

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису

Постовойтова Світлана Олександрівна

УДК 781.42:780.616.432:78.071.1(477)"19/20"](043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВЕЛИКИЙ ПОЛФОНІЧНИЙ ЦИКЛ
ЯК КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНА ЦІЛІСНІСТЬ
(НА МАТЕРІАЛІ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ)**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

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

_____ С. О. Постовойтова

Науковий керівник: **Коханик Ірина Миколаївна** –

кандидат мистецтвознавства, професор

Київ – 2024

АНОТАЦІЯ

Постовойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття) — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» (02 — «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Міністерство культури України Міністерства Культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Актуальність обраної дисертаційної теми пов'язана, з необхідністю осмислення процесів відродження жанру великого поліфонічного циклу в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століття, де він набуває високої концептуальної ємності. Його магістральний напрямок розвитку, при збереженні композиційного каркасу та семантичного інваріанту структури, визначається як індивідуалізація крізь новаторство, що знаходить вираження в індивідуальних авторських концепціях циклів.

Дослідження спрямоване на вивчення специфіки композиційно-драматургічної цілісності великого поліфонічного циклу на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття, що дозволяє максимально охопити й досягнути внутрішні процеси формування цілісності на різних рівнях.

Саме тому **об'єктом дослідження** було обрано концепцію великого поліфонічного циклу, **предметом** — композиційно-драматургічну цілісність великого поліфонічного циклу у творчості українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття.

Метою дослідження є обґрунтування концепції великого поліфонічного циклу як композиційно-драматургічної цілісності в музиці ХХ — початку ХХІ століття. Для досягнення поставленої мети були сформульовані наступні

завдання: дослідити ступінь вивченості у наукових джерелах питань поліфонічного циклу в історичному та теоретичному аспектах; розглянути процеси формування прелюдії, фуги, малого та великого поліфонічного циклів; запропонувати дефініцію великого поліфонічного циклу та визначення понять і термінів, пов'язаних з різними аспектами його формування; визначити параметри цілісності великого поліфонічного циклу; обґрунтувати аналітичний алгоритм, що дозволяє прослідкувати внутрішні процеси формування композиційно-драматургічної цілісності; проаналізувати формування цілісності великого поліфонічного циклу на всіх структурних рівнях; провести порівняльний аналіз великих поліфонічних фортепіанних циклів українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття з метою виявлення специфіки поліфонічного мислення та організації цілісності в реалізації авторських концепцій.

У дисертації вперше в українському музикознавстві запропоновано авторську концепцію великого поліфонічного циклу як композиційно-драматургічної цілісності; сформовано алгоритм аналізу структури циклів; розкрито значення фуги як концептуального центру малого та великого циклів; виявлено композиційні та драматургічні процеси формування цілісності у великому поліфонічному циклі; з позицій композиційно-драматургічної цілісності детально проаналізовано цикли В. Задерацького, А. Караманова, В. Бібіка, І. Пясковського та Б. Стронька; результати аналізу фуг усіх циклів формалізовано у схемах. Набули подальшого розвитку теоретичні концепції поліфонічного тематизму та процесу становлення фуги; теоретична думка про те, що тема є інтонаційно-структурним *initio* фуги, яка була екстрапольована на матеріал творів ХХ — початку ХХІ століття; питання композиції, формотворення та драматургії в сучасній поліфонічній музиці. Уточнено визначення понять та термінів, що охоплюють процес формування великого поліфонічного циклу; питання формування жанру великого поліфонічного циклу в історичному та теоретичному аспектах.

Матеріалом дослідження слугують п'ять великих поліфонічних фортепіанних циклів українських композиторів періоду ХХ — початку ХХІ століття: «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького (1937–1939), «15 концертних фуг» А. Караманова (1964), «34 прелюдії та фуги» В. Бібіка (1973–1978), «Модальні прелюдії та фуги *in C*» Б. Стронька (2003 – ...) та «Два поліфонічних цикли» І. Пясковського (вид. 2016).

У Розділі 1 розглянуто історичні передумови становлення та концептуалізації жанру великого поліфонічного циклу — від формування прелюдії, фуги, утворення малого поліфонічного циклу. Детально розглянуто питання термінології та типології великого поліфонічного циклу у сучасному музикознавстві. Запропоновано двоспрямований аналітичний алгоритм великих поліфонічних циклів як багаторівневої системи.

Розділ 2 присвячено формуванню першого рівня цілісності — розгляду теми як структурно-інтонаційного *initio* фуги. Здійснено огляд літератури з проблематики поліфонічного тематизму та прослідковано шлях формування тези про тему як джерело подальшого розвитку. Виділені основні параметри поліфонічного тематизму та подані їх характеристики. Систематизовано поліфонічні прийоми перетворення теми та інші компоненти фуги, що розглянуті з точки зору їх композиційної та драматургічної функцій у процесі становлення фуги.

Розділ 3 присвячено другому рівню формування цілісності — фузії, як концептуальному центру малого поліфонічного циклу та як складовій частині великого поліфонічного циклу. Запропоновано визначення основних понять з теорії фуги. Проаналізовано композиційні, структурні, формотворчі процеси як результат взаємодії теми з іншими елементами фуги. Охарактеризовано основні типи драматургії у фугах сучасних поліфонічних циклів.

У Розділі 4 представляється великий поліфонічний цикл як цілісність в індивідуальних композиторських проєкціях: В. Задерацького, А. Караманова, В. Бібіка, І. Пясковського, Б. Стронька.

Робота завершується додатками: списком великих поліфонічних циклів у творчості українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття; нотними прикладами; схемами до кожної проаналізованої фуґи в рамках вказаних поліфонічних циклів; списком публікацій та відомостями про апробацію результатів дисертаційного дослідження.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її матеріали спонукають до введення проаналізованих великих поліфонічних циклів у виконавську практику, адже розуміння глибинних процесів поліфонічної музики стає запорукою успішної виконавської інтерпретації. Результати дослідження можна використовувати у науковій та педагогічній роботі. Запропонований алгоритм аналізу дає можливість глибинного дослідження внутрішніх процесів формування цілісності і складає базу для подальших розвідок у галузі поліфонічної музики, зокрема фуґи та великого поліфонічного циклу. Аналітичні висновки та схеми, укладені до фуґ можуть застосовуватися в якості дидактичного матеріалу в ході навчального процесу у мистецьких закладах вищої освіти.

Ключові слова: *концепція великого поліфонічного циклу, композиційно-драматургічна цілісність, філософія творчості, композиторська інтерпретація, специфіка поліфонічного мислення, сучасна інструментальна музика, інваріант жанру, ієрархічна організація музичного тексту, техніка композиції, поліфонічна тема, фуґа, малий поліфонічний цикл.*

SUMMARY

Postovoitova S. O. A large polyphonic cycle as a composition and dramatic integrity (based on piano works of ukrainian composers of XX — early XXI centuries). — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 – "Musical Art" (02 – "Culture and Art"). P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine of the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

The relevance of the chosen thesis topic is related to the need to comprehend the processes of revival of the genre of the large polyphonic cycle in the musical art of XX and early XXI centuries, where it acquires a high conceptual capacity. Its main direction of development, while preserving the compositional framework and semantic invariant of the structure, is defined as individualisation through innovation, which finds expression in individual author's concepts of cycles.

The research is aimed at studying the specifics of the compositional and dramatic integrity of a large polyphonic cycle on the material of piano works by Ukrainian composers of XX and early XXI centuries, which allows us to maximally cover and comprehend the internal processes of integrity formation at different levels.

That is why the concept of a large polyphonic cycle was chosen as the **object of the study**, and the **subject** — the compositional and dramatic integrity of the large polyphonic cycle in the works of Ukrainian composers of XX and early XXI centuries.

The purpose of the study is to substantiate the concept of a large polyphonic cycle as a compositional and dramatic integrity in the music of XX and early XXI centuries. In order to achieve this goal, the following *tasks* were formulated: to study the degree of research on the polyphonic cycle in historical and theoretical aspects in scientific sources; to consider the processes of forming the prelude, fugue, small and large polyphonic cycles; to propose a definition of a large polyphonic cycle and definitions of concepts and terms related to various aspects of its formation; to determine the parameters of the integrity of a large polyphonic cycle; to substantiate an analytical algorithm that allows tracing the internal processes.

The dissertation is the first in Ukrainian musicology to propose the author's concept of a large polyphonic cycle as a compositional and dramatic integrity; an algorithm for analysing the structure of cycles is formed; the significance of the fugue as a conceptual centre of small and large cycles is revealed; the compositional and dramatic processes of forming integrity in a large polyphonic cycle are revealed; the cycles of V. Zaderatsky, A. Karamanov, V. Bibik, I. Pyaskovsky and

B. Stronko; the results of the analysis of fugues of all cycles are formalised in schemes. The theoretical concepts of polyphonic thematicism and the process of fugue formation were further developed; the theoretical idea that the theme is the intonational and structural *initio of the* fugue, which was extrapolated to the material of works of XX and early XXI centuries; issues of composition, form and drama in contemporary polyphonic music. The definitions of concepts and terms covering the process of forming a large polyphonic cycle are clarified; the issues of forming the genre of a large polyphonic cycle in historical and theoretical aspects are discussed.

The material of the study is five large polyphonic piano cycles by Ukrainian composers of XX and early XXI centuries: «24 Preludes and Fugues» by V. Zaderatsky (1937–1939), «15 Concert Fugues» by A. Karamanov (1964), «34 Preludes and Fugues» by V. Bibik (1973–1978), «Modal Preludes and Fugues *in C*» by B. Stronko (2003 – ...) and «Two Polyphonic Cycles» by I. Pyaskovsky (published in 2016).

Section 1 deals with the historical background of the formation and conceptualisation of the genre of the large polyphonic cycle — from the formation of the prelude, fugue, and the formation of the small polyphonic cycle. The issue of terminology and typology of the large polyphonic cycle in modern musicology is considered in detail. A bidirectional analytical algorithm of large polyphonic cycles as a multilevel system is proposed.

Section 2 is devoted to the formation of the first level of integrity — the consideration of the theme as a structural and intonational *initio of the* fugue. A review of literature on polyphonic thematic issues is carried out and the way of forming a thesis about the theme as a source of further development is traced. The main parameters of polyphonic thematicism are highlighted and their characteristics are presented. The polyphonic techniques of transformation of the theme and other components of the fugue are systematised, which are considered in terms of their compositional and dramatic functions in the process of fugue formation.

Section 3 is devoted to the second level of integrity formation — the fugue, as the conceptual centre of a small polyphonic cycle and as a component of a large

polyphonic cycle. Definitions of the basic concepts of fugue theory are proposed. The compositional, structural, and formative processes as a result of the interaction of the theme with other elements of the fugue are analysed. The main types of drama in fugues of modern polyphonic cycles are characterised.

Section 4 presents the large polyphonic cycle as a whole in individual composers' projections: V. Zaderatsky, A. Karamanov, V. Bibik, I. Pyaskovsky, and B. Stronko.

The work ends with appendices: a list of large polyphonic cycles in the works of Ukrainian composers of XX and early XXI centuries; musical examples; diagrams for each analysed fugue within the framework of these polyphonic cycles; a list of publications and information on the approbation of the results of the dissertation research.

The practical significance of the work lies in the fact that its materials encourage the introduction of the analysed large polyphonic cycles into performance practice, since understanding the deep processes of polyphonic music becomes the key to successful performance interpretation. The results of the study can be used in scientific and pedagogical work. The proposed analysis algorithm enables an in-depth study of the internal processes of integrity formation and forms the basis for further research in the field of polyphonic music, in particular the fugue and the large polyphonic cycle. The analytical conclusions and diagrams drawn for the fugues can be used as didactic material in the educational process in artistic institutions of higher education.

Key words: *concept of a large polyphonic cycle, compositional and dramatic integrity, philosophy of creativity, composer's interpretation, specificity of polyphonic thinking, contemporary instrumental music, genre invariant, hierarchical organisation of musical text, composition technique, polyphonic theme, fugue, small polyphonic cycle.*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України:

1. Постовойтова С. «Модальні прелюдії та фуґи in C» Борислава Стронька: специфіка використання модальної техніки // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 130 : Пам'ятні дати української музики. Київ, 2021. С. 89–104.
2. Постовойтова С. «34 прелюдії та фуґи» Валентина Бібіка: інноваційні риси реалізації композиційно-драматургічної концепції великого поліфонічного циклу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 133 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2022. С. 177–197.
3. Постовойтова С. Особливості поліфонічного мислення Всеволода Задерацького у циклі «24 прелюдії та фуґи» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 134 : Сучасне теоретичне музикознавство: проблеми, новації, аналітичні підходи. Київ, 2022. С. 85–100.
4. Постовойтова С. Електроакустична творчість Борислава Стронька: філософія та композиторська техніка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 137 : Теорія музики сьогодні: новації, відкриття, аналітика. Київ, 2023. С. 68–82.

Апробаційні статті:

1. Постовойтова С. «Пятнадцать концертных фуг» А. Караманова: особенности современного полифонического цикла // Київське музикознавство / Київський інститут музики імені Р. М. Глієра. Київ, 2010. Вип. 31. С. 211–219.
2. Постовойтова С. Фуґа ХХ—ХХІ століття в аспекті ладотональної організації. Поняття сучасна фуґа // Збірник статей молодих музикознавців України. Одеса, 2019. Вип. 8. Електронний ресурс http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stdid_8/9eef4ed3feb11aac5513

da01b9278c70.pdf (дата відвідування 13.02.2024).

3. Постовойтова С. «24 прелюдії та фуґи» Всеволода Задерацького: специфіка поліфонічного мислення та композиційно-драматургічні особливості циклу. Київське музикознавство : Студентська наукова думка / Київський інститут музики імені Р. М. Глієра. Київ, 2019. С. 27–37.

