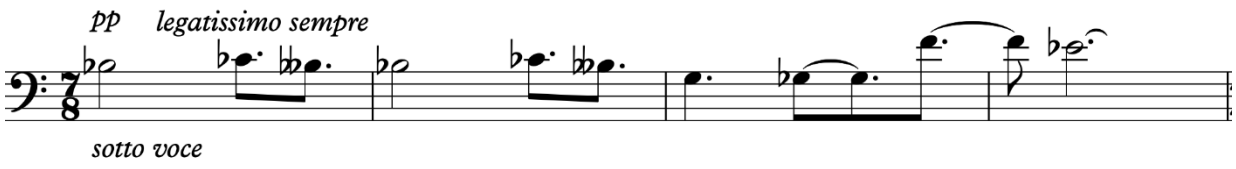
Фуга № 30. Allegro. Molto ritmico ♪ = 138-140



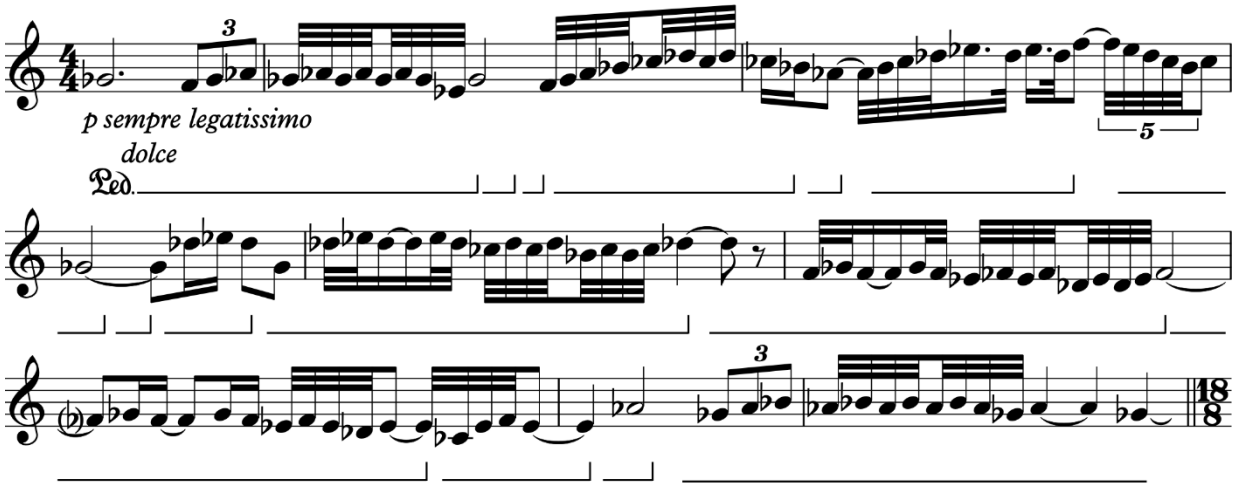
Фуга № 31. Moderato - Allegretto ♩ = 96-98



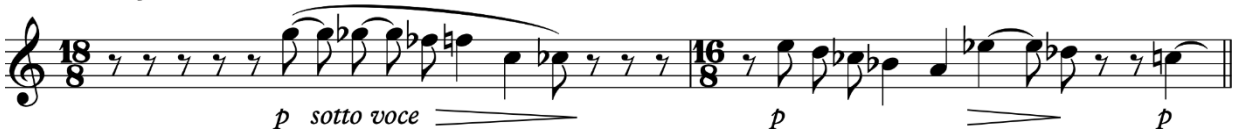
Фуга № 32. Moderato.Pensierosamente ♩= 86



