

УДК 78.083.2:78.071.1(477)Бібік

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257338>

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

© Постовойтова С. О., 2022

«34 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» ВАЛЕНТИНА БІБІКА: ІННОВАЦІЙНІ РИСИ РЕАЛІЗАЦІЇ КОМПОЗИЦІЙНО- ДРАМАТУРГІЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ВЕЛИКОГО ПОЛІФОНІЧНОГО ЦИКЛУ

В українській музиці 1960–1970-х років відбуваються творчі пошуки нових засобів виразності. Композитори розширюють коло жанрів, створюють нові та відроджують забуті, зокрема поліфонічні цикли. Переважають тенденції до збереження й оновлення, відтворення і руйнування, які актуалізували кілька напрямів у відродженні й розвитку жанру великого поліфонічного циклу: розвиток бахівських традицій, суто навчально-методичне спрямування, індивідуалізація художніх задумів, експериментальні ідеї. «34 прелюдії та фуги» В. Бібіка свідчать про новаторське трактування поліфонічного циклу завдяки оригінальному поєднанню сучасних технік з поліфонічними принципами і прийомами розвитку. Новизна циклу полягає у відмові від функціонально централізованої ладотональної системи, в оригінальному трактуванні метроритмічної організації й у специфічному тематизмі, що спричинило значні трансформації на всіх етапах формування твору. Цикл має глибинні внутрішні зв'язки, починаючи від створення теми до формування його цілісності. Мета статті — виявити інноваційні ознаки втілення композиційно-драматургічної концепції великого поліфонічного циклу «34 прелюдії та фуги» В. Бібіка.

Ключові слова: великий поліфонічний цикл, композиційно-драматургічна концепція, специфіка тематизму, прийоми перетворення теми, композиція, ладотональна організація, метроритмічна організація.

Постановка проблеми. Валентин Бібік — видатний український композитор, автор понад 150 творів¹. Більшість із них, на жаль, досі не опубліковані, інші рідко виконуються. У 1970-х роках це було зумовлено тим, що твори майстра не завжди вписувались у концепцію радянського мистецтва. Сьогодні виконання музики В. Бібіка гальмується відсутністю глибинного розуміння внутрішніх музичних процесів і складністю художніх концепцій більшості його творів, позначених високою інтелектуальністю, філософічністю, індивідуальністю музичного висловлювання. Поліфонічне

¹ Серед творів композитора — опера «Біг», 11 симфоній, понад 20 концертів для різних інструментів з оркестром, вокальні та хорові цикли, камерні твори (серед них п'ять струнних квартетів, три фортепіанні тріо, сонати для струнних інструментів соло з фортепіано), фортепіанні твори: десять фортепіанних сонат, варіації «Dies irae» і два великі поліфонічні цикли: «24 прелюдії і фуги» і «34 прелюдії і фуги».

мислення композитора найбільше виявилось в його масштабних поліфонічних циклах, зокрема в «34 прелюдіях і фугах», що докорінно відрізняються від циклів інших композиторів, це зумовлює **актуальність** теми дослідження.

Аналіз досліджень та публікацій. Методологічну основу дослідження становлять праці музикознавців з теорії фуґи І. Васирук¹, В. Калужського², А. Мілки³, Н. Сімакової⁴, К. Южак⁵, які розглядають історичний розвиток і будову фуґи. Творчості В. Бібіка присвячена монографія А. Мізітової та І. Іванової⁶; деякі аспекти інтерпретації фортепіанних творів композитора розкривають П. Босакевич⁷, Т. Веркіна⁸, Л. Циганюк⁹. У статті О. Щетинського¹⁰ цикл представлений оглядово як етап у творчій еволюції композитора. П. Свиридова¹¹ аналізує загальну концепцію циклу «34 прелюдії та фуґи». Інноваційні ознаки композиційно-драматургічної концепції великого поліфонічного циклу, специфіка поліфонічного тематизму В. Бібіка не розглядалися.

Дослідники лише констатували інноваційність циклу, не розкриваючи глибинних процесів формування його цілісності, засобів і рівнів утілення композиторської концепції. Для визначення композиційно-драматургічних особливостей поліфонічного циклу необхідно не лише розглянути рівень взаємодії між малими циклами, прелюдією і фуґою, а й звернутися до «смыслового джерела» циклу — фуґи та її квінтесенції — теми. Варіантний комплекс *тема // перетворення теми // інші композиційні елементи* щоразу утворює нові варіанти композиції і драматургії фуґи, а варіантний комплекс *ладотональна організація // інтонація // метроритмічна*

¹ Васирук И. И. Художественно-содержательные особенности фуґи в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Астраханская гос. консерватория (ин-т). Саратов, 2008. 225 с.

² Калужский В. М. Эволюция темы фуґи в классической и современной музыке : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1983. 193 с.

³ Милка А. П. Полифония : учеб. для муз. вузов : в 2 кн. Санкт-Петербург : Композитор, 2016. Кн. 1. 336 с.; Кн. 2. 248 с.

⁴ Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуґа : в 2 кн. Кн. 2 : Фуґа: её логика и поэтика. Москва : Композитор, 2007. 800 с.

⁵ 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.

⁶ Мизитова А. А., Иванова И. Л. Фрагменты творчества Валентина Би́бика : Монографические очерки. Харьков, 2006. 126 с.

⁷ Босакевич П. Б. Ліричний універсум Валентина Бібіка та його втілення у творчості // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 114 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках. Київ, 2016. С. 347–358.

⁸ Веркіна Т. Б. Проблемы интерпретации современной фортепианной музыки (на примере пятой и седьмой сонат В. Би́бика) // Аспекти історичного музикознавства Вип. 9 : Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи. Харків, 2017. С. 344–353.

⁹ Циганюк Л. До питання виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуґи» В. Бібіка // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика. 2020. Вип. 33, т. 2. С. 89–97.

