

Розділ 2.

**ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ.
ДО 105-РІЧЧЯ ХНУМ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

УДК 78.071.1(092)(477):780.616.432.083.2

DOI 10.34064/khnum2-2409

Левченко Анна Андріївна

аспірантка кафедри теорії музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського,
e-mail: anna.lavrynyuk@gmail.com
ORCID 0000-0001-5046-3087

**ВЗАЄМОДІЯ ТОНАЛЬНИХ І МОДАЛЬНИХ ПРИНЦИПІВ
ЛАДОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ У ПОЛІФОНІЧНОМУ ЦИКЛІ В. БІБІКА
«34 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» (на прикладі Зошиту 3)**

Вивчаються актуальні теоретичні питання дії тональних і модальних принципів ладової організації циклу «34 Прелюдії та фуґи» В. Бібіка – твору, який ще чекає на системний спеціальний розгляд. Обраний ракурс має за мету вияв у циклі тональних і модальних закономірностей як ладо- і формотворчих параметрів, що становить наукову новизну публікації. Теоретичною базою роботи є дослідження з питань ладу та його композиторських втілень в сучасній музиці (Бершадська, 2008; Гуляницька, 1984, Холопов, 1972, Pustijanac, 2016 та ін.), що порушують суміжну проблематику композиційних технік ХХ ст. в індивідуальних проєкціях на поліфонічні твори. Комплексний дослідницький підхід дозволив висвітлити роль загальноприйнятих понять та їхніх значень у сфері сучасної теорії ладу, з урахуванням таких його явищ, як модальність і тональність, та кореляції їх з композиторською творчіс-

тю XX ст. Надано історіографію вивчення творчості В. Бібіка в контексті основних напрямків сучасних досліджень за темою роботи. Розглянуто тональні і модальні фактори у музичних зразках «Зошиту 3» «Прелюдій і фуг». З'ясовано, що цикл акумулює великий арсенал сучасних прийомів трактування ладу і тональності, які віддзеркалюють тенденції музичного мислення другої половини XX ст. В. Бібік не є автором теоретичних концепцій ладової організації, проте його твір – своєрідний творчий маніфест, яскрава репрезентація індивідуального трактування ладу, звукоряду, позбавленого класичної опори й структури, де модальність має ключове значення.

Ключові слова: творчість В. Бібіка; лад; звукоряд; тональність; модальність; поліфонічний цикл; прелюдія; fuga.

Постановка проблеми. Останні кілька десятиліть у колі розгляду науковців перебувають різноманітні питання, пов'язані із сучасною композиторською творчістю, зокрема, щодо втілення авторами традицій минулого та новітніх форм, жанрів, стильових принципів, можливості їхнього поєднання, переосмислення, трансформації. Серед творчих новацій стійку увагу дослідників привертають як окремі прийоми і техніки композиції, так і їхня інтегральна дія, яку демонструють експериментальні твори, несподівані композиторські рішення. При цьому перевагу науковці надають вивченню так званих «неспецифічних» рівнів музичної виразності – фактури, тембру, виконавських засобів – та пов'язаним із ними художніх тенденцій, що активізувалися останнім часом. Проте, недостатньо дослідженими залишаються інші, *специфічні*, змістовні рівні музичного твору – мелодія, ладогармонія, ритм, кардинальні зміни яких композиторами спричиняють ланцюжок смислових трансформацій у творах. І перші, і другі види музичних засобів отримують в сучасній музиці яскраві індивідуалізовані форми, а тому саме конкретні зразки композиторської творчості заслуговують на окремий розгляд та усвідомлення їхнього художнього значення.

В руслі цих наукових пошуків і перебуває дана публікація, в якій дослідницьку увагу акцентовано на питаннях ладогармонії в масштабному поліфонічному циклі В. Бібіка «34 Прелюдії та фуги» для фортепіано. Цей твір ще чекає на системний спеціальний розгляд

із комплексним визначенням його художнього значення для доробку композитора. Названий цикл є показовим, як з точки зору виявів в ньому індивідуального композиторського мислення, так і характерної в цілому для української музики від 70–80 років ХХ століття тенденції до адаптації та взаємопроникнення історичних жанрово-стильових канонів в умовах новітніх принципів музичного мислення, реалізованих у широкому колі композиційних методів і технік – полістилістики, неомодальності, додекафонії, серійності та серіальності, сонорики, пуантилізму тощо.

