

# ПАМ'ЯТНІ ДАТИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

---

УДК 781.42:78.071.1(477)Стронько

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231204>

**ПОСТОВОЙТОВА С. О.**

**Постовойтова Світлана Олександрівна** — магістр мистецтвознавства, аспірантка кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7131-2341>

[musikendsv@ukr.net](mailto:musikendsv@ukr.net)

© Постовойтова С. О., 2021

## «МОДАЛЬНІ ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ IN C»

### БОРИСЛАВА СТРОНЬКА: СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ МОДАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ

#### До 50-річчя композитора

Поліфонічний цикл і fuga, як її концептуальний центр, є найбільш поширеною жанровою формою для втілення поліфонічних новацій композиторів і постійно привертає увагу науковців. Теоретичні аспекти дослідження поліфонічних структур та поліфонічної техніки органічно доповнюються різноманітними історико-стильовими екскурсами функціонування fugи й поліфонічного циклу — особливо барокових та романтичних. Однак найбільш нагальною потребою сьогодні є звернення до сучасних зразків поліфонічної музики, що зумовлено, з одного боку, мистецькою практикою, а з іншого, переосмисленням традиційних поліфонічних форм та прийомів в умовах тотального експериментування й кардинального оновлення музичних технік. «Модальні прелюдії та fugи in C» Б. Стронька демонструють авторський варіант трактування поліфонічного циклу, зумовлений нетрадиційним поєднанням модальності з поліфонічними принципами і прийомами розвитку. Зміна функціонально централізованої ладо-тональної системи на кардинально інший, модальний тип ладової організації спричинила значні зміни на всіх ярусах багаторівневої організації fugи, починаючи з її ядра — теми, завершуючи принципами композиції і формотворення. На основі докладного аналізу поліфонічного циклу Б. Стронька виявлено специфічні зміни, спричинені використанням у фузі модальної техніки.

**Ключові слова:** поліфонічний цикл, модальність, специфіка тематизму, інтермедія, прийоми перетворення теми, композиція.

**Постановка проблеми.** У музиці ХХ — початку ХХІ століть великий поліфонічний цикл зазнає переосмислення. Неабияку увагу до нього виявляють композитори: Всеволод Задерацький (1937–1939), Пауль Хіндеміт (1942), Дмитро Шостакович (1951), Родіон Щедрін (1963), Алемдар Караманов (1964), Ірина Єльцова (1970), Валентин Бібік, (1973) Георгій Мушель (1975), Костянтин Сорокін (1975), Микола Гудіашвілі (1975), Гаяне Чеботарян (1979), Кара Караєв (1981), Олександр Пірумов (1982), Олев Сау (1984), Леонід Бобильов (1987), Мирослав Скорик (1989), Олександр Флярковський (1990), Ігор Рехін (1990), Сергій Слонімський (1994), Дмитро Смірнов (2000), Арнольд Бренінг (2000), Леонід Любовський (2000), Валерій Белунцов (2003), Борислав Стронько

(2003), Ігор Пясковський (2003), В'ячеслав Гайворонський (2005) та багато інших. Але об'єктом музикознавчих досліджень стали лише деякі з них. Отже, актуалізується необхідність включення циклу Борислава Стронька у виконавську практику та його теоретичного осмислення як цілісного художнього явища.

Інший фактор, що спонукає до вивчення «Модальних прелюдій та фуг in C» — оригінальна модальна ладова організація, яка стає інтонаційною основою прелюдій і поєднується з принципами побудови фуґи, чим докорінно відрізняється цей цикл від інших поліфонічних циклів.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Наукових праць, у яких висвітлено специфіку поліфонічного мислення Б. Стронька та особливостей циклу «Модальні прелюдії та фуґи in C», не виявлено. Методологічною опорою дослідження є фундаментальні досягнення вітчизняного музикознавства в галузі теорії поліфонії та теорії фуґи: роботи Ірини Васирук<sup>1</sup>, Володимира Калужського<sup>2</sup>, Ігоря Кузнецова<sup>3</sup>, Анатолія Мілки<sup>4</sup>, Наталії Сімакової<sup>5</sup>, Кіри Южак<sup>6</sup>, у яких досліджуються будова фуґи, особливості її конструктивних складових, історичний шлях розвитку жанру.

Матеріали статті стисло репрезентують результати дослідження, у якому вперше ретельно проаналізовано всі прелюдії та фуґи циклу з акцентом на висвітленні «сміслового джерела» поліфонічного циклу (фуґи), її квінтесенції (теми), чим і зумовлено **наукову новизну** роботи.

**Мета дослідження** — виявити особливості використання модальної техніки та її вплив на різні структурні рівні фуґи в циклі «Модальні прелюдії та фуґи in C» Борислава Стронька, а також з'ясувати особливості поліфонічного мислення композитора. Відповідно, мета зумовлює такі завдання: 1) розглянути контекст створення циклу; 2) визначити принципи загальної композиційно-драматургічної логіки побудови музичного цілого; 3) виділити й обґрунтувати основні ознаки поліфонічного мислення композитора; 4) з'ясувати специфіку впливу логіки модальної ладової системи на принципи побудови фуґи.

**Виклад основного матеріалу.** Головна ідея циклу, як зазначив сам композитор, — випробувати свою поліфонічну майстерність у нових звуковисотних умовах, використовуючи модальну техніку письма<sup>7</sup>. У циклі прелюдії і фуґи розташовані за часом їх створення: починаючи з першої (2003) до одинадцятої (2016). Цикл потенційно відкритий і, як прокоментував сам автор, — він не прагнув відтворити традиційну логіку 24 тональностей або герметичної системи ладів, а хотів досягти свободи і під-

---

<sup>1</sup> Васирук И. И. Художественно-содержательные особенности фуґи в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Муз. искусство / Астраханская гос. консерватория. Саратов, 2008. 225 с.