¹⁰ Щетинський О. С. Валентин Бібік: набуття творчої зрілості // Аспекти історичного музикознавства. Вип. 23 / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. П. І. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. С. Савченко; Л. В. Русакова. Харків, 2021. С. 42–64.

¹¹ Свиридова П. Утілення рис поліфонічного письма в умовах авангардної стилістики циклу «34 прелюдії та фуґи» Валентина Бібіка // Культурологічна думка / Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України. 2015. № 8. С. 120–124.

організація утворює неповторний варіант теми. Отже, найглибші пласти великого поліфонічного циклу становлять складну, багаторівневу структуру.

Мета статті — виявити інноваційні ознаки втілення композиційно-драматургічної концепції великого поліфонічного циклу «34 прелюдії та фуги» В. Бібіка.

Завдання:

— визначити композиційно-драматургічні особливості на рівні взаємодії малих поліфонічних циклів і на рівні взаємодії між прелюдіями та фугами;

— проаналізувати формування тематизму фуги з виділенням ладотонального і метроритмічного параметрів;

— розкрити особливості розвитку і перетворення тематизму в межах фуги.

Дослідження почнемо з «вершини» — з образно-драматургічної концепції, яку задекларував композитор; розглянемо, як утілено авторську драматургічну й композиційну ідеї у тематизмі і роботі з ним на всіх рівнях циклу.

Виклад основного матеріалу. У 1978 році В. Бібік завершує поліфонічний цикл «34 прелюдії і фуги для фортепіано» ор. 16, над яким почав працювати 1973 року¹. Цей твір став продовженням його роботи в поліфонічному жанрі: 1968 року був написаний цикл «24 прелюдії і фуги для фортепіано» ор. 2, 1970-го — дві прелюдії і фуги для фортепіано ор. 7.

Загальна драматургічна ідея. Авторські програмні назви кожного з трьох зошитів циклу — «Роздум», «Напруження», «Просвітлення», — виражають образний зміст частин і становлять розвиток цілісної драматургічної лінії твору. Всеволод Задерацький влучно характеризує образні особливості цих зошитів: «У першій частині справді чимало філософських самозаглиблень, споглядання, спрямованого “назовні” і “всередину”. У другій частині більше дієвих, енергійних образів, драматичної концентрації, творчого напруження. Третя частина може бути осмислена як певне перетворення образів першої, що подаються у більш світлих і м’яких звучаннях. Загалом цикл В. Бібіка сприймається як розгорнута розповідь сучасного митця про час і людину, розповідь, що веде до образів просвітлених і відносно умиротворених завдяки напруженим роздумам, драматичним і трагічним відчуттям, завдяки вибухам дієвої енергії і згусткам кульмінуючих кипінь»².

Перший та останній мініцикли в межах монументального цілого сприймаються як прелюдія і постлюдія. Особливе значення має фінальний мініцикл — найбільший за обсягом. Музичне приношення Д. Шостаковичу викликане особистою прихильністю, професійною повагою автора до видатного композитора і жанровими алюзіями, про що свідчать стилістика першого великого поліфонічного циклу «24 прелюдії та фуги» В. Бібіка та більш пізні його твори, присвячені Майстру³. В. Бібік цитує тему фуги № 16

¹ 1970-ті роки позначені підвищеною композиторською увагою до поліфонічних циклів: Р. Щедрін «24 прелюдії та фуги» (1970), А. Хачатурян «7 речитативів та фуг» (1970), Ю. Щуровський «10 маленьких прелюдій та фуг» (1971), Р. Щедрін «Поліфонічний зошит» (1972), В. Бібік «34 прелюдії та фуги» (1973), М. Гудіашвілі «24 прелюдії та фуги» (1975), Г. Мушель «24 прелюдії та фуги» (1975), К. Сорокін «24 прелюдії та фуги» (1975), Л. Соковнін «24 прелюдії та фуги для учнів» (1976), Н. Карнацька «12 прелюдій та фуг» (1976), Є. Юцевич «24 фортепіанні фуги» (1976), В. Іванов «48 прелюдій і фуг» (1976–1979), К. Сорокін «Поліфонічний зошит для юнацтва» (1977) та «24 прелюдії та фуги», В. Полторацький «24 прелюдії та фуги» (1977), Д. Смірнов «24 прелюдії та фуги» (1978), Н. Ладиженський «15 фуг» (1979).

² Задерацький В. В. Передмова // Бібік В. С. 34 прелюдії та фуги. Київ : Муз. Україна, 1981. Зошит 1. С. 3–6.

³ Камерна симфонія пам’яті Д. Д. Шостаковича, 1976, ор. 29; Партита на тему DSCN для фортепіано, скрипки і віолончелі, 1982 ор. 48; Прелюдія No. VIII Дм. Шостакович — В. Бібік (без опусу).

Д. Шостаковича з циклу «24 прелюдії та фуги» повністю (приклади 1, 1а), розширюючи її з чотирьох до восьми тактів.

Приклад 1

Д. Шостакович. Фуга № 16. Тема

Adagio (♩=54)

Приклад 1а

В. Бібік. Фуга № 33. Тема

Largo (quasi Pastorale) (♩=42)

Тему фуги № 16 В. Бібік цитує не випадково: у першоджерелі вона має пасторальний характер та імітує імпровізаційне награвання, і завдяки імпровізаційності, вільності ритмічного малюнка цитата природно вплітається в композиторський стиль В. Бібіка, для якого ідея вивільнення від стабільної метричної і ритмічної пульсації є особливою ознакою тематизму в циклі. Та незважаючи на вияв професійної шани Д. Шостаковичу, твір В. Бібіка самобутній, новаторський, він не вписується у традиційні рамки.

Насичена тематизація, глісандо створюють край напружену емоційну атмосферу, співзвучну образній семантиці фігури хреста. Кульмінація досягається за допомогою обернення ключової інтонації малої секунди у кричущу велику септиму і багатозвучних, максимально сконцентрованих імітаційних повторень (тт. 93–119), що збираються у вертикальний кластер. Композитор не лише семантизує, а й графічно оформляє звуки теми у фігуру хреста (приклад 2а, тт. 109–116).

