

УДК 78.071.1(477)(092):781.42
DOI 10.34064/khnum2-37.05

Борисенко Марія Юріївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії музики
e-mail: dbor@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-5690-3917

Левченко Анна Андріївна

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

**Принципи композиторського втілення монограми *ВАСН*
у поліфонічних творах Нестора Нижанківського та
Валентина Бібіка: досвід компаративного аналізу**

*Монограма в музиці, що набуває значення смислової емблеми, коду, шифру, постає як інтертекстуальне, діалогічне мистецьке явище. Адже присутність монограми в творі композитора стає містком між музичною традицією й сучасністю, досвідом творчого переосмислення спадщини минулого та /або складовою репрезентації автором власного внутрішнього світу. Музичні твори з використанням монограм є однією з маловивчених тем у сучасному музикознавстві. Найчастіше композитори звертаються до монограми *ВАСН* – Й. С. Бах, – яка звучить у музичних творах різноманітних жанрів і форм, передусім, у поліфонічних. Серед них – «Фуга на тему *ВАСН*» Н. Нижанківського і «Прелюдія, Фуга та Арія на тему *ВАСН*» В. Бібіка, які раніше не розглядалися в аспекті композиторської роботи з монограмами. Мета дослідження полягає у виявленні специфіки трактування Н. Нижанківським і В. Бібіком монограми *ВАСН* як втілення унікального авторського підходу до інтерпретації музичної традиції. Композитори презентують різні школи, генерації і стильові формації в українській музиці, що зумовило необхідність компаративного аналізу названих опусів, розділених історичною відстанню більше ніж у 60 років, та дозволило виявити подібність, відмінність та універсальні риси підходу композиторів до трактування монограми *ВАСН*.*

Підсумовано, що обидва автори унаочнюють новаторські досягнення свого часу, демонструють високу майстерність полі-фонічного письма, темо- та форматворення, багатогранність творчих прийомів, а також невичерпний потенціал бахівської монограми, яка несе унікальний звуковий «ген» християнської символіки і стає «порталом» для творчого діалогу минулого і сучасності.

Ключові слова: українська музика ХХ століття; жанрово-стильові та композиційно-структурні моделі; композиторська інтерпретація; звукообраз *BACH*; монограма; поліфонічний цикл; fuga.

Постановка проблеми.

Музичні твори з використанням звукових монограм є однією з маловивчених у сучасному музикознавстві тем, актуальність якої, водночас, засвідчує досить часто їх поява в композиціях різних авторів. Однією з найпоширеніших практик композиторського звернення до звукових емблем постає, передусім, сфера поліфонічної музики – йдеться про зразки, в яких композитори музичними засобами шифрують власні та / або чужі імена. У проєкції на звуковисотність останні, як правило, передаються мелодико-інтонаційною формулою, що й виступає в ролі специфічного знаку-імені / підпису автора.

У дисертаційному дослідженні І. Середюк (2021: 70) знаходимо таке визначення поняття «монограма»: «... максимально стислий буквений аналог позначення перших літер імені та прізвища особи (іноді тільки імені), з'єднаних в певний цілісний знак за принципом каліграфічно виконаного вензеля»; у монографії Ю. Грібіненко: «... монограма автора – це “розчерк” композитора в музичному творі, що визначає його місцезнаходження в історії музичної культури» (Грібіненко, 2023: 217).

Серед найуживаніших музичних кодів – так званих «сигнатур» (Середюк, 2021: 70) – в історії музичного мистецтва вирізняються монограми *BACH* – Й. С. Баха – та *DSCH* – Д. Шостаковича (хоча, безумовно, зустрічаються й інші монографічні знаки). Монограма *BACH*, зокрема, стала не просто музичним підписом самого композитора, а й такою, що «наділена не стільки особистісною характеристикою,

скільки сприйняттям його творчої позиції, концепційним філософським узагальненням своєї епохи, однією з сутнісних ознак якої було читання посвяченими таємних знаків, прихованих символів» (Середюк, 2021: 71). Також монограма *BACH* виявилася образно-семантичним знаком та основою тематизму багатьох творів майстрів різних історичних епох і національних композиторських шкіл, які прагнули віддати шану найвидатнішому поліфоністу в історії музичного мистецтва. Саме через належність цієї монограми Й. С. Баху, який став символом цілої епохи в розвитку поліфонії – епохи Бароко, – вочевидь, і виникла традиція інтерпретацій його імені-монограми в поліфонічних творах, що реалізовувалася музикантами, переважно, в жанровій формі фуги; серед інших жанрів і форм також знаходимо прелюдію, фантазію, інвенцію, варіації тощо.

Існує досить широкий спектр композиторських інтерпретацій мотиву *BACH* – його структурно-тематичних, ладогармонічних, метроритмічних, темброво-фактурних модифікацій у різних жанрово-стильових втіленнях. Композиторська практика демонструє, що в контексті музичного розвитку ця звуковисотна структура найчастіше стає темою або ядром теми із подальшим додаванням іншого інтонаційно-звукового матеріалу; серією; основою для гомофонно-гармонічного, контрапунктичного (або синтезованого) опрацювань тощо. Подібні приклади звернення до монограми *BACH* можна знайти у творчому спадку Р. Шумана, Ф. Ліста, М. Регера, А. Шенберга, А. Веберна, Ф. Пуленка та інших композиторів. Важливого значення набуває й досвід українських митців, які зробили цінний внесок у світову традицію написання творів, де використаний звуко символ «*BACH*». Прикладами звернення українських авторів до згаданої традиції є «Фуга на тему *BACH*» (1923) *Н. Нижанківського*; «Прелюдія, Фуга та Арія на тему *BACH*», ор. 54 (1985) *В. Бібіка*, його ж окремі фуги з фортепіанних циклів «24 прелюдії та фуги»

(1968) та «34 прелюдії та фуґи» (1973–1978)¹, а також симфонічна музика²; *В. Рунчака* – Сюїта № 1 «Портрети композиторів» (третя частина – «Бахіана, медитації на тему *BACH*», 1979–1988).

Об'єктом дослідження в пропонованій статті є вибрані *опуси-монограми*³ на звукоформулу *BACH* Н. Нижанківського та В. Бібіка, що в українському музикознавстві в аспекті компаративного аналізу роботи композиторів із монограмами досі не розглядались. Це зумовлює **актуальність** і **наукову новизну** публікації, а також визначає **перспективи** подальших розробок цього творчого напрямку.

Отже, **мета дослідження** полягає у виявленні специфіки трактування Н. Нижанківським і В. Бібіком монограми *BACH* як втілення унікального індивідуально-авторського підходу, що дає розуміння подібних, відмінних та універсальних принципів як опрацювання композиторами цього своєрідного музичного тематизму, так і інтерпретації ними музичної традиції, пов'язаної з іменем Й. С. Баха.

Останні дослідження та публікації. Окреслена проблематика визначає корпус залучених нами джерел, тематика яких сфокусована, передусім, навколо двох напрямів: 1) історичної практики написання опусів-присвят на запозичені теми та композиторської інтерпретації музичних монограм, зокрема *BACH*; 2) вивчення творчого спадку Н. Нижанківського та В. Бібіка для усвідомлення ролі й місця в ньому вибраних для розгляду поліфонічних п'єс.

¹ Особливості використання монограми *BACH* у цьому циклі проаналізовано у статті Л. Циганюк та С. Коханської (2024).

² А. Мізітова та І. Іванова в єдиному в сучасному музикознавстві монографічному нарисі про В. Бібіка зазначають: «В основі тематичного ядра П'ятої [симфонії – М.Б., А.Л.] лежить секундова поспівка, що нагадує мотив-символ хреста, підхоплюючи, таким чином, звукоформули *BACH*, *DSCH*, *Kreuz* Четвертої симфонії» (Мізітова, Іванова, 2006: 18); отже, це підкреслює важливість цього інтонаційного зерна в усій творчості композитора.

³ Під *опусами-монограмами* в цій статті розуміються такі, що тематично основані на інтонації-монограмі та цілком побудовані на композиторській роботі з нею.

Серед дослідників, що презентують перший напрям, слід назвати таких, як І. Середюк (2021), Ю. Грібіненко (2023), В. Андроннік (2018), Г. Вовченко (2017), Л. Циганюк, С. Коханська (2024), Н. Юрійчук (2022), М. Борисенко, М. Чернявська та Н. Очеретовська (Borysenko, Chernyavska, & Ocheretovska, 2022), які на прикладі творчості українських і західноєвропейських композиторів аналізують особливості втілення різних монограм, переважно в поліфонічних творах. Зазначимо, що до проблематики формування музично-риторичного тезаурусу барокової доби, зокрема символізму монограми *VACH*, протягом другої половини ХХ і початку ХХІ століть помітною є дослідницька увага і серед зарубіжних науковців (Bartel, 1997; Büsing, 2023, Dings, 2019; Н. Krones, 2000; Boyd, 2001; Păun, Pepelea, 2018; Wilson, 2001).

Другий актуальний для цієї публікації напрям музикознавчих досліджень представлений працями, спрямованими на вивчення творчості Н. Нижанківського і В. Бібіка, їхнього інструментального, зокрема фортепіанного, спадку, що містить і поліфонічні опуси композиторів. Йдеться про розвідки А. Мізітової та І. Іванової (2006), С. Постовойтової (2024), Л. Циганюк та С. Коханської (2024), а також У. Молчко (2003), Ю. Булки (1997).