<sup>2</sup> Калужский В. М. Эволюция темы фуґи в классической и современной музыке века : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Муз. искусство / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Ленинград, 1983. 193 с.

<sup>3</sup> Кузнецов И. К. Теоретические основы полифонии XX века. Москва : Консерватория, 1994. 286 с.

<sup>4</sup> Милка А. П. Полифония : учеб. для муз. вузов : в 2 кн. Санкт-Петербург : Композитор, 2016. Кн. 1 336 с.; Кн. 2 248 с.

<sup>5</sup> Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуґа. Москва : Композитор, 2002–2007. Ч. 1 : История, теория, практика. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция. 2002. 528 с. Ч. 2 : Контрапункт строгого стиля и фуґа. Фуґа: её логика и поэтика. Москва : Композитор, 2007. 800 с.

<sup>6</sup> Южак К. И. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории : в 2 кн. Санкт-Петербург : Сударыня, 2006. Кн. 1 392 с.; Кн. 2. 288 с.

<sup>7</sup> Модальність (від лат. *modus* — міра; грец. *τρόπος* — спосіб, образ, манера) — спосіб звуковисотної організації, в основі якої лежить принцип звукоряду, у якому кожен ступінь може бути опорним. Модальна техніка письма як термін у цій статті позначає створення композиції на основі модусів — ладів, кожен з яких має певний принцип побудови звукоряду.

креслити потенційну можливість безкінечності процесу створення ладів. Композитор свідомо обмежив кожен прелюдію і фугу звукорядом певної конструкції, що дало можливість створити композиції з яскраво вираженим індивідуальним колоритом.

Для правильного трактування специфіки використання модальної техніки у цьому творі вкажемо на основні відмінності модальної системи від тонально-функціональної:

- основою є звукоряд із певною структурою і внутрішніми звуковисотними співвідношеннями;
- переважає горизонтальний звукокомплекс над акордовою вертикаллю;
- централізація цілого відбувається через систему опорних тонів, а не за рахунок тяжіння до єдиного центру; відсутність функціональних зв'язків;
- превалює горизонтальне розгортання;
- для кожного звукоряду властиве специфічне звучання завдяки руху обмеженим колом звуків;
- основні принципи розвитку — транспозиція, мутація, метабола, немає відхилень та модуляцій;
- тональна логіка не є фактором формоутворення.

Суттєві відмінності внутрішньої логіки модальності й тонально-функціональної системи спричинили значні зміни, починаючи із загальної логіки побудови циклу. Для всіх композицій циклу тон *C* позначений як опорний (автор підкреслив у назві циклу). Тон *C* наявний на початку й наприкінці викладу тем, хоча може і не бути завершальним тоном. Виняток становлять фуги № 2 та № 9, у яких, окрім *C*, є ще один опорний тон, що робить ладову структуру зазначених фуг перемінною. Кожна прелюдія і fuga має індивідуальну ладову конструкцію (таблиця 1).

Таблиця 1.

#### Ладові конструкції прелюдій та фуг циклу<sup>1</sup>

(будова ладу позначена цифрами 1, 2, 3, 4, що відповідають відстані між звуками: півтон, тон, півтора тони і два тони)

Симетричні лади	Несиметричні лади
<p>№ 9 структура 12 12 12 12<sup>2</sup>, відповідає другому ладу з ладів з обмеженою транспозицією за О. Мессіаном;</p> <p>№ 10 структура 31 31 31, відповідає третьому ладу за класифікацією Ю. Холопова;</p> <p>№ 11 структура 211 211 211, відповідає третьому ладу за О. Мессіаном.</p>	<p>№ 1 структура 21 22 122, еолійський;</p> <p>№ 2 структура 222 12 12, сконструйований композитором<sup>3</sup>;</p> <p>№ 3 структура: 12 13 122 (мінор, з низькими II та IV), запозичений з вірменської музики;</p> <p>№ 4 структура 22 1 2 з транспозицією на ч. 5, сконструйований композитором;</p> <p>№ 5 структура 113 2 113</p> <p>№ 7 структура 41241, гемітонна пентатоніка (лад без II та VI ступенів), зустрічається у рагах для сантура;</p> <p>№ 8 структура 14232 (з японської музичної практики).</p>
<p><b>Дванадцятитоновий лад.</b> № 6 структура 22 121 із транспозицією на м. 6 (всі 12 тонів, але ніколи в одній октаві), сконструйований композитором.</p>	

<sup>1</sup> Розподіл використаних ладів у таблиці відбувається за класифікацією Ю. Холопова: Симетричні лади в теоретических системах Яворского и Мессиа́на // Музыка и современность. Москва : Музыка, 1971. С. 247–293.

<sup>2</sup> У таблиці будова ладу позначена цифрами 1, 2, 3, 4, що відповідає відстані між звуками відповідно: півтон, тон, півтора тони та два тони.

<sup>3</sup> За структурою, сконструйований лад фуги є мікстом лідійського та міксолідійського ладів.

Серед використаних ладів: симетричні, несиметричні лади і дванадцятитоновий лад. Серед симетричних ладів — лади, що складаються з однакових за структурою частин, які замикаються при малій кількості повторень.