4. Postovoitova S. Large polyphonic cycles of Ukrainian composers of the 20th and early 21st centuries: the problem of musical communication // Principles of Music composing: Aspects of communication : Theses in the booklet. Vilnius, 2022 (16–18 november). P. 35–36. <https://lmta.lt/en/xxii-tarptautine-konferencija-muzikos-komponavimo-principai-kvietimas-teikti-paraiskas/>

5. Postovoitova S. The compositional method of Boryslav Stroneko: philosophy and technique of composition // Tbilisi Fifth international Musicological Conference (TIMS) «Interdisciplinary perspectives in Musicology» : Theses in the booklet. Tbilisi, 2023 (4–5 May). P. 36.

<https://tsc.edu.ge/wp-content/uploads/2023/05/Booklet-2023-1.pdf>

ЗМІСТ

ВСТУП	13
РОЗДІЛ 1. ВЕЛИКИЙ ПОЛІФОНІЧНИЙ ЦИКЛ: ІСТОРИЧНИЙ ТА ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТИ.....	21
1.1 Передумови становлення поліфонічного циклу в бароковій музиці.....	21
1.2 Формування та концептуалізація жанру великого поліфонічного циклу.....	28
1.3 Великий поліфонічний цикл в аспекті формування цілісності. Аналітичний алгоритм.....	35
Висновки до Розділу 1	45
РОЗДІЛ 2. ТЕМА ЯК СТРУКТУРНО-ІНТОНАЦІЙНЕ initio ФУГИ....	47
2.1 Поняття теми фуги у теоретичному музикознавстві.....	47
2.2 Основні параметри теми фуги та їх характеристика.....	54
2.3 Взаємодія теми з іншими складовими фуги як композиційний чинник	82
2.4 Прийоми перетворення теми в процесі становлення фуги.....	89
Висновки до Розділу 2	98
РОЗДІЛ 3. ФУГА — КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ЦЕНТР МАЛОГО ТА ВЕЛИКОГО ПОЛІФОНІЧНИХ ЦИКЛІВ.....	100
3.1 Структурні процеси розвитку фуги: «технологічний сюжет», композиція, особливості формотворення.....	100
3.2 Фуга як рушій драматургічного розвитку циклу	116
Висновки до Розділу 3	122
РОЗДІЛ 4. ВЕЛИКИЙ ПОЛІФОНІЧНИЙ ЦИКЛ: ІНДИВІДУАЛЬНІ КОМПОЗИТОРСЬКІ ПРОЄКЦІЇ.....	124
4.1 «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького: масштабне втілення концепції незламності людського духу	125
4.2 «15 концертних фуг» Алемдара Караманова: на межі традицій та творчого радикалізму.....	132

4.3 Інноваційність композиційно-драматургічної концепції «34 прелюдій та фуг» Валентина Бібіка: від філософської ідеї до звукової реалізації.....	137
4.4 «Два поліфонічних цикли» Ігоря Пясковського: ідея універсальності поліфонії крізь призму інтертекстуальної гри	147
4.5 «Модальні прелюдії та фуги in C» Борислава Стронька: світоглядна концепція «блукання/перебування у музичному просторі» як передумова відкритості циклу	153
Висновки до Розділу 4	162
ВИСНОВКИ.....	166
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ.....	172
ДОДАТОК А. Список великих поліфонічних циклів українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття.....	196
ДОДАТОК Б. Нотні приклади.....	197
ДОДАТОК В. Схеми фуг.....	225
ДОДАТОК Г. Список опублікованих та апробаційних праць.....	264

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть великий поліфонічний цикл переживає «ренесанс»: відродившись як типова структура, значно розширивши та оновивши свої структурні та змістовні можливості, чому активно сприяла еволюція музичної мови та естетичних ідеалів у ХХ та на початку ХХІ століття. Саме великий поліфонічний цикл став однією з найрозповсюдженіших жанрових форм для втілення масштабних художніх ідей.

Упродовж ХХ століття до жанру прелюдій та фуг звертаються митці різних творчих напрямків та композиторських шкіл¹. Численні звернення композиторів до великого поліфонічного циклу свідчать про його значні художні та технічні можливості. Дослідники вказують не тільки на монументальність, але й на високу концептуальну ємність жанру, який пристосований для вираження сутності аспектів буття [28, с. 40; 14, с. 156; 170, с. 50]. Не будемо забувати і про той факт, що саме інструментальні жанри епохи бароко здобули нове життя на початку ХХ ст. і багато в чому зумовили виникнення небарокової течії. Ідея реконструкції жанрів трансформувалась у можливість втілення новітніх ідей і практично кожен твір стає індивідуальним авторським проєктом.

Основними чинниками, що ініціюють звернення композиторів до поліфонічних циклів, стають:

- інтерес до виразних можливостей фуґи, який, зокрема, дає «нове життя» бахівським традиціям;
- індивідуалізація художніх задумів;
- експериментальні ідеї та винаходи в області поліфонічної техніки.

¹ В. Задерацький (1937 – 1939), П. Хіндемїт (1944), Д. Шостакович (1951), С. Павлюченко (1959), А. Караманов (1964), І. Сльчова (1970), Р. Щедрін (1963), А. Хачатурян (1970), Ю. Щуровський (1971), І. Асєєв (1972), В. Бібік (1973–1978), Г. Мушель (1975), К. Сорокін (1975), Н. Гудіашвілі (1975), Н. Карнацька (1976), Є. Юцевич (1976), В. Іванов (1979), Г. Чеботарян (1979), П. Ладигенський (1979), К. Караєв (1981), О. Пірумов (1982), О. Яковчук (1983), О. Сау (1984), М. Полинський (1986), Л. Бобилев (1987), О. Пірумов (1987), М. Скорик (1989), Ю. Іщенко (1989), І. Гайдєнко (1989), О. Флярковський (1990), І. Рєхін (1990), Ю. Буцко (1992), С. Слонімський (1994), М. Капустін (1997), А. Бренінг (2000), Д. Смірнов (2000), Л. Любовський (2000), Г. Мамбетова (2003), А. Зіменко (2009), Б. Стронько (2003–...), І. Пясковський (вид. 2016) та інші.

Великий поліфонічний цикл значно трансформується: виникають чисельні внутрішні зв'язки, в музичну тканину проникають новітні композиторські техніки, активізується драматургічна складова як на рівні музичного цілого, так і всередині малих циклів та взаємодії малих циклів між собою. Тому його розуміння, виконання і сприйняття зіштовхується зі значними проблемами комунікації. Шлях до їх подолання, на нашу думку, пролягає насамперед через дослідження композиційної та драматургічної складових циклу, які обумовлюють специфіку композиторського задуму загалом, дають можливість цілісного уявлення великого художнього полотна. Отже, сама мистецька практика ХХ — початку ХХІ століття доводить необхідність музикознавчого звернення до сучасних поліфонічних циклів. Усвідомлення великого поліфонічного циклу як композиційно-драматургічної цілісності вперше пропонується в межах спеціального наукового дослідження, що визначає *актуальність теми дисертації*.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ імені П. І. Чайковського (протокол № 2 від 27 вересня 2023 р.). Зміст дисертації відповідає комплексній темі № 19 «Актуальні проблеми теоретичного музикознавства» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ імені П. І. Чайковського (2021 – 2025 рр.).

Мета дослідження: обґрунтування концепції великого поліфонічного циклу як композиційно-драматургічної цілісності в музиці ХХ — початку ХХІ століття.

Відповідно до поставленої мети передбачено вирішення наступних завдань:

- дослідити ступінь вивченості у наукових джерелах питань поліфонічного циклу в історичному та теоретичному аспектах;

- розглянути процеси формування прелюдії, фуґи, малого та великого поліфонічного циклів;
- запропонувати дефініцію великого поліфонічного циклу та визначення понять і термінів, пов'язаних з різними аспектами його формування;
- визначити параметри цілісності великого поліфонічного циклу;
- обґрунтувати аналітичний алгоритм, що дозволяє прослідкувати внутрішні процеси формування композиційно-драматургічної цілісності;
- проаналізувати формування цілісності великого поліфонічного циклу на всіх структурних рівнях;
- провести порівняльний аналіз великих поліфонічних фортепіанних циклів українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття з метою виявлення специфіки поліфонічного мислення та організації цілісності в реалізації авторських концепцій.

Об'єкт дослідження — концепція великого поліфонічного циклу.

Предмет дослідження — композиційно-драматургічна цілісність великого поліфонічного циклу у творчості українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття.

Матеріалом дослідження слугують великі цикли, частини яких сумарно складають 75 прелюдій, 6 постлюдій та 96 фуґ:

«24 прелюдії та фуґи» В. Задерацького (1937–1939);

«15 концертних фуґ» А. Караманова (1964);

«34 прелюдії та фуґи» В. Бібіка (1973–1978);

«Два поліфонічні цикли» І. Пясковського (вид. 2016);

«Модальні прелюдії та фуґи» Б. Стронька (2003 – ...).

Методологічна основа обумовлена своєрідністю музичного матеріалу, метою та завданнями дослідження й ґрунтується на взаємодії різних наукових підходів:

- *аналітичний* — основний метод дослідження обраних музичних творів, який реалізується через жанровий, стильовий та структурно-

функціональний методи:

- *жанровий* — узагальнення спостережень щодо особливості втілення жанрових моделей великого поліфонічного циклу та його складових;
- *стильовий* — розкриття єдності загального й індивідуального, традицій і новаторства, виявлення специфіки індивідуального композиторського стилю при втіленні загальних композиційно-жанрових принципів великого поліфонічного циклу;
- *структурно-функціональний* — у вивченні складових елементів, починаючи від теми фуги, завершуючи цілісним циклом, відстеженні процесу встановлення внутрішніх взаємозв'язків між елементами;
- *феноменологічний* — застосовується для аналізу історичних, біографічних фактів і чинників, що склали контекст виникнення творів і безпосередньо вплинули на творчий процес;
- *порівняльно-історичний (компаративний)* — для встановлення схожості та своєрідності при вивченні споріднених предметів і явищ; дослідження розвитку та еволюції жанрів фуги та великого поліфонічного циклу у різні історичні періоди;
- *системний* — надає змогу об'єднати чисельні музичні елементи та узагальнити аналітичні спостереження щодо процесу формування цілісності великого поліфонічного циклу як багаторівневого об'єкту.

Теоретичну базу складають дослідження, які можна систематизувати за наступними напрямками:

- *питання цілісності* (Н. Беліченко [7], Н. Горюхіна [25], Г. Завгородня [39], В. Москаленко [88], Б. Сюта [140], Н. Щербакова [176]);
- *вивчення різних аспектів (ладотонального, метроритмічного, структурного) поліфонічних циклів у творчості композиторів XVII – XX століть* (П. Босакевич [12], І. Васирук [16], І. Гамова [20],

- Н. Горюхіна [25], В. Калужський [49], І. Країнська [59], А. Левченко [66], О. Лисяна [68], Л. Мельник [73], С. Мірошніченко [79, 80, 82], О. Міроненко-Міхейшина [85], Л. Пруднікова [107], І. Пясковський [113], Н. Ревенко [118], П. Свиридова [125, 126], Н. Сімакова [130], Б. Сінченко [132], Л. Циганюк [161, 162, 163], К. Южак [181], F. Constantini [185], A. Heinrich [189], E. Prout [198], L. Sylvestre, M. Costa [203]);
- *теоретичні та термінологічні проблеми поліфонічних жанрів, зокрема, великого поліфонічного циклу та фуги* (Ю. Бочаров [11], І. Васирук [15], Г. Демешко [28], К. Дискін [30], О. Доможирова [32], В. Калужський [49], О. Кузьмук [63], С. Мірошніченко [81, 84], І. Приходько [103], І. Пясковський [109, 112], Л. Решетняк [120], Т. Свістуненко [127], Н. Сімакова [130], П. Тончук [143], Г. Харакоз [151], Хо Да [152], Н. Шаталова [170], К. Южак [180, 181], J. Chomiński [184], Gauldin R. [186], I. Horsley [190], A. Mann [193], G. Oldroyd [196], E. Prout [197], W. Renwick [199, 200], D. Sheldon [202]);
 - *теорія фуги (проблематика поліфонічного тематизму, особливості виразних можливостей елементів фуги та окремих поліфонічних прийомів розвитку, структурна відповідність фуги процесу логічного мислення, розробка «сюжетно-подієвого» аспекту фуги* (Н. Беліченко [8], І. Васирук [15], Н. Гнатів [23], В. Дзекун [29], О. Доможирова [32], В. Іванченко [48], В. Калужський [49], С. Коробейніков [55], Л. Крупіна [61], О. Кузьмук [64], Л. Любовський [69], Г. Ляшенко [70, 71], А. Мілка [75], І. Приходько [102], І. Пясковський [109, 112], Л. Решетняк [119], О. Савайтан [123], М. Серебрєнніков [128], С. Серенко [129], Н. Сімакова [130, 131], Я. Файн [148], Г. Харакоз [151], І. Хусаїнов [157], І. Чижик [166], К. Chapin [183], D. Harrison [188], A. Heinrich [189], I. Horsley [190], J. Kerman [191], A. Mann [193], S. Marlowe [194], G. Oldroyd [196], W. Renwick [199], P. Walker [205, 206]);

- література, присвячена персоналіям композиторів (Т. Веркіна [18], О. Данілова [27], В. Задерацький [43], М. Калужський [50], І. Корань [54], А. Мізітова, І. Іванова [74], Я. Нємцов [91], А. Тевосян [142], К. Фадєєва [147], О. Щетинський [179]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше* в українському музикознавстві:

- запропоновано авторську концепцію великого поліфонічного циклу як композиційно-драматургічної цілісності;
- сформовано алгоритм аналізу структури циклів;
- розкрито значення фуги як концептуального центру малого та великого циклів;
- виявлено композиційні та драматургічні процеси формування цілісності у великому поліфонічному циклі;
- з позицій композиційно-драматургічної цілісності детально проаналізовано цикли В. Задерацького, А. Караманова, В. Бібіка, І. Пясковського та Б. Стронька; результати аналізу фуг усіх циклів формалізовано у схемах.