Аналіз публікацій за темою. Творчий доробок В. Бібіка ще не отримав системного висвітлення в українському музикознавстві, хоча існують окремі праці, що порушують ті чи інші питання життєвого і творчого шляху композитора, напрямків його творчості, індивідуального стилю, жанрової картини, в тому числі аналізу концептуального поліфонічного циклу «34 Прелюдії та фуги». Серед таких праць, в першу чергу, назвемо монографічний нарис І. Іванової та А. Мізітової (2006) й нещодавно статтю дослідниць (Mizitova & Ivanova, 2020), окремі розділи дисертацій та статті: Н. Очеретовської (1973), І. Хащиної (1975), Л. Осипової (1984), Л. Шаповалової (2007), О. Бабенко (2021), П. Свиридової (2015), Ю. Новікова (2016), Л. Циганюк (2020), О. Щетинського (2021). Попри наявний перелік робіт, більшість авторів розкривають лише окремі вектори творчості майстра, його художнього кредо, проблеми теоретичного напрямку (тематизм, формотворення в опусах В. Бібіка), аспекти виконавського аналізу.

Серед маловивчених питань й досі залишається роль тональних і модальних закономірностей як ладо-, формотворчих параметрів у фортепіанному циклі В. Бібіка. Це, у свою чергу, закономірно торкається проблеми модальності та її індивідуальних композиторських втілень в музиці ХХ століття. Серед дослідників, які вели розвідки цього явища (саме на них ми спиралися під час розгляду твору В. Бібіка), слід назвати Т. Бершадську (2008), Н. Гуляницьку (1984), І. Пяковського (2012), Ю. Холопова (1972).

Важливо зазначити, що однією з показових тенденцій композиторської творчості в цьому напрямі стає вільна ротація функціональ-

ного значення у змісто-формі музичного твору факторів мелодичного, ладогармонічного та поліфонічного розвитку. Адже лінійно-мелодичні зв'язки в музиці ХХ століття отримують специфічні форми прояву. Вони, зокрема, спостерігаються в полімелодичній фактурі, для якої, в свою чергу, характерною стає полімелодична акордика контрапунктного походження.

Співіснування категорій «поліфонія» – «гармонія» допускає наявність домінуючого та підпорядкованого планів, які діють одночасно в часовій послідовності. Отже, відбувається не тільки лінійне, тобто горизонтальне, а й вертикальне втілення поліфонічних принципів, їхній діалектичний зв'язок. Чіткі та метризовані форми акордової гомофонної гармонії наче розосереджуються у поліфонічних пластах і лініях.

Ці та інші питання взаємозв'язку поліфонії та гармонії порушено у статті не випадково, оскільки матеріалом дослідження обрані Прелюдії та фуги В. Бібіка, в яких цей взаємозв'язок наочно реалізовано, отже, поліфонічні та гармонічні закономірності в обраних музичних зразках тісно переплітаються. Але поєднувальним чинником усіх процесів стають принципи модальності, що обґрунтовано в запропонованій публікації. Віддзеркаленням цього виступають два існуючі плани у циклі «34 Прелюдії та фуги» – модального і тонального розвитку, які іноді діють спільно, а у деяких випадках суперечать один одному, складаючи діалектику, про яку йшлося вище.

Окреслена проблематика є актуальною як для сучасного українського музикознавства, так і для зарубіжного досвіду вивчення ладо-модальних явищ, мелодії, поліфонії, гармонії в творах композиторів ХХ–ХХІ століть. Про це свідчать дослідження останніх десятиліть, зокрема, таких авторів, як М. Гайнеманн (Heinemann, 2001), К. Бозі (Bosi, 2004), Ф. Гентшель (Hentschel, 2006), І. Пустіянак (Pustijanac, 2016), О. Вязкова (2017) та ін.

Звідси, **метою статті** є визначення специфіки ладової організації на прикладі тонального та модального планів поліфонічного розвитку в «Зошиті 3» циклу «34 Прелюдії та фуги» В. Бібіка.

Наукову новизну публікації складає визначення модальних принципів та їхнього впливу на формотворчі і темотворчі процеси

у поліфонічному циклі «34 Прелюдії та фуги» В. Бібіка на прикладі аналізу окремих зразків із цього опусу.

Методологія дослідження. Автор статті спирається на спеціальні підходи до вивчення поліфонічної музики ХХ століття, використовуючи загальнонаукову, а також теоретичну, у тому числі спеціально-музикознавчу, складові. Зокрема, використано *історичний метод*, основною метою якого є окреслення витоків та динаміки розвитку визначальних поліфонічних явищ в контексті музичного мистецтва ХХ століття; *жанрово-стильовий метод*, спрямований на виявлення особливостей індивідуально-авторського трактування циклу прелюдій та фуг в контексті сучасних модальних принципів; *системний метод*, який дає змогу узагальнити роль поліфонії, модальних принципів і прийоми композиторської техніки у творчості В. Бібіка на прикладі його поліфонічного циклу.