Фуга № 33. Largo (quasi Pastorale) ♩= 42



Фуга № 34. Allegretto ♪ = 116



ДОДАТОК Г

Структурні особливості ладо-звукоряду *«24-х прелюдій та фуг»*, тв. 2 В. Бібіка

Номер фуги	**Звукоряд теми**	**Фіналіс теми**	**Кількість звуків**	**Ладотональні опори**
1	c, des, d, e, f, g, as, a, b, h	c	10 звуків	C dur
2	es, e, fes, f, ges, g, as, a, b, c, des, d	g	12 звуків	c moll
3	d, e, fis, gis, a, h, cis	d	7 звуків	D dur
4	e, f, ges, g, a, b, h, c, cis, d	f	10 звуків	d moll
5	e, f, fis, g, gis, a, h, c, cis, dis	e	10 звуків	E dur
6	e, f, fis, g, a, h, c, d	e	8 звуків	e moll
7	f, as, a, b, h, c, des, d, es, e	a	10 звуків	F dur
8	c, des, es, e, f, ges, g, as, b, h, ces	f	11 звуків	f moll
9	g, as, a, ais, h, c, cis, d, dis, e	h	10 звуків	G dur
10	fis, g, as, a, b, ces, c, des, d,	b	10 звуків	g moll
11	e, fis, gis, a, h, cis, d	cis	7 звуків	A dur
12	a, h, c, cis, d, dis, e	c	7 звуків	a moll
13	h, c, cis, d, e, f, fis, g, a	fis	9 звуків	h moll

14	h, c, cis, d, dis, e, fis, g, gis, ais	dis	10 звуків	H dur
15	cis, d, dis, eis, g, gis, a, ais, h, his	cis	10 звуків	Cis dur
16	cis, d, dis, e, eis, fis, gis, a, h, his	cis	10 звуків	cis moll
17	b, c, cis, d, es, e, fes, f, ges, g, as, a	es	12 звуків	Es dur
18	1 тема: b, ces, c, des, d, es, fes, as	fes	8 звуків	es moll
	2 тема: ges, as, b, ces, des, f	b	6 звуків	
19	fis, g, gis, ais, h, cis, d, dis, e, eis, f	ais	11 звуків	Fis dur
20	fis, g, gis, a, his, cis, d, dis, e, eis	g	10 звуків	fis moll
21	es, f, fes, ges, g, as, a, b, ces, c, des	as	11 звуків	As dur
22	gis, ais, h, cis, e, fis, fisis, g	gis	8 звуків	gis moll
23	b, ces, c, cis, d, es, e, f, ges, g, a, h	d	12 звуків	B dur
24	b, ces, des, eses, es, f, g, as	as	8 звуків	b moll

Структурні особливості ладо-звукоряду *«34-х прелюдій та фуг»*, тв. 16 В. Бібіка

«34 прелюдії та фуги»

Номер фуги	**Звукоряд теми**	**Фіналіс теми**	**Кількість звуків**	**Ладотональні опори**
1	h, e, f, fis, g, gis, b	fis	7 звуків	C dur
2	d, fes, ges, as, a, b, ces, c, des, d, es	des	11 звуків	c moll
3	cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, ais	cis	9 звуків	D dur
4	d, es, e, f, ges, as, des	e	7 звуків	d moll
5	e, f, fis, g, gis, a, ais, h,	gis	8 звуків	E dur
6	es, e, f, fis, g, gis, a, ais, b, h, c, cis, d, dis,	f	14 звуків	e moll
7	a, h, c, des, d, des, es, e, f, ges, g, as	h	12 звуків	F dur
8	a, h, c, b	b	4 звуків	f moll
9	d, dis, e, f, fis, g, gis, as, a, ais, b, h, c, cis	g–a	14 звуків	G dur
10	a, b, h, c, cis, d, es, e, f, fis, g	a	11 звуків	g moll

11	g, as, a, b, h, c, des, d, es, e, f	b	11 звуків	A dur
12	h, c, cis, d, es, e, f, ges, g, as, a, b	a	12 звуків	a moll
13	h, cis, d, dis, e, eis, fis, g, gis, a, ais	gis	11 звуків	h moll
14	fis, gis, ais, h, c, cis, d, dis, e, eis	gis	10 звуків	H dur
15	eis, f, fis, fisis, gis, gisis, a, ais, h, his, c, cis, cisis, d, dis	his	15 звуків	Cis dur
16	fis, g, gis, as, a, b, c, cis, des, d, es, e, f	d	13 звуків	cis moll
17	1 тема: g, gis, a, ais, h, his, cis	cis	7 звуків	Dis dur
	2 тема: a, ais, h, his, cis, d, dis, e, f, fis, fisis, gis	ais	12 звуків	
	3 тема: a, ais, h, (b), his, eis, fis, g, gis	eis	8 звуків	
	4 тема: d, dis, e, h, his, cis	h	6 звуків	
18	1 тема: fis	fis	1 звук	dis moll
	2 тема: h, c, cis, d, dis, e, f, g, gis	gis	9 звуків	