Набули подальшого розвитку:

- теоретичні концепції поліфонічного тематизму та процесу становлення фуги;
- теоретична думка про те, що тема є інтонаційно-структурним *initio* фуги, яка була екстрапольована на матеріал творів ХХ — початку ХХІ століття;
- питання композиції, формотворення та драматургії в сучасній поліфонічній музиці.

Уточнено:

- визначення понять та термінів, що охоплюють процес формування великого поліфонічного циклу;
- питання формування жанру великого поліфонічного циклу в історичному та теоретичному аспектах.

Практична значущість отриманих результатів. Матеріали дисертації можуть використовуватись у курсах з поліфонії, аналізу музичних творів, історії української музики, в науковій, педагогічній роботі та у виконавській діяльності. Основні положення можуть стати базовими для подальшого вивчення фуги та великого поліфонічного циклу у творчості зарубіжних і українських композиторів різних історичних періодів. Укладені схеми до кожної фуги можуть стати опорою у виконавській практиці, адже однією з головних перспектив подальшого наукового дослідження великих поліфонічних циклів є формування розуміння глибинних процесів поліфонічної музики як запоруки успішної виконавської інтерпретації.

Апробація результатів дослідження. Робота обговорювалась на засіданні кафедри теорії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Матеріали дисертації оприлюднено у виступах на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях:

Міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2020 року» (Київ, 20 листопада 2020 р.), доповідь «Специфіка тематизму та принципи його розвитку у фортепіанних фугах Валентина Бібіка»;

XXV Молодіжна науково-творча конференція «Дні науки. Українська музична культура в історичному часі та світовому інформаційно-ціннісному просторі» (Одеса, 26–27 травня 2022 р.), доповідь «Композиційно-драматургічні особливості циклу “34 прелюдії та фуги” В. Бібіка»;

The 22nd International conference of music theory «Principles of Music Composing: Aspects of Communication» (Vilnius, Lithuania, November 16–18, 2022), with presentation «Large polyphonic cycles of Ukrainian composers of the 20th and early 21st centuries: the problem of musical communication»;

Студентська науково-творча конференція пам'яті Стефанії Павлишин, (Львів, 27 лютого 2023 р.), доповідь «Проблема музичної інтерпретації великих поліфонічних циклів українських композиторів XX – початку XXI століття (В. Задерацький, А. Караманов, В. Бібік)»;

Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії і практики» (Харків, 17–19 березня 2023 р.), доповідь «В. Бібик. “34 прелюдії та фуги”: специфіка втілення авторської концепції у великому поліфонічному циклі»;

XVII Міжнародна молодіжна науково-практична конференція FRESH SCIENCE (Київ, 23–24 березня 2023 р.), доповідь «Специфіка тематизму у циклі “34 прелюдії та фуги” В. Бібіка: ладотональна та метроритмічна організація»;

Tbilisi Fifth international Musicological Conference (TIMS) «Interdisciplinary perspectives in Musicology» (Tbilisi, May 4–5, 2023) with presentation «The compositional method of Boryslav Stronko: philosophy and technique of composition»;

Перший Всеукраїнський науково-творчий конкурс презентацій імені Ірини Полусмяк (Харків, 25–26.06.2023), доповідь «Композиторський метод Борислава Стронька: філософія та техніка композиції», лауреат I премії у номінації «Аспіранти»;

XIII міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2023 року» (Київ, 20–21.11.2023), доповідь «Великий поліфонічний цикл як цілісність: передумови формування та процес концептуалізації (історичний і теоретичний аспекти)».

Публікації. За темою дисертації опубліковано 4 одноосібних статті, з яких 4 — у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів (чотирнадцять підрозділів), Висновків та Додатків. Список використаних джерел містить 206 позиції, з них — 25 іноземними мовами. Загальний обсяг роботи — 266 сторінок, з них основного тексту — 151 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ВЕЛИКИЙ ПОЛІФОНІЧНИЙ ЦИКЛ: ІСТОРИЧНИЙ ТА ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТИ

1.1 ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ПОЛІФОНІЧНОГО ЦИКЛУ В БАРОКОВІЙ МУЗИЦІ

Для дослідження процесу становлення і розвитку великого поліфонічного циклу необхідно зануритись у музичну практику майже чотирьохсотлітнього періоду, починаючи з перших згадувань у трактатах XIV століття терміну «фуга» до формування циклічності й концептуалізації жанру поліфонічного циклу у XVIII столітті, що, безумовно, не є можливим у межах однієї дисертаційної роботи. Тому метою цього підрозділу є систематизація і узагальнення інформації, накопиченої багатьма дослідниками, зокрема, й тими, які мали можливість безпосередньо працювати з нотними і текстовими першоджерелами (Mann [193], Walker [206], Бочаров Ю. [11], Крупина Л. [61], Сімакова Н. [131], Шаталова Н. [170], Южак К. [180]). Всі ці дослідження об'єднує думка про те, що передумовами формування цілісності барокових циклічних жанрів, у тому числі й великого поліфонічного циклу, слугували різноманітні тенденції та процеси:

1) Після тривалого культу церковної естетики та строгого поліфонічного стилю у музичному мистецтві з'явився так званий *stilo moderno* (новий, сучасний стиль), під яким розумілась сукупність різних стилів, серед яких: *stilo rappresentativo* (театральний), *stilo concitato* (схвильовано-драматичний), *stilo madrigalesco* (мадригальний), *stilo motetico* (мотетний), танцювальний, *stilo fleury* (пікантний, кольористий).

2) Формується ґрунт для паралельного виникнення безлічі видів музичного мистецтва, нових жанрів, які вступили в активну взаємодію з традиціями різних композиторських шкіл і сталими закономірностями формоутворення, що склалися в попередні часи.

3) Результатом такої взаємодії стає синтез суперечливих явищ музичного мистецтва — так званий принцип *mixto genere* (змішання жанрів) та принцип «єдності контрастів», що розповсюджується на всі рівні музично-художнього

мислення, і на основі якого починають формуватися провідні жанри оперної та інструментальної музики.

Очевидно, що принцип єдності контрастів стає джерелом формування жанрів малого та великого поліфонічного циклів і дає можливість, незважаючи на відносну самостійність та формальну композиційну завершеність кожної з частин, інтегрувати їх в єдине художнє ціле.

Розглянемо основні етапи виникнення та формування як окремих складових частин (прелюдії, фуги), так і малого та великого поліфонічних циклів загалом.

Формування жанру прелюдії. Фугам передували частини імпровізаційного характеру — прелюдії, фантазії і токати, але, на відміну від прелюдій, у токатах і фантазіях на перший план виходило чергування розгорнутих віртуозних пасажів з імітаційними фугованими побудовами. Формування жанру йшло завдяки паралельним процесам у різних галузях музикування [170, с. 6–8]:

1) прелюдія (від лат. *prae* — до, перед, *ludus* — гра, *praeludere* — грати заздалегідь, готуватися до гри) виникла в імпровізаціях церковних органістів, вона виконувала функцію вступу до співу протестантських хоралів і мала передбачити характер, емоційно підготувати до служби, дати поетичний музичний коментар до традиційного тексту гімну. Жанр *хоральної прелюдії* формується у творчості П. Свелінка і широко культивується у творчості С. Шейдта, Д. Букстехуде, Й. Пахельбеля і Г. Бема;

2) формування і затвердження прелюдії також відбувалось шляхом поступового виокремлення та відділення вступного розділу французької *canzona da sonare*;

3) важливим фактором у процесі формування жанру прелюдії стала практика обов'язкових підготовчих *лютневих вправ*, що передували виконанню музичної п'єси, функція яких — налаштування інструмента в красивій милозвучній формі. Саме від лютневих імпровізаційних п'єс беруть свій початок різноманітні імпровізаційні клавірні п'єси — прелюдії, преамбули, приамелі. Їх

головна особливість полягає у частковій фіксації або її повній відсутності, де саме виконавець мав вільне право виконання та інтерпретації.¹

4) у першій половині XVIII століття прелюдія все частіше тлумачилася як самостійна п'єса поряд з фантазією, ричеркаром, токатою. Перелічені жанри відносили до так званого *stylus fantasticus* періоду раннього бароко. Судячи з описів сучасників, фантастичний стиль — найбільш вільний від будь-яких правил і канонів ([169], [150], [191]). Прелюдія, що викладалась у вільній формі, без жодних структурних правил та обмежень, мала імітаційний та фігураційний розвиток музичного матеріалу.

Часто виступаючи як проба інструмента перед п'єсою, прелюдія не тільки образно її передбачала, але й контрастувала. На основі вільної імпровізації утворювався тип самостійної одночастинної композиції — прелюдії, що, як вступна частина, передувала сюїтам/партитам.

Схема 1.1

Формування жанру прелюдії



¹ «Багато рис лютневої школи успадкував стиль французьких клавесиністів, що склався на рубежі XVII-XVIII століть: у вільній появі та зникненні голосів, похідному подвоєнні звуків опорних акордів, арпеджованих каденціях, мелізматичному колоруванні мелодії. Саме від лютневих приамелей і табулатури ведуть свій початок різноманітні імпровізаційні клавирні п'єси і партія басу-контінуо (цифрованого басу) для клавесину в оркестрі, що представляє лише нотацію басового голосу із зазначенням функцій акордів. Партія ж загалом була розрахована на повноцінне виконання віртуозом-клавесиністом, зобов'язаним імпровізувати текст у фактурі та регістрах, відповідно до характеру твору» [170, с. 14–15].

Формування жанру фуги. Термін *fuga* (лат. — біг; франц. и англ. *fugue*; нім. *fuge*) згадується у першій половині XIV століття у трактаті «*Дзеркало музики*» («*Speculum musicale*», 1330) серед термінів, що визначали вид багатоголосся та форму (кондукт, мотет, рондель). Згодом, у другій половині століття, використовується як синонім жанрових найменувань «*качча*» та «*шас*» [130, т. 1, с. 219]. Починаючи з XV століття, fuga ототожнювалась з поняттям «*канон*», а точніше для характеристики постійної імітації, застосовуючись надалі для позначення: 1) фактору смислової єдності голосів поліфонічного твору; 2) способу виведення з одного голосу всієї композиції [11, с. 158]. Фактично, термін «*фуга*» характеризував композицію, побудовану і послідовно витриману у вигляді канонічної імітації або ж існував як назва такої композиції.

Паралельно, починаючи з XV століття, розвиваються жанри, з яких fuga запозичила свої основні елементи до моменту остаточного формування як жанру і як форми: *річеркар*, *вокальний мотет*, *фантазія*, *канцона*. **Органна** та **клавірна канцони** (*canzona d'organo* та *canzona da cembalo*), що спирались на жанри *мотету* (хорового чи ансамблевого вокального поліфонічного твору в музиці XV–XVI століть на тему григоріанського хоралу) та *кондукту* (аналогічного типу твору, але на авторську тему) — розвивалися у напрямку більшої сконцентрованості на імітаційному викладі та розвитку одного тематичного ядра. Паралельно з канцонами розвивається і *річеркар* (*ricercare*), в якому послідовно викладалися та імітаційно розвивалися дві чи три теми, а у першій половині XVII століття кількість тем скоротилася до однієї.

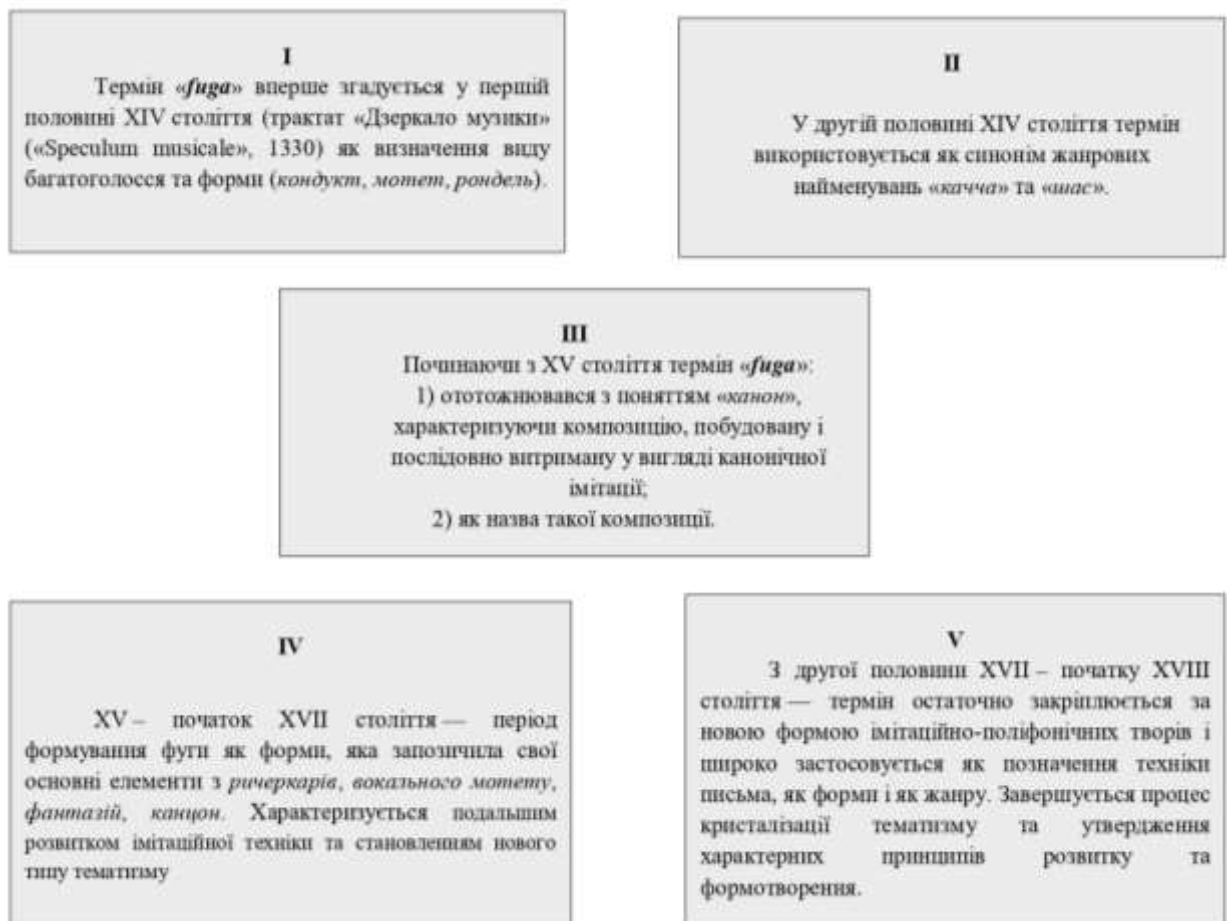
Період XVII століття відрізняється подальшим розвитком імітаційної техніки та становленням нового типу тематизму. Поступово термін переосмислювався та закріпився за новою формою імітаційно-поліфонічних творів. Доповнена низкою нових властивостей fuga цього періоду набуває самостійності, хоча і продовжує існувати в рамках інших жанрів.