Виклад основного матеріалу. Музичне мистецтво ХХ – першої половини ХХІ ст. характеризується підвищеним композиторським інтересом до різноманітних проявів поліфонії – стильових, жанрових, структурно-формотворчих, інтонаційно-тематичних, що унаочнюють співіснування новітніх технік поліфонічного письма із класичними та докласичними традиціями.

Поліфонічні новації та сучасне переосмислення усталених поліфонічних принципів і технік досліджено багатьма науковцями, в працях яких певного значення набувають питання нерозривної єдності та взаємовпливу поліфонії Нового часу з гармонією¹. У межах пропонованої статті висвітлено *ладову складову* поліфонії, її вияв у тональній та модальній сферах поліфонічного розвитку. Загалом, до вивчення питань класифікації ладів зверталися та звертаються сьогодні вітчизняні та зарубіжні дослідники. Це є одна з найактуальніших проблем сучасного музикознавства, адже ладова складова музичного твору є визначальною для його жанрово-стильових змістових характеристик. Розвідки генези і сучасних та історичних трансформацій (зокрема, в композиторській техніці ХХ ст.) явища модальності становлять окремий напрямок досліджень. В них акцентовано увагу на діалекти-

¹ Серед таких авторів – А. Карастоянов, О. Кузьмук, Ю. Холопов.

ці взаємодії явищ модальності й тональності. Водночас багато питань щодо цієї взаємодії залишаються малодослідженими. Так, на думку науковців, у XX ст., на кшталт історичної зміни модальності на упорядковану тональну систему, відбувалося поступове розширення класико-романтичної тональності, у тому числі за рахунок появи нових ладових систем. Підтвердженням цього стає думка Н. Гуляницької (1984: 67), яка в розмові про найяскравіших представників композиторської творчості XX ст., зокрема, вказує, що «їхні твори свідчать про наявність індивідуальних ладогармонічних структур», цим самим підкреслюючи множинність виникаючих нових ладових утворень. Поняття «лад» в умовах техніки XX ст. має різні вектори індивідуально-стильових втілень, серед яких є, в тому числі, дві групи – тональні і модальні лади, останні закономірно розглядаються в контексті співвідношення з системою історичних середньовічних ладів. Проте, зазначимо, що «лад» – це, загалом, організація звуків, а ступінь та якість такої організації буде утворювати ту чи іншу ладову систему. Зокрема, явище модальності традиційно розглядається науковцями з позицій нової та «старої» модальності, опосередкованої тональністю, іноді не уникаючи стереотипного розуміння. Тут варто згадати влучну думку Т. Бершадської (2008: 175): «Чи не перетворюються “модальні лади” просто у звукоряди, а тональні – у схему (ідею) тяжіння?».

Отже, XX століття диктує нові аспекти композиторського письма, що унаочнюються також в системі ладового мислення. Так, наприклад, Ю. Холопов (1972) вказував, що тональна система XX ст. – це щось більше, аніж класичне розуміння мажору та мінору. «Під тональною системою розуміємо систему звуковисотних відносин, утворену на основі внутрішнього взаємозв'язку її складових частин. У тих випадках, коли система занадто далека від того, що зазвичай називають тональністю, можливо замість терміну “тональна система” застосовувати інший – висотна система» (Холопов, 1972: 36). У зв'язку з цим, Н. Гуляницька (1984: 70), зазначаючи індивідуалізованість форм сучасної тональної системи, зауважує: «...ми отримуємо можливість терміном “лад” охарактеризувати конкретну побудову, організацію, функціональну структуру цієї системи, а терміном “звукоряд ладу” позначити систематичний порядок обраних звуків». Т. Бершадська