Методологія дослідження. У цій розвідці використаний комплексний підхід, що включає такі методи, як *історіографічний* – з метою узагальнення напрямів вивчення сучасними дослідниками царини поліфонічної музики українських композиторів ХХ століття; *пошуково-дослідницький* та *компаративний*, що дають змогу віднайти та експериментально порівняти два поліфонічні твори (установити спільні риси та відмінності між ними, а також універсальні принципи роботи з монограмами), що належать українським композиторам різних поколінь, музично-естетичних і музично-стильових переконань; *історико-стилістичний* та *жанрово-стильовий*, що спрямовані на комплексне осмислення особливостей індивідуально-авторського трактування / втілення монограми *VACH* в образах для розгляду поліфонічних творах, із проєкцією з'ясованих положень на загальні тенденції розвитку композиторського мислення в українському

музичному мистецтві ХХ століття; *системний та структурно-функціональний* – для виявлення та систематизації деяких закономірностей поліфонічних змісту й форми в їхній єдності у наведених музичних зразках.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Творчість українських митців *Нестора Нижанківського* (1893–1940) і *Валентина Бібіка* (1940–2003) з погляду перетину / зіставлення їхніх композиторських методів у поліфонічних опусах заслуговує на окрему дослідницьку увагу. Символічно, що дати життя двох видатних українських музикантів наче утворюють естафету-ланцюжок, стикаючись на 1940 році. Проте вони належать не тільки до різних генерацій та історико-стильових формацій в українській музиці (першої та, відповідно, другої половини ХХ століття), а й до різних композиторських шкіл – львівської (що визначило й шляхи подальшої освіти Н. Нижанківського у Відні та Празі) та харківської. Це пояснює закономірну відмінність між творчими поглядами двох майстрів, що простежується на прикладі пропонованих до розгляду музичних зразків. Утім останні, незважаючи на звернення до барокової емблеми – імені Й. С. Баха, – демонструють яскраві новаторські для свого часу художні ідеї, що дозволяє встановити між ними певні зв'язки і паралелі.

Отже, йдеться про фортепіанні поліфонічні опуси-«монограми» Н. Нижанківського – «*Фуга на тему ВАСН*» і В. Бібіка – «*Прелюдія, Фуга та Арія на тему ВАСН*»⁴.

Хронологічно першою створена «*Фуга на тему ВАСН*», *b-moll* для фортепіано Н. Нижанківського, що є самостійною п'єсою, написаною молодим композитором у 1923 році⁵ під час навчання у Віденській Академії музики і виконавського мистецтва (*Akademie für Musik*

⁴ Далі в тексті статті назви частин циклу – *Фуга, Прелюдія, Арія* – будуть подаватися без лапок, адже вони збігаються з жанровим ім'ям п'єс.

⁵ Українська дослідниця У. Молчко зазначає: «Композитор присвятив п'єсу своєму вчителю гармонії у Львові професорові А. Хибінському, а подарував її у 1939 році з дедикацією “на пам'ятку викладів про Баха”» (Молчко, 2023: 105).

und darstellende Kunst) у класі контрапункту Й. Маркса (Молчко, 2003: 104). Попри свій «учнівський» статус, п'єса є повноцінним художнім твором, масштабним (її обсяг сягає 120 тактів) і концептуальним, і віддзеркалює композиторську майстерність Н. Нижанківського у сфері контрапунктичного письма, формо- та стилетворення, що не поступається мистецтву, яке вирізняє інші відомі його опуси.

Цикл В. Бібіка, написаний у 1985 році, презентує зрілий етап творчості обізнаного майстра, коли композитор вже мав творчий і викладацький досвід: по-перше, у сфері створення великих поліфонічних циклів – він вже був автором «24-х прелюдій та фуг» та «34-х прелюдій та фуг»; по-друге – як асистент-викладач видатного вченого харківської теоретико-композиторської школи Михайла Тица в курсі спеціальної дисципліни «Поліфонія», слухачами якого були студенти-музикознавці і майбутні композитори.

Його *триптих*⁶ на тему *ВАСН* лише на перший погляд є прикладом *малого поліфонічного циклу*⁷ з *трьох частин*⁸, одна з яких є фугою. Однак цей твір складно віднести до класифікованого в сучасному українському теоретичному музикознавстві типу «малого поліфонічного циклу», тому що він виходить за межі як малих *форм*, так і *малого циклу*, й набуває індивідуалізованих ознак *змішаного* (або *синтетичного*) типу поліфонічного циклу⁹. Подібній трансформації сприяє монументалізм концепції (включно з виконавським складом: цикл створений для *двох* фортепіано) і масштаб. Розгорнутими виявляються й окремі частини циклу, лише *Фуґа* охоплює 267 тактів.

⁶ Визначення поліфонічного циклу В. Бібіка як «триптиха» запропоновано А. Левченко.

⁷ За С. Постовойтовою, «малим називають цикл з двох або трьох п'єс (іноді чотирьох), однією з яких є фуґа ...» (Постовойтова, 2024: 36).

⁸ У своєму дисертаційному дослідженні С. Постовойтова подає класифікацію поліфонічних циклів І. Васирук, яка також виділяє «малий тричастинний цикл (фуґа у фіналі, центрі або на початку)» (Постовойтова, 2024: 38).

⁹ У циклі В. Бібіка презентовано поліфонічні та неполіфонічні принципи музичного розвитку, а також форми і, відповідно, жанри.

Дві із трьох п'єс – *Прелюдія* (з рисами ричеркару) і *Фуга* – демонструють наскрізний імітаційно-поліфонічний розвиток. Середня частина циклу – *Фуга* – містить риси *подвійної* фуги (втлюючи художню ідею *діади* фуг, бінарності – «дві фуги в одній»), а в результаті виникає концепція *потрійної* фуги (*versus* «одна фуга»). Так само бінарною (подвоєною) є *Прелюдія*, у якій, завдяки поєднанню жанрових ознак прелюдії та ричеркару, більш чітко проступає ідея *мініциклу* – *прелюдії-фуги* – у межах однієї частини («*ricercare*» – з італійської «прелюдувати», (перед фугою – Лисько, 1994: 120); «*ricato/a*» як іменник означає також «переслідування», префікс *ri-* в італійській мові пов'язаний із дією-повторенням, тим, що зроблено знову). Також у циклі синтезовані поліфонічні та гомофонно-гармонічні фактурні типи, різні жанрово-драматургічні композиційні принципи та історико-стильові моделі темотворення – від барокових до сучасних серійних, серіальних, сонорних тощо.

Закономірно, що обидва опуси, які розглядаються, будучи розділені часовою дистанцією у 60 років, репрезентують різні епохально-стильові напрями: романтичний та модерністський – у Н. Нижанківського, авангардно-експериментальний – у В. Бібіка. Це, відповідно, скеровує композиторські рішення з трактування жанрово-стильових і композиційно-структурних моделей (насамперед, фуги). У харківського композитора поліфонічний цикл інтерпретований як *триптих*, частини якого об'єднані тематичною основою монограми *ВАСН*, яка зазнає різних образно-семантичних, жанрових, стилістичних трансформацій протягом циклу; натомість, у галицького майстра ми бачимо *нециклічний твір*, де присутні формотворчі риси, притаманні романтичній музиці – монотематизм і динамізована одночастинність (за наявності кількох розділів).

Відмінності спостерігаємо також на рівні виконавського складу: твір Н. Нижанківського призначений для *одного* фортепіано, тоді як у В. Бібіка – для фортепіанного *дуету*. Однак саме темброво-виконавський фактор дає змогу знайти точки дотику між двома творами, оскільки для них обох характерними стають оркестровість, *quasi*

політембровість звучання, у деяких розділах обох опусів – навіть «оркестрового», а також «органного», що свідчить на користь концептуальності, масштабності композиторських задумів.

Перш ніж перейти до більш детальної характеристики названих творів, зазначимо: оскільки композитори досить індивідуалізовано підходять до трактування монограми *BACH*, слід звернути увагу на її інтонаційну основу, композиційні можливості та семантичну сутність. Монограма *BACH* водночас є структурно чітким і глибоко символічним мотивом¹⁰, що дозволяє інтерпретувати його крізь призму барокової музичної риторики. Структурно-композиційну основу цього мотиву складає хроматичний тетрахорд (тобто чотиризвучний звукоряд в обсязі терції, а не квати), який може виконувати ті важливі символічні функції, що в музиці Бароко належали музично-риторичним фігурам¹¹ (Приклад 1).

Приклад 1. Монограма *BACH*.



Звуковий склад аналізованої монограми – це чотиризвучний мотив *B-A-C-H*, який містить низхідні малосекундові інтонації та один висхідний терцієвий крок. Поступове наростання напруги через хроматичний рух мотиву або висхідний рух на терцію вгору може асоціюватися з бароковою фігурою *climax* або *gradiatio* (Bartel, 1997:

¹⁰ Символіку монограми Й. С. Баха, її музично-риторичний зміст описують багато зарубіжних дослідників, зокрема, в аналітичних розвідках, присвячених бароковій музичній мові, окремим поліфонічним творам (Bartel, 1997; Benítez, 1987; Büsing, 2023; Dings, 2019; Boyd, 2001; Păun & Pepelea, 2018; Wilson, 2001).

¹¹ «Музично-риторичні фігури та афекти були для німецьких барокових композиторів практичними провідниками та радниками, а не збіркою жорстких формул. Очевидною відмінністю використання риторики Бахом від менш відомих композиторів є його вища техніка та уява» (Benítez, 1987: 7).

220, 444), (Dings, 2019: 11); характерні хроматичні півтони, що можуть інтерпретуватися як вираз жалю або смутку, відповідають риторичній фігурі «зітхання» (*suspiratio*) (Bartel, 1997: 392, 447); а рух між чотирма нотами мотиву має відносно замкнений характер, де музичні лінії повертаються до початкового пункту, що відповідає фігурі «обертання» (*circulatio*) (Bartel, 1997: 445), (Dings, 2019: 9). У графічному зображенні цієї монограми можемо спостерігати хрестоподібні перетини мелодичних контурів, а отже, фігуру хреста, яка «... у традиційній теорії музичних фігур не згадується, однак часто зустрічається в музиці Бароко, зокрема у творах Баха» (Dings, 2019: 10). Такий зміст звукообразу підкреслює його драматичний характер та акумулює в собі потенціал для подальшого образного й тематичного розвитку. Отже, монограма *BACH*, попри свою структурну компактність, містить широкі можливості для будь-яких музично-стилістичних метаморфоз – наприклад, ладогармонічних¹², метроритмічних, темпорально-агогічних, формотворчих, жанрово-семантичних тощо.

Саме тому подальший музичний аналіз творів українських композиторів, насамперед, буде скеровано на спостереження в них роботи зі звукоформулою *BACH*.