Приклад 2а

Фуга № 8. Формування фігури хреста

The musical score for Fugue No. 8 is presented in three systems. The first system (measures 102-111) is marked 'Con moto' and 'con tutta forza', featuring a piano part with a 'Ped.' marking and a treble clef part with 'incalzando' and 'f' dynamics. The second system (measures 107-114) is marked 'Tempo I' and 'a tempo', with 'con tutta forza' and 'fff' dynamics in the piano part and 'ppp' in the treble clef part. The third system (measures 115-119) is marked 'u.c.' and 'ppp', showing a complex rhythmic pattern in the piano part and a treble clef part with '119' at the end.

Прелюдія і fuga № 14 — це друга кульмінаційна точка розвитку, яка втілює одну з головних ідей композитора — вивільнення від структуруючої функції метра і тактування (приклади 11, 11а).

Драматургія на рівні мініциклу. Головну особливість циклу становить компактність прелюдій, їх стислий, іноді афористичний характер. Виникає відчуття, що кожна з них є короткою преамбулою, адже, з тематичної точки зору, ці мініатюри менш індивідуалізовані і структуровані порівняно з фугою. Оригінальний варіант — прелюдія № 28, вона містить лише шість нот, а значення кожної чітко підкреслене цілою тривалістю на *sff* (приклад 3).

Приклад 3

Прелюдія № 28

The musical score for Prelude No. 28 is a single line of music in treble clef. It begins with the tempo marking 'Largo' and a metronome marking of 52-54. The first six notes are marked with 'sff' dynamics. The seventh note is marked with 'pp' and 'non Ped.' markings. The piece concludes with an 'attacca' marking.

Усі прелюдії переходять у звучання фуґи прийомом *attacca*, що суттєво згладжує момент чіткої дискретності в мініциклах, посилюючи єдність розвитку драматургічної лінії в середині кожного зошита.

Функціонально-інтонаційний зв'язок. За типом функціонального зв'язку прелюдії і фуґи циклу співвідносяться між собою за двома моделями: «*предикт-ікт*» та «*ікт-ікт*», залежно від міри взаємодії інтонаційного і тематичного матеріалу частин¹. Загальну тенденцію зошита «*Роздуми*» становить співіснування прелюдії і фуґи за моделлю «*предикт-ікт*», «*преамбула-оповідання*», де фуґа є сильним змістовним елементом, який за своєю драматургічною важливістю і масштабністю переважає над лаконічними прелюдями. Такий вектор орієнтований на кульмінаційну зону, розміщену у фузі.

Назва другого зошита «*Напруження*» не лише зумовлена переважанням дієвих, енергійних образів, а й містить більш суттєвий фактор, що впливає на драматургію циклу. Функціональне співвідношення прелюдій і фуґ відбувається за моделлю «*ікт-ікт*»: зменшується питома вага фуґи — вона перестає бути центром, акцент переміщується на «територію» прелюдії або в зону завершення прелюдії — початок фуґи. І. Вассірук зазначає: «Завдання прелюдії полягає вже не у приготуванні строго організованої фуґи. Міра імпровізаційності прелюдії зменшується, і прелюдія відображає процес формування ідеї, основної думки всього циклу — теми фуґи, яка або з'являється наприкінці прелюдії, або інтонаційно «*виростає*» з тематизму першої частини»². Усі пари другого зошита мають глибинні, напружені внутрішні взаємозв'язки. Так, прелюдія і фуґа № 16 мають *спільне інтонаційне коріння*: після завершення прелюдії тема фуґи сприймається як новий матеріал, але виявляється, що вона зіткана з трьох інтонаційних елементів, щойно експонованих у прелюдії: 1) кластер *c/d/cis*, де тон *cis* є центральним (позначимо в нотах *A*), 2) верхній пласт — мелодичне зчеплення *g/cis/d* (позначимо в нотах *B*, приклад 4); 3) комплекс, що формується у процесі розвитку мелодичної лінії у верхньому пласті (декламаційна експресивна мелодична фраза *Piu sostenuto*, сформована зчепленням секунд (позначимо в нотах *C*, приклад 4а).

Отже: розпочинає фуґу перший інтонаційний елемент *A*, але на іншій висоті і в іншому ритмічному викладі; декламаційний третій елемент *C* становить основну ідею подальшого розгортання теми; завершує тему фуґи другий елемент *B* (приклад 4б).

У розвиваючому розділі тема членується на дві основні побудови: початкову побудову *A+C* (обсягом 2,5 такти) і мотив *B*, який розвивається за допомогою комбінаторики, інтерполяції, ритмічної варіантності і фактурного потовщення (див. тт. 37–54). Зосередження уваги на мотиві *B* і його різноманітних перетвореннях підводить до кульмінаційного, афективного звучання в завершенні фуґи, повертаючи слухача до початкового мотиву прелюдії, підкреслюючи інтонаційний зв'язок, завершуючи розвиток фуґи на новому, екзальтованому рівні звучання (*fff*).

Концепцію «*Просвітлення*» у третьому зошиті втілено завдяки переважанню образів роздуму чи занурення в певний емоційний стан. Особливу увагу привертають прелюдії розповідного характеру, які вирізняються вільним одноголосним, монодичним типом викладу, зрідка з використанням підголоска або з інтервальним потовщенням голосу (№№ 25, 27, 31). Композитор знову повертається до моделі «*предикт-ікт*», значно послаблюючи інтонаційний зв'язок між прелюдями і фуґами

¹ Васирук И. И. Художественно-содержательные особенности фуґи в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века : дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2008. С. 149.

² Там само. С. 150.