Несиметричні лади мають певну конструкцію, але не мають розподілу на внутрішньо ідентичні будови, утворені від розподілу октави на рівні частини. Серед несиметричних ладів — запозичені з різних музичних традицій (індійської раги, вірменської музики, японської музичної практики), використані вже використовувані в композиторській практиці та авторські лади, які сконструював митець. Несиметричні також лади різняться між собою: за кількістю звуків (п'яти, шести, семизвучні) і опорних тонів (один центральний тон або з двома перемінними опорними тонами).

Специфіка повного дванадцятизвучного ладу полягає в тому, що він охоплює всі дванадцять звуків, але реально утворюється за допомогою транспозиції обраної структури ладу 22 121 на малу сексту.

У дев'яти з одинадцяти фуг обрана структура ладу зберігається від початку до кінця композиції без використання інших випадкових звуків, без мутації, метаболі, переходу в полімодальність або в інші системи звукової організації<sup>1</sup>. Лише у двох фугах композитор використовує принцип транспозиції ладової структури: у № 4 на чисту квінту, у № 6 на малу сексту. Подальші проведення теми проходять від звуків, що лежать в основі звукоряду та через фактичну відсутність традиційних модуляцій і відхилень зі зміною ладового окрасу знімається момент оновлення, мандрування, тонального розвитку теми. Через таку відсутність зовнішніх модуляційних процесів створюється ефект постійного перебування в одній звуковисотній системі, яка має власне фонічне забарвлення. Відсутність зовнішньої динаміки руху замінюється внутрішніми процесами перетворення теми, посилюється ефект застигання, перебування на одному місці.

**Теми фуг** (п'ять з одинадцяти) — дуже компактні за масштабом (№№ 2, 4, 6, 7, 11 — 2,5 такти), а максимальний обсяг серед цих фуг — 51 такт. Особливу увагу привертають фуги № 4 та № 7 (40 і 36 тактів відповідно), компактність яких зумовлена насиченою тематичною роботою — дроблення теми на мотиви; щільна імітаційна робота; відсутність інтонаційного матеріалу, відмінного від теми чи контрастного темі (протискладення й інтермедії так чи так побудовані на мотивах теми). Розглянемо тематичну (схема 1) і мотивну (схема 2) схеми фуги № 7 (приклад 1).

У тематичній схемі фуги відображено лише кількість проведенень, але не зафіксовано внутрішні процеси перетворення. У мотивній схемі детально відображено дрібну мотивну роботу. Тема фактично побудована з трьох коротких мотивів і завершального повторення першого мотиву (структура теми = 1 2 3 1). У подальшому розвитку, окрім початкових трьох мотивів, виникають ще п'ять, які за своєю сутністю є близькими або похідними від мотивів теми, що сприяє цілісності звучання фуги без наявних контрастів. Композитор використовує інтенсивну імітаційну роботу, виокремлює ритмічні

---

<sup>1</sup> Ю. Холопов (Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиаана // Музыка и современность. Москва : Музыка, 1971. С. 247–293) з'ясував, що в композиторській практиці є кілька основних типів розвитку в межах обраної ладової структури:

- транспозиція (за аналогією до модуляції в тонально-функціональних системах);
- мутація (перехід в інший лад) + транспозиція іншого ладу;
- метаболі (перехід з модальної системи в мажоро-мінорну) + модуляційні процеси в мажоро-мінорній системі;
- перехід від модальної одношаровості до полімодальності;
- перехід до інших гармонічних систем, наприклад, вільної дванадцятитоновості.

й інтонаційні формули, конструює проведення теми або її мотивів у різних варіантах повторення та конфігураціях (1231, 122, 2131), а також проводить мотиви у збільшенні й оберненні. Усе зазначене спільно з остинато і варіантним повторенням мотивів зумовлює сприйняття музичної тканини як гомогенної. Інтонаційна близькість мотивів, незважаючи на інтенсивні внутрішні процеси перетворення, посилює ефект перебування на одному місці й загалом наближається до репетитивної техніки, яку використовують мінімалісти. Фактично, змінюються просторові орієнтири фуґи, переходячи від горизонтального типу розгортання до колоподібного руху всередині музичної матерії.

Приклад 1.

Б. Стронько. Фуґа № 7, тема = 2,5 тт. Структура ладу: 4 1 2 4 1

Схема 1.

Б. Стронько. Фуґа № 7. Тематична будова

T	Π			T
	T			
		T	T*	T у зб
1	3	8	10 18	21 27 31
f	h	f	h	f h
експозиція		розвив. розд.		заверш. розд.

Умовні позначення: T\* — дефрагментація і комбінаторна перестановка мотивів теми (1231 перетворились на 2131). T у зб — тема у збільшенні.

Схема 2.

Б. Стронько. Фуґа № 7. Мотивна будова

12 31	22*	11		4		2 1 3 1		5	5									
	1 2 3	1	22	4	2 1 3	1 4	4	5 6	5									
			12 3 1	4			2 1 3 1	5	6									
1	2	3	4	5	7	8	9	10	11	12	13	14	15	18	19	20	21	22

  

7 6	7 6	8	8	1 2	3 1		7 7	7 6				
7 6	7 6	8	8		7	4	8*	6	6 7 7 6			
6 7	6 7	8	8		6			1 зб	2 зб	3 зб	1 зб	
23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	36

Умовні позначення: \* — обернення мотиву.

Основою інтонаційної структури мелодичної лінії в більшості фуг циклу є дисонанс, що пов'язано з використанням модальності. Ускладнюються інтонаційні зв'язки, трапляються широкі стрибки. Мелодичні тяжіння переважають над гармонічними, відповідно, підкреслюючи лінеарність розгортання голосів. Якщо розглянути вертикальний зріз у фугах, якісна зміна звуковисотної організації сприяє зростанню напруження інтерваліки, яке особливо помітне під час напластування мелодичних ліній.