«Фуґа на тему *BACH*» Н. Нижанківського має ознаки барокової моделі чотириголосної фуґи із наявною індивідуалізованою темою, що набуває як поліфонічного, так і тонально-гармонічного розвитку протягом усієї форми. Це стосується всіх *основних структурних компонентів* Фуґи, починаючи від самої її теми і, далі, відповіді,

¹² Про тональну невизначеність і певну ладову двозначність монограми *BACH* йдеться у багатьох іноземних дослідженнях. Зокрема, *M. Boyd* (2001) у статті, розміщеній у словнику Гроува, зазначає, що «... його [тобто мотиву *BACH* – *М.Б., А.Л.*] ширша популярність слідує за відродженням Баха у XIX столітті та розвитком гармонічного словникового запасу, який міг би поліпшити його тональні двозначності». Також *O. Büsing*, аналізуючи останню фуґу Й. С. Баха з його «Мистецтва фуґи», зазначає, що «... окремо взятий мотив В–А–С–Н у тональному розумінні “висить у повітрі” ...» (Büsing, 2023).

протискладу¹³, інтермедії, стрети, а також інших розділів фуги. Вже в експозиції знаходимо регламентний порядок проведення теми і відповіді: вона побудована за принципом їх тоніко-домінантового співвідношення; відповідно, голоси вступають за схемою *альт – сопрано – бас – тенор*.

В основу *теми* у Фузі Н. Нижанківського закладено монограму *BACH*. Однак згаданим мотивом не вичерпується вся структура теми, він є лише її «зерном» (*initio*, інтонаційним імпульсом), що кілька разів повторюється у висотних транспозиціях, метроритмічних варіантах, відкриває тему та замикає її, набуває наскрізного інтонаційного розвитку (*Приклад 2*). Низхідні малосекундові інтонації-*lamentoso*, що згенеровані монограмою та сконцентровані в темі, протягом її розгортання чергуються з висхідними, що утворює їх складний діалектичний властозв'язок. У нотному тексті Фуги присутні авторські ремарки – *espressivo, non troppo, semplice*, які деталізують виконавську агогіку та покликані посилити експресивність музичного висловлювання

Приклад № 2: Тема Фузи Н. Нижанківського.

Andante non troppo cantabile

Отже, восьмитактова тема будується на чотириразовому проведенні початкового сегмента – мотиву *BACH* – із його подальшою

¹³ Поняття «протисклад» у значенні контрапункту до теми фуги використовують деякі українські вчені, зокрема, З. Лисько (1994), Н. Очеретовська та Г. Цицалюк (2017).

звуківисотною та регістровою транспозицією, насиченням новим хроматичним рухом, змінами напрямку руху (інверсія), метричних умов вступу (зміщенням акцентуації у мотиві – сильних і слабких долей), ритмічного рисунку – як збільшення, так і зменшення (причому не-кратного). Початкові мотиви розділені паузами (наче «речитують» ім'я Й. С. Баха), наступні «вимовляються» без них, але фразується лігами різної тривалості, що порушує інерцію звукового руху, додаючи йому мінливості й динамізму, утворюючи гнучкий малюнок масштабно-тематичних структур. Вартим уваги є й те, що чотири звуки монограми поміщено композитором у тридольний метр, однак метрична акцентуація нівелюється через пластику фразування, що долає тактові ризики. Цей початковий мотив, до речі, замикається п'ятим звуком – *b* (тобто тонічним тоном), що кореспондує із спорідненою п'ятизвучною темою з клавірної чотириголосної фуги *cis-moll* Й. С. Баха (I том ДТК), яка теж містить перехресні інтонаційні рухи. Таким чином, монограма трактується Н. Нижанківським як замкнена структура навіть при повтореннях у темі фуги. Можливо, саме в такий спосіб композитор фіксує тональну опору мотиву-монограми як основи всієї Фуги, написаної у тональності *b-moll*.

Через повільний темп і масштабність тема набуває яскраво виражених хвилеподібних контурів із поступовим сходженням до кульмінації (хоча й на тихій динаміці), а потім з низхідним рухом у завершенні. Отже, стилістично тема (так само, як ладогармонічна якість інтегрованого багатоголосся), з одного боку, наближена до пізньоромантичного типу мелодики, а з другого – вбирає новаторські риси, пов'язані з мотивною хроматичною сегментацією, що вказує на якість композиторського мислення, властивого вже ХХ століттю.

Насиченість теми хроматичними звуками розширює її ладотональну сферу. Зокрема, в межах тональності *b-moll*, у темі наявні звуки *h*, *e*, *g*, а також *a*, що чергуються з їх бемольними варіантами – *b*, *es*, *ges*, а також *as*, утворюючи мелодичні і, відповідно, іноді приховані ладогармонічні «тертя», що є наслідком хроматизації – показовою ознакою цієї теми. Це вносить у фугу новаторські риси (до речі, звукову

структуру теми становлять 10 хроматичних тонів, деякі з яких повторюються). Надалі згадані процеси сприяють виникненню ладотональної мінливості, появі еліптичних зворотів, відхиленням і модуляціям до віддалених тональностей (наприклад, відбувається зміна бемольної сфери на дізну – у вільній частині). Водночас тональний план експозиції, як зазначалося раніше, відтворює традиційні для барокової фуґи ладогармонічні співвідношення між темою й відповіддю.

Інші структурні компоненти фуґи безпосередньо пов'язані з розвитком інтонаційних елементів теми. Зокрема, *протисклад*, що не є утриманим (адже автор зберігає лише його загальний мелодико-ритмічний контур у наступних проведеннях), вбирає переважно поступові малосекундові («ковзальні») інтонації та хроматичні рухи із звуковисотною транспозицією, мотивну будову теми та принципи її розвитку, меншою мірою – окремі стрибки. Отже, протисклад комплементарно посилює інтонаційну напругу теми, доповнює її зміст.

Інтермедії, хоча й є інтонаційно пов'язаними з темою, але становлять більший контраст до неї. Наприклад, *перша інтермедія*, між відповіддю і третім проведенням теми (двотактова, тт. 15–16), вбирає від теми саме перехрещені ламані стрибки як мелодичний контур «хреста», що міститься в монограмі *BACH* (і графічно візуалізується при розшифруванні уявних ліній мелодичних рухів). *Друга інтермедія*, що розташована перед одним додатковим проведенням в основній тональності (тт. 38–48), також базується на інтонаційних елементах теми, зокрема, короткочасно вбирає чотиризвучну монограму у ритмічному зменшенні (фрагмент інтермедії – тт. 47–48). Названу інтермедію можемо поділити на частини: перша з них – гомофонно-гармонічного складу, побудована на основі низхідних малосекундових інтонацій, друга – поліфонічно-імітаційна, у якій п'ять разів (нагадаємо, що у темі – чотири) із використанням імітаційної техніки проводиться монограма *BACH* (як у ритмічному зменшенні, так і у вигляді цитати кінцевого фрагмента теми – у тій самій теситурі і з тим самим ритмічним рисунком). Отже, як бачимо, монограма неодноразово

проводиться як у темі, так і в інтермедіях, складаючи інтонаційно-смыслову основу тематизму всієї Фуґи.

Загалом, інтермедійні розділи наділені важливими тематичними і формотворчими функціями. По-перше, їхній обсяг дорівнює майже половині твору (57 тактів зі 119-ти), по-друге, більшість із них побудована на розвитку саме монограми *BACH*, по-третє, саме в інтермедіях відбуваються основні кульмінаційні підйоми, що значною мірою динамізує форму, збільшує її масштаб та наділяє фуґу рисами концертного стилю. Дві розлогі інтермедії, розташовані наприкінці вільної частини фуґи у її кульмінаційних зонах (тт. 64–75, 88–119), продовжують інтонаційне наростання, закладене в попередніх проведеннях теми, відстань між крайніми голосами сягає понад п'ять октав, що доповнюється авторськими позначками динаміки, яка зростає до *sffz* (*sforzandissimo*). Саме в таких кульмінаційних зонах композитор проводить монограму в її оригінальному звучанні (тт. 67–69, 75, 102–103, 104–105, 107, 109–117), крім цього, наявні звуковисотні транспозиції мотиву (тт. 71–72, 91, 96–97), напряму руху (тт. 72, 111, 112) та метроритмічні видозміни початкового варіанту (тт. 71, 91, 102–103). Досить часто в одному фрагменті фуґи композитор поєднує два і більше параметри: наприклад, в інтермедії (тт. 67–69) основою нескінченного канону II розряду автор зробив саме монограму *BACH*, використавши зміни фактурного та метроритмічного параметрів.

Завершальна грандіозна інтермедія висвітлює монограму *BACH* у численних повтореннях, звуковисотних транспозиціях, у різних голосах, фактурних шарах і регістрах, із октавними та / або інтервальними дублюваннями, в одночасному звучанні кількох голосів із ритмічними трансформаціями. В останньому каденційному звороті фуґи монограма *BACH* звучить кілька разів. Перше проведення викладено в ритмічному збільшенні в басовому голосі. Три наступні – ритмічно подрібнені восьмими, чергуються терасоподібно у партитурному трирядковому записі від верхнього (одне проведення) до середнього голосу (двічі). Останнє проведення (тричі посліпль) – октавами у басі на фоні монументальних урочистих тонічних акордів у різних

регістрах – наче символічно тричі стверджує ім'я «*Bach*». Отже, спостерігається прогресія проведень по голосах – бас (1) – верхній голос (1) – середній (2) – бас (3).

Зазначимо, що в кожній наступній інтермедії фактура поступово ускладнюється внаслідок «вертикалізації» – використання акордових послідовностей, що в сукупності приводить до синтезу поліфонічного типу письма із гомофонно-гармонічним. Це відбиває новаторський підхід композитора до попередньої традиції контрапунктичного опрацювання бахівської монограми, адже йдеться про посилення ролі темброво-фактурних ефектів.