(за винятком №№ 31, 32). Отже, концепцію «роздуми — напруження — просвітлення» втілено не лише в загальному образному змісті, а й у типі функціонального відношення та інтонаційної взаємодії прелюдій і фуг, підкреслено глибоко продуману лінію внутрішнього драматургічного розвитку.

Приклад 4

Прелюдія № 16

Con moto. Agitato ♩ = 138-140
quasi piano

В
А

Приклад 4а

Прелюдія № 16

Più sostenuto

С

Приклад 4б

Фуга № 16. Тема

А **С** **В**

Конструктивна ідея. Починаючи з творчості Й. С. Баха, конструктивним у побудові великого поліфонічного циклу є ладотональний принцип. В. Бібік пропо-

нує новаторський варіант. У передмові до нотного видання¹ В. Задерацький вказує, що прелюдії і фуґи першого зошита (№ № 1–14) розміщені за білоклавішним рядом від *C* — і далі по дві п'єси на кожному тоні (мажор і мінор). Мініцикли другого (№№ 15–24) і третього (№№ 25–34) зошитів розміщені на основі чорних клавiш: десять дієзних і десять бемольних тональностей, по дві на кожному тоні (мажор та мінор). Такою схемою визначається кількість частин: $14 + 10 + 10 = 34$. Тональна концепція виявляється лише логічним конструктом, а ладотональна організація кожної окремої прелюдії і фуґи виходить далеко за межі презентації певної тональності і має власну, індивідуалізовану систему.

Специфіка тематизму. Ладотональний аспект. У ХХ столітті тональність перестає бути стабільною, хоча й не руйнується остаточно. Тональність у циклі «34 прелюдії та фуґи» загалом можна визначити як розосереджену, децентралізовану, дисонантну, «рихлу». Її важливою ознакою стає мікшування принципів різних ладотональних систем і найвища міра індивідуалізації в кожній парі прелюдій і фуґ:

— композитор використовує дванадцятитоновий хроматичний тип звукової організації, найчастіше без збереження централізації або без визначення центрального елемента;

— гармонічна мова прелюдії акумулює інтонаційний потенціал мініциклу (як і прийом *attacca*, сприяє єдності), тому необхідно розглядати індивідуальну структуру кожної окремої прелюдії і фуґи;

— центральний елемент може бути представлений кластерним комплексом, що утворюється від поступових лінійних фактурних накопичень або шляхом інтервального потовщення фактури;

— головною особливістю формування вертикалі є поступове напластування горизонтальних проведень теми, які формують певний сонорний ефект.

Так, уже в першій прелюдії і фузі тональність — дисонантна, розімкнена, зі зниженою централізацією. Прелюдія є структурним та інтонаційним джерелом майбутньої фуґи. Індивідуалізація відбувається завдяки мікшуванню цілотнового ряду у формуванні горизонталі та інтервальної комбінаторики по вертикалі. Акордова фактура прелюдії розгортається за принципами дзеркальної симетрії, у якій першопощовхом руху стає кластер *c–d–e* як варіант виявлення тональності *до мажор*. Але завершення прелюдії формує відчуття розімкненості, адже фінальний кластер остаточно знімає питання централізації завдяки одночасному звучанню двох секундних комплексів *d–e–fis* та *c–d–e* (приклад 5).

У фузі великосекундовий комплекс дещо трансформується (замість цілотнового поєднання звучать дискретні мелодизовані малосекундові інтонації, що розділяються квінтовим і септимовим стрибками (приклад 5а). Завершується фуґа кластером, сформованим, як і тема, з малосекундових звучань, розірваних широким інтервалом з аналогічною тенденцією до розімкнення, без збереження тяжіння до центрального елемента.

Ще один варіант мікшування — фуґа № 9, у якій на основі дванадцятитонові звуковисотної організації яскраво виявляє себе цілотнова система. Під час експонування теми основу мелодичної лінії становить велика секунда, яка при повторенні з мелодичного інтервалу перетворюється на гармонічний (приклад 6), а в завершальному розділі (тт. 29–39) формує кластерні нашарування, адже останнє проведення теми викладається чотири-/п'ятизвучними кластерами.

¹ Задерацький В. В. Передмова // Бібік В. 34 прелюдії та фуґи. Київ : Муз. Україна, 1981. Зошит 1. С. 3–6.

Прелюдія № 1

Con moto. limpido ♩ = 158-160

p dolce *p*

3 *lunga* *p* *attacca*

Приклад 5а

Фуга № 1. Тема

Sostenuto, ma non troppo ♩ = 120

p con dolcezza

Приклад 6

Фуга № 9. Тема

Allegro ♩ = 170 - 176

f

3 3 3 3 3

У фугі звуковисотна централізація значно послаблена, але наявна: тема і вся фуга завершуються центральним елементом — великою секундою *g-a*. Яскраво тональний центр *G* експонується у прелюдії, у якій остинатно повторюється гармонічний зворот, що приводить до тоніки чітко зафіксованого *соль мажору*. Завдяки поступовій трансформації з тризвуків до кластерів у прелюдії зароджується цілотоновість, яка у фугі вийде на перший план.

Особливий різновид звуковисотної організації в циклі — додекафонний. Він характеризується дискретністю складових музичної тканини, наявністю послідовності від десяти до дванадцяти звуків, іноді з повтореннями, що підкреслює балансування, спробу дійти серіальної організації тканини (№№ 3, 7, 10, 14, 31, 34).

Так, у прелюдії і фугі № 31 основними ознаками тематизму є теситурні розриви, лінійний тип викладу, дискретність, пуантілістична фактура. Тема фуги подібна до додекафоного ряду, хоч і не точно витриманого (є два повторюваних звуки, приклад 7).

У прелюдії, з першого погляду, інтонаційна й ритмічна різноманітність справляє враження вільного розгортання, без певного алгоритму, але внаслідок детального аналізу виявляється, що основу побудови становить принцип ракоходу з невеликим оновленням. Моментом зворотного відліку стає звук *d*, яскраво підкреслений *sforzando* на фоні викладу *dolce piano* (приклад 7а). Цікаво, що й у фугі ракохід є основним засобом перетворення теми в розвиваючому розділі (т. 8).