XVII — початок XVIII століття характеризуються «остаточним виробленням та утвердженням типового для цього часу (і для фуг зокрема) тематизму, характерних принципів розвитку та формоутворення. У цей період термін fuga розуміється і як техніка письма, і як форма, і як жанр [131, т. 2, с. 99]¹. Отримавши остаточну кристалізацію в творчості Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя, fuga стає:

- самостійним інструментальним жанром;
- центром малого поліфонічного циклу;
- частиною великого інструментального та вокально-хорового твору;
- частиною великого поліфонічного циклу.

Схема 1.2

Формування жанру фуґи



¹ Детально проблематику змісту терміну «фуга» розглянув І. Приходько у статті «К определению фуґи» [103]. Процес вивчення фуґи в історичному аспекті детально розглядається у дослідженнях А. Манна (Mann A. «The Study of Fugue», 1987 [193]) та П. Уолкера ([206], а також статті того ж автора у Grove's Dictionary of Music [205])

Формування малого поліфонічного циклу (прелюдія та фуга). Активна взаємодія різних жанрів, взаємовплив традицій різних композиторських шкіл з вже існуючими сталими закономірностями поліфонічного письма і формотворення, що склалися в попередні часи, призвели до утворення і становлення нових жанрів у музичній практиці бароко¹.

Виникнення циклічності в інструментальній музиці проходило на підґрунті внутрішніх композиційних процесів різних жанрів. Так, *французька канцона (canzona alla francese)* початку XVI ст. в ході історичного розвитку почала розпадатись на відокремлені, достатньо самостійні частини через збільшення і чергування поліфонічних і гомофонних розділів, що спочатку виконувались без перерви.

Поступово розпад французької канцони на декілька різних за темпом частин (три або чотири) стає передумовою формування жанру старовинної сонати: церковної та камерної (*sonata da chiesa* та *sonata da camera*) спочатку скрипкової, а далі — клавірної. В свою чергу, поширення закономірностей сольної та ансамблевої сонати на оркестрову музику сприяло формуванню та розвитку великого концерту (*concerto grosso*)².

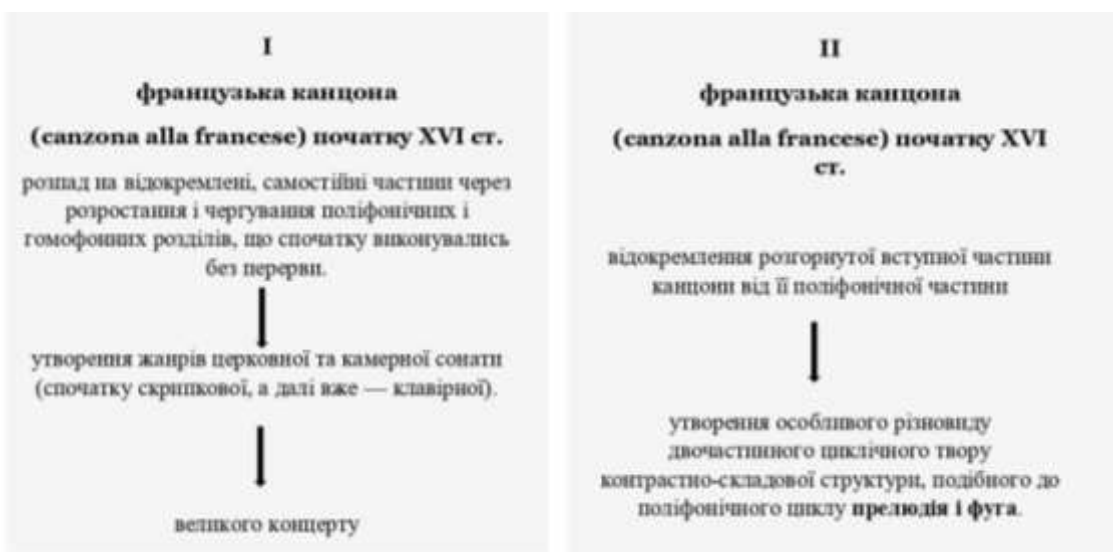
З іншого боку, внутрішні процеси формотворення у жанрі французької канцони шляхом відокремлення розгорнутої вступної від наступної поліфонічної частини, призвели до утворення двочастинної контрастно-складової структури, що поступово набула значного поширення і як самостійний твір, і як цикл всередині циклу³.

¹ Як зазначається, жанрове найменування «прелюдія і фуга» в барокових нотних джерелах найчастіше не застосовувалося, а лише іноді фіксувалося на титульних листах видання [11, с. 188].

² Детально процес розвитку і трансформації жанрів, що передували формуванню циклу прелюдії та фуги, описала Н. Шаталова [170].

³ Про певну подібність танцювальних сюїт та старовинних танців з прелюдією-фугою свідчить вислів французького теоретика Себастьяна да Боассара: «Соната da chiesa зазвичай починається з серйозного і величного руху, за яким слідує весела і натхненна фуга. Соната da camera – це сюїта з кількох п'єс, придатних для танцю та вигаданих в одній тональності. Такі сонати часто починаються з прелюдії, яка служить підготовкою до решти п'єс» [цит. за: 47, с. 399].

Формування жанру прелюдії та фуги



Формування малого циклу обумовлено не тільки внутрішньомузичними процесами, але й паралельними процесами у позамузичній сфері (філософії, естетиці). Поєднання двох протилежних за своєю природою і походженням жанрів обумовлено існуючим принципом єдності антитез. «Логіка бароко полягає в систематизації асистемного. Бароко успадкувало принцип антитетичного розмаїття від стародавньої традиції, але тільки воно наділило його універсальністю. Адже в музиці саме в епоху бароко контраст було відкрито і зведено до закону стилеутворення, співвідношення жанрів, архітектоніки, динаміки, організації часу у різноманітних практиках. Цей принцип став основою співвідношення афектів і темпераментів, зображених у численних формах. Антитетичність панувала в бароковій поетиці протягом усієї епохи» [67, с. 57]. А отже, формування нового типу циклічного твору прелюдії та фуги, поєднаних в художнє ціле єдиною тональністю, стало втіленням саме антитетичного принципу естетики і поетики бароко. Прелюдія (фантазія, токато) втілює ідею свободи, fuga — порядок, регламент; імпровізаційність прелюдії протистоїть чіткій структурі фуги¹; прелюдія символізує ірраціональний, емоційний початок, fuga — інтелектуальний раціоналізм.

¹ Цікаво, що в останні два десятиліття в зарубіжному музикознавстві активно почала розроблятися проблематика так званої генерал-бас фуги або портаменто фуги (*Figured Bass, portamento fugue*) — імпровізаційної фуги [128, 201]. Виявлення імпровізаційного типу фуги на нотований бас може свідчити і про

1.2 ФОРМУВАННЯ ТА КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ЖАНРУ ВЕЛИКОГО ПОЛІФОНІЧНОГО ЦИКЛУ

Для розуміння сутності процесу формування великого поліфонічного циклу, що тривав приблизно з другої половини XVI ст., на нашу думку, важливою є така дослідницька позиція: «В інструментальній музиці неодмінною умовою можливого поєднання різних музичних образів, що розкриваються за допомогою індивідуальних темпів, жанрів, фактурних викладів, ладотональності та структур, є циклічність. Вже сама назва “цикл” вказує на обов’язкову наявність у творі сукупності ідей, явищ та процесів, які здійснюють закінчене коло розвитку протягом певного часу. Тому в процесуальній бароковій музиці циклічність стає важливим інструментом, що сприяє подоланню прикладних традицій, їхньому художньому переосмисленню та формуванню концептуальних принципів мислення» [170, с.7].

Бахівський «Добре темперований клавір» став помітною віхою зазначених процесів, підсумувавши рух до виникнення багаточастинного поліфонічного циклу¹ та утвердження 24 паритетних тональностей (темперації). Серед основних етапів на шляху до утворення великого поліфонічного циклу як цілісності виділимо такі:

- наявність в рамках однієї композиції різних ладотональних структур (розташування ладів по чергово або за певним принципом);
- використання максимальної кількості вживаних ладів або тональностей. В таких випадках композитори розміщали твори як серію п’єс або збірник, що: а) могли не мати фугової будови, б) могли мати фуговану будову, але не називатися фугами, що пов’язано з зміною статусу фуги. У випадку залучення великої кількості тональностей композитор розташовував їх за певним

інший, протилежний попереднім узагальненням, потенційно можливий принцип формування цілісності у жанрі малого поліфонічного циклу, — імпровізаційність.

¹ Послідовно шлях зародження ідеї «Добре темперованого клавіру» [131, т. 2, с. 386–404] та [185, pp. 31–45].

принципом послідовності (серед найбільш розповсюджених варіантів — кварто-квінтовий чи секундовий);

- виокремлення прелюдії у самостійну п'єсу;
- створення циклу прелюдія та фуга;
- об'єднання прелюдій та фуг у великий цикл за певним тональним планом.

Підтвердженням ідеї ладової різноманітності слугують такі твори (наводимо, як приклад, лише частину з відомих циклів): цикл ричеркарів, цикл органних токат К. Меруло (Claudio Merulo) (1533–1604), цикл ричеркарів в 12 ладах та 8 «Intonationes» А. Габріелі (Andrea Gabrieli) (1533–1585), дві книги ричеркарів в 12 ладах Дж. Трабачі (Giovanni Maria Trabaci) (1575–1647), цикли з 12 ричеркарів, що охоплюють 12 глареанівських тонів Дж. Дірути (Girolamo Diruta) (1554–1610), К. Антегнаті (Costanzo Antegnati) (1549–1624), А. Бонеллі (Aurelio Bonelli) (1569–1620), Н. Коррадіні (Nicolò Corradini) (1585–1646), псалми (Busspsalmen) О. Лассо (Orlando di Lasso) (1532–1594), цикл «Intonationes» С. Марешалля (Samuel Mareschall) (1554–1640), 8 сонат у 8 модусах А. Банкьєри (Adriano Banchieri) (1568–1634), 9 магнифікатів у 9 тонах С. Шейдта (Samuel Scheidt) (1587–1654), 8 магнифікатів у 8 ладах Ж. Тітлуза (Jean Titelouze) (1563–1633).

З кінця XVII століття ідея показу в одній композиції¹ або в циклі п'єс великої кількості тональностей стає для музикантів дедалі привабливішою. Зростає численність творів, у яких задіяне широке коло тональностей, продовжує розвиватися традиція створення циклів з композицій одного жанру, розташованих за певним тональним принципом, тобто поступово намічається **концептуалізація циклів**. У п'єсах для лютні та гітари використовуються найбільш уживані тональності, а у творах для органу та клавіру — всі 24. До них відносились цикли: з п'єс учбового характеру, вправ, інших жанрів (не

¹ Є згадка про «Хроматичну токату» Й. Керля (Johann Caspar von Kerll) (1627–1693) та «Канцону» Й. Фробергера (Johann Jakob Froberger) (1616–1667), в яких, за спогадами сучасників, використані всі 24 тональності [131131, т. 2, с. 390].

фуг) і, власне, цикли прелюдій та фуг, близьких за ідеєю до «Добре темперованого клавіру». Вкажемо твори, що безпосередньо передбачають «Добре темперований клавір».

«Музика Аріадни»¹ («Ariadna Musica», 1702) Й. Фішера (Johann Fischer) (1656–1746) — збірка композицій для органа. Твори зібрані у двох частинах: перша містить двадцять прелюдій і фуг у дев'ятнадцяти різних тональностях і одну у фрігійському ладі E^2 , друга частина — п'ять ричеркарів на основі хоральних мелодій. Серед творів Й. Фішера «Букет квітів»³ («Blumenstrauß»), що містив вісім поліфонічних циклів, кожен з яких складався з прелюдії, шести фуг і фіналу або постлюдії в кожному з восьми ладів (всього цикл містив сорок вісім фуг). З творчістю Й. Фішера, зокрема з «Музикою Аріадни», Й. С. Бах, безумовно, був знайомий. Найочевиднішим зв'язком з «ДТК» є використання Й. Бахом теми Й. Фішера у фугі *мі мажор* з другого тому:

Приклад 1.1

Й. Фішер «Музика Аріадни», фуга № 8, E dur



Приклад 1.2

Й. Бах «ДТК» II том, фуга № 9, E dur



¹ «Ariadna Musica Neo-Organosaum per XX Praeludia, totidem Fugas».