Вартим уваги є й те, що одразу після четвертого звучить додаткове п'яте проведення, в якому інтонаційно змінено останній тематичний зворот, що мав би закінчитися у *f-moll*, але через застосування варіантності повертається до тоніки. І саме це додаткове проведення теми є кульмінаційним для першої частини Фуґи. Воно викладене у верхньому контурному голосі – сопрано, вирізняється гучною динамікою, октавними потовщеннями (колористичними нашаруваннями) саме на мотиві *BACH* (а також у басовому обертоновому голосі, приводячи до п'ятиголосся), насиченою поліфонічною фактурою, внаслідок дублювань та контрапунктичного розвитку середніх голосів, де монограма *BACH* безпосередньо не використана, але наявні її інтонаційні елементи (наприклад, низхідні малосекундові рухи).

У Фузі, зокрема на початку *вільної частини* (т. 49) також використано прийом перегармонізації теми, завдяки чому композитор підкреслює в мотиві *BACH* його мелодико-гармонічну і тональну мінливість, урізноманітнюючи його прочитання.

Ще однією «платформою» для проведення теми, основаною на монограмі, стає *стрета*. Але у Фузі вона лише одна, у двоголосній *завершальній частині* (тт. 82–83), тому не є показовою. Натомість *типовим* для імітаційного проведення теми прийомом (до речі, бахівським прийомом) є *ланцюгове голосоведення*, що використано протягом усієї фуґи. Йдеться про стикування голосів, що ведуть тему, відповідно, її останнього і першого звуків. Вартим уваги є також

ладогармонічне зіставлення, коли верхній голос, за логікою побудови теми, повинен каденційним зворотом прийти в *es-moll*, а нижній в цей час вступає у *b-moll*. Для рівнішого тонального сполучення композитор децю змінює завершення теми у верхньому голосі.

Починаючи від такту 94, нотування розподілене між трьома станами – фактурні шари, що стають автономними через акордові потовщення, набувають політембрового (наче оркестрового) звучання, що охоплює широкий діапазон, остаточно стверджуючи монументальну концепцію твору. Звернемо увагу на те, що загальна кількість голосів у Фузі є змінною – від повного чотириголосся до 12 голосів (у кульмінаційних зонах, що містять колористичні нашарування, акордові структури). Це ускладнює чітке визначення голосів Фуги лише за тематурною ознакою (сопрано, альт, тенор, бас).

Загалом, інтонаційна сфера Фуги, що побудована на монограмі *BACH*, сповнена внутрішнім напруженням, яке реалізується на різних змістових і структурних рівнях, таких як техніка композиторського письма, тематизм¹⁴, формотворення, жанровий профіль твору. Отже, Н. Ніжанківський пропонує синтезовану жанрово-стильову модель фуги, що поєднує ознаки барокової та пізньоромантичної естетик, поліфонічної та гомофонно-гармонічної композиційних логік, жанрові і формальні атрибути фуги через наявний імітаційно-контрапунктичний розвиток теми, а також прикмети романтичних жанрів – концертної фантазії, поеми (завдяки майстерно втіленим принципам імпровізаційності, монотематизму з образно-семантичною та інтонаційною трансформацією теми). Згаданий синтез відбувається також завдяки поєднанню поліфонічного наскрізного «проростання» тематизму з його епізодичністю, рапсодичністю, що віддзеркалює контрастно-

¹⁴ Крім монограми *BACH*, в окремих контрапунктичних голосах зустрічаємо й інші барокові риторичні фігури. Наприклад, від такту 64 звучить низхідний мотив *passus duriusculus*, що в дослідженнях про барокову риторіку описується як мотив скорботи, трагізму (Krones, 2000).

складена форма твору. Зазначені аспекти можуть стати корисними для подальших розвідок, присвячених Фузі Н. Нижанківського.

Підсумовуючи сказане, виокремимо *чинники*, задіяні у Фузі Н. Нижанківського, що обумовили прийоми розвитку теми, «кристалізовані» завдяки використанню монограми *ВАСН*, а саме: *контрапунктичний* (техніки простого і складного контрапункту); *ладомелодичний* – звуковисотні та регістрові транспозиції, варіантність (інтонаційні зміни, переважно, завершення теми); *ладогармонічний* – застосування еліпсису, перегармонізація теми, чергування мінорного та мажорного її варіантів (засоби однойменного мажоро-мінору – тт. 55–56), зміна бемольної та дізної тонально-гармонічних сфер (тт. 59–60, 92–93); *метроритмічні, темброво-фактурні зміни*.

Широку палітру інтерпретаційних можливостей монограми *ВАСН* в умовах авангардно-новаторської стилістики представлено в тричастинному поліфонічному циклі *В. Бібіка «Прелюдія, Фуга та Арія на тему ВАСН» для двох фортепіано, ор. 54*. Цей твір в українській музиці другої половини ХХ століття є унікальним зразком *циклу-триптиху*, цілком заснованому на роботі з монограмою. В українському музикознавстві згаданий цикл і досі не отримав системного висвітлення в наукових працях. Як йшлося вище, у творчості В. Бібіка, зокрема в його поліфонічних фортепіанних циклах, знаходимо декілька прикладів використання монограми *ВАСН* як інтонаційного ядра тем у фугах. Йдеться, передусім, про два великі поліфонічні цикли – із 24-х та 34-х прелюдій і фуг, де спостерігається ця наскрізна тенденція. Стосовно другого циклу – *ор. 16*, якому вже присвячені кілька наукових розвідок, наведемо думку Л. Циганюк та С. Коханської, які вказують на те, що «використання В. Бібіком монограми *ВАСН* виконує важливу семантико-конструктивну і драматургічну роль у побудові поліфонічного циклу “34 прелюдії і фуги”» (Циганюк, Коханська, 2024: 224); В. Бібік «створив монументальний цикл “34 прелюдії і фуги” для фортепіано *ор. 16*, у якому віддав шану нашому величому попереднику – Й. С. Баху – не тільки на рівні обраного жанру, а й увівши монограму його імені у фузі № 8 і № 28, тим самим

“вмонтувавши” важливі цеглини в драматургію усього циклу» (там само, 220); а форма Фути № 8, її «композиція, стиль, драматургічний розвиток відсилають нас до епохи Бароко і релігійного тематизму, який був притаманний творчості Й. С. Баха» (там само).

Розглянутий нами *op. 54* є монументальним і новаторським¹⁵, що передбачає наявність розмаїтої проблематики для вивчення. Натомість у пропонованій публікації увагу буде зосереджено переважно на аспектах композиторського застосування та інтерпретації монограми *BACH* разом із окремими перспективними спостереженнями її впливу на композиційно-семантичний, композиційно-структурний рівні, драматургію, жанрово-стильові особливості триптиху для його подальшого дослідження.

Написаний у 1985 році опус В. Бібіка репрезентує зрілий стиль композитора, за періодизацією О. Щетинського, це так званий третій період творчості музиканта: «Стилістика композитора стає поміркованішою, в ній менше пошуковості, менше ризику. Мелос набуває ширшого дихання, в гармонії більше консонансів (терцієва втора – типовий виклад мелодичних ліній), інструментальне письмо і фактура врівноваженіші і прозоріші» (Щетинський, 2021: 45). Проте в циклі «Прелюдія, Фуга та Арія на тему *BACH*» названі вище ознаки присутні лише опосередковано, демонструючи такі музично-мовленнєві якості, як «гра» у різні стилі (ретро-, полі-, неостилі), яскравий експеримент у таких напрямках: жанротворення, сучасні композиційні техніки, форма, тематизм, поліфонічне письмо тощо.

Так, монограма *BACH* пронизує всі три частини аналізованого циклу, виконує в ньому значну кількість *функцій* – виступає як образно-семантична, інтонаційно-тематична, структурно-композиційна, драматургічна основа кожної частини циклу, а також цілісного твору (як своєрідний *лейтмотив*). Мотив *BACH*, у такий спосіб, слугує найважливішим засобом формотворення на всіх етапах

¹⁵ Крім авангардної стилістики, твір вирізняє новаторська тричастинна циклічність, у якій втілено різноманітні образні проєкції бахівської монограми.

музичного розвитку (від експонування до завершальних розділів), джерелом різноманітних прийомів тематичної роботи, що є поліпараметровою: жанрово-семантичною, тематичною, звуковисотною, метроритмічною, темброво-фактурною, темпоральною, артикуляційною. У пропонованій публікації маємо можливість розглянути лише деякі із названих аспектів.

Порушуючи питання щодо *тематичної ролі монограми*, спостережаємо у циклі такі закономірності: вона усвідомлюється композитором як основна тема та навіть тема-серія (як монографічне звучання чотирьох звуків *B–A–C–H*) саме у крайніх частинах твору – *Прелюдії* та *Арії*, де після експонування отримує подальші різноманітні трансформації. У центральній (другій) частині – *Фузі* – монограма *BACH* є однією з тем, використаних композитором, адже експозиційний тематизм спочатку містить лише окремі інтонаційно-звукові елементи монограми, а згодом, для утвердження головного задуму циклу й підкреслення наскрізної природи його інтонаційності, єдності усіх частин, тема *BACH* з'являється у повному вигляді, пануючи у вільній частині аж до завершення *Фуґи*.

Натомість фактором інтеграції у всіх трьох частинах циклу виступають не тільки *монограма як основа тематизму* твору, а й *принципи її розвитку*, серед яких найголовніший – *поліпараметрова трансформація* мотиву *BACH*, що набуває функції теми-серії. Саме тому подальший аналіз базуватиметься на з'ясуванні драматургічних функцій теми *BACH*, презентованих В. Бібіком у циклі.

Твір відкривається *Прелюдією*, в якій з перших тактів звучить монограма *BACH*, викладена монодично у партії першого фортепіано (*Приклад 3*).