На рівні інших елементів фуги теж відбуваються значні зміни. У фугах ХХ — початку ХХІ століть композитори використовують нові інтервальні форми **відповіді**, що зумовлено двома факторами: 1) послабленням чи відсутністю тональної централізації і, відповідно, відсутністю необхідності експонувати й утверджувати тональність; 2) творчим пошуком у сфері нових форм звучання — не кварто-квінтових зіставлень, а інших. У «Модальних прелюдиях та фугах *in C*» Б. Стронька в умовах модальної системи зникає необхідність дотримуватись правила кварто-квінтового типу відповіді: відповідь може мати будь-який інтервальний крок, обираючи початковий звук серед звуків використаного композитором ладу, або відповідь може збігатися з кроком транспозиції ладу (фуги № 4 та № 6). Відповідь посилює специфіку звучання ладу, не порушуючи його структури (приклади 2 і 3).

Приклад 2.

Б. Стронько. Фуга № 2

Приклад 3.

Б. Стронько. Фуга № 6

**Протискладення** у фугах циклу найчастіше є нейтральними або комплементарними, а, враховуючи відсутність тонально-функціональних зв'язків і зниження

ролі вертикалі, — переважають неутримані протискладення. Загалом мета утриманих протискладень — можливість розвитку фуґи із застосуванням вертикально-рухомого контрапункту й горизонтально-рухомого контрапункту. У фуґах циклу № 1, 2, 4, 5, 6 та 11 можна говорити про утримані протискладення, адже утриманими вважають протискладення, що проведені два і більше разів, але протискладення утримуються лише в експозиції, частіше лише двічі (виняток — фуґи № 2 й № 11, у яких вони проводяться тричі). Отже, через інтонаційну неконтрастність та дезактивацію контрапунктичної функції протискладення, тема стає «вождем» і має можливість максимально заповнити музичну тканину.

Інший елемент, що мав би стати контрастом або позбавити тему незаперечного переважання у фузі — **інтермедія**. У фуґах циклу «*in C*» інтермедії найчастіше виконують функцію побудови, продовжуючи розвиток тематизму або функцію розгорнутої зв'язки, що будується на нейтральному матеріалі. Специфіка інтермедій із функцією розвитку полягає в тому, що розвиток відбувається за рахунок не тільки секвенцій, а й нетипових для фуґи засобів. Так, Б. Стронько використовує прийом помноження (або тиражування) ритмо-інтонаційних структур — квазісеквенційне повторення мотиву в одному або кількох голосах одночасно. Найчастіше мотив, що складає основу тиражування, варіантно змінюється в усіх голосах, повторюючись із горизонтальним зсувом або з одночасним застосуванням до обраного мотиву різних технік (ізомелічної — збереження мелодичної лінії з ритмічними змінами, ізоритмічної — збереження ритмічної лінії зі змінами мелодичної, або інтерполяції — перенесення окремих звуків на октаву вгору або вниз).

Розглянемо першу інтермедію з фуґи № 4 (тт. 15–18). Нижня пара голосів являє собою канонічну секвенцію другого розряду; верхня пара голосів — імітація варіантно-змінюваних мотивів у кожному з голосів (приклад 4, схема 3).

Приклад 4.

Б. Стронько. Фуґа № 4. Інтермедія 1 (тт. 15–18)

Схематичне зображення з позначенням мотивів, часу вступу, їх тривалості (наприклад, 5/4 позначає, що мотив триває п'ять четвртних долей)

	А триває 5/4	А1 триває 6/4	А2 триває 7/4	
	В триває 5/4	В1 триває 6/4	В2 триває 7/4	
	С триває 4,5/4	С1 триває 5/4	С2 триває 6,5/4	
	С триває 4,5 /4	С1 триває 5/4	С2 триває 6,5/4	

Розглянемо схему: нижня пара голосів — канонічна секвенція другого розряду з постійним подовженням часу вступу, адже сама ланка повторення також розширюється внаслідок появи додаткових звуків.

Мотив А, що звучить у верхньому голосі, повторюється тричі, щоразу розростаючись на одну чверть (5/4, 6/4, 7/4), спочатку утримуючи мелодичне повторення, а далі розширюється ще й інтонаційно. Мотив В у другому голосі проводиться тричі, контрапунктично складаючи з мотивом А ланку повторення, і проходить аналогічний шлях розвитку через ритмічне (5/4, 6/4, 8/4) та інтонаційне розширення. Докладного аналізуючи контрапункт верхньої пари голосів виявляємо, що між ними є горизонтальний зсув між повтореннями: перший раз голоси вступають через 1/4, другий через 1,5/4, третій раз — знов через 1/4.

Подібні явища мало чутні під час прослуховування, але вони видимі під час детального аналізу, що дає змогу краще зрозуміти, якими технічними засобами композитору вдається досягти ефекту внутрішнього розвитку при повторенні матеріалу. Цей прийом ще можна назвати мультिवаріантним повторенням, що має певну спорідненість із репетитивною технікою і стає специфічною ознакою поліфонічного мислення Б. Стронька. Мультिवаріантне повторення матеріалу, незважаючи на фактичні зміни, посилює ефект завмирання, перебування на одному місці, що органічно поєднується з ідеєю перебування в умовах одного специфічного звучання обраного ладу.

На **рівні прийомів перетворення теми** композитор використовує всі відомі прийоми, але цікаво, що збільшення, зменшення чи ракохід найчастіше застосовано наприкінці розвиваючого та в завершальному розділах або в кодах як поодинокі, особливі засоби, тим самим підкреслюючи завершальний етап розвитку теми.