Приклад 7

Фуга № 31. Тема

Moderato - Allegretto ♩ = 96-98

Приклад 7а

Прелюдія № 31

Moderato ♩ = 92-96

Іноді специфіка звуковисотної організації є результатом утілення певної звукової ідеї. Так, у мініциклах № 12 та № 23 і прелюдії, і fugи ілюструють ідею поступового розширення, захоплення звукового простору (приклад 8).

Приклад 8

Фуга № 12. Тема

Molto con moto ($\text{♩} = 174-178$)

con Fed.

Оригінальною є тема, у якій ритмічна виразність стає головним виражальним засобом експонування — у фугі № 18 тема складається з речитації на одному звуці. Цікаво, що той єдиний звук і є центральним елементом звукової організації, він з'являється в кульмінаційному звучанні на завершальному етапі прелюдії, готуючи формування теми у фугі.

Отже, досліджуючи ладотональний аспект, розуміємо, що прелюдія є зоною формування певної індивідуалізованої звуковисотної системи, а у фугі використано вже знайдені принципи як основу.

Метроритмічний параметр тематизму нарівні з інтонаційною будовою є основним фактором, який дає можливість надати музичному матеріалу індивідуальності, пізнаваності для слухача, а для фуги пізнаваність тематизму становить головну потребу. З початку періоду кристалізації поліфонічного тематизму до ХХ століття метроритмічна сторона поліфонічного тематизму розвивалась, але не виходила за межі чіткого структурування — це один із тих «бар'єрів», який у композиторській практиці тривалий час не наважувались переступити¹.

У «34 прелюдях та фугах» В. Бібіка такт як одиниця відліку має тенденцію до розширення. Відсутність дроблення на такти надає можливість композитору максимально уникати структурузації теми, вивільняти її від частих метричних акцентів, сприяє сприйняттю як цілісної мелодичної лінії в безперервному процесі становлення.

Метроритмічна організація сягає певного апогею свободи: поняття простого, складного метру нівельовані, метричні схеми майже не мають повторень, відчувається прагнення вивільнити ритм з-під регулюючого тиску метра. Підкреслимо, що таке прагнення «свободи» зумовлене специфічною ознакою поліфонічного мислення композитора: *не метр і ритм фіксують і структурують тему, а втілення теми формує метр і вигляд ритмічної фіксації*. У цьому переконають два моменти: міра різноманітності метроритмічної організації і спосіб метроритмічної фіксації тематизму. Для прикладу, зазначимо метричні схеми в першому зошиті: № 1 — 16/8; № 2 — 19/8; № 3 — 4/2; № 4, 5 — 14/4; № 6 — 13/8; № 8 — 2/2; № 9 — 9/8; № 10 — 8/8; № 11 — 11/8; № 12 — 2/8; № 13 — 17/8; № 14 — 8/4².

¹ Васирук І. І. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века : дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2008. С. 135.

² У другому зошиті: № 15 — 19/8; № 16 — 5/8; № 17 — 12/4; № 18 — 5/8; № 20 — 6/4; № 21 — 15/16; № 22 — 9/4; № 23 — 3/4; № 24 — 11/4.

Ілюстрацією ідеї, що внутрішнє композиторське уявлення тематизму формує метричну й ритмічну фіксацію ретроспективно, залежно від необхідності графічної фіксації, є fuga № 14 (приклад 9). Розмір зафіксовано вже на початку, fuga двотемна, з одночасною експозицією, триголосна. Важливо, що друга тема виявляється більш тривалою за першу, спонукаючи до подальшої руйнації метрики й відмови від тактової фіксації.

Приклад 9

Фуга № 14. Одночасна експозиція тем 1 і 2

I Largo ♩ = 38-40

У процесі розгортання тема 1 починає розростатись (після т. 9) завдяки зчепленню із власним ракохідним варіантом. Далі, активно застосовуючи техніку складного контрапункту, композитор експериментує з різними варіантами поєднань тем, зокрема й зі зміною ритмічного рисунка. Інтенсивність роботи з тематизмом і використання стретних проведень першої теми стають вирішальним фактором відмови митця від тактової фіксації: у розвиваючому розділі під час активної фази контрапунктичного і стретного проведення першої і другої тем В. Бібік припиняє нотувати тактові риси взагалі. Це свідчить, що основною одиницею мислення композитора є тема, проведенням якої і зумовлено метроритмічне структурування музичного тексту твору (приклад 9а).

У прелюдіях розмір узагалі не фіксований (за винятком №№ 25, 27, 30, 31, 33); тактових рисок немає — автор апелює до імпровізаційної природи жанру, до явища «нетактованої прелюдії», яка існувала поза метром, розміром і тактом, а також барокового «фантазійного стилю» органної музики з його інтонаційними формулами, пасажами й арпеджіо.

У третьому зошиті: № 25 — 5/2; № 26 — 15/8; № 28 — 4/2; № 30 — 3/8; № 31 — 10/4; № 32 — 7/8; № 33 — 4/4; № 34 — 18/8.

Фуга № 14. Розвиваючий розділ

Щодо способу фіксації тематизму, В. Бібік більшість тем у фугах формує в межах одного чи двох тактів, у фугі № 5 тема має обсяг один такт. Важливо, що висловлювання композитора (тема) настільки тривале, що постає необхідність його фіксувати за допомогою розміру 14/4 (аналогічно і в інших фугах циклу (16/8; 19/8; 17/8)). Очевидно, митець *мислить тему фуги як висловлювання єдиного дихання*, що є абсолютно новаторським фактором у розвитку фуги.

Безумовно, розглянуті інновації суттєво вплинули на всі рівні створення фуги, на взаємодію з іншими елементами і на перетворення тематизму.