Приклад 3. *Тема-монограма Прелюдії В. Бібіка.*



Ця тритактова побудова (фраза), яка під час експонування повторюється на іншій висоті, виступає в ролі теми-серії та стає основою для всіх її подальших проведень / перетворень: звуковисотних транспозицій (наприклад, від *d*, *g*, *a* та ін.), пермутацій / модифікацій (інверсія, збільшення, зменшення, сегментування, ротація звуків, варіантність), колористичних нашарувань (втор із стрічковим голосоведенням, штучного багатоголосся, наближеного до гетерофонного, іноді підголоскового типу), що розщеплюють (фактурно потовщують) тему, трансформуючи її експозиційний монодичний виклад у багатоголосний (максимально – до 11 голосів за вертикаллю у кульмінаційному епізоді п'єси). Отже, при поглибленому розгляді у *Прелюдії* спостерігаємо впровадження В. Бібіком сучасних оригінальних принципів та прийомів тематичного розвитку й формотворення, заснованих на застосуванні монограми *ВАСН*. У результаті композитор створює *серіальну композицію*, де монограма набуває функцію *теми-серії* із фіксованими:

- порядком звуків (використаним протягом всієї п'єси, з періодичними варіантними розширеннями початкової монографічної звукової структури, основою якої є дві малосекундові та малотерцієва інтонації);
- ритмічним рисунком (ритмічними величинами – із подрібненням та збільшенням, особливим / вільним поділом тривалостей);
- фактурним рисунком (динамікою фактурного розвитку від монодії до багатоголосся, що припускає подвоєння, засобами гамоподібної зміни-нарощування інтервалів від унісону до нони: усього 14 інтервалів, які шляхом нашаровування фактично охоплюють увесь хроматичний звукоряд).

У *Прелюдії* знаходимо ознаки відразу кількох композиційних форм і принципів (синтезованих поліфонічних і гомофонно-гармонічних), а відповідно, й різних жанрово-стильових (і національно-стильових) чинників: поліфонічної композиції на монодію *cantus firmus* і техніку розрядів; канону, одинарного та подвійного (до якого залучено партії двох фортепіано); хоралу та псалмодії, церковного (строчного) співу, серіального ричеркару, адже на основі теми-серії композитор продукує

всі нові її варіанти як похідні від неї (так звані серійні ряди в чотирьох формах трансформації серії).

Конкретизуючи деякі з названих положень, додамо, що знайдені композитором експериментальні формотворчі та жанрово-стильові рішення, про які йдеться, значною мірою реалізуються завдяки темброво-виконавському складу твору. Підкреслюючи значення останнього (хоча це може стати предметом окремого вивчення), звернемо увагу на те, що партії двох фортепіано є багатофункціональними, одні з найголовніших їхніх функцій – діалог, втора, контрапункт, паритетне проведення теми-монограми, функціональна ротація тощо.

Використання В. Бібіком у *Прелюдії* старовинних за походженням поліфонічних форм, зокрема канону, ричеркару¹⁶ (адже монографічна тема-серія протягом усього твору безперервно проводиться в імітаційному розвитку та в різних модифікаціях) дає змогу автору майстерно міксувати прийоми поліфонічного письма з сучасними техніками, що демонструє оригінальний і навіть унікальний композиторський метод. Це також свідчить про наявні в циклі риси неоренесансної та неobarокової естетик, що висвітлює одну з найпоширеніших тенденцій розвитку музики ХХ століття. Вартою уваги постає аналогія з іншою композицією, створеною у ХХ столітті – транскрипцією «Фуґи-ричеркати» Й. С. Баха – А. Веберна, про яку знаходимо таку дослідницьку думку: «<...> новий варіант бахівської форми як системи взаємодії всіх її компонентів», Веберн «виводить з оновленої, трансформованої теми. Це, мабуть, і пояснює вебернівську назву – *Фуґа-ричерката*, що водночас підкреслює родинність цих вишуканих поліфонічних форм» (Борисенко, 2002: 87).

¹⁶ Як зазначає *J. Caldwell* (2001), ричеркар як музичний жанр пройшов еволюційний шлях від простих прелюдійних композицій імпровізаційного характеру до технічно витончених творів. У своїй зрілій формі ричеркар демонструє майстерність роботи композитора з поліфонічною імітаційною технікою, що наближає його до жанрів фантазії та фуґи. Його функціональна гнучкість проявляється у використанні як вокальних вправ, так і інструментальних композицій, побудованих на техніці розробки *cantus firmus*.

Розглянемо деякі інші аспекти втілення В. Бібіком бахівської монограми. На особливу увагу заслуговує *ладогармонічна організація* твору. Усі три його частини, починаючи з *Прелюдії*, базуються на принципах композиторського мислення ХХ століття. Вже в першій частині, як і надалі в циклі, відсутні будь-які ключові знаки, усі хроматичні звуковисотні зміни позначені композитором біля нот, а мелодико-гармонічна складова музичної тканини позбавлена ладотональних атрибутів. Звукову вертикаль, через поліфонізацію фактури, складають гострі дисонантні ряди. Композитор також широко використовує хроматико-енгармонічні звукові комплекси (в основі яких лежить вихідний хроматичний рух, закладений у монограмі) як наслідок полішаровості та лінійності фактури. Завдяки цьому виникають складні багатозвучні акордові побудови, що, крім терцій, містять унісонно-октавні подвоєння, квартові, секундові співзвуччя, кластери. Часте застосування композитором колористичних ефектів створює враження розрідженої (акустичної, стереофонічної) фактури, що обіймає широкий діапазон. Все це надає музиці рис урочистої хоральності (а також ходи), посиленої квазіоркестровим звучанням двох фортепіано. Незважаючи на атональну основу твору, наприкінці кожної із частин циклу відчутна опора на тон «*h*», адже на ньому завершується сама монограма. Якщо відобразити цю закономірність схематично, то, наприклад, у *Прелюдії* – це інтервал малої терції «*h – d*», у *Фузі* – акорд «*h – d – fis – h*», що вказує на тональні опори *h-moll*, в *Арії* – «*h*» із додатковим тоном «*a*». Ці «опори», проте, «оточені» атональним звучанням.

Важливу роль у циклі грає *ритмічний чинник* (природно пов'язаний із *метричним*) як один із провідних у системі виразових засад музики ХХ століття. У першій п'єсі циклу В. Бібіка ритм підпорядкований, зокрема, наявній серійній техніці, адже він організований за певними принципами, як і звукові ряди. Однак можна стверджувати, що техніка перетворень основної теми є не лише серійною, а й *серіальною*, адже *впорядковані трансформації ритмічного рисунку* комбінуються з *інтервальними модифікаціями*. Мотив *ВАСН*

у швидкому темпі, який вносить динамічність і контрастну енергійність, що допомагає окреслити драматургічний контур циклу, у якому дієвий центр яскраво протиставляється філософським роздумам крайніх частин.

Узагальнюючи взаємодію *метроритмічного* і *темпового чинників*, зазначимо, що в крайніх частинах – *Прелюдії* та *Арії* – В. Бібик використовує дводольний простий розмір (2/4), зберігаючи його протягом усього музичного розвитку, але урізноманітнюючи його складними ритмічними рисунками й ритмічними групами (тріолі, квінтолі, синкопи тощо). Друга частина – *Фуга* – вирізняється з-поміж крайніх частин, оскільки в ній взагалі відсутній розмір, а тактові риси (переважно позначені автором пунктирними лініями) слугують лише умовними межами форми, розподіляючи її на тематичні комплекси, окремі епізоди, завершальні побудови тощо. Відсутність тактових рисок дає змогу створити простір для гнучких експериментів із тривалістю фраз (пульсацією), що унаочнено в різноманітті умовних / уявних метрів із різною кількістю долей, адже тут трапляються 4/4, 5/4, 6/4, 7/4, 8/4, 9/4 (які композитором також не позначені), у поліметрії, що її створюють дві партії фортепіано, яка пронизує більшість епізодів та чергується із рівномірно-акцентним метром, а в завершальному розділі *Фуги* композитор взагалі відмовляється від тактового поділу, зберігаючи в клавірному записі тільки цифрування епізодів. Така нотація, що віддзеркалює відповідний мелодико-лінійний та ритмічний (силабічний) комплекс, кореспондує з мензуральною (фігурованою) нотацією добарокової доби (від часів середньовічного органуму до поліфонічних композицій Ренесансу). Подібні тенденції були поширеними в творчості композиторів ХХ століття (серед них О. Мессіан, В. Лютославський, Д. Лігеті, Л. Беріо та ін.).

Зіставляючи частини циклу, можна побачити, що в *Арії*, на відміну від *Прелюдії*, композитор звертається не до поліфонічного типу музичного розвитку, а переважно до гомофонно-гармонічного. Форма цієї п'єси – складна тричастинна з динамізованою репрізою. У всій частині збережені сталі функції голосів: виконання тематичного

матеріалу доручене верхньому голосу партії першого фортепіано, а всі інші голоси виконують роль фону / супроводу, переважно в кластерно-сонорній техніці.

Розпочинається *Арія* монограмою *BACH*. Нагадаємо, що В. Бібік використовує монограму *BACH* у незмінному вигляді тільки в крайніх п'єсах. Отже, в *Арії* її викладено в синкопованому ритмі і завдяки фразуванню поділено навпіл. У цьому поділі важливу роль відіграє низхідний інтервал малої секунди, що стане характерним знаком всієї частини загалом, як у супроводі, так і в основному тематизмі (*Приклад 6*).

Приклад 6. *Монограма BACH в Арії В. Бібіка.*



Монограмою основний мелодичний тематизм *Арії* не обмежується, адже він експонується протягом 26 тактів, утворюючи мелодичну хвилю широкого дихання.

В акомпанементі, що має полішарову фактуру, теж використані інтонації монограми, які вертикалізуються в кластери. Структуру багатьох із них складають гармонічні інтервали малої секунди і малої терції (аналогічний прийом використаний у першій та другій частинах циклу). Басові голоси першого й другого фортепіано ведуть висхідні та низхідні мелодичні (гамоподібні діатонічні і хроматичні) лінії, в основі яких теж лежить секундовий рух. До речі, такі самі хроматичні рухи (хроматичний звукоряд) використані композитором і в першій п'єсі, хоча й в іншому вигляді. Таким чином, між першою й третьою частинами циклу утворюється драматургічна арка.