Щодо використання техніки контрапункту, уже зазначалось, що техніка утриманих протискладень не є актуальною для композитора, а в умовах модальності переважають закони лінійності, тому контрапункт формується як багатоголосне нашарування пластів, специфіка яких — фактурно й регістрово посилити звучання обраного ладу. Винятком є лише тритемна fuga № 3: у ній потрійний контрапункт стає основою другого розділу, який має ознаки розвиваючого й завершального водночас (тт. 51, 59, 67). Композитор вдається до одночасного накопичення усіх трьох тем у низькому басовому регістрі для створення похмурої атмосфери, а спільно з використанням ладу, запозиченого з вірменської традиції (мінор із низькими II та IV, структура: 12 13 122), надає звучанню фуги напруженості й стриманого драматизму (схема 4).

Привертає увагу зростання ролі остинато. У фугах циклу трапляються різні види остинато: повторення ритмічних і мелодичних фігур, мотивів, найчастіше одночасно в різних голосах, які можуть між собою вступати в імітаційні співвідношення.

У схемі фуги № 2 бачимо, що остинато є не просто повторенням, а складним поєднанням остинатної фігури № 2, що дублюється в сексту, і остинатної фігури № 1, які імітаційно взаємодіють (тт. 42–46).

Схема 4.

Б. Стронько. Фуга № 3. Тематична будова

T <sup>1</sup>		T <sup>2</sup>		ost ритм		str / T <sup>2</sup> кв		T <sup>3</sup>	T <sup>2</sup>	T <sup>1</sup>
T <sup>1</sup>		T <sup>2</sup>		T <sup>3</sup>		ost ритм		T <sup>2</sup> кв	T <sup>2</sup>	T <sup>3</sup>
T <sup>1</sup> П	T <sup>1</sup>	T <sup>2</sup>		T <sup>3</sup>		T <sup>2</sup> кв		T <sup>1</sup>		T <sup>3</sup>
1 5 9 15	19 24 31	37 42	47 48 50	51	59	67	72-75			
c f e s	g a s	c g d e s	d e s \ g e s		g e s \ d e s	c \ g e s \ f e s	c			
експозиція				розвиваючий + завершальний розділ						

Схема 5.

Б. Стронько. Фуга № 2 Тематична будова

T	П	↑	↑	T	T в зм		↑	а в	T	
T		П	T	str	T		↑	а в с с с	T	
T		П	T	T	T		↑	с с с	T ракохід	
1 3 7 9	12 15	19\20\21\22	26 27\28	29\30\31	32 37	40				
g f i s	g d	g d	g d		a	g				
експозиція				розвиваючий розділ						

ost 2				у 6	ost 2	ost 2	T в зм
ost 2					ost 2	ost 2	T
ost 1	ost 1	ost 1	ost 1	T	T		
42	43	44	45 46	46	47 48	51	
розвиваючий розділ				завершальний розділ			

а в с — мотиви, що активно розвиваються у третій інтермедії.  
 Т зм — тема у зменшенні. Т — тема у ритмічному збільшенні.  
 Т ракохід — ракохідне проведення теми.

Приклад 5.

Фуга № 2. Інтермедія 2 (тт. 15–19)

The image shows two systems of musical notation for the Intermezzo 2 of Fugue No. 2. The first system (measures 54-57) features a treble and bass clef with a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Annotations include 'інтермедія' above the treble staff, 'секвенція C' above the treble staff, and 'ostinato A' and 'ostinato B' below the bass staff. The second system (measures 58-61) continues the piece, with 'секвенція C' above the treble staff and 'ostinato A' and 'ostinato B' below the bass staff.

У другій інтермедії середня пара голосів остинатно повторює мотив *A*, нижній голос контрапунктом остинатно проводить мотив *B*, у верхньому голосі секвенційно проводиться мотив *C*.

Приклад 6.

Фуга № 2. Інтермедія 4 (тт. 42–46)

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 83-86) shows a piano accompaniment with three voices. The upper voice (treble clef) plays motif *A* ostinato. The middle voice (treble clef) plays motif *A* ostinato. The lower voice (bass clef) plays motif *A1* ostinato. Motif *B* is introduced in the lower voice as a sequencing pattern. The second system (measures 86-89) continues the ostinato patterns for *A*, *A1*, and *B*.

У четвертій інтермедії верхня пара голосів остинатно повторює мотив *A*, нижній голос остинатно повторює мотив *A*<sub>1</sub>, другий знизу голос, секвенційно повторює мотив *B*. Сукупність остинато з секвенціями або варіантним повтором мотивів знову приводить до репетитивної техніки та створює ефект прихованого внутрішнього руху при фактичному перебуванні на одному місці.

Характерною особливістю фуг циклу «*in C*» є використання трансформованих варіантів теми в подальших її проведеннях. Серед видів уживаної трансформації: ізомелія, ізоритмія, скорочення, проведення теми не від початку, комбінаторні міксти з іншим розташуванням мотивів в середині теми. Такі прийоми належать до неполіфонічних засобів перетворення теми і є специфічною ознакою не тільки поліфонічного мислення композитора, а й музичної логіки Б. Стронька загалом (принцип мультиваріантного повторення музичного матеріалу є основою більшості творів 2000-х років). В умовах модальної техніки всі наведені принципи не порушують загального звучання ладу (усі голоси обмежені певним звукорядом), тому заміна одного звука звукоряду на інший не викликає суперечностей, контрасту або конфлікту. Зазначимо, що такий варіантний тип повторення є стабільним засобом розвитку і в інших, неполіфонічних творах композитора.