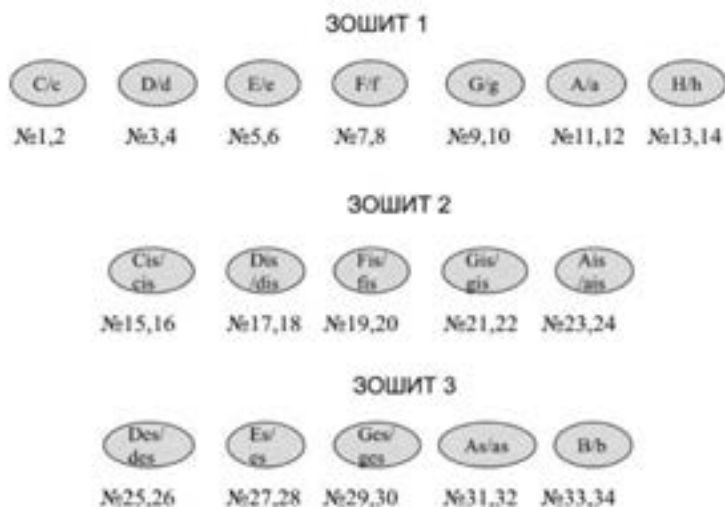
(2008: 4) конкретизує поняття «ладу» як «звуквисотної системи підпорядкування певного ряду звукоелементів (тонів, акордів, сонору etc.), логічно диференційованих за ступенем і формою їх гальмування або рушійної ролі».

Розвідки сучасних дослідників допомагають усвідомити ті процеси, якими міг керуватися В. Бібік у створенні ладової організації циклу «34 Прелюдії та фуги». Вже назва опусу свідчить про індивідуальний підхід композитора до ладотональної концепції твору, її нове трактування, що вплинуло на цілісну будову циклу. Проте, роз'яснення власної ладової системи композитор не надає, лише у передмові до нотного видання циклу В. Бібіка (1981–83) В. Задерацький 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» (див. Бібік, 1981–83: 3). Тональну структуру циклу унаочнює наведена нижче схема (Схема 1).

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 в своїй передмові (там само) науковець вказує на певну абстрактність авторської концепції композитора, яка не має теоретичного обґрунтування, подібно до виробленої та реалізованої П. Гіндемітом у циклі «Ludus tonalis»

Коментуючи вищесказане, додамо, що, вочевидь, так звані «мажоро-мінорні способи», «білоклавішний ряд», «дієзні та бемольні строї» є суто умовними, адже чіткого пояснення щодо трактування кожного з цих понять немає («білоклавішний ряд» – це побудова музичного твору суто по білим клавішам?; «бемольний стрій» – це використання в якості альтераційних знаків тільки бемолів?). Питання залишаються без відповіді.

Схема 1. Тональна структура циклу В. Бібіка «34 Прелюдії та фуги».



У нашій статті увагу зосереджено на «Зошиті 3» із «34 прелюдій та фуг», що містить 10 поліфонічних мікроциклів (відповідно до визначення В. Задерацького – у «бемольних строях»), отримуючи авторський підзаголовок «Просвітлення». Така програмна назва, вочевидь, фіксує медитативну образно-семантичну сферу, яка домінує в цьому Зошиті. Саме вона спрямовує м'якість, ненапруженість звучання дисонантних співзвучь, які втрачають свою «гостроту» на користь заявленій медитативній сфері. Загальний настрій прелюдій та фуг – світлий, завдяки розрідженій фактурі, мелодизованим фігураціям, а в прелюдиях – монодичному складу. Можна припустити, що монодичність апелює до старовинної традиції ранніх професійних форм співу (хоча прямих аналогій в циклі немає), в яких В. Бібік вбачав ідеї «просвітлення».

Оскільки кількісний порядок прелюдій і фуг усіх трьох зошитів є наскрізним, то розпочинається «Зошит 3» із 25 номеру, що презентує монодійний тип прелюдії та триголосну фугу. Слідуючи загальній логіці концепції В. Бібіка, даний мікроцикл мав бути написаний

із тоновим центром *des*, але аналіз фуґи довів інше: в ній можна чітко окреслити ладо-звукові опори, зіставивши початкові тони експозиційних проведень теми в усіх трьох голосах (b^1-g^1-b) та заключній частині ($b^2-g^2-es^1$). Саме початкові звуки останніх проведень утворюють загальний контур низхідного тризвуку *Es-dur*, але у межах індивідуального ладового модусу, що є типовим для композиторського мислення XX ст.

Вже перше проведення теми (1–3 тт.) демонструє вільну ладову будову мікроциклу: 1) розпочинається фуґа зі звуку b^1 , а завершується звуком e^2 ; 2) послідовно вибудувавши усі тони в один звукоряд, отримаємо півтонові сполучення лише з одним тоном між звуками *as* та *b* (тобто *b* фактично виступає ключовим тоном цієї фуґи – це початок експозиції та заключного розділу); 3) з усіх звуків початкового проведення теми найбільш повтореними та подовженими в ритмічному параметрі є: c – тричі у третій октаві, один раз у другій; des^2 – тричі; d^3 – двічі; 4) у розвиваючому розділі фуґи (починаючи з такту 13) тему проведено в оберненні з енгармонічною заміною бемольних звуків на дієзні; 5) інтервальне співвідношення голосів у межах експозиції також не зберігає зв'язок із традицією (між першим та другим проведеннями присутній інтервал м. 3), але перше й останнє проведення залишаються незмінними.