Стилістика та загальна художня концепція третьої частини продиктована жанровим вибором композитора, що зазначено в назві п'єси – *Арія*. Навіть при збереженні того самого дводольного метру, що використаний у *Прелюдії*, загальний характер монограми змінено через ритмічний та структурно-фразувальний чинники. У першій п'єсі

монограма утворює єдину мелодичну лінію, що має незавершений вигляд (три такти), натомість, у третій п'єсі та ж послідовність розподіляється на дві умовні фрази (триває чотири такти, наче розділені «диханням») і набуває рис певної завершеності, стійкості, а разом із тим – наспівності, характерної для вокальної музики.

Центральне місце у циклі-триптиху посідає *Фуга* – унікальний зразок цієї поліфонічної форми в музиці другої половини ХХ століття – конструктивно-звуковою основою якої постає монограма *ВАСН*.

По-перше, увагу привертає її виконавський склад – *Фуга* створена для двох фортепіано, що в композиторській практиці не є поширеним явищем. Вочевидь, саме таке інструментальне рішення відповідало власному підходу українського композитора до цієї форми, трактованої ним як розгорнута монументальна концертна композиція (267 умовних тактів (!). Під час виконання *Фуги* два інструменти комплементарно доповнюють один одного, їхнє звучання набуває широкого художньо-образного діапазону – від камерних, «салонних» образів до емоційно піднесених, філософських, соборних (остання образна сфера – одна з улюблених В. Бібіком). Звідси й *темброво-фактурний комплекс*¹⁷, втілений у звучанні двох фортепіано, як один із магістральних музично-виразових факторів у цьому сучасному творі, характеризується рисами як моно-, так і політембровості, у кульмінаційних зонах – квазі-органної дзвонивості та симфонічної оркестральності. Динаміка темброво-фактурного розвитку вибудована композитором так само хвилеподібно – від прозорого монодичного, антифонного, імітаційно-канонічного звучання до щільного фонічно-сонорного, кластерного. Також у *Фузі*, як і в інших частинах циклу, спостерігаємо явище, властиве музичним композиціям ХХ століття, як-от *поліфактура / субфактура / полішарова фактура* і *темброво-фактурна сегментація* (виступає як важливий темо- й формотворчий засіб). Подібні фактурні особливості зумовлюють партитурний вигляд

¹⁷ Поняття, що системно обґрунтовано у дисертаційних дослідженнях М. Плющенко (2019), Р. Каширцева (2021).

нотації, завдяки чому продемонстрована (хоча й непрямо) ще одна поширена в музичному мистецтві ХХ століття тенденція – *Klangfarbenmelodie* (Schoenberg, 1978: 421), при цьому – в умовах *монотембру*, що є новаторською ідеєю В. Бібика.

По-друге, темброво-фактурний чинник впливає у Фузі на її синтетичну та змінну жанрову семантику – відознак жвавого *канону-скерцо* (наче у буквальному сенсі «фугованого», адже «фуга» у перекладі з латини – це «біг») як вияву сучасної ідеї *perpetuum mobile*, *токатності* (посиленої рівномірним ритмом, хоча й нерівномірною пульсацією) до містеріальної *урочистої ходи хорального складу*. Це приводить до експериментального «перетину» поліфонічної та гомофонно-гармонічної логіки у сфері тематизму, формо-, стиле- і жанротворення.

Зі сказаного стає зрозумілим, що монограма *BACH* як наскрізна інтонаційна ідея набуває багатогранного й багатоаспектного художнього втілення на всіх рівнях музично-виразового комплексу центральної п'єси циклу. Тому, порівняно із крайніми частинами триптиху, середня – *Фуга* – контрастує на всіх рівнях музичного процесу – образно-семантичному, жанровому, драматургічному, формотворчому, тематичному, темпоральному, кожен із яких заслуговує на окремий фокусний системний розгляд, який неможливо здійснити в межах однієї публікації.

По-третє, поліфактура і темрово-фактурна сегментація стають для українського композитора «інструментом» новаторського втілення монограми *BACH*, що в такий спосіб виокремлюється передусім як самостійна сонорно-звукова, темброво-фактурна та навіть акустична ідея, а також як нова (друга) тема у *Фузі*. Її наявність утворює подвійний складний різновид тематично концентрованої форми фуґи (що підтверджується багаторазовим проведенням обох тем у роздільних і стретних епізодах), де перша розгорнута тема роздільно експонується як початкова 10-тактова структура, що імітаційно викладена у трьох голосах, а протягом музичного розвитку сегментується, скорочується, переривається вставними протискладами. До неї застосовується мотивна розробка, що нагадує про *сонатну форму*,

а головне – тема вбирає *перехресну* інтонаційно-звукову формулу монограми *VACH* (Приклад 7).

Приклад 7. Перша тема Фуги В. Бібіка.

Fuga

23

The musical score for the first theme of the fugue is presented in three systems. The first system begins with a treble clef and a bass clef, with a 'I' marking. The second system includes the instruction 'pp non Ped.' above the treble clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, characteristic of a fugue theme.

А в другій експозиції композитором репрезентовано тему *VACH* (до речі, її перше проведення сягає найвищого фортепіанного регістру – третьої і четвертої октав, крім дублювання в першій та другій) (Приклад 8) із подальшим розвитком вже двох фугових тем (перша з них також проводиться) та їхніх протискладів (теж споріднених), що перетворює другу експозицію на біфункціональну або таку, що містить також ознаки вільної частини форми фуги.

Приклад 8. Друга тема Фуги В. Бібіка.

The image displays a musical score for the second theme of a fugue by V. Bibik. It is presented in two systems. The first system shows the vocal parts (Soprano and Alto) with measures 24 and 25. The second system shows the piano accompaniment (Right and Left Hand) with measures 24 and 25. The piano part is marked 'ff marcato' and 'non ped.'.

Оскільки тема *BACH* в експозиції, подібно до першої теми, проводиться у трьох голосах, то здавалося б, потрібно констатувати наявність триголосної фуги: в першій експозиції В. Бібік дотримується барокового регламенту кварто-квінтових співвідношень початкових звуків теми (тут атональної): *fis-cis-fis*; при проведенні другої теми також спостерігаємо подібний принцип, але поза експозицією: *fis-h*, *b-f*, *h-f* тощо. Натомість у стретних розділах (якими насичена вільна частина) теми проводяться за участю чотирьох голосів (розподілених між партіями обох фортепіано), що також є експериментальним моментом цієї Фуги. Додамо, що використання композитором кластерної техніки (як окремого сонорного прийому) значно розширює діапазон звучання та фактурно збагачує початкову триголосну основу твору.

Тому висловимо гіпотезу про функціональну дію у поліфонічному розвитку три-чотириголосся, тоді як у змішаних гомофонно-поліфонічних епізодах *Фуги* їхня кількість нестабільна, що говорить на користь сонорно-фонічної темброво-фактурної ідеї.

Після експонування подальше «життя» монограми *BACH* репрезентоване великою кількістю проведень, роздільних і стретних, як на матеріалі самої монограми, так і сумісно із першою темою. Також композитор не просто цитує монограму, а розробляє її через *поліфонічні перmutації* (інверсія та ракохід, які за умов збереження оригінальної звуковисотності у монограмі збігаються); *сегментування*, у процесі якого трансформацій зазнає не вся тема, а лише її окремі інтонаційно-звукові структури; відбуваються тонові ротації і перестановки, через розуміння формули *BACH* як *поліпараметрової серіальної структури* – горизонтальної, діагональної та вертикальної (звідси її сонорно-фонічні трансформації). Названі властивості засвідчують зв'язок *Фуги* із серіальними принципами композиції. Також В. Бібік фрагментарно оточує тему *BACH* риторичними фігурами, алюзіями на інші теми Й. С. Баха з його поліфонічного доробку. І цим ще не вичерпуються наші спостереження щодо опрацювання українським композитором теми-символа імені видатного німецького майстра.

Нарешті, закінчення *Фуги* – у завершальному розділі та кодї – вражає ще одним новаторським драматургічним рішенням. Йдеться про дві останні *генеральні кульмінаційні стрети* (що змінюють початковий експозиційний драматургічний порядок вступу двох тем *фуги*) – у першій з них проводиться друга тема *BACH* (ц. 40), у другій – навпаки, перша тема *Фуги* (ц. 42). Проте перша тема в цьому розділі не передує монограмі, а наслідуює її та кардинально змінює своє образно-семантичне забарвлення й набуває атрибутивних рис теми *BACH* – втрачає свою початкову скерцозно-моторну жанрову основу і перетворюється на повільну урочисту ходу, з'являючись у ритмічному збільшенні, із колористичними нашаруваннями, виокремлюючись фактурно. Їй контрапунктує (водночас утворюючи сонорний «фон») багатозвучний кластер на інтонаціях теми *BACH* як одна із форм її серійного

перетворення. Таким чином, відбувається функціональна ротація двох тем, де монограма *BACH* домінує, поглинаючи першу тему, трансформовану за її моделлю.

На завершення додамо, що у *Фузі* усі її структурні компоненти, включно зі протискладами та інтермедіями, містять бахівський «код» – малосекундові висхідні та низхідні мотиви. Тому актуальним для майбутніх розвідок є вивчення віртуозної поліфонічної техніки В. Бібіка, реалізованої у її численних контрапунктичних перетвореннях.

Висновки.

Досліджено й зіставлено два унікальні твори видатних українських майстрів – «*Фугу на тему BACH*» Н. Нижанківського і цикл «*Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH*» В. Бібіка, поєднані однаковою художньою ідеєю звернення до барокової звукової емблеми – монограми імені Й. С. Баха, – з метою визначення універсальних принципів композиторської інтерпретації останньої. Названі твори, розділені значним часовим проміжком, належать музикантам різних генерацій і шкіл – західно- і східноукраїнської, а також різним стильовим напрямам в українській музиці ХХ століття.

Досвід компаративного розгляду цих «опусів-монограм» довів, що між ними існують закономірні *творчі аналогії* та *відмінності*: обидва вони, хоча й репрезентують різні історичні епохи – відповідно, першу та останню третини ХХ століття, але однаково унаочнюють новаторські досягнення українських митців. Попри лаконічність (почасти, мінімалістичність) тематичної основи – чотиризвучної формули *BACH*, ці твори є масштабними за обсягом і монументальними за художнім змістом. Саме тому вони нагадують видатні полотна самого Й. С. Баха, у яких композитор блискуче втілює ідею багатогранного розкриття музично-виразового потенціалу однієї теми. Опуси українських композиторів так само демонструють невичерпний потенціал бахівської монограми, яка стає «порталом» для творчого діалогу митців минулого і сучасності.