У мотивній схемі відтворено процес комбінаторної зміни розташувань мотивів у середині теми (тт. 18–28) та процес її дефрагментації, контрапунктичної і поліфонічної роботи з мотивами в завершальному розділі (об. — обернення, зб. — збільшення, кв. — квазі, подібний), сама ж тема складається з мотивів *abbc*<sub>d</sub>.

Схема 6.

Б. Стронько. Фуга № 4. Тематична будова

	Т	П		↑		Т*		дефрагментація	
Т	П						Т*	теми на мотиви та	
		Т		⊥				їх видозмінення	
			Т			Т*		(зб, зм, обернення)	
1	3	7	12	15	18	21	24	26	29–40
с	g	f	b						
експозиція				розвив. розд.				заверш. розд.	

Умовне позначення: Т\* — комбінаторне видозмінення теми.

Схема 7.

Б. Стронько. Фуга № 4. Мотивна будова

	abbc	d		1	1	1		dabc	b
abbc				1	1	1			bcda
	abbc			2	2	2	abcd		
		abbc		2	2	2	bbcad		
1	3	7	12	15–18	18	21	24	26	
експозиція				інтермедія		розвиваючий розділ			

a зб об	d об с	a кв	b кв зб	b	b b	b	b	b	
a зб об		c зб об	d об	a	a a	a	a	a	
			d кв зб		d	c	d	c	
					d c	d	c	d	
29	30	32	33	34	35	36	37	38	40
завершальний розділ									

Як зазначає І. Пясковський, у фугах композиторів ХХ — початку ХХІ століть використання зазначених прийомів стає прерогативою<sup>1</sup>. На нашу думку, це пов'язано одночасно і з еволюцією звуковисотної організації (варіантна зміна будь-якого звука не порушить гармонічності звучання теми та її внутрішніх функціональних зв'язків) й одночасним поверненням до принципів, що виникли у давні часи, але не використовувались або використовувались як виняток у межах фуги.

**Висновки.** Суттєві зміни у фугі на рівні експонування теми, подальшого її розвитку та взаємодії з іншими елементами не могли не вплинути і на формування композиції та процес формотворення. В умовах модальності загальноприйняті фактори, такі принципи як наявність тоніко-домінантових проведень теми в експозиції, каданси, тональний план розвитку, наявність домінантової гармонії перед завершальним розділом, повернення до тоніки на початку завершального розділу в умовах

<sup>1</sup> Пясковский И. Б. К понятию «современная фуга» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 88 : Старовинна музика — сучасний погляд. Ч. 1. Київ, 2009. С. 94–95.

модальності стали неактуальними. Тому у фугах циклу «*in C*» роль показників, що формують межі розділів композиції та форми фуги, беруть на себе інші чинники.

В усіх фугах через зміну інтервального кроку відповіді та відсутності тоніко-домінантових проведень теми в експозиції послаблюється чіткість розмежування розділів. Однак стабільними залишаються ті фактори, які визначають межу між експозицією та розвиваючим розділом: 1) кількість тематичних проведень, відповідних до кількості голосів; 2) беззмінне проведення теми в усіх голосах. Ознаками початку розвиваючого розділу найчастіше стають використання прийомів перетворення теми та / або наявність інтермедії.

Завершальний розділ нерідко складно чітко виокремити за відсутності тонально-функціональної логіки. Зазначимо, що композитор майже не використовує принцип розрядження фактури та виключення (паузування) голосів на межах розділів, що робить складною або неможливою процедуру відмежування розвиваючого та завершального розділів (фуги №№ 3, 4, 6, 9).

Щодо стосується формотворення, то привалюють прості форми. Показниками для формування розділів форми є чергування побудов, у яких тема проводиться у своєму початковому вигляді без змін та побудов, де відбуваються перетворення теми. Найбільш уживаними залишаються двочастинна і тричастинна форми, але фактично межі між розділами форми не відчужаються у слуховому сприйнятті через відсутність тонально-функціональної логіки та постійного нашарування проведень у різних голосах.

Усі фуги з циклу «Модальні прелюдії та фуги *in C*» Б. Стронька репрезентують відкритий цикл, який ґрунтується на модальному принципі організації, що суттєво вплинуло на всі рівні організації фуги. Кожна з прелюдій та фуг має своє специфічне звучання. Постійне перебування в рамках обраної структури ладу, використання принципу мультिवаріантного повторення, остинато, відсутність чіткої структуризації допомагає накопичити ефект специфічного звучання і «працює» на ідею постійного обертання в єдиному звуковому середовищі. «Модальні прелюдії та фуги *in C*» з ідеєю перебування виявляються близькими до інших творів композитора 2000-х років, серед яких: чотиричастинна симфонія для віртуального ансамблю «Акорд-лабіринт» («*Labyrinth Chord*», 2016) і «Кристали часу», або «Метаваріації для метап'яно» («*Time Crystals*» or «*Metavariations for metapiano*», 2018).

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Васирук И. И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Муз. искусство / Астраханская гос. консерватория (ин-т). Саратов, 2008. 225 с.
2. Калужский В. М. Эволюция темы фуги в классической и современной музыке : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Муз. искусство / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1983. 193 с.
3. Кузнецов И. К. Теоретические основы полифонии XX века. Москва : Консерватория, 1994. 286 с.
4. Милка А. П. Полифония : учеб. для муз. вузов : в 2 кн. Санкт-Петербург : Композитор, 2016. Кн. 1 336 с.; Кн. 2 248 с.
5. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга : в 2 кн. Кн. 2 : Фуга: её логика и поэтика / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва : Композитор, 2007. 800 с.