Цей показовий приклад доводить, що композитор не дотримується усталених традицією правил організації, поєднання поліфонічних мікроциклів; також ладовий зміст прелюдій та фуґ позбавлено тональних контурів, а опорні тони настільки опосередковані, нівельовані (їх можна відчувати лише в парі з ритмічним параметром або частотою використання тонів), що вважати їх ознакою тонально-гармонічного мислення, переважно, виявляється неможливим. Тут слід вбачати саме вияви модальності, адже звукова послідовність у темі фуґи та подальшому тематичному розвитку утворює певну *quasi* ладову структуру, в якій сконцентровано хроматичні «горизонтальні» відносини між тонами, що, певним чином, повторюються, включаючи не тільки окремі звуки, а й звукові звороти (переважно, мотиви).

Для кожної з прелюдій та фуґ композитор знаходить індивідуальний звукоряд, який групується з окремих тонів інтонаційного розви-

тку. Ці звукоряди частіше виявляють півтонові (хроматичні) співвідношення звуків, послідовність яких часто змінюються.

Аналіз наступного мініциклу – № 26 – демонструє декілька ладових модусів, пропонованих композитором. Якщо слідувати вказаній у передмові до нотного видання циклу (Бібік, 1981–83) системі В. Задерацького, Прелюдія та fuga під цим номером мають центр *des* мінорного нахилу. Проте, розглянувши перший чотиритакт (приклад 1), який згодом повторюється чотири рази, щоразу секундою вище, досить важко погодитись із такою думкою.

Приклад 1. В. Бібік. Прелюдія № 26 циклу «34 Прелюдії та fugи».



По-перше, увагу дослідника привертає перший такт кожного з проведень цього чотиритакту, що вибудовує такий звукоряд в амбітусі сексти: $b^1-c^2-c^2 d^2-e^2-d^2-f^1-g^1$. По-друге, згрупувавши заключні тони (*фіналіси*) кожного речення, які слугують ладовими опорами, сумарно отримуємо звукоряд $a^2-g^2-as^2-d^3$ – своєрідне кружіння навколо стійких шаблів *des-moll* (хоча останній звук *des* композитор замінює на *d*). При таких акцентах тональні точки присутні, але досить зауважено, проте зовсім віддалені від класичного розуміння тональності та позбавлені будь-яких ладових тяжінь.

За прелюдією слідує триголосна fuga, тема якої, з одного боку, з урахуванням повільного темпу є досить об'ємною – 4 такти, а з іншого боку, вона внутрішньо монолітна за інтонаційним змістом, позбавлена стрибків на широкі інтервали та експресивності ритмічного малюнку. Схема вступу голосів в експозиції fugи є такою: II–I–III, а інтервальні співвідношення між голосами – ges^1-f^2-b . Fuga включає різноманітні види поліфонічних технік, серед них, зокрема, стрети, де композитор проводить теми не тільки в прямому русі, а й в оберненні

(кінець 18 т.), оберненні та збільшені (з 23 т.), ракоході – заключна частина фуґи. Останні два проведення теми у ракоході (з 39 т.) особливо привертають увагу, адже, як у попередньому мініциклі, композитор дуже завуальовано робить натяки на *es-moll*, опору на звуки *es*, *b*, *ges* – це перші ноти проведення тем та завершення не тільки одного з проведеннь, а й всієї фуґи на *ges*, «тонічній терції».

Наступна прелюдія та фуґа, № 27, з точки зору ладового змісту унаочнює дещо «приховану» організацію. Серед певних ознак тональної опори можемо назвати тривалі зупинки на певних тонах, які можна трактувати як натяки на функціональні співвідношення – у першому такті така зупинка на *des*², наступна зупинка на звукові *as*², що можна трактувати як тонічну квінту *Des-dur*; *des-moll*; згодом пара таких опорних точок – *b*² та *f*² – як тонічна квінта паралельного *b-moll*. Серед рис модальної техніки спостерігаємо також постійні намагання композитора відтворити 12 звуків хроматичної гами, вочевидь, задля унеможливлення тональної «центрації», опорності – наприклад, у першому такті неповторювані звуки утворюють звуковий ряд з дванадцяти тонів, що кореспондує із закономірностями серійної техніки в атональній музиці. Адже модальність у сучасних композиторських пошуках не суперечить серійному принципу композиції, якщо в ньому реалізований певний ладовий звукоряд або в самій модальній структурі відбуваються процеси, наближені до пермутацій серії (інверсія, ракоход тощо). Відмінність між модусом і серією полягає в тому, що модус не пов'язаний з певним усталеним порядком і частотою появи звуків, що й спостерігається в наведеному музичному зразку.