19	fis, g, gis, a, ais, b, h, c, cis, d, dis, e, f	e	13 звуків	Fis dur
20	fis, ges, g, d, es, e, f	d	7 звуків	fis moll
21	h, c, cis, d, e, f, fis, g, gis, a	e	10 звуків	Gis dur
22	fisis, gis, gisis, a, ais, h, his, cis, cisis, dis, e, eis, fis	fisis	13 звуків	gis moll
23	a, ais, h, c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis	e	12 звуків	Ais dur
24	c, des, d, es, e, f, ges, g, as, b, h	as	11 звуків	ais moll
25	b, ces, c, des, d, es, e, fes, f, ges, g, as	d	12 звуків	Des dur
26	ges, as, b, f, fes, g	b	6 звуків	des moll
27	es, fes, f, ges, g, as, a, b, ces, c, des, d, e	f	13 звуків	Es dur
28	c, des, b, ces	ces	4 звуки	es moll
29	as, b, h, ces, c, des, d, es, e, f, as, a	des	12 звуків	Ges dur
30	es, ges, h, c, d, es, e	d	7 звуків	ges moll
31	b, des, d, es, e, f, g, ges, as, a, h, c	g	12 звуків	As dur

32	b, ces, es, f, ges, g, heses	es	7 звуків	as moll
33	ges, as, b, ces, des, es, f	ges	7 звуків	B dur
34	g, a, b, ces, c, des, d, es, e, fes, f, ges	c	12 звуків	b moll

Додаток Д

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях категорії Б, затверджених МОН України

1. Левченко, А. (2021). Взаємодія тональних і модальних принципів ладової організації у поліфонічному циклі В.Бібіка «34 прелюдії та фуги» (на прикладі III зошиту). Аспекти історичного музикознавства. Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, XXIV, 166–183. DOI 10.34064/khnum2-24.09 1https://aspekty.kh.ua/vypusk24/aspekt_24_9_levchenko.pdf

2. Левченко, А. (2024). Ладо-фактурні засади та принципи їх композиторського втілення у фортепіанному циклі «24 прелюдії та фуги» ор. 2 В. Бібіка. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, 72, 214–240. DOI 10.34064/khnum1-72.13 https://intermusic.kh.ua/vypusk72/problemy_72_13_Levchenko.pdf

3. Борисенко, М., Левченко, А. (2024). Принципи композиторського втілення монограми «BACH» у поліфонічних творах Нестора Нижанківського та Валентина Бібіка: досвід компаративного аналізу. Аспекти історичного музикознавства. Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, XXXVII, 75–115. DOI 10.34064/khnum2-37.05 https://aspekty.kh.ua/vypusk37/ASPECTS_37-75-115-Borysenko-Levchenko.pdf

Публікації апробаційного характеру

4. Левченко, А. (2023). Валентин Бібік «24 прелюдії та фуги» для фортепіано: традиції та інновації. Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики», 35–37. Харків.

5. Левченко, А. (2024). Аспекти ладотональної організації циклу «24 прелюдії та фуги» для фортепіано В.Бібіка. ІІ Міжнародна наукова конференція РМД Українського вільного університету, 34–35. Мюнхен, Баварія.

https://ufu-muenchen.de/wp-content/uploads/2024/05/zbirka_tez_ii_konferencziyi_uvu-05-2024.pdf

Конференції:

- Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» (Харків, 26–27 травня 2022 року);
- Міжнародна науково-практична конференція «ХНУМ імені І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (Харків, 11–12 жовтня 2022 року);
- Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13–14 лютого 2023 року);
- Міжнародна науково-практична конференція (науковий проєкт) ХНУМ імені І. П. Котляревського «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика», (Харків,13–14 лютого 2024 року);
- ІІ науково-студентська конференція Українського вільного університету, (Мюнхен, 4–5 квітня 2024 року);
- Міжнародна науково-практична конференція «Україна — Юнеско: 70 років разом» (Київ, 25 квітня 2024 року);
- Всеукраїнська науково-практична конференція наукові і творчі діалоги співпраці у культурно-мистецькому просторі України (Київ, 28–29 травня 2024 року);

- Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська класика у науковому дискурсі сьогодення (до ювілею І. П. Котляревського)» (Харків, 9 жовтня 2024 року);
- Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика (Харків, 11–12 лютого 2025 року).