6. Пясковский И. Б. К понятию «современная fuga» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 88 : Старовинна музика — сучасний погляд. Ч. 1. Київ, 2009. С. 91–106.

7. Холопов Ю. Н. Модальная гармония. Модальность как тип гармонической структуры // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур. Ташкент : Изд-во лит. и искусства им. Гафура Гуляма, 1982. С. 16–31.

8. Холопов Ю. Н. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиаена // Музыка и современность. Москва : Музыка, 1971. С. 247–293.

9. Южак К. И. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории : в 2 кн. Санкт-Петербург : Сударыня, 2006. Кн. 1 392 с.; Кн. 2. 288 с.

### REFERENCES

1. Vasiruk, I. (2008). *The artistic and meaningful features of the fugue in the works of Russian composers in the last third of the twentieth century [Hudozhestvenno-soderzhatelnyie osobennosti fugi v tvorchestve otechestvennyih kompozitorov posledney treti XX veka]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Astrakhan State Conservatory. Saratov. 225 p. [in Russian].

2. Kaluzhsky, V. M. (1983). *Evolution of the fugue theme in classical and modern music. [Evolyutsiya temy fugi v klassicheskoy i sovremennoy muzyke]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory. Novosibirsk, 193 p. [in Russian].

3. Kuznetsov, I. K. (1994). *Theoretical foundations of polyphony of the 20 century. [Teoreticheskiye osnovy polifonii XX veka]*. Moscow: Conservatory. 286 p. [in Russian].

4. Milka, A. P. (2016). *Polyphony [Polifoniya]: textbook for music universities, in 2 books. Saint Petersburg: Kompozitor. Book 1. 336 p. Book 2. 248 p. [in Russian]*.

5. Simakova, N. A. (2007). *Counterpoint of strict style and fugue [Kontrapunkt strogogo stilya i fuga]*, in 2 Part. Part 2: *Fugue: its logic and poetics [Fuga: eye logika i poetika]*. Moscow: Kompozitor. 800 p. [in Russian].

6. Pyaskovsky, I. (2009). To the concept of “modern fugue” [K ponyatiyu «sovremennaya fuga»]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 88. *Ancient music is a modern look. [Starovinna muzika — suchasnyy poglyad]*, part 1. Kiev, pp. 91–106 [in Russian].

7. Kholopov, Yu. N. (1982). Modal harmony. Modality as a type of harmonic structure. [Modalnaya garmoniya. Modalnost kak tip garmonicheskoy struktury]. In: *Musical art. General questions of the theory and aesthetics of music. Problems of national musical cultures. [Muzykalnoye iskusstvo. Obshchiye voprosy teorii i estetiki muzyki. Problemy natsionalnykh muzykalnykh kultur]*. Tashkent: Izdatel'stvo literatury i iskusstva imeni Gafura Gulyama, pp. 16–31. [in Russian].

8. Kholopov, Yu. N. (1971). Symmetrical modes in the theoretical systems of Yavorsky and Messiaen. [Simmetrichnyye lady v teoreticheskikh sistemakh Yavorskogo i Messiana]. In: *Music and Modernity [Muzyka i sovremennost]*. Moscow: Muzyka, pp. 247–293 [in Russian].

9. Yuzhak, K. I. (2006). *Polyphony and counterpoint: questions of methodology, history, theory [Polifoniya i kontrapunkt: voprosy metodologii. istorii. teorii]*, in 2 books. Saint Petersburg: Sudarynia. Book 1. 392 p.; Book 2. 288 p.

## **ПОСТОВОЙТОВА С. А.**

**Постовойтова Светлана Александровна** — магистр музыковедения, аспирантка кафедры теории музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7131-2341>

[musikendsv@ukr.net](mailto:musikendsv@ukr.net)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231204>

### **«МОДАЛЬНЫЕ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ IN C» БОРИСЛАВА СТРОНЬКО: СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МОДАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ**

Наиболее насущной необходимостью сегодня является обращение к современным образцам полифонической музыки, что обусловлено, с одной стороны, художественной практикой, а с другой — переосмыслением традиционных полифонических форм и приёмов в условиях тотального эксперимента и кардинального обновления музыкальных техник.

«Модальные прелюдии и фуги in C» Б. Стронько демонстрируют совершенно новый, авторский вариант трактовки полифонического цикла, который обусловлен нетрадиционным сочетанием модальности с полифоническими принципами и приёмами развития. Изменение функционально централизованной ладотональной системы на кардинально иной, модальный, тип ладовой организации вызвала значительные изменения на всех ярусах многоуровневой организации фуги, начиная с её ядра — темы, завершая принципами композиции и формообразования. На основе подробного анализа полифонического цикла Б. Стронько выявлены специфические изменения, вызванные использованием в фуге модальной техники.

**Научная новизна:** впервые проанализированы все прелюдии и фуги цикла «Модальные прелюдии и фуги in C» с акцентом на раскрытии «смыслового источника» полифонического цикла (фуги), её квинтэссенции (темы) в аспекте воздействия принципов модальности на построение фуги.

**Цель статьи** — выявить особенности использования модальной техники и специфичность её влияния на различные структурные уровни фуги в цикле «Модальные прелюдии и фуги in C» Борислава Стронько, а также определить особые черты полифонического мышления композитора.