Щодо **взаємодії теми з іншими складовими фуги**, то ладотональний параметр найбільш суттєво позначився на відповіді. У «34 прелюдях та фугах» через відсутність тональної централізації і дисонантну природу звуковисотної організації відповідь значно трансформується:

- необхідність тоніко-домінантового співвідношення зникає, на перший план виходить фонічне уявлення композитора про процес тематичних проведеннь;
- відповідь втрачає структуротворчу функцію: перестає формувати межі експозиційного розділу, знімаються питання про формування експозиції / контрексозиції, наявність чи відсутність яких впливає на утворення двочастинної чи тричастинної форми¹;
- розмивання меж експозиції сприяє безперервності викладу, формує відчуття свободи розвитку;

¹ Двочастинна (експозиція + контрексозиція або додаткові проведення // розвиваючий розділ + завершальний) або як тричастинна (експозиція + контрексозиція або додаткові проведення // розвиваючий розділ // завершальний) залежно від пропорційного співвідношення масштабу розділів і тонального плану.

— факторами, що визначають межу між експозицією і розвиваючим розділом, стають кількість тематичних проведень, відповідних кількості голосів, і наявність перетворень теми.

Протискладення. У циклі В. Бібіка специфіка протискладень полягає в тому, що найчастіше вони є природним продовженням теми і пролонгацією її розвитку (№№ 3, 5, 7, 8, 10, 13, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 31, 34). Фактично, протискладення як автономна побудова нівелюється (схема 2). Так, у фузі № 5 протискладення народжується з останнього звука теми і є, з одного боку, її завершенням, а з іншого — комплементарним голосом, витриманим фоном у нашаруванні проведень теми. У схемі вдалося позначити такий тип протискладення подовженою лінією аж до завершення звучання голосу (схема 2).

Схема 2

Фуга № 5. Схема тематичних проведень і протискладення

Т П	_____					а а	а а	Т П	_____					а а	а	Т	
Т П	_____					а а	а а	Т П	_____					а а	а	Т	
	Т П	_____				а а	а а		Т П	_____				а а	а	Т	
	Т П	_____				а а	а а		Т П	_____				а а	а	Т	
		Т	_____				а а	а а		Т П	_____				а а	а	Т
		Т П	_____				а а	а а		Т П	_____				а а	а	Т
1	2	3	4	5	6	7	8	10	11	12	13	14	15				
е h e h e h						c/f d/h gis\ais e\dis\dfc\des											
експозиція						розвиваючий розділ											

Т			Т			Т			Т			Т			Т	_____								
Т			Т			Т			Т			Т			Т	_____								
	Т		Т			Т			Т			Т			Т	_____								
	Т		Т			Т			Т			Т			Т	_____								
Т			Т			Т			Т			Т			Т	_____								
16	17	18	19	23	24	25	26	27	31	—	34													
h\cis\c\fis			gis\d		g\fis\gis\h\ais		g/g		d\d\d		fis\cis		h\c		cis\fis		h\fis e\f		fis\g c g		cis		e h e h e h	
розвиваючий розділ											завершальний													

Створення такого типу протискладень свідчить про зростання авторитарності тематизму, відсутність необхідності його доповнювати або відтінювати за контрастом, що ілюструє прагнення до тотальної тематизації фуги, безмежного панування теми.

Останній елемент фуги, з яким взаємодіє тема, — це **інтермедія**. Як зазначає Віктор Бобровський, «окремі сторони музичного образу як процесу можуть бути реалізовані за допомогою не цілісної теми, а тих чи інших інтонаційних комплексів (мотивів, фраз, окремих звуків, інтервалів)»¹. У фузі саме інтермедії є тією структурою, за допомогою якої максимально втілюється музичний образ, а також, залежно від способу взаємодії з темою, містить особливе навантаження як композиційний елемент.

¹ Бобровський В. П. Тематизм как фактор музикального мышления : очерки : в 2 вып. Вып. 1 : Моцарт, Бетховен, Шопен, Шуман / отв. ред. Е. И. Чигарёва. Москва : Либроком, 2010. С. 19.

Головною характеристикою фуг В. Бібіка є відсутність інтермедій. У фугах №№ 4, 7, 8, 10, 11, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 26–28, 31–34 безінтермедійний розвиток можна пояснити прагненням композитора *вслухатися лише в тему*, наповнити всі голоси тільки її звучанням, не перериваючи її та не використовуючи будь-якого іншого матеріалу.

Розвиток тематизму. Традиційно композитори використовують обернення, ракохід, ритмічне збільшення й зменшення, стрету й різні варіанти контрапункту. Основними прийомами розвитку теми в циклі В. Бібіка є *стрета, комбінаторика, інтерполяція і фактурний розвиток*. Фактурний розвиток у циклі унікальний як для поліфонічних творів. Фактура *не має обмежувальних правил*: голоси можуть розміщуватись надто щільно, вступаючи у приму, можуть перетинатися в одному діапазоні або, навпаки, максимально розширювати фактурний обсяг завдяки їх кількості і структури теми. Отже, таким принципом роботи з темою підкреслено прагнення композитора урізноманітнити темброво-регістрові комбінації в пошуку нових форм звучання теми.

У зв'язку з цим одним із найулюбленіших прийомів розвитку тематизму стає стрета, адже вона надає можливості темі максимально «самотиражуватись», заповнюючи собою всю музичну тканину. У контексті руйнації тональності стрета є технічним засобом для утвердження теми. У циклі стрета стає панівним засобом розвитку теми (див. схему 1), а іноді єдиним (фуги №№ 5, 6, 14, 18, 20, 22, 28) (див. схему 2). Для В. Бібіка використання всіх можливих варіантів стрет із різночасовими й різноінтервальними зрушеннями у проведеннях є специфічною ознакою поліфонічного мислення і свідчить про прагнення автора почути її в новому фонічному варіанті.

Серед неоліфонічних засобів перетворення теми найбільш цікавими й оригінальними є комбінаторика й інтерполяція.