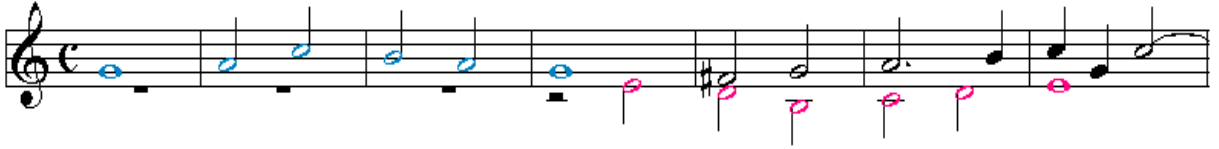
² Тональний план розташування прелюдій та фуг: *C dur, cis moll, d moll, D dur, Es dur, e фрігійський, e дорійський, E dur, f moll, F dur, g moll, G dur, As dur, a moll, B dur, h moll, H dur, c moll*.

³ Точна дата створення циклу невідома, сам твір був надрукований вже після смерті композитора у 1741 р.

Та ж сама тема зустрічається у двох клавірних творах XVII століття Й. Фробергера «Fantasia No. 2» та «Ricercar No. 4»¹:

Приклад 1.3

Й. Фробергер «Fantasia No. 2» та «Ricercar No. 4»



«*Фуги та преембули на найпоширеніші тони*» («Fugen und Praeambeln über die gewöhnlichsten Tonos figuratos», 1704) — втрачений цикл Й. Пахельбеля (Johann Pachelbel) (1653–1706), що міг включати пари прелюдія/фуга в усіх тональностях або ладах².

«*48 п'єс з усіх тонів*» («aus allen Tönen», 1719) Й. Маттезона (Johann Mattheson) (1681–1764) у його теоретичній праці «Показові зразки практики органіста з використанням 24 легких і стільки ж більш складних прикладів з використанням всіх тонів»³.

«*Музичний лабіринт*» («Labyrinthus musicus») (1722) Ф. Суппіга⁴ містить коротку передмову та фантазії (fantasia) по всіх тонах, що охоплюють дванадцять мажорних та дванадцять мінорних тональностей.

Дві частини «*Музичної абетки*»: «*Абетка по мажорних терціях*» («ABC per tertiam majorem») та «*Абетка по мінорних терціях*» («ABC per tertiam minorem») — Й. Торнера (Joseph Nicolaus Andreas Torner)⁶ (1700–1762). Кожна частина містила по вісім органних мес, які складалась з трьох частин

¹ Таке запозичення — ланцюгова прецедентність, у ті часи воно не каралось, не вважалося чимось соромним і було звичайною практикою. У випадках запозичень цінувалось те, що було більш якісно професійно і досконало втілено.

² Згадування про цикл йдеться в переліку творів Й. Пахельбеля, зробленого Жаном М. Перро [197, с. 84].

³ «Exemplarische Organistenprobe <...> welche mittelst 24 leichter, und ebensoviel etwas schwerer Exempel aus allen Tönen <...> auszustellen ist».

⁴ Friedrich Suppig (в різних джерелах прізвище композитора перекладається як Зуппіг або Шуппіг). Фрідріх Суппіг — музичний теоретик і композитор XVIII століття, про якого практично нічого не відомо, навіть про те, чи був він насправді професійним композитором. Він відомий двома трактатами «Calculus musicus» («Обчислення музики» трактат про системи строю) та «Labyrinthus musicus».

⁵ Перша частина втрачена, збереглась лише друга частина. Відомо, що вона була надрукована близько 1735 року аугсбурзьким музичним видавцем Йоганном Крістіаном Леопольдом.

⁶ Також можна зустріти такі варіанти прізвища, як Tourner, Torner, Dorner oder Tournell. Німецький композитор та органіст, що працював у соборі міста Трир (Trier) [204].

Offertory, Elevatio i Communio. Відомо, що меси другого циклу «ABC per tertiam minorem» були створені у тональностях *a-*, *h-*, *c-*, *d-*, *e-*, *f-* та *g moll.*

«Музична абетка» («L'A.B.C. Musical», 1734) Г. Кірхгофа (Gottfried Kirchoff) (1685–1746). Повна назва — «Музична абетка, що містить прелюдії та фуґи всіх тонів для органа чи клавесина, дуже корисні для студентів, щоб навчитися акомпанувати basso continuo та створювати прелюдії та фуґи»¹. Як і Й. Бах, Г. Кірхгоф працював музичним керівником та органістом в Маркткірхе в Галле з 1714, до його обов'язків входила гра на органі, його ремонт, навчання студентів і керівництво міським хором. Але достеменно невідомо, чи мала будь-який вплив «Музична абетка» на «Добре темперований клавір» Й. Баха, адже дата створення циклу невідома (не зберігся рукопис) і наразі вказана лише орієнтовна дата видання².

«Добре темперований клавір» («Das Wohltemperierte Klavier», 1742/1743) Б. Вебера (Bernhard Christian Weber) (1712–1758). Тривалий час цикл вважався попередником «ДТК» Й. Баха, адже ноти були помилково помічені 1689 роком, але як з'ясувалось пізніше, цикл Б. Вебера з'явився приблизно за два роки до появи другого бахівського тому «ДТК». Цікаво, що назва, яку Б. Вебер дав своєму твору, повністю дублює бахівську: «Добре темперований клавір, або, прелюдії та фуґи в усіх тонах та півтонах, щодо терцій мажорних, або *Do, Re, Mi*, так і щодо терцій мінорних або *Re, Mi, Fa*. Підготовлено та створено для користі та використання музичної молоді, яка прагне вчитися, а також тих, хто вже досяг успіху у цьому навчанні, Бернгард Крістіан Вебер, органіст у Теннштедті»³. Отже, принцип розташування прелюдій та фуґ за півтонами хроматичної гами з урахуванням однойменних тональностей зберігається і в циклі Б. Вебера. Крім того, вони розділені на чотири групи по шість пар за кількістю голосів (дво-, три-, чотири-,

¹ Contenant des Preludes et des Fugues de tous les Tons pour l'Orgue, ou le Clavecin, fort utile aux disciples pour apprendre à accompagner de la Basse continue et à faire des Preludes et des Fugues. (Amsterdam, 1734).

² Детальна розвідка обставин видання «L'A.B.C. Musical» Г. Кірхгофа [131, с. 392–393].

³ «Das Wohltemperierte Klavier, oder, Praeludia und Fugen durch alle Tone und semitonia, so wohl tertiam Majorem oder Ut, Re, Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musikalischen Jugend, als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden besondern Zeitvertreib aufgesetzt und verfertigt von Bernhard Christian Weber, Organist zu Tennstedt».

п'ятиголосних). Цікаво, що пари прелюдії/фуги співставленні за принципом контрасту.

Отже, оглянувши наведений перелік поліфонічних циклів (очевидно, що неповний), розуміємо, що ідея «ДТК» Й. Баха визрівала на тлі пошуку та сміливих композиторських експериментів його попередників і сучасників. Намагаючись вирішити питання температури і ввести в музичну практику максимальну кількість тональностей, за допомогою конструктивного принципу розташування вправ, моножанрових п'єс, нарешті, прелюдій і фуг у збірці, композитори, фактично, створили новий жанр — великий поліфонічний цикл (хоча таким його не називали), який, порівняно з іншими циклічними творами (наприклад, тими ж сюїтами), відрізняли особливі риси. Якраз вони і можуть вважатися підтвердженням факту початку процесу концептуалізації циклічного цілого:

- центром поліфонічного циклу стає фуга;
- наявність програмної назви («Аріадна музика», «Музична абетка», «Музичний лабіринт», «Букет квітів» тощо) свідчить про намір композитора узагальнити і зафіксувати ідею створення циклу за допомогою аналогії та метафори;
- назви творів подаються одразу з вказівками або поясненнями щодо базового принципу організації («в усіх тонах та півтонах», «з використанням всіх тонів», «щодо терцій мажорних, або *До, Ре, Мі*, так і щодо терцій мінорних або *Ре, Мі, Фа*»)
- або мають розгорнуте вступне слово, коментарі у передмові з детальним тлумаченням щодо мети створення та принципу організації до видання. Нерідко самі твори могли бути включені у теоретичні статті або окремі розділи в трактатах.

У подальшому цікавість до поліфонічного циклу суттєво знижується. Незважаючи на те, що еволюція фуги продовжується, авторитет її значно слабшає. У композиторській практиці фуга, успадкована від барокової епохи і за своєю природою орієнтована на послідовне розгортання однієї музичної

думки і перебування в межах одного емоційного стану, виявляється на периферії композиторської творчості. У західноєвропейській теорії поліфонії цього часу fuga у розумінні багатьох композиторів та теоретиків перетворилась на «шкільний», «навчальний» вид творчості¹. Таке сприйняття, в свою чергу, було сформовано завдяки авторитету трактата «Abhandlung von der Fuge» Ф. Марпурга, де він чітко розділяє фуґи на «правильні» та «неправильні»². У дослідженні «The Study of Fugue» А. Манн зазначає, що поняття «правильної» фуґи, виведене Ф. Марпургом, у теоретичній практиці ХІХ століття, отримує дещо інше значення — формальної фуґи, яка є моделлю фуґи «правильного устрою» [195, с. 56]. Безумовно, у живій практиці «правильні» фуґи були скоріш контрапунктичною вправою і слугували освоєнню та закріпленню здобутих знань, а у своїх творах композитори відходили значно далі від шкільних вправ.

В епоху класицизму та романтизму fuga стає частиною більш масштабних опусів: сонати, хорових та інструментальних творів. Основний пласт фуґованих творів, а також продовження розвитку малого поліфонічного циклу відбувається у фортепіанній музиці та в рамках церковного музикування³. Безумовно, кожна епоха залишила свій слід у розвитку жанру. Великий поліфонічний цикл в післябахівський період з'являється вже в середині ХІХ століття:

¹ І. Приходько вбачає у «правильній» фузі джерело концепції «шкільної» фуґи (схематичної, жорсткої), яка розроблялася педагогами Паризької консерваторії у ХІХ столітті [103, с. 268]. Специфіка такої фуґи: тричастинна репризна фуґована форма, середній розділ якої будується на проведеннях теми в інших ладотональностях.

² Відповідно, до «правильної» фуґи пред'являються досить жорсткі вимоги, саме «правильній» фузі надається перевага і пошана, а для «неправильної» фуґи автор навіть не бачить необхідності перелічувати характеристики. Відповідно, неправильна fuga — будь-яка fuga, що не відповідає вимогам. «Фуґа, характерні елементи якої повністю влаштовані згідно властивим їм правилам, називається правильною (eigent liche) фуґою — fuga propria або regularis. Фуґа, у якій ці елементи влаштовані не так, а скоріше з ними поводяться довільно, називається неправильною (uneigentliche) фуґою — fuga impropria або irregularis» [цит. за: 30, с. 116]. В основі фуґи лежить принцип неканонічної імітації, експозиція побудована за тоніко-домінантовим тональним планом, обов'язкова наявність п'яти компонентів фуґи — тема, відповідь, реперкусія (Wiederschlag), протискладення та інтермедія — основні вимоги до «правильної фуґи». А також треба враховувати, що у трактаті, відповідно, до кожної складової фуґи є свої вимоги.

³ Детально досліджують фуґу ХІХ століття на прикладі німецької інструментальної музики О. Доможирова [32] та С. Коробейников [55].

«Школа гри фузи» op. 400 («Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze und deren besonderer Schwierigkeiten auf dem Pianoforte») — 12 прелюдій та фуг у різних вибраних мажорних і мінорних тональностях у довільному порядку¹ та «Піаніст в класичному стилі» op. 856 («Der Pianist in klassischen style. 48 Präludien und Fugen in allen 24 Dur und Moll Tonarten für das Pianoforte», 1857) — 48 прелюдій та фуг в 4 зошитах К. Черні.

«24 прелюдії та фузи у всіх тональностях» для фортепіано в 4 руки op. 100 («Praeludien und Fugen für Klavier zu 4 Händen», 1899) Г. Губера (Hans Huber)².

«Добре темперований орган» («Die Wohltemperierte Orgel, 24 Preludes and Fugues, Op. 58», 1861) Г. Штольце (Heinrich Wilhelm Stolze) (1801–1868).

Справжнє відродження жанру великого поліфонічного циклу спостерігається у ХХ столітті. Серед найяскравіших перших зразків завжди згадуються «Ludus tonalis» П. Гіндеміта (1942) та «24 прелюдії та фузи» Д. Шостаковича (1951). Проте пальма першості не тільки у поверненні до цього жанру, а й виведенні його на принципово новий рівень художньої цілісності, належить В. Задерацькому. Його цикл «24 прелюдії та фузи», написаний ще у 1937–1939 роках, детально розглянутий у нашому дослідженні.

1.3 ВЕЛИКИЙ ПОЛІФОНІЧНИЙ ЦИКЛ В АСПЕКТІ ФОРМУВАННЯ ЦІЛІСНОСТІ. АНАЛІТИЧНИЙ АЛГОРИТМ

Формування термінології, що позначає процеси циклізації в поліфонічній музиці, обумовлене як необхідністю теоретичного пояснення і узагальнення практики минулого, так і осмисленням нових прецедентів у сучасній творчості. Посилення аналітичної уваги до циклів прелюдій та фуг відбулось через відродження і актуалізацію поліфонічних жанрів у музиці ХХ століття.

¹ Не включено тональності *Cis dur, cis moll, Es dur, F dur, Fis dur, fis moll, As dur, as moll, A dur, a moll, H dur*.