**Методология исследования** предполагает использование системного и функционального методов.

**Основные результаты и выводы.** Все фуги из цикла «Модальные прелюдии и фуги in C» Б. Стронько представляют открытый цикл, основанный на модальном принципе организации. Сам цикл — потенциально открытый и презентует стремление композитора достичь свободы и подчеркнуть потенциальную возможность бесконечности процесса создания ладов. Каждая пара прелюдий и фуг ограничена звукорядом определённой конструкции, что позволило создать композиции с ярко выраженным индивидуальным колоритом.

На уровне тематизма отметим компактность тем и самих фуг, интонационную специфичность, зависимость от структуры лада. При дальнейшем проведении тем превалирует линейность развёртывания, композитор использует принцип мультивариантного повторения (изомелия, изоритмия, интерполяция, комбинаторика), что имеет определённое родство с репетитивной техникой и становится специфической чертой полифонического мышления Б. Стронько. Мультивариантный повтор материала, несмотря на фактические изменения, усиливает эффект замиранья, нахождение на одном месте и органично сочетается с идеей пребывания в условиях одного специфического звучания избранного лада.

Обращает на себя внимание приём тиражирования ритмоинтонационных структур — это квазисеквенционный повтор мотива в одном или нескольких голосах одновременно, чаще всего он вариантно меняется во всех голосах, повторяясь с горизонтальным смещением или с одновременным применением различных техник (изоритмия, изомелия, комбинаторика). Значительно возрастает роль остинато, что в совокупности с вышеуказанными приёмами способствует созданию эффекта скрытого внутреннего движения при фактическом пребывании на одном месте.

Следует заметить, что все приведенные принципы, которые создают эффект специфического звучания и работают на идею постоянного вращения в едином звуковом пространстве, — оказываются стабильными не только для «Модальных прелюдий и фуг in C», но и для других произведений композитора, среди которых: четырёхчастная симфония для виртуального ансамбля «Аккорд-лабиринт» («Labyrinth Chord», 2016) и «Кристаллы времени», или «Метавариации для метаяно» («Time Crystals» or «Metavariations for metapiano», 2018).

**Ключевые слова:** полифонический цикл, модальность, специфика тематизма, интермедия, приемы преобразования темы, композиция.

### SVETLANA POSTOVOITOVA

**Postovoitova, Svetlana** — Master of Art Criticism, postgraduate student of the Department of Theory of Music at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7131-2341>

[musikendsv@ukr.net](mailto:musikendsv@ukr.net)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231204>

### “MODAL PRELUDES AND FUGUES IN C” BORYSLAV STRONKO: SPECIFIC USE OF MODAL TECHNOLOGY

**The relevance of the article.** The most pressing need today is to turn to modern samples of polyphonic music, which is due, on the one hand, to artistic practice, and on the other, to rethinking traditional polyphonic forms and techniques in the context of a total experiment and a radical renewal of musical techniques.

B. Stronko’s “Modal Preludes and Fugues in C” demonstrate a completely new, author’s version of the interpretation of the polyphonic cycle, which is due to the non-traditional combination of modality with polyphonic principles and methods of development. The change in the functionally centralized fret-tonal system to a radically different, modal, type of modal organization caused significant changes at all tiers of the multilevel organization of the fugue, starting from its core — the theme, ending with the principles of composition and shaping. To trace exactly what specific changes that were caused by the use of modal technique in the framework of the fugue and is the central problem of the study and determines its relevance.

**Scientific novelty:** for the first time, all the preludes and fugues of the cycle “Modal preludes and fugues in C” were thoroughly analyzed with an emphasis on the study of the “semantic source” of the polyphonic cycle (fugue), its quintessence (theme) in terms of the influence of the principles of modality on the construction of the fugue.

**The purpose of the article:** to identify the features of the use of modal technique and the specificity of its influence on various structural levels of the fugue in the cycle “Modal preludes and fugues in C” by Boryslav Stronko, as well as to determine the special features of the composer’s polyphonic thinking.

**The research methodology** includes the use of systemic and functional methods.

**Main results and conclusions.** All fugues from the cycle “Modal Preludes and Fugues in C” by B. Stronko represent an open cycle based on the modal principle of organization. The cycle itself is potentially open and represents the composer’s desire to achieve freedom and emphasize the potential for infinity of the process of creating modes. Each pair of preludes and fugues is limited by a scale of a certain design, which made it possible to create compositions with a pronounced individual flavor.

At the level of thematicism: compactness of themes and fugues themselves, intonation specificity, depending on the structure of the fret. With further themes, linearity of development prevails, the composer uses the principle of multivariate repetition (isomelia, isorhythmy, interpolation, combinatorics), which has a certain relationship with rehearsal technique and becomes a specific feature of Boryslav Stronko’s polyphonic thinking. Multivariate repetition of the material, despite the actual changes, enhances the fading effect, being in one place and organically combines with the idea of being in the conditions of one specific sound of the chosen fret.

Attention is drawn to the technique of replicating rhythmic-intonational structures — it is a quasi-sequential repetition of a motive in one or several voices at the same time, most often it variably changes in all voices, repeating with a horizontal shift or with the simultaneous use of various techniques (isorhythmy, isomelia, combinatorics). The role of ostinato increases significantly, which, together with the above techniques, contributes to the creation of the effect of hidden internal movement while actually staying in one place.

It should be noted that all the above principles, which create the effect of a specific sound and work on the idea of constant rotation in a single sound space, turn out to be stable not only for “Modal preludes and fugues in C”, but also for other works of the composer: “Labyrinth Chord”, 4-part symphony for virtual ensemble (2016), “Time Crystals” (or “Metavariations for metapiano”) is an electronic music cycle (2018).

**Keywords:** polyphonic cycle, modality, specificity of thematicism, interlude, methods of transforming a theme, composition.