Аналогічні закономірності ладової організації можемо спостерігати також в інших прелюдях і фуґах циклу, тобто вони можуть розглядатися як стильова риса творчості В. Бібіка в цілому. Використання автором нетипових, індивідуалізованих за інтонаційним змістом, звукорядів свідчить про ознаки в «Зошиті 3» стильових тенденцій музичного мистецтва ХХ ст.

Висновки. Поліфонічний цикл «34 Прелюдії та фуґи» В. Бібіка яскраво репрезентує сучасну ладо-інтонаційну організацію із власним композиторським трактуванням ладу, звукоряду, позбавленого класичної опори й структурної побудови. Спираючись на усталені

традиції поліфонічного циклу, композитор відкриває нові принципи у сфері ладових сполучень, як на рівні макроциклу, так і на рівні мікроциклу (тобто, вибудовується загальна «конструкція» ладових опор кожної прелюдії та фуґи, а також відбувається взаємодія між ладовим змістом тем всередині цих мікроциклів). У творі опосередковано спостерігається опора на *quasi* темперацію за *quasi* тональним «нахилом»: сім білих клавіш, які наче виступають у ролі тональних центрів, насправді позбавлені функцій тональної опори та спрямовані на посилення ролі модальності. У підсумку, майже всі мікроцикли мають риси контурної (зовнішньої) тональності при відсутності її атрибутів. Така диференційована роль ладогармонічного параметру музичного змісту, безумовно, вплинула на роль поліфонії в циклі, призвела до нових ладових утворень, що сформували специфічну горизонталь, вертикаль та умовну діагональ («ладову форму») музичного процесу. Це сприяло індивідуалізації композиторського стиля, виокремленню стилеутворюючих факторів, серед яких модальність має ключове значення.

Підсумовані особливості ладового мислення В. Бібіка свідчать про такі тенденції розвитку поліфонії в музиці ХХ століття, як ладотворююче конструктивне значення інтервалу, поєднання діатонічних і хроматичних ладових систем, що спираються на 12-тоновий хроматичний звукоряд. Проте, за рахунок наявності діатонічних ладових сполучень, синтезованих у змішану діатоніко-хроматичну систему, такі ладові структури не ототожнюються з 12-тоновістю.

Серед інших особливостей ладового мислення В. Бібіка спостережено загострення контрасту між звукоелементами, що становить зміст формотворення; зростання ролі інтервалів-дисонансів, фонічних властивостей ладогармонії та, відповідно, фактури; сонорика як «форму» ладогармонії, що робить драматургію творів наскрізною, тематизованою, позбавленою «зайвих» елементів; пріоритетного значення набуває не просто певна мелодична або гармонічна структура, а, власне, зв'язок між різними елементами ладомелодичної чи ладогармонічної системи. Зазначено, що системний вплив ладової організації на форму твору визначає його драматургію, трансформує жанрову та стильову координати в ньому.

Отже, в цілому, звернення В. Бібіка до жанру прелюдії та фуґи, з однієї сторони, дає змогу композиторові не поривати з традиціями, залишаючись послідовником бахівської лінії. Водночас автор слідує новим тенденціям музичної мови ХХ століття, що знайшли відбиття в творчості інших яскравих композиторів-поліфоністів – П. Гіндеміта, Д. Шостаковича, Р. Щедрина.