² В літературі і довідниках найчастіше зустрічається як Ханс Хубер.

Специфічність ситуації полягає у тому, що більшість дослідників не ставило за мету дати чіткі визначення та класифікувати поліфонічні цикли, продовжуючи користуватись існуючими термінами.

Так, *«поліфонічний цикл»* — узагальнююче поняття для великої кількості варіантів жанрових комбінацій п'єс, об'єднаних в єдине ціле, що включає хоча б одну п'єсу/ частину, створену у поліфонічній техніці. Терміни *«бінарний»* або *«малий цикл»* часто використовують як синоніми, але насправді вони потребують диференціації: *малим* називають цикл з двох або трьох п'єс (іноді чотирьох), однією з яких є fuga, *бінарним* — цикл з двох п'єс, де до fugи пару складає саме прелюдія, підкреслюючи цим концептуальну ідею взаємодоповнюваності емоційного та раціонального початків, протиставлення імпровізаційності, безпосередності висловлювання — логічності та конструктивності, їх співіснування в єдиному цілому¹.

Так само нерівнозначними є терміни, які пропонуються для визначення великого поліфонічного циклу: *«макроцикл»* [180, т.1, с. 356], *«суперцикл»* [62, с. 137], *«багатоскладовий цикл»* [131, т.2, с. 641]. Хоча всі вищенаведені назви вживаються як синонімічні прикметники по відношенню до ключового слова «цикл» та вказують на об'єднання великої кількості творів за певними типологічними ознаками, в своїй трактовці вони мають певні відмінності. Так, *«багатоскладовий цикл»* Н. Сімакової — найбільш узагальнений термін, який відображає структуру цілого, що складається з максимально можливої кількості ідентичних частин в одному опусі. Термін *«суперцикл»* І. Кузнецова використовується у значенні циклізації найвищого порядку, максимально оформленої композиції, в основі якої є певний логічний принцип побудови. Поняттям *«макроцикл»* К. Южак позначає набір малих циклів. Усі визначення підкреслюють значущість та масштабність великого поліфонічного циклу, але, на жаль, не розкривають аспекту цілісності.

¹ Термін *«бінарний»* найчастіше використовується як прикметник до слова «цикл», а ось як спеціальне поняття, що є підкреслено відмінним від «малого циклу», його застосовує Н. Шаталова [170].

Якщо більш глибоко проаналізувати походження наведених термінів, стає зрозумілим, що «надцикл», «суперцикл», «макроцикл» найбільш доречні по відношенню до циклів гомофонно-гармонічної музики, де кількість частин лише зрідка досягає такої великої цифри — фактично 48 (враховуючи наявність прелюдії та фуґи, поліфонічні цикли містять 24×2 частини). Тому щоб достеменно прояснити це питання, треба повернутись у площину поліфонії. Якщо враховувати, що великий поліфонічний цикл як жанр поліфонічної музики, взірцем якого вважається «Добре темперований клавір», складається з 24 частин, тоді кількісний показник та загальна ідея опанування всіх 24 тональностей є «золотим стандартом», а не винятковим явищем. Дійсно, поліфонічні цикли, центральним елементом яких є фуґа, в першу чергу, розрізняють за кількісним показником: 2–3 п'єси — малий цикл (прелюдія, преамбула, інтрада, ричеркар, фантазія, токата та фуґа), 24 частини — великий. Свою точку зору на *класифікацію поліфонічних циклів* пропонують Н. Сімакова, В. Холопова та І. Васирук. На думку Н. Сімакової [131, т. 2, с. 627], розподіл такий:

- *малий* цикл: 2–3 п'єси;
- *середні* цикли: 5–6 п'єс (або пар творів)
- *великі* цикли: не менше ніж з 10–12 п'єс (пар прелюдії/фуг) і до максимальної кількості.

Кількісний принцип і ступінь традиційності чи новацій покладені в основу класифікації В. Холоповою [156, с. 473–474]:

- *типовий малий* поліфонічний цикл;
- *індивідуалізований малий* поліфонічний цикл;
- *типовий великий* поліфонічний цикл (24 прелюдії та фуґи);
- *індивідуальні великі* поліфонічні цикли (цикли, що містять іншу велику кількість частин і відрізняються жанрово);
- *змішані* цикли, за участю поліфонічних та неполіфонічних форм (де остання частина — фуґа);
- *поліфонізація всіх частин* «гомофонних» циклів (наприклад, симфонії).

Аналогічну, але більше деталізовану класифікацію пропонує І. Васирук [16, с. 215–223], яка подає списки поліфонічних циклів за принципом розподілу типовості *жанрового* складу в співвідношенні з *кількісним* показником:

- *малі типові* поліфонічні цикли (прелюдія–фуга), за кількісним показником — до 6 пар п'єс;
- *малі типові* поліфонічні цикли *нового жанрового поєднання* (пасакалія, хорал, інтерлюдія, преамбула, інтродукція, хоровод, інвенція–фуга);
- *малі тричастинні* цикли (фуга у фіналі, центрі або на початку);
- *великі типізовані* поліфонічні цикли (24 прелюдії та фуги);
- *великі та середні індивідуалізовані* поліфонічні цикли (до 12 пар п'єс).

Щоправда, в жодній з класифікацій відсутнє обґрунтування критеріїв, за якими відбувається розподіл циклів на групи, вони вживаються «за замовчуванням».

Враховуючи неймовірну різноманітність поліфонічних циклів (особливо тих, що з'явилися в музиці ХХ — ХХІ ст.), їх призначення, логіку внутрішньої побудови, констатуємо, що кількісний показник дійсно є найбільш універсальним, приводячи всі можливі різновиди і варіанти циклів до єдиного знаменника. Отже, взявши за основу запропоновані класифікаційні підходи, спробуємо об'єднати їх, створивши, таким чином, певну класифікаційну модель, на яку будемо орієнтуватися в подальших міркуваннях:

- малий типізований (прелюдія/фуга);
- малий індивідуалізований (2–3 п'єси різного жанрового поєднання, одна з яких — фуга);
- середній 4–5 п'єс (або пар творів до 10)¹;
- великий типізований (24 прелюдії та фуги);
- великий індивідуалізований (10–12 частин .../фуги).

¹ Середній цикл у класифікаційній моделі не деференційовано на типізовані та індивідуалізовані у зв'язку з тим, що саме він представлений найбільш різноманітними варіантами жанрового та кількісного поєднання, а також не має історичного прототипу на відміну від малого та великого циклів.

Попри великий масив спеціальної літератури — як наукової, так і навчальної — ані в українських, ані в зарубіжних виданнях не розглядається проблема поліфонічного циклу (особливо великого) як цілісності. Натомість дослідники концентруються на різних аспектах, найчастіше: конструктивних принципах організації, специфіці фуг, поліфонічних прийомах тощо, а сприйняття циклу та його позиціонування *варіюються* від *збірника* до *каталогу*. На нашу думку, це залежить від рівня аналітичного заглиблення у музичний твір. Так, у дослідженні «Еволюція фуґи» Л. Крупіна, коментуючи факт відродження великого поліфонічного циклу у ХХ столітті, виключає трактування циклу як цілісності: «Усі наступні великі поліфонічні цикли [після циклів П. Гіндеміта та Д. Шостаковича — *С. П.*] вже не ставили перед композиторами так гостро проблему новаторства у побудові цілого. Їхні головні знахідки зосередилися в основному всередині самих поліфонічних п'єс. У загальному ж плануванні вони традиційні і представляють, зазвичай, цикли-збірки з самостійних творів» [61, с. 155].

Також виявлено дослідницьку установку сприйняття великого поліфонічного циклу як *моделі, що є реконструкцією або відродженням еталонного взірця «ДТК» Й. С. Баха*, яку транслюють більшість музикознавців. Так, І. Кузнєцов [62, с. 137] пропонує типологізувати цикли ХХ століття, за аналогією до «ДТК», «Мистецтва фуґи» та «Музичного приношення» Й. С. Баха:

- «нове життя бахівських традицій» (прототипом є «ДТК»);
- «творче втілення художніх можливостей сучасної поліфонічної техніки» (прототип «Мистецтво фуґи»);
- «створення характерних п'єс (ричеркарів, мотетів, пасакалій, інвенцій, канонів), що здійснюють “зв’язок часів” через поліфонію» (прототип «Музичне приношення»).

Зазначені типи мають свою історичну ретроспективу і, на думку І. Кузнєцова, водночас, стають взірцевими моделями для послідовників. Нагадаємо, що у циклах, в той чи інакшій мірі, вирішуються поставлені

бароковою епохою завдання: 1) встановлення темперованого строю, 2) показ нових можливостей використання усіх 24-х тональностей та 3) ілюстрація можливостей поліфонічної техніки у всьому її розмаїтті. У сучасних циклах збереглися дві тенденції: *розкриття певної концепції/ідеї ладотональної організації* та *демонстрація майстерності поліфонічного письма* (поводження з тематичним матеріалом, оновлення поліфонічних засобів перетворення). Отже, у даному випадку фіксується *загальна конструктивна ідея* створення, яка залишається і до сьогодні актуальною, але не вичерпною як при створенні, так і при аналізі циклів.

Серед усієї проаналізованої літератури лише в окремих дослідженнях [15, 28] намічається ідея про *цілісність*, але лише з художньо-змістовної (образної) точки зору. Так, І. Васирук вважає, що в художньо-змістовному плані найбільш суттєвою є здатність великих поліфонічних циклів повно і багатогранно розкривати значні теми (специфічно музичні, загальнохудожньої та загальнолюдської значущості) [1415, с. 157–158].

Це відкриває можливість розглянути фугу, малий і великий цикли через *образно-драматургічний підхід*. Дійсно, на рівні драматургії скоріш за все можна казати лише *про загальну логіку образної побудови циклу*, яка реалізується на рівні співіснування мініциклів як між собою, так і всередині них. Отже, у даному випадку фіксується *драматургічна ідея* створення циклу, тому для визначення лінії драматургічного розвитку доцільним є визначення:

- *образів, що превалюють;*
- *головних драматургічних «точок»* (ролі перших та останніх малих циклів/фуг);
- *«драматургічних кульмінацій»* (частин, які виділяються особливою образною виразністю, складністю поліфонічної роботи, специфічною структурно-композиційною побудовою).

Г. Демешко трактує великий поліфонічний цикл як монументальний жанр «високої концептуальної ємності, пристосований до вираження смислів, що стосуються сутнісних аспектів буття» [28, с. 40]. Авторка пропонує

розглядати циклічність як «спосіб дослідження <...> пізнаваного складного об'єкту <...>. При цьому саме циклічність — закономірність в усвідомленні різноманітних явищ та процесів <...> розвертає цикл у філософську площину» [28, с. 41]. На думку дослідниці, існують різні типи циклічних упорядкувань, відповідних певним типам пізнання (сумативний, каталогічний, координуючий, ієрархічний). Великий поліфонічний цикл вона відносить саме до *каталогічного типу циклоутворення*, де відбувається *об'єднання малих поліфонічних циклів у більший* [там само]. Не дивлячись на обраний підхід, авторка зазначає, що, все ж таки, композитори ХХ століття «по різному вирішують протиріччя між “дуальністю” МПЦ та “епосом” (переліченням) ВПЦ (скорочення автора — С. П.), між метафізичністю циклу-каталогу та діалектикою нових циклоутворювальних відносин» [28, с. 42], що, на нашу думку, вказує на індивідуалізацію композиторського підходу.

Безсумнівно, ХХ століття — новий етап становлення жанру і, не зважаючи на збереження композиційного каркасу, головною рисою практично кожного циклу стає *індивідуалізація крізь новаторство* (що проявляється по-різному, з різною інтенсивністю). У подальшому розгляді поліфонічних циклів ХХ — ХХІ століть пропонуємо поєднати обидва вказані підходи: **конструктивний**, що визначає композиційно-структурний аспект задуму композитора та **драматургічний**, який розкриває художню концепцію автора, з акцентуацією на окремих, стратегічно важливих моментах.

Внаслідок цього перед музикознавцем виникає очевидна необхідність поринути в глибину структури циклу, розглянути всі рівні його формування і визначити саме ті специфічні риси, що у сукупності виявляють неповторність цілого. За яких умов це можливо? Саме з моменту сприйняття великого поліфонічного циклу як **композиційно-драматургічної цілісності**. Ця думка підкріплюється загальною методологічною настановою, сформульованою Б. Сьютою, яку можна застосувати по відношенню до творів різних стилів і жанрів і різного ступеня внутрішньої організації: «Організація цілісності на основі певної формотворчої моделі й у вигляді ієрархізованої системи і нині

служує базовою презумпцією при вивченні творів мистецтва, зокрема й об'єктів музичної творчості» [140, с. 5].

В найбільш *широкому значенні* поняття цілісності позначає наявність ряду окремих, самостійних за будовою частин, пов'язаних єдиним задумом. А отже, циклізація — процес об'єднання творів на основі будь-якого загального принципу чи ознаки, при збереженні можливості функціонування поза контекстом цілого як самостійних одиниць.

Розглядаючи цілісність як *якість*, дослідники найчастіше мають на увазі систему з такими характерними ознаками [176, ст. с.98]:

- цілісність виражає автономність явища, його протиставлення іншим об'єктам;
- принципова незвідність властивостей системи до суми властивостей елементів, що утворюють її, та неможливість вивести властивості цілого з властивостей елементів системи.

Як підкреслює Н. Щербакова, «цілісність, як художнє явище, — це не задана якість від її самого початку, а наслідок складного процесу структурної організованості та впорядкування, основу якого складає особливий тип зв'язку між елементами системи. Кінцевим результатом даного процесу стає “матеріалізація” авторського задуму» [176, с. 99].