З'ясовано, що обидва музиканти демонструють *високу майстерність поліфонічного письма, темо- та формотворення, багатогранність творчих прийомів*. Н. Нижанківський – у межах одночастинної композиції, В. Бібік – циклічної, хоча композиційні структури їхніх творів тяжіють до протилежної якості: *Фуга* Н. Нижанківського – до багаточастинної композиції концертного типу значного масштабу із чергуванням поліфонічно-імітаційних, гомофонно-гармонічних та змішаних поліфонічно-гомофонних розділів; «*Прелюдія, Фуга та Арія*» В. Бібіка – до одночастинності на макрорівні з ознаками монотематизму (свого роду явище валентності-амбівалентності). Також в обох творах діалектично взаємодіють кілька різних образно-семантичних сфер – лірико-філософська, медитативна, героїко-драматична, апофеозно-екстатична, гімнічна, що свідчить про глибину, складність і багатаспектність представлених художніх концепцій.

Дослідження темотворення виявило відмінність композиторських підходів до роботи з монограмою. У Н. Нижанківського вона є початковим звукоінтонаційним імпульсом-«зерном», з якого виростає нова тема фуги, тоді як у кодї вона виокремлюється й суцільно панує. В. Бібік використовує кілька принципів темотворення, завдяки чому монограма постає і як частка тематизму, і, навпаки, як його єдина основа, набуваючи функції теми-серії із подальшими її поліпараметровими (серіальними) трансформаціями і поліфонічними пермутаціями, аж до мотивного сегментування і розробки, але зі збереженням мало-секундового бахівського «коду»; також чотиризвучна тема-монограма зіставляється з іншим тематизмом.

За наявних відмінностей, також встановлено закономірні зв'язки між двома творами як вияв загальноєвропейських тенденцій розвитку музичного мистецтва ХХ століття, з модуляцією в українській контекст, зокрема, при розгляді музично-виразових засобів (мелодики, гармонії, метроритму, тембро-фактури) у їх комплексній співдії, аж до узагальнень щодо жанрово-стильових моделей, використаних композиторами (барокова фуга, з апеляціями до символіки риторичних фігур, прелюдія, хорал, арія, скерцо та ін.). Підсумовано, зокрема,

деякі особливості композиторського мислення Н. Нижанківського та В. Бібіка як художників ХХ століття, які синтезують барокові бахівські інтонемі (подекуди й цитати) із середньовічними, ренесансними, пізньоромантичними й сучасними засобами музичної виразності. Останні суттєво вплинули на *мелодико-гармонічний комплекс* творів (хроматизми, дисонантність, енгармонізм, розширена тональність – у Н. Нижанківського; атональність, значне ускладнення гармонічної вертикалі, серійність і серіальність, неомодальність – у В. Бібіка); *метроритміку* композицій (посилення ролі ритму, явища поліритмії та поліметрії, змінності акцентуації аж до відсутності тактування у В. Бібіка); їхній *темброво-фактурний план* (полішарова фактура, субфактура, поліфактура, темброво-фактурна сегментація, сонорно-фонічні ефекти); *темпорально-агогічну та артикуляційну складові* (зростання їх виразного значення, варіативності, індивідуалізації).

Усе сказане демонструє творчий характер та, водночас, універсальність підходу композиторів до інтерпретації бахівської монограми, що осмислюється ними не тільки і не стільки як просте цитування, згадка, у відповідному контексті, імені Й. С. Баха як видатного творця-поліфоніста. Мотив-формула *VACH* постає як гнучка динамічна інтонаційно-звукова структура, що зберігає свої впізнавані риси та, водночас, набуває різноманітного музичного розвитку як носій *унікального звукового «гена»* – *християнської символіки*, пов'язаної з цією *хрестоподібною* трагіко-драматичною загостреною інтонемою.

Перспективами подальшого розвитку заявленої проблематики є спеціальне вивчення як образно-філософського, так і власне музичного змісту розглянутих творів, включно з конкретними композиційними техніками, поліфонічними прийомами та принципами. Окремої уваги потребує і роль в них українського національно-стильового компонента, а також дослідження інших прикладів застосування монограми *VACH* у творчості українських і зарубіжних композиторів, зіставлення різноманітних художніх практик у цій сфері для вибудови універсальної моделі роботи з монограмами в музичному мистецтві.

ЛІТЕРАТУРА

- Андроннік, В. (2018). Семантико-композиційна функція мотиву монограми DSCN в «Прелюдії пам'яті Д. Шостаковича» Альфреда Шнітке. *Музична наука на початку третього тисячоліття*, 5, 1–12.
- Бібік, В. С. (1969). *24 прелюдії та фуги для фортепіано ор. 2*. [Ноти, неопублікований рукопис]. Особистий архів Вікторії Бібік, Харків, Україна.
- Бібік, В. С. (2000). *Прелюдія, Фуга та Арія на тему VACH для двох фортепіано ор. 54* [Ноти, неопублікований рукопис]. Особистий архів Вікторії Бібік, Харків, Україна.
- Борисенко, М. (2002). Бах – Веберн. Фуга-ричерката № 2 з «Музичного дарунку»: До проблеми інтерпретації першоджерела. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 9, 85–98.
- Булка, Ю. (1997). *Нестор Нижанківський. Життя і творчість*. Львів – Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць.
- Вовченко, Г. (2017). Монограма як основний формотворчий принцип у «Криптограмі» О. Щетинського. *Київське музикознавство*, 56, 69–75.
- Грібіненко, Ю. О. (2023). *Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни*. Одеса: Олді+. <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/hribinienko-monografyya.pdf>
- Каширцев, Р. Г. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Лисько, З. (1994). *Музичний словник*. Київ: Музична Україна.
- Мізітова, А. А., & Іванова, І. Л. (2006). *Фрагменти творчості Валентина Бібіка: монографічні нариси*. Харків: Рейтінг [рос.].
- Молчко, У. Б. (2003). *Фольклорні джерела музичної спадщини Нестора Нижанківського*. (Дис. ... д-ра філософії). Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, Україна. https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2003/1_2/publications/99.pdf
- Нижанківський, Н. (1923). *Фуга на тему VACH* [Ноти]. [Без вихідних даних]. (Зберігається в Бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна).
- Очеретовська, Н. Л., Цицалюк, Г. Н. (2017). *Поліфонія*. Харків: Водний спектр «Джі-Ем-Пі».
- Плющенко, М. Ю. (2021). *Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку*

- XXI століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Постовойтова, С. (2024). *Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ–початку ХХІ століття)*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Середюк, І. М. (2021). *Семантика музичного портрету у клавірно-фортепіанній творчості ХVІІ–ХХ століть*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса. http://old.odma.edu.ua/upload/files/Disertatsiya_Seredyuk_I.M.pdf
- Циганюк, Л., Коханська, С. (2024). Семантико-композиційна роль монограми ВАСН у циклі «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка*, 26 (182), 219–225. DOI: <https://doi.org/10.58407/visnik.242639>
- Щетинський, О. С. (2021). Валентин Бібік: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства*, 23, 42–64. DOI 10.34064/khnum2-2303
- Юрійчук, Н. (2022). Шість фуг на тему «ВАСН» для органу або педального фортепіано ор. 60 Р. Шумана: до питань композиції. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 55, 3, 107–112. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-17>
- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Benitez, V. P. (1987). Musical-rhetorical figures in the “Orgelbüchlein” of J. S. Bach. *Bach*, 18(1), 3–21. <http://www.jstor.org/stable/41640282>
- Borysenko, M., Chernyavska, M., & Ocheretovska, N. (2022). Composers’ Dialogues with Beethoven: Modern Stylistic Dimensions of Musical Classics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 53(1), 37–55. <https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-85138032226&origin=inward&txGid=1201f0c1dad40adee6b21248f72328a>
- Boyd, Malcolm. (2001). “B–A–C–H”. In *The New Grove Dictionary of Music Online*. DOI <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01688>
- Büsing, O. (2023). Plante Johann Sebastian Bach seine letzte Fuge aus seiner Kunst der Fuge BWV 1080 als Quadrupelfuge?. *Journal of musical science*, 11(3), 74–90.
- Caldwel, J. (2001). Ricercare. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd ed.). Vol. 2, pp. 325– 328. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23373>

- Dings, M. (2019). *Kleines Lexikon der musikalisch-rhetorischen Figuren [Small lexicon of the musical-rhetorical figures]*. Saar: Hochschule für Musik Saar. <https://es.scribd.com/document/503069184/Figurenlehre-Copia>
- Krones, H. (2016). »Denn jedes gute Tonstück ist ein Gedicht«. Rhetorik und Musik im deutschen Sprachraum. Von ca. 900 bis zur Gegenwart. *Rhetorik*, 35(1). <https://doi.org/10.1515/rhet.2016.004>
- Păun, F., Pepelea, R. (2018). Musical-Rhetorical Figures illustrated in Bach's Matthäus-Passion. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov, Series VIII, Performing Arts*, 11(2), 229-238. https://scholar.google.com/py/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=CwVELhoAAAAJ&citation_for_view=CwVELhoAAAAJ:_kc_bZDykSQc
- Schoenberg, A. (1978). *Theory of Harmony*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Wilson, B. (2001). Rhetoric and Music 1: Middle Ages and Renaissance. In *The New Grove Dictionary of Music Online*. https://www.academia.edu/45544754/New_Grove_Dictionary_Rhetoric_and_Music_1_Middle_Ages_and_Renaissance