ЛІТЕРАТУРА

- Бабенко, О. (2021). *Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Бершадская, Т. (2008). Недоразумение, становящееся традицией. *Музыкальная академия*, 1, 175–178.
- Бібік, В. (1981–83). *34 Прелюдії та фуґи*. (Зош. 1–3). В. Задерацький (Передмова). Зош. 1, 80. Зош. 2, 64. Зош. 3, 60. Київ: Музична Україна [Ноти].
- Вязкова Е. В. О модальной и тональной системах в «Clavierübung III» И. С. Баха. *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*, 3, 43–49. DOI: <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2017.3.043-049>
- Гуляницкая, Н. С. (1984). *Введение в современную гармонию*. Москва: Музыка.
- Иванова, И. & Мизитова, А. (2006). *Фрагменты творчества Валентина Бибики*. Харьков: Рейтинг.
- Новіков Ю. М. (2016). Складо-фактурна організація як домінантна ознака фортепіанного стилю В. Бібіка (на прикладі жанру фортепіанної сонати). *Вісник НАКККіМ*, 1 (3), 41–44.
- Осипова, Л. (1984). *В. Бибики. «34 прелюдии и фуґи для фортепиано». Проблемы тематизма и формобразования*. (Дипломная работа). Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревського. Харьков.
- Очеретовская, Н. (1973). Пора становления. *Советская музыка*, 4, 34–38.
- Пясковський, І. (2012). *Поліфонія в українській музиці*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Свиридова, П. (2015). Утілення рис поліфонічного письма в умовах авангардної стилістики циклу «34 Прелюдії та фуґи» Валентина Бібіка. *Культурологічна думка*, 8, 120–124.

- Хащина, И. (1975). В. С. Бибик. *Полифонический цикл. Соч. 16 (а, б, в)*. (Дипломная работа). Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского. Харьков.
- Холопов, Ю. (1972). Об эволюции европейской тональной системы. В кн. *Проблемы лада, сс. 35–76*. Москва: Музыка.
- Циганюк, Л. (2020). До питання виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «34 Прелюдії і фуги» В. Бібіка. В кн. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 33 (2), 89–97. Дрогобич: Гельветика.
- Шаповалова, Л. (2007). *Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве*. Харьков: Скорпион.
- Щетинський, О. (2021). Валентин Бібік: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIII, 42–64.
- Bosi, C. (2004). Modalità e polifonia: una discussione critica sui più recenti approcci di ricerca. *Rivista Italiana Di Musicologia*, 39 (1), 173–198. DOI: <http://www.jstor.org/stable/24324778>
- Heinemann, M. (2001). Modale Mehrstimmigkeit als Problem der Musiktheorie im frühen 19. Jahrhundert. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 58(4), 300–316. DOI: <https://doi.org/10.2307/931106>
- Hentschel, F. (2006). Formen neuer Tonalität in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 63(2), 67–93. DOI: <http://www.jstor.org/stable/25162357>
- Mizitova, A., & Ivanova, I. (2020). Late Romantic Reflections by Valentin Bibik. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(4), 365–375. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2878>
- Pustijanac, I. (2016). La polifonia rivisitata: lo studio degli schizzi alla luce degli studi sul processo creativo in Ligeti, Lachenmann e Grisey. *Philomusica online*, 15 (2), 155–186. DOI: <http://dx.doi.org/10.13132/1826-9001/16.1840>.

Hanna Levchenko

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

**THE INTERACTION OF TONAL AND MODAL PRINCIPLES
OF MODE ORGANIZATION IN THE POLYPHONIC CYCLE
“34 PRELUDES AND FUGUES” BY V. BIBIK
(based on *Book III*)**

Statement of the problem. *The article examines mode organization in the polyphonic cycle “34 Preludes and Fugues” by Ukrainian composer Valentin Bibik.*

The scientific novelty. *The article explores modality and tonality as mode-organizing constituents in the polyphonic piano piece “34 Preludes and Fugues” by V. Bibik.*

The aim of the article is to indicate mode organization on the example of tonality and modality in polyphonic development of “The Third Notebook” (from the cycle “34 Preludes and Fugues”) by V. Bibik. The research methodology consists of integrated approaches to polyphonic music of the 20th century, including comparative and system-structural analyzes of musical works.

Analysis of recent publications. *The theoretical basis of the article is the latest publications by T. Bershadskaya (2008), N. Gulyanitskaya (1984), Yu. Kholopov (1972), M. Heinemann (2001), F. Hentschel (2006), I. Pustijanac (2016) and others. These studies investigate the compositional techniques of the twentieth century and their individual implementation into polyphonic works. When studying scientific sources, attention is focused on the interaction of polyphony and harmony since V. Bibik’s polyphonic cycle was chosen as the research material, in which polyphonic and harmonic patterns are closely intertwined, however, modal principles become the connecting factors, which is proved in the work.*

The presentation of the main material. *The article investigates modern trends in the development of polyphonic music of the XX–XXI centuries, as well as the composer’s intention to create a mode organization in the cycle “34 Preludes and Fugues”. The article defines commonly used terms from the modern theory*

of musical modes regarding such phenomena as modality, tonality and their interconnection. The work presents the historiography of V. Bibik's creative heritage in the context of the polyphony development. The work highlights the interaction of tonal and modal patterns in "The Third Notebook" (from the cycle "34 Preludes and Fugues") by V. Bibik.