Так, у фугі № 5 основою розвитку і структурування фуги стає комбінаторика. Тема містить три мотиви — *a, b, c*, другий і третій мотиви — похідні від першого (приклад 10).

Приклад 10

Фуга № 5. Тема



Весь розвиваючий розділ побудований на чергуванні виокремлених зон із різними варіантами розвитку мотивів: почергове імітаційне проведення в усіх голосах мотивів *a, b, a* (тт. 13–19); одночасне стретне проведення усіх трьох мотивів *a, b, c* (тт. 23); композитор працює почергово з мотивами в такій комбінації: *a b / a / a b* (тт. 24–25). У завершальному розділі В. Бібік створює магістральну стрету з повним проведенням теми з усіх трьох мотивів *a, b, c* у всіх голосах (схема 3).

Регістрова інтерполяція теми пов'язана з особливим засобом варіювання мелодії (скоріше, навіть варіантного повторення теми), коли її окремі звуки переносяться в різні октави. Як відомо, уперше такий метод привернув увагу митців у додекафонній музиці, у якій допускались октавні транспозиції звуків серії. У фугі зміна інтервальних кроків, при збереженні ритмічної структури і напряму мелодичного руху, дає змогу посилювати і послаблювати «інтонаційне поле» теми. У фугах В. Бібіка прийом інтерполяції дає можливість фактурного й фонічного розвитку. Так, у фугі № 32 єдиним

Використання такого прийому в цій фузі зумовлене драматургічною ідеєю композитора: загадкова прелюдія є передбаченням до тактики розгортання фуги, досягнення кульмінації і завершення розвитку теми (перший і другий такти прелюдії аналогічні двом останнім тактам у фузі за інтервалікою).

Висновки. ХХ століття — новий етап розвитку поліфонічного мислення і становлення великого поліфонічного циклу. Незважаючи на збереження композиційного каркасу фуги і циклу загалом, інтенсивна трансформація та інноваційність — головні ознаки твору Валентина Бібіка.

Використання індивідуалізованих децентралізованих, дисонантних звуковисотних систем і формування специфічного тематизму спричинило неймовірні зрушення в жанрі, що кристалізувався століттями. Центральний елемент циклу — тематизм, у якому виявляється композиторське прагнення озвучити теми максимально різноманітно — звуковисотно, метроритмічно, фактурно, засобами перетворення. Більшість правил творення теми, що утвердились із часів Ф. Марпурга, ігноруються, головним чинником формування тематизму стає внутрішнє композиторське відчуття теми-тези як висловлювання на єдиному диханні.

Тема і її перетворення становить основу формування композиції і форми фуги. Тональний план перестає виконувати свою усталену роль. Основою розвитку фуги є вже не модуляційний процес і повернення з утвердженням похідної тональності, а максимальне віддалення теми від тонального центру або центрального елемента на принципі транспозиційного співвідношення, що унеможлиблює визначення розділів форми за тональним планом.

Відповідно, формотворення переростає в досить вільний процес, що підпорядковується таким принципам, як плинність, нівелювання структурованості. Чітке визначення меж у середині форми може бути неоднозначним і досить складним. Неактуальними стають тональний план, каданси; функцію формоутворення виконують інші фактори: зміни щільності викладу й використання поліфонічних прийомів, матеріал інтермедій, кількість тем і їх розміщення у формі.

Отже, на прикладі «34 прелюдій та фуг» В. Бібіка спостерігаємо парадокс: у найбільш регламентованому жанрі композиторові вдалося виявити максимальну свободу висловлювання, утіливши інноваційні ознаки композиційно-драматургічного розвитку у великому поліфонічному циклі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки : в 2 вып. Вып. 1 : Моцарт, Бетховен, Шопен, Шуман / отв. ред. Е. И. Чигарёва. Москва : Либроком, 2010. 272 с.
2. Босакевич П. Б. Ліричний універсум Валентина Бібіка та його втілення у творчості // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 114 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках. Київ, 2016. С. 347–358.
3. Васирук И. И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети ХХ века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Астраханская гос. консерватория (ин-т). Саратов, 2008. 225 с.
4. Веркина Т. Б. Проблемы интерпретации современной фортепианной музыки (на примере пятой и седьмой сонат В. Бибики) // Аспекти історичного музикознавства. Вип. 9 : Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. П. І. Котляревського ; ред.-упоряд. А. М. Жданько, С. Г. Анфілова. Харків, 2017. С. 344–353.

5. Задерацький В. В. Передмова // Бібик В. С. 34 прелюдії та фуги. Київ : Муз. Україна, 1981. Зошит 1. С. 3–6.
6. Калужский В. М. Эволюция темы фуги в классической и современной музыке : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1983. 193 с.
7. Кузнецов И. К. Теоретические основы полифонии XX века. Москва : Консерватория, 1994. 286 с.
8. Мизитова А. А., Иванова И. Л. Фрагменты творчества Валентина Бибика : монографические очерки. Харьков, 2006. 126 с.
9. Милка А. П. Полифония : учеб. для муз. вузов : в 2 кн. Санкт-Петербург : Композитор, 2016. Кн. 1. 336 с.; Кн. 2. 248 с.
10. 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.
11. Свиридова П. Утілення рис поліфонічного письма в умовах авангардної стилістики циклу «34 прелюдії та фуги» Валентина Бібика // Культурологічна думка / Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України. 2015. № 8. С. 120–124.
12. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga : в 2 кн. Кн. 2 : Fuga: её логика и поэтика. Москва : Композитор, 2007. 800 с.
13. Циганюк Л. До питання виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» В. Бібика // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2020. Вип. 33, т. 2. С. 89–97.
14. Щетинський О. С. Валентин Бібик: набуття творчої зрілості // Аспекти історичного музикознавства. Вип. 23 / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. П. І. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. С. Савченко; Л. В. Русакова. Харків, 2021. С. 42–64.
15. 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. Bobrovsky, V. (2010). *Thematism as a factor in musical thinking [Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya]*, in 2 vols. Vol. 1: *Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann [Motsart, Betkhoven, Shopen, Shuman]*. Moscow: Librokom, 272 p. [in Russian].
2. Bosakevych, P. (2016). Valentin Bibik's lyrical universe and its embodiment in art [Lirychnyi universum Valentyna Bibika ta yoho vtilennia u tvorchosti]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 114: *Composers and musicologists of the Kyiv Conservatory in 1941–2010 [Kompozytory i muzykoznavtsi Kyivskoi konservatorii u 1941–2010-kh rokakh]*. Kyiv, pp. 347–358 [in Ukrainian].
3. 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].
4. Verkina, T. (2017). Problems of interpretation of modern piano music (on the example of the fifth and seventh sonatas of V. Bibik) [Problemy interpretatsii sovremennoi fortepiannoi muzyki (na primere pyatoi i sed'moi sonat V. Bibika)]. In: *Aspects of Historical Musicology*