REFERENCES

- Andronnik, V. (2018). Semantic-compositional function of the DSCH monogram motif in Alfred Schnittke's "Preludes in Memory of D. Shostakovich". *Musical Science at the Beginning of the Third Millennium*, 5, 1–12 [in Ukrainian].
- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln & London: University of Nebraska Press [in English].
- Benitez, V. P. (1987). Musical-rhetorical figures in the "Orgelbüchlein" of J. S. Bach. *Bach*, 18(1), 3–21. <http://www.jstor.org/stable/41640282> [in English].
- Bibik, V. S. (1969). *24 Preludes and Fugues for piano op. 2*. [Sheet music, unpublished manuscript]. Personal archive of Viktoriia Bibik, Kharkiv, Ukraine [in Russian].
- Bibik, V. S. (2000). *Prelude, Fugue and Aria on the theme B-A-C-H for two pianos, op. 54* [Sheet music, unpublished manuscript]. Personal archive of Viktoriia Bibik, Kharkiv, Ukraine [in Russian].
- Borysenko, M. (2002). Bach – Webern. Fugue-ricerkata No. 2 from "The Musical Gift": To the problem of interpreting the original source. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 9, 85–98 [in Ukrainian].
- Borysenko, M., Chernyavska, M., & Ocheretovska, N. (2022). Composers' Dialogues with Beethoven: Modern Stylistic Dimensions of Musical Classics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 53(1), 37–

55. <https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-85138032226&origin=inward&txGid=1201f0c1dad40adee6b21248f72328a> [in English].
- Boyd, M. (2001). “B–A–C–H”. In *The New Grove Dictionary of Music Online*. DOI <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01688> [in English].
- Bulka, Yu. (1997). *Nestor Nyzhankivsky. Life and creativity*. Lviv – New York: M. P. Kots Publishing House [in Ukrainian].
- Büsing, O. (2023). Plante Johann Sebastian Bach seine letzte Fuge aus seiner Kunst der Fuge BWV 1080 als Quadrupelfuge? [Did Johann Sebastian Bach plan his last fugue from his Art of Fugue BWV 1080 as a quadruple fugue?]. *Journal of musical science*, 11(3), 74–90 [in German].
- Caldwel, J. (2001). Ricerare. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd ed.). Vol. 2, pp. 325-328. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23373> [in English].
- Dings, M. (2019). *Kleines Lexikon der musikalisch-rhetorischen Figuren*. Saar: Hochschule für Musik Saar. <https://es.scribd.com/document/503069184/Figurrenlehre-Copia> [in German].
- Hribinienko, Yu. O. (2023). *Theoretical and categorical foundations of musical textology as a current musicological discipline*. Odesa: Oldi+. <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/hribinienko-monografyya.pdf> [in Ukrainian].
- Kashyrtsev, R. H. (2021). *Interpretative potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20th century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Krones, H. (2016). »Denn jedes gute Tonstück ist ein Gedicht«. Rhetorik und Musik im deutschen Sprachraum. Von ca. 900 bis zur Gegenwart. [“For every good piece of music is a poem”. Rhetoric and Music in the German-Speaking World. From c. 900 to the Present]. *Rhetorik [Rhetoric]*, 35(1). <https://doi.org/10.1515/rhet.2016.004> [in German].
- Lysko, Z. (1994). *Musical Dictionary*. Kyiv: Muzychna Ukraine [in Ukrainian].
- Mizitova, A., Ivanova, I. (2006). *Fragments of Valentyn Bibik’s work: monographic essays*. Kharkiv: Reitinh [in Russian].
- Molchko, U. B. (2003). *Folklore sources of Nestor Nyzhankivskyi’s musical heritage*. (PhD diss.). Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk, Ukraine. https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2003/1_2/publications/99.pdf [in Ukrainian].
- Nyzhankivsky, N. (1923). *Fugue on the theme B-A-C-H* [Sheet Music]. [N.d.]. [Stored in the Library of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine] [in Ukrainian].

- Ocheretovska, N., Tsytsaliuk, H. (2017). *Polyphony*. Kharkiv: Vodnyi spektr «Dzhi-Em-Pi» [in Ukrainian].
- Păun, F., Pepelea, R. (2018). Musical-Rhetorical Figures illustrated in Bach's Matthäus-Passion. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov, Series VIII, Performing Arts*, 11(2), 229-238. https://scholar.google.com/py/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=CwVELhoAAAAJ&citation_for_view=CwVELhoAAAAJ:_kc_bZDykSQC [in English].
- Pliushhenko, M. Yu. (2021). *Timbre and texture specificity of transcriptions with the participation of bayan or accordion by Kharkiv composers of the late 20th – early 21st centuries*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Postovoitova, S. (2024). *A large polyphonic cycle as a composition and dramatic integrity (based on piano works of Ukrainian composers of XXth – early XXIth centuries)*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Schoenberg, A. (1978). *Theory of Harmony*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press [in English].
- Serediuk, I. M. (2021). Semantics of musical portrait in piano works of the 17th–20th centuries. (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa. http://old.odma.edu.ua/upload/files/Disertatsiya_Seredyuk_I.M.pdf [in Ukrainian].
- Shhetynsky, O. (2021). Valentyn Bibik: reaching artistic maturity. *Aspects of Historical Musicology*, 23, 42–64. DOI 10.34064/khnum2-2303 [in Ukrainian].
- Tsyganyuk, L., Kokhanska, S. (2024). The semantic and compositional role of the BACH monogram in the cycle “34 Preludes and Fugues” by V. Bibik. *Bulletin of the T. Shevchenko National University “Chernihiv Collegium”*, 26(182), 219–225. <https://doi.org/10.58407/visnik.242639> [in Ukrainian].
- Vovchenko, H. (2017). Monogram as a leading forming principle in the “Cryptogram” by O. Shchetynsky. *Kyiv Musicology*, 56, 69–75 [in Ukrainian].
- Wilson, B. (2001). Rhetoric and Music 1: Middle Ages and Renaissance. In *The New Grove Dictionary of Music Online*. https://www.academia.edu/45544754/New_Grove_Dictionary_Rhetoric_and_Music_1_Middle_Ages_and_Renaissance [in English].
- Yuriychuk, N. (2022). Six fugues on the theme “BACH” for organ or pedal piano op. 60 by R. Schumann: to the issues of composition. *Current Issues of the Humanities*, 55, 3, 107–112. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-17> [in Ukrainian].

Mariia Borysenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 the Department of Music Theory
 e-mail: dbor@ukr.net
 ORCID iD: 0000-0002-5690-3917

Anna Levchenko

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

Principles of the composer's embodiment of the *BACH* monogram in Nestor Nyzhankivsky's and Valentyn Bibik's polyphonic works: the experience of comparative analysis

Statement of the problem. *A monogram in music, which acquires the meaning of a semantic emblem, code, cipher, appears as an intertextual, dialogical artistic phenomenon. After all, the presence of a monogram in a composer's work becomes a bridge between musical tradition and modernity, an experience of creative rethinking of the heritage of the past and/or a component of the author's representation of his own inner world. Musical works using monograms are one of the little-studied topics in modern musicology. Most often, composers turn to the monogram BACH – J. S. Bach, – which sounds in musical works of various genres and forms, primarily in polyphonic ones. Among them are works by famous Ukrainian composers of the 20th century, “Fugue on the theme BACH” by Nestor Nyzhankivsky and “Prelude, Fugue and Aria on the theme BACH” by Valentyn Bibik.*

Objectives, methods and novelty of the research. *The purpose of the study is to identify the specifics of the interpretation of the BACH monogram by N. Nyzhankivsky and V. Bibik as an embodiment of a unique authorial approach to the interpretation of the musical tradition. The composers represent different schools, generations and style formations in Ukrainian music, which necessitated a comparative analysis of the afore-mentioned opuses, separated by a historical distance of more than 60 years, and allowed us to identify the similarities, differences and universal features of the composers' approach to the interpretation of the BACH*

monogram. Other research methods were also applied, such as historiographic, search and research when working with sources of information and musical manuscripts, historical one and genre-stylistic, structural-functional and systemic, which are aimed at a comprehensive understanding of the authors' individual approach to the development of the BACH motif in the polyphonic works under consideration. The polyphonic opuses by N. Nyzhankivsky and V. Bibik have not previously been considered from the perspective of composers' work with monograms, which determines the scientific novelty of the results of this study.

Research results. *A comparison of two works that use the BACH monogram and represent different historical eras – the first (N. Nyzhankivsky) and the last (V. Bibik) third of the 20th century – has shown that there are natural differences between them in the composer's methods of working on the theme. If N. Nyzhankivsky uses the motif-monogram as the initial intonation impulse, "seed", from which a new expanded fugue theme grows, then V. Bibik uses several principles of theme-forming, thanks to which the monogram appears both, as a part of thematicism and its sole basis, acquiring the functions of a theme-series with its next serial transformations and polyphonic permutations. But certain analogies can also be traced: both works, despite the laconic thematic basis – the four-tone formula 'BACH', are large-scale in volume and monumental in artistic content. That is why they resemble the monumental compositions by J. S. Bach own, where he brilliantly embodied the idea of a comprehensive disclosure of the expressive potential of only one theme, and they also demonstrate this potential. Some common features of the composer's thinking of N. Nyzhankivsky and V. Bibik as artists of the 20th century are also noted, who, consciously focusing on the artistic models of baroque music (primarily fugue) with appeals to the symbolism of rhetorical figures, synthesize baroque Bachian intonations with medieval, Renaissance, late romantic and modern techniques and means of musical expressiveness. In both works of Ukrainian authors, several different figurative-semantic spheres – lyrical-philosophical, meditative, heroic-dramatic, apotheos-ecstatic, hymnic – interact dialectically, which testifies to the depth, complexity and multifacetedness of the artistic concepts presented by them.*

Conclusion. *It is concluded that both authors illustrate the innovative achievements of their time, demonstrate the high skill of polyphonic writing, theme and form creation, the versatility of creative techniques, as well as the inexhaustible potential of Bach's monogram, which carries the unique sound "gene" of Christian symbolism and becomes a "portal" for the creative dialogue of the past and the present.*

Keywords: *Ukrainian music of the 20th century; genre-style and compositional-structural models; composer's interpretation; the sound image of the theme BACH; monogram; polyphonic cycle; fugue.*

Стаття надійшла до редакції 18 жовтня 2024 року