Цей універсальний принцип, вже неодноразово апробований в дослідженні різноманітних мистецьких явищ, придатний і для вивчення такого складного ієрархічного утворення, яким є сучасний великий поліфонічний цикл.

Зазначимо основні проблемні аспекти формування цілісності у великому поліфонічному циклі:

1) з усіх можливих інструментальних і вокальних циклів, поліфонічний *є одним з найбільш масштабних*. Очевидно, що чим більше елементів містить в собі структура, тим складніше їх упорядкувати. Завдання об'єднання ускладнюється відсутністю поетичного тексту або програми (авторські програмні позначення є рідкістю).

2) загальна композиція *не є самостійно активним фактором побудови цілісності* на відміну від таких інструментальних циклів, як сюїта або сонатно-симфонічний цикл, і не вичерпується наявністю і послідовністю прелюдій та фуг. Уявлення про великий поліфонічний цикл як збірку, що сумарно складається з набору окремих частин, виключає факт наявності внутрішніх зв'язків між складовими елементами, завдяки яким цикл отримує не тільки цілісність, а і додаткове змістовне навантаження.

великий поліфонічний цикл — *складна, багаторівнева система*.

Щоб осмислити і вірно інтерпретувати циклічний твір з великою кількістю частин, недостатньо розглянути рівень взаємодії між ними, а необхідно звернутися до «сміслового джерела» циклу — фуги (що, в свою чергу, представляє складно організовану систему) та її квінтесенції — теми.

Враховуючи той факт, що мистецтво фуги складається з двох етапів — *формування теми* та її *становлення* (власне *створення фуги*), виникає потреба розглянути і відокремити обидва етапи, а також проаналізувати складові елементи, що беруть у них участь:

- а) *формування теми* створюється варіантним комплексом: *ладотональна організація // інтонація // метроритмічна організація* та кожен раз утворює неповторний варіант теми;
- б) *створення фуги* відбувається за допомогою варіантного комплексу *тема // інші композиційні елементи // перетворення теми*, щоразу утворюючи нові варіанти композиції і драматургії фуги.

Враховуючи те, що в циклі існують такі рівні: взаємодії фуги з іншою п'єсою (найчастіше прелюдією), які об'єднуються в малий поліфонічний цикл, та рівень взаємодії малих циклів між собою, можна стверджувати, що великий поліфонічний цикл являє собою найскладнішу організацію серед усіх можливих циклічних творів.

Отже, у нашому дослідженні під поняттям *великий поліфонічний цикл* розуміється *жанр поліфонічної музики, що являє собою багаторівневу систему, в якій на основі множинних функціонально-сміслових зв'язків всі структурно-інтонаційні елементи об'єднуються в композиційно-драматургічну цілісність та реалізують масштабний індивідуальний композиторський задум.*

У ґрунтовному дослідженні великого поліфонічного циклу продуктивною уявляється інтерпретаційна теорія В. Москаленка, яка охоплює всі стадії буття музичного твору — від виникнення художньої ідеї до її реалізації в композиторському та виконавському текстах і слухацькому сприйнятті. Ця теорія пропонує шлях розкриття механізму музичної інтерпретації (музикознавчий аналіз є його різновидом і, водночас, інструментом), який включає такі етапи [Ошибка! Источник ссылки не найден., с. 166–196]:

- реконструкція композиторського задуму;
- осмислення музичної ідеї твору (композиційної, драматургічної та семантичної);
- простежування втілення композиторського задуму та музичної ідеї у динаміці розгортання музичних подій на всіх рівнях формування цілісності циклу.

Аналітичний алгоритм дослідження великого поліфонічного циклу являє рух у зворотньому напрямку — від рівня тематизму до бачення циклу як цілого:

1) рівень тематизму:

- виділити основні параметри поліфонічної теми (їх шість, вони детально представлені в наступному розділі дослідження);
- дати їх характеристику;
- прослідкувати шлях реалізації теми крізь її перетворення;
- проаналізувати взаємодію теми з іншими складовими елементами фуги (відповідь, протискладення, інтермедія, стрета);

2) визначити особливості композиції та форми фуги, дослідити образно-драматургічний розвиток;

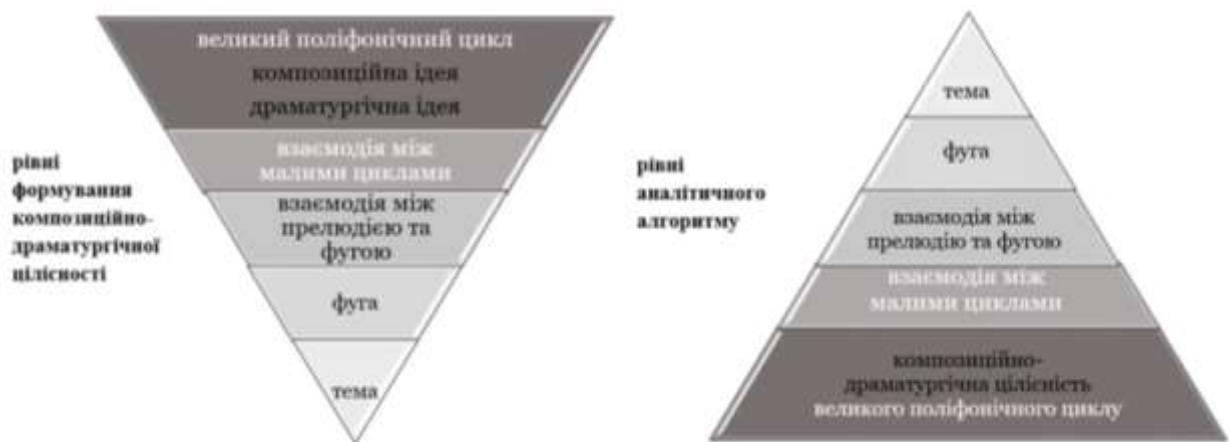
3) виявити наявність зв'язку всередині малого поліфонічного циклу (інтонаційний, метроритмічний, ладогармонічний) та тип функціонального зв'язку між прелюдією та фугою;

4) розглянути взаємодію прелюдій і фуг у рамках взаємодії малих поліфонічних циклів у музичному цілому великого циклу;

5) виявити композиційну та драматургічну ідеї, що обумовлюють цілісність циклу.

Схема 1.4

Рівні формування цілісності та рівні аналітичного алгоритму:



Специфіка поліфонічної музики обумовлює спрямованість і характер аналізу, неодноразове повернення до тексту творів. Це дає можливість розглянути їх всебічно на різних рівнях структурної організації і зорієнтовано на сприйняття великого поліфонічного циклу як художньої цілісності.

Висновки до Розділу 1. Дослідження наукових джерел дало можливість узагальнити історичні та теоретичні відомості і прослідкувати складний, довготривалий процес утворення та концептуалізації жанру великого поліфонічного циклу, що, в свою чергу, було зумовлено формуванням його складових елементів (прелюдії, фуги, малого поліфонічного циклу). Становленню жанру прелюдії передували паралельні процеси практики підготовчих лютневих вправ, традиції виконання органного вступу до співу хоралів, виокремлення та відділення вступного розділу французької канцони. Фуга пройшла більш складний шлях: від визначення виду багатоголосся, синоніму інших жанрових найменувань, ототожнення з поняттям канону, імітаційної техніки до остаточного затвердження

у значенні жанру та форми. Отримавши остаточну кристалізацію в творчості Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя, fuga стає як самостійним інструментальним жанром, концептуальним центром малого та великого поліфонічного циклів, так і частиною великих інструментальних та вокально-хорових творів. Малий поліфонічний цикл сформувався на перехресті взаємодії різних жанрів, взаємовпливу традицій різних композиторських шкіл з вже існуючими сталими закономірностями поліфонічного письма і формотворення.

Виявлено, що у бароковій музиці циклічність стає важливим інструментом, що сприяє подоланню прикладних традицій, їхньому художньому переосмисленню та формуванню концептуальних принципів мислення (неодмінною умовою можливого поєднання різних музичних образів, що розкриваються за допомогою індивідуальних темпів, жанрів, фактурних викладів, ладотональності та структур). Помітною віхою став «Добре темперований клавір» Й. С. Баха, який підсумував рух до створення багаточастинного поліфонічного циклу в процесі пошуку та сміливих композиторських експериментів попередників і сучасників композитора.

Пізніше цікавість до поліфонічного циклу суттєво знижується, що пов'язано зі зміною культурної парадигми та трактуванням фуґи як навчального виду творчості. Новий етап становлення жанру розпочався у ХХ та продовжується й по теперішній час. У цей період головною рисою практично кожного циклу стає *індивідуалізація крізь новаторство*. Саме це обумовило необхідність поринути в глибину структури циклу, розглянути всі рівні його формування, визначити специфічні риси, що виявляють неповторність кожної художньої концепції.

У дослідженні було розглянуто термінологію, типологію та трактовку великого поліфонічного циклу у сучасному музикознавстві. Представлено класифікацію поліфонічних циклів, запропоноване визначення поняття великого поліфонічного циклу, визначено основні рівні формування композиційно-драматургічної цілісності. Усе це стало підґрунтям для створення аналітичного алгоритму, що надав можливості максимально повно й всебічно досліджувати великий поліфонічний цикл.

РОЗДІЛ 2

ТЕМА ЯК СТРУКТУРНО-ІНТОНАЦІЙНЕ *INITIO* ФУГИ

2.1 ПОНЯТТЯ ТЕМИ ФУГИ У ТЕОРЕТИЧНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

У ході історичного розвитку поняття *тема* зазнавало значних трансформацій. Вперше з'явившись у XVI столітті, цей термін часто збігався за змістом з поняттями: *cantus firmus*, *soggetto*, *tenor* тощо. Так, Г. Глареан (Heinrich Glarean) у трактаті «*Додекахорд*» («*Dodecachordon*», 1547) називає темою основний голос *tenor* або голос, у якому звучить провідна мелодія *cantus firmus*. Дж. Царліно (Giuseffo Zarlino) у трактаті «*Основи гармонії*» («*Le istituzioni harmoniche*», 1558) темою називає *passagio* (мелодичну лінію, в якій у зміненому вигляді проводиться *cantus firmus*). Часто відмінність між значеннями понять стирається і вони стають синонімами. Заміна одного терміну на інший залежала від школи та традицій. Подібна практика зберігалася майже до кінця XVII століття.

Трансформацію вчення про фугу та поглядів на поліфонічний тематизм як специфічний, що має свої композиційні закономірності, обумовила зміна орієнтації з вокальної музики на інструментальну. Саме у XVIII столітті сформувався термін *тема*, що позначив новий конструктивний елемент — мелодичний відрізок, який постійно повторювався в одному чи різних голосах.

Оглянути цілісну картину та відчути суттєву різницю у розумінні процесів, що протікають у вченні про фугу XVIII століття, дає змогу дослідження «Еволюція вчення про фуги в Австро-німецькій традиції XVIII століття» [30], основу якого становлять ключові трактати: «*Сходи на Парнас*» («*Gradus ad Parnassum*», 1725) Й. Фукса (Johann Joseph Fux), «*Трактат про фугу*» («*Abhandlung von der Fuge*», 1753–1754) Ф. Марпурга (Friedrich Marpurg) та «*Грунтовне повчання у композиції*» («*Gründliche Anweisung zur Composition*», 1790) Й. Альбрехтсбергера (Johann Georg Albrechtsberger). Всі три трактати орієнтовані на тогочасну виконавську практику й висвітлюють творчі процеси сучасних композиторів. Різні позиції авторів у трактатах відображають процес еволюції зміни модусної системи на

мажорно-мінорну, демонструють зміщення уваги з хорової церковної практики на світську інструментальну, а також ілюструють перехід до теоретичного осмислення гармонічної функціональності¹.

Зупинимось на огляді трактату «*Abhandlung von der Fuge*» Фрідріха Марпурга, адже саме він став одним із перших дослідників, який зафіксував сформовані уявлення про *тему*, що склалися в період розквіту барокової фуґи. Другий розділ трактату («Про властивості теми фуґи, або вождя») містить детальні аналітичні спостереження. Так, Ф. Марпург вважає, що «...обираючи тему, треба ретельно продумати властивості та якості інструмента, кількість голосів, для яких призначено фуґу; особливу увагу треба приділити <...>: а) протяжності, тобто тривалості теми; б) мелодії» [цит. за: 131, с. 158–159]. Автор докладно описує різні варіанти тем у фуґах і пояснює, якого результату досягаємо, використовуючи певний тип. На перший погляд, його спостереження сприймаються як інструктивні рекомендації, але, безперечно, дають достатні уявлення про характерні риси й особливості теми барокової фуґи. Формується думка про те, що «тема є основою для всіх інших ідей [фуґи — С. П.]» [30, с. 127]. Дуже важливою є теза про те, що «не всі теми підходять для гарної фуґи» [30, с. 127], що підтверджує його усвідомлення зв'язку теми з її подальшим розвитком. Ф. Марпург залишає дуже важливе спостереження, що «від мелодичної лінії теми залежить контрапункт, гармонічний вигляд фуґи, а від довжини — кількість проведень, а відповідно, і якість фуґи загалом» [30, с. 128].

¹ У трактаті Й. Фукса «*Gradus ad Parnassum*» фуґа розуміється як особливий вид імітації і як імітаційна форма. Таке розуміння фуґи як особливого виду імітації узгоджується з вченням Дж. Царліно, викладеним у трактаті «*Le istituzioni harmoniche*», на який Й. Фукс неодноразово посилається. Поняття теми Й. Фукс остаточно ще не сформував, тому настанови, які він дає, стосуються пропозиції імітації (він визначає лише початок імітації).