Conclusions. The article argues the dominance of modality in structural organization of the cycle "34 Preludes and Fugues". It is noted that the cycle accumulates a huge number of composer's ideas regarding the interpretation of modern musical modes and tonal system. V. Bibik is not recognized as the author of the theoretical concepts of the mode organization in music, but the cycle itself is considered as a kind of composer's creative manifesto, a vivid reflection of his conception of musical modes.

Key words: Valentin Bibik's creativity; mode; tonality; modal principles; polyphonic cycle.

REFERENCES

- Babenko, O. (2021). *Choral creativity of Valentin Bibik: genre paradigm and features of individual style*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Bershadsкая, T. (2008). A misunderstanding becoming a tradition. *Musical Academy*, 1, 175–178 [in Russian].
- Bibik, V. (1981–83). 34 Preludes and Fugues. (Vols. 1–3). V. Zaderatsky (Preface). V. 1, 80. V. 2, 64. V. 3, 60. Kyiv: Muzychna Ukrayina [Score, in Ukrainian].
- Bosi, C. (2004). Modality and polyphony: A critical discussion on some recent research approaches. *Rivista Italiana Di Musicologia*, 39 (1), 173–198. DOI: <http://www.jstor.org/stable/24324778> [in Italian].
- Gulyanitskaya N. S. (1984). *Introduction to modern harmony*. Moscow: Muzika [in Russian].
- Heinemann, M. (2001). Modal polyphony as a problem of early 19th century music theory. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 58(4), 300–316. DOI: <https://doi.org/10.2307/931106> [in German].
- Hentschel, F. (2006). Forms of new atonality in the second half of the 20th century. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 63(2), 67–93. DOI: <http://www.jstor.org/stable/25162357> [in German].
- Ivanova, I. & Mizitova, A., (2006). *Fragments of Valentin Bibik's creative work*.

- Kharkov: Reiting [in Russian].
- Khashchina, I. (1975). *V. S. Bibik. Polyphonic cycle. Op. 16 (a, b, c)*. (Graduate Thesis). Kharkov State Institute of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkov [in Russian].
- Kholopov, Yu. (1972). On the evolution of the European tonal system. In *Music mode problems*, (pp. 35–76). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Mizitova, A., & Ivanova, I. (2020). Late Romantic Reflections by Valentin Bibik. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(4), 365–375. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2878> [in English].
- Novikov, Yu. (2016). The texture-composite organization as a dominant character of piano style of V. Bibik (through the example of fortepiano sonata genre). *National academy of managerial staff of culture and arts herald*, 3, 41–44 [in Ukrainian].
- Ocheretovskaya, N. (1973). Time of becoming. *Soviet music*, 4, 34–38 [in Russian].
- Osipova, L. (1984). *Bibik. “34 Preludes and Fugues for Piano”*. *Problems of thematism and shaping*. (Graduate Thesis). Kharkov State Institute of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkov [in Russian].
- Piaskovskiy, I. (2012). *Polyphony in Ukrainian music*. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
- Pustijanac, I. (2016). Polyphony revisited: the study of sketches in the light of the studies on the creative process in Ligeti, Lachenmann and Grisey. *Philomusica on-line*, 15 (2), 155–186. DOI: <http://dx.doi.org/10.13132/1826-9001/16.1840> [in Italian].
- Shapovalova, L. (2007). *Reflective artist. Reflection problems in musical creativity*. Kharkov: Skorpiion [in Russian].
- Shchetynskiy, O. (2021). Valentin Bibik: acquisition of creative maturity. *Aspects of Historical Musicology*, XXIII, 42–64 [in Ukrainian].
- Svyrydova, P. (2015). The embodiment of the features of polyphonic writing in the avant-garde style of the cycle “34 preludes and fugues” by Valentin Bibik. *Culturological Thought*, 8, 120–124 [in Ukrainian].
- Tsyhaniuk, L. (2020). To the problem of the performing interpretation of the polyphonic cycle “34 Preludes and Fugues” by V. Bibik. In *Current issues of the humanities: interuniversity collection of scientific works of young scientists of Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko*, 33 (2),

89–97. Drogobich: Helvetica [in Ukrainian].

Vyazkova, E. (2017). On the Modal and Tonal Systems in J. S. Bach's "Clavierübung III". *Music Scholarship*, 3, 43–49. DOI: <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2017.3.043-049> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 7 вересня 2021 р.