[*Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*]. Issue 9: *Scientific reflections of the Kharkiv music-historical school [Naukovi refleksii kharkivskoi muzychno-istorychnoi shkoly]*. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, pp. 344–353 [in Russian].

5. Zaderatsky, V. (1981). Preface [Peredmova]. In: Bibik, V. *34 preludes and fugues [34 preliudii ta fuhy]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, Notebook 1, pp. 3–6 [in Ukrainian].

6. Kaluzhsky, V. (1983). *Evolution of the fugue theme in classical and modern music. [Evolutsiia 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. Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka. Novosibirsk, 193 p. [in Russian].

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

8. Mizitova, A. and Ivanova, I. (2006). Fragments of Valentin Bibik's work [*Fragmentsy tvorchestva Valentina Bibika*]. Kharkov, 126 p. [in Russian].

9. 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].

10. 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 [Starovynna muzyka — suchasnyi pohliad]*, part 1. Kyiv, pp. 91–106 [in Russian].

11. Svyrydova, P. (2015). Embodiment of features of polyphonic writing in the conditions of avant-garde stylistics of the cycle “34 preludes and fugues” by Valentin Bibik [*Utilennia rys polifonichnoho pysma v umovakh avanhardnoi stylistyky tsykladu «34 preliudii ta fuhy» Valentyna Bibika*]. In: *Culturology ideas [Kulturologichna dumka]*. Institute for Cultural Research of National Academy of Arts of Ukraine. Issue 8, pp. 120–124 [in Ukrainian].

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

13. Tsyhaniuk, L. (2020). On the question of performing interpretation of the polyphonic cycle “34 preludes and fugues” by V. Bibik [Do pytannia vykonavskoi interpretatsii polifonichnoho tsykladu «34 preliudii i fuhy» V. Bibika]. In: *Humanities science current issues [Aktualni pytannia humanitarnykh nauk]*: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers. Vol. 33, issue 2. Drohobych: Helvetyka, pp. 89–97 [in Ukrainian].

14. Shchetinskii, O. (2021). Valentin Bibik: reaching artistic maturity [Valentyn Bibik: nabuttia tvorchoi zrilosti]. In: *Aspects of Historical Musicology [Aspekty istorychnoho muzykoznavstva]*. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Issue. 23. Kharkiv, pp. 42–64 [in Ukrainian].

15. 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. [in Russian].

SVETLANA POSTOVOITOVA

Postovoitova, Svetlana — Master of Art Criticism, Postgraduate Student at the Department of Theory of Music at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

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

musikendsv@ukr.net

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257338>

**“34 PRELUDES AND FUGES” BY VALENTIN BIBIK: INNOVATIVE FEATURES
IN REALIZATION OF THE COMPOSITIONAL-DRAMATURGICAL CONCEPT
OF THE GREAT POLYPHONIC CYCLE**

Relevance of the article. In 1978, Valentin Savich Bibik completed his work on the monumental polyphonic cycle “34 Preludes and Fugues” opus 16, he began working on it in 1973. This composition is a continuation of the composer’s work in the polyphonic genre: in 1968, the cycle “24 Preludes and Fugues” opus 2 was written, and in 1970 two preludes and fugues opus 7 were written.

A significant motivating factor for a detailed study of the “34 Preludes and Fugues” is the original musical language, the tonal, metro-rhythmic and thematic organization of the cycle. They radically distinguish it from the works of other composers in this genre. The insufficiently studied polyphonic works of Valentin Bibik determine the **relevance** of this study.

Purpose of the article. To identify innovative features of the implementation of the compositional and dramatic concept in the cycle “34 Preludes and Fugues” by V. Bibik.

Scientific novelty. In studies devoted to “34 Preludes and Fugues” by V. Bibik, the features of the innovations of this cycle (avant-garde techniques, the complexity of the musical language) are only ascertained; the fact of connection with Bach’s traditions is mentioned. The deep processes involved in the formation of the integrity of a large polyphonic means as well as the levels of embodiment of the composer’s concept of the cycle remained hidden behind the descriptive presentation of the fact. The article traces and formulates for the first time the main features of composer innovation in the framework of the compositional and dramatic concept of a large polyphonic cycle.

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

Main results and conclusions. V. Bibik’s “34 Preludes and Fugues” demonstrate an innovative version of the interpretation of the polyphonic cycle, due to the original combination of modern techniques with polyphonic principles and methods of development. The most significant innovations in the cycle are the rejection of the functionally centralized ladotonal system, the original interpretation of metrorhythmic organization and the specifics of the theme, which, in turn, led to significant transformations at all stages of fugue formation. In addition to these features of innovation, the cycle has deep internal connections between the elements, from the moment of creating the theme to the formation of the integrity of the cycle.

Keywords: large polyphonic cycle, compositional-dramaturgical concept, specificity of thematics, methods of theme transformation, ladotonal organization, metrorhythmic organization.