Трактат «*Gründliche Anweisung zur Composition*» Й. Альбрехтсберґера К. Діскін називає «парафразом» по відношенню до трактату Й. Фукса [30, с. 8], підкреслюючи, що Й. Альбрехтсберґер істотно спирається на його школу, мислячи фуґу переважно як церковний жанр, але на підставах мажорно-мінорної системи. Для Й. Альбрехтсберґера центр уваги з поняття теми зміщується на інші складові фуґи та прийоми розвитку.

А ось в «*Abhandlung von der Fuge*» Ф. Марпург повністю змінює орієнтир з вокальної практики на інструментальну. Ф. Марпург був одним з перших дослідників, який зафіксував у своєму трактаті сформовані уявлення про тему, а його трактат став найважливішою теоретичною працею XVIII століття, де було узагальнено накопичені знання про фуґу і представлено широку панораму музичних прикладів з фуґ різних композиторів [30, с. 175].

Однією з найвідоміших теоретичних праць XIX століття є «*Фуга*» («Fugue», 1894, 1900) Е. Праута (Ebenezer Prout), цінність якої полягає в тому, що автор зміг сприйняти спадщину великих поліфоністів Й. Баха, Г. Генделя як живу творчу практику і підкреслював, що всі правила знаходять виправдання в творіннях великих композиторів¹. Таке ставлення до фуги як жанру «живої» композиторської практики підтверджується і різними висловлюваннями на адресу теоретиків, що «проповідують “правильну” фугу»². Але попри те, що Е. Праут відверто відмовляється від теорії «правильної» фуги і не користується цим поняттям³, основні положення його дослідження перегукуються з положеннями трактату Ф. Марпурга, основним предметом обговорення в якому є саме правильна фуга [100, с. 15]. Наприклад, у настановах Е. Праута щодо створення теми отримує свій подальший розвиток думка: «створюючи фугу, слід звертати особливу увагу на вибір вдалої теми. Фугу, або вірніше твір у формі фуги, можливо було б створити на яку завгодно тему, але звідси зовсім не впливає те, щоб будь-яка мелодія годиться для розробки у формі фуги, і настільки ж немислимо зробити гарний одяг з гнилого матеріалу» [100, с. 15]. Дуже важливо, що у завершенні глави «Вождь» (присвяченій питанням теми) автор *перераховує основні вимоги*, яким повинна відповідати тема: *1) ясна тональність; 2) визначена форма; 3) помірна довжина й об'єм; 4) мелодична характерність; 5) контрапунктичний склад* [100, с. 26].

«Fugue» була перекладена з англійської і надрукована у 1900 та 1922 роках. Безумовно, на той час теоретикам була відома не тільки праця Е. Праута, але й інші підручники з контрапункту та фуги Л. Бусслера (Ludwig

¹ До кожного з положень праці наведено багато прикладів із творів різних композиторів, в тому числі В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта та ін.

² «Якщо такий відомий теоретик як Андре висловлюється про Баха, що він поганий зразок, оскільки дозволяє собі занадто багато вольностей, а у одного з видних вчителів контрапункту в Німеччині увійшло у звичку повторювати своїм учням, що серед сорока восьми фуг Wohltemperierte Clavier немає жодної правильної, то без сумніву більш ніж своєчасно виступити з енергійним протестом проти системи викладання, що клеймить у своєму засліпленні творіння найвеличнішого композитора фуг» [100, с. 4]. Наведене висловлювання, з одного боку, характеризує стан теоретичної практики Західної Європи у XIX столітті, а з іншого, — власне ставлення до фуги автора.

³ «Створюючи цей посібник, автор ознайомився з працями всіх видатних авторитетів, але не пішов слідами жодного з них» [100, с. 4].

Bussler)¹, З. Дена (Siegfried Wilhelm Dehn)², Е. Ріхтера (Ernst Friedrich Eduard Richter)³, які суттєво вплинули на формування уявлень про контрапункт та теорію фуґи⁴, стверджуючи ідею про *тему як джерело розвитку та становлення фуґи*.

Одним із перших цю ідею — про наявність у структурі теми елементів, пов'язаних з подальшим розвитком фуґи — підхопив С. І. Танєєв⁵. Та вона не була викладена в конкретному дослідженні, а реконструйована на основі листів з музично-теоретичних питань⁶. Дослідники наступних поколінь, так чи інакше відштовхуючись від танєєвського вчення про поліфонію, розширили спектр аспектів системного вивчення фуґи, які, проте, не склалися в цілісну теорію. Наведемо окремі, найбільш яскраві і значущі ідеї:

- про те, що *тема містить в собі весь необхідний потенціал для розвитку та обумовлює його* [134, с. 19];
- про прямий зв'язок *інтонаційного змісту теми* з образним змістом фуґи [134, С. 209;];
- ідея про *тему фуґи як тезу* та сприйняття фуґи як процесу розкриття змісту тези [31, с. 150–154];

¹ Der Strenge Satz. Berlin: 1877 — Строгий стиль: Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуґи и канона в церковных ладах / пер. с нем. и с предисл. С. И. Танеева. Москва: Изд. П. Юргенсона, 1885. 192 с. Перше видання 1885 року у перекладі М. Кашкіна.

Kontrapunkt und Fuge im freien Tonsatz. Berlin: 1878 — Свободный стиль. Учебник контрапункта и фуґи в свободном стиле. Изд. П. Юргенсона, 1885. 159 с. Перше видання 1885 року у перекладі М. Кашкіна.

² Dehn S. W. Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge / bearb. и. beendet von B. Scholz. Berlin: Ferd. Schneider, 1859. 78 S.

³ Richter E. F. Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Komposition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1859, 190 S. Були видані 1873 року у перекладі О. Фамінцина.

⁴ К. Дискін підкреслює, що «бахоцентризм, який сформувався в німецькій традиції викладання поліфонії, виявився визначальним фактором для розвитку європейської та світової теорії фуґи від кінця XIX століття. <...> передумови до бачення фуґи крізь призму творчості Баха були закладені вже з самого початку становлення вищої професійної освіти завдяки зв'язкам з німецькою теоретичною школою» [30, с. 257]. Так, перший професор теорії музики Санкт-Петербурзької консерваторії М. Заремба (викладав з 1862 по 1871 роки) був учнем А. Б. Маркса. З 1862 по 1864 роки в Лейпцизькій консерваторії у Е. Ріхтера навчався О. Фамінцин, який першим переклав у 1873 році «Підручник фуґи» свого вчителя. Учнем Е. Ф. Ріхтера також був Ю. Йогансен, член Бахівського товариства, який вів курс контрапункту і фуґи з 1867 по 1892 роки.

⁵ С. Танєєв брав активну участь у перекладі і виданні зарубіжних книг з поліфонії, тому, природно, був знайомий з ідеями німецької та англійської шкіл контрапункту.

⁶ Танєєв С. И. Несколько писем по музыкально-теоретическим вопросам // С. И. Танеев. Материалы и документы. Москва: Академия наук СССР, 1952. Т. 1: Переписка и воспоминания. с. 219–249.

- розуміння *фуги як динамічного формоутворення*, головною властивістю якого є *зростання і розвиток руху з інтонаційної формули* [4, с. 47].

Вектор окреслених ідей загалом спрямований до системного розуміння фуги. Ключова думка про тему-тезу, яка нібито була очевидною, найчастіше не підкріплювалась доказами, озвучувалась як аксіома і губилась у великій кількості музичних прикладів, а ідея про розвиток та взаємодію теми з іншими компонентами залишалась на етапі заявленої позиції. У розвитку такого підходу і побудові теоретичної концепції вкрай важливим вважаємо використання терміну *initio*, який найповніше відповідає сутності *теми як інтонаційно-структурного імпульсу, стимулу, від якостей якого залежить весь подальший розвиток та становлення фуги*.

У зарубіжному музикознавстві робота Е. Праута більш ніж півстоліття була найавторитетнішим джерелом. Але з часом з'являються й нові, не менш важливі дослідження. Так, І. Приходько вказує, що у зарубіжному музикознавстві виникають *нові методи дослідження* фуги і, зокрема, теми [105105].

Так, теоретик та практик¹ В. Ренвік (William Renwick) пропонує використовувати *шенкерівський підхід у структурному аналізі* поліфонічної музики, зокрема у фугах Й. С. Баха [199]. Дослідник проводить аналіз на основі патернів (повторюваних елементів, а у даному випадку — мелодичних моделей), що утворюють теми фуг та у подальшому розвитку пов'язуються з певними типами побудови експозицій та фуги в цілому («Structural Patterns in Fugue Subjects and Fugal Expositions» [200]). Дуже важливим аспектом, на

¹ Вільям Ренвік — музикознавець, композитор, органіст, хоровий керівник. Як виконавець має вчений ступінь Американської гільдії органістів і є членом Королівського канадського коледжу органістів. Як музикознавець отримав звання професора, спеціалізується на дослідженнях теорії Г. Шенкера під керівництвом Карла Шахтера, Джоела Лестера та Чарльза Буркхарта. У 2002 році він був науковим співробітником Інституту перспективних досліджень музичної теорії Манна (Mannes Institute for Advanced Studies in Music Theory). Зараз разом із Вільямом Драккіним працює над перекладом аналітичної праці Г. Шенкера «Воля до звуку» («Der Tonwille») для «Oxford University Press». Його наукові інтереси охоплюють: «Аналізуючи фугу: шенкерівський підхід» («Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach», 1995) та «Рукопис Ланглоза: імпровізована fuga з генерал-басом» («The Langloz Manuscript: Improvizing Fugue from Thoroughbass», 2001), а також сфера застосування комп'ютера в музичних дослідженнях.

якому наголошує автор, є те, що за допомогою створення патернів відкривається можливість більш глибокого розуміння процесу створення фуґи, а також обґрунтування зв'язку між фуґою імпровізованою та фуґою, зафіксованою у нотному тексті («Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach» [199] та «The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation through Figured Bass (Early Music Series)» [201])¹.

Структурно-математичний тип аналізу пропонує група французьких дослідників Жиро М. (Giraud M.), Гроулт Р. (Groult R.), Лєґі Е. (Leguy E.), Лєве Ф. (Levé F.) у статті «Обчислювальний аналіз фуґи» («Computational Fugue Analysis», 2015 [187]). В його основі — принцип виявлення повторюваних шаблонів на всіх рівнях музичного цілого, починаючи з інтонаційних елементів теми, завершуючи формотворенням (гармонічні послідовності, каденції, зміна тональностей, проведення і перетворення теми)².

Комп'ютерний аналіз поліфонічної музики на теренах українського музикознавства був запроваджений ще на початку 2000-х років І. Пясковським і викладений у навчальному посібнику «Поліфонія» [112112] та окремих статтях. Також дослідник запропонував *структурний підхід* в аналізі поліфонічної музики: через екстраполяцію теорії фреймів Марвіна Мінського (Marvin Minsky), засновуючись на виявленні загальностильових інтонацій-кліше, які характерні для кожного історичного періоду, в межах певного поліфонічного стилю (у статті «Фреймові моделі поліфонічних

¹ Дослідження імпровізованої фуґи (генерал-бас фуґи або портаменто фуґи) наразі виявляється дуже актуальним в музикознавстві, можна ознайомитись з дисертацією М. Серебрєннікова, статтями А. Мілки, Е. Demeuere, В. Gingras, G. Sanguinetti, тощо.

² «Ми представили систему для повного аналізу фуґ, починаючи з символічної партитури, яка вже була розділена на голоси. Для розгляду повторення патернів, гармонійного аналізу та фразування використовували різні методи МІР. Деякі з цих методів також можна використовувати в аналізі інших жанрів. Ми зосередилися на алгоритмах з дуже високою точністю. Патерни S (subject — С. ІІ.), CSI (contrsubject I — С. ІІ.) та CS2 (contrsubject II — С. ІІ.) були виявлені з частотою помилкових позитивних результатів приблизно в 10 відсотках. Нарешті, використання НММ (hidden Markov model для поєднання різних елементів аналізу — С. ІІ.) дозволило накреслити глобальну структуру, забезпечивши прийнятний або добрий структурний аналіз приблизно половини нашого корпусу. Щоб оцінити наші результати, ми опублікував корпус із 36 анованих вручну фуґ із понад 1000 анотаціями, а також веб-сторінку для інтерактивної візуалізації», посилання на канал групи дослідників www.youtube.com/@AlgomusTeam, візуалізація для прикладу <https://www.youtube.com/watch?v=FRirqB369sM>.

стилів» [115]) або виявлення технологічного сюжету на основі фреймової моделі в окремих жанрах у творчості різних композиторів (наприклад, «Фреймові структури в творах В. Сильвестрова» [116] та у лекційних матеріалах «Фрейм бахівської фуги», «Структурні партитури»).

Ще один варіант *структурно-функціонального підходу* до аналізу теми фуги представив В. Калужський [49], якому вдалось, підсумовуючи всі історично набуті відомості про поліфонічний тематизм, виділити сім основних параметрів теми. Автор розділяє їх на дві групи: з точки зору формування *індивідуального «обличчя» теми* (звуквисотний, метроритмічний, масштабний) та *подальшого її функціонування у фугі* (фактурний, структурний, контрапунктичний, ладотональний).

Відзначено також дуже важливий для розуміння процесуального розвитку теми момент. Під час експонування перші три показники є змінними елементами, тому що допускають множинність авторського інтерпретування (тема трактується як одиниця з безлічі можливих варіантів). А інші ознаки є постійними елементами в темі. Але під час перетворення конкретної теми в подальшому розвитку фуги функціональність ознак взаємозмінюється. Звуквисотна, метроритмічна та масштабна ознаки стають стабільними елементами теми (тема розглядається як одиниця музичної композиції), а інші показники — мобільними, які піддаються різноманітним варіантам змін. Тому *тему фуги треба розглядати як систему, що має специфічну структуру, елементи якої наділені сукупністю ознак та певною специфікою*. В. Калужський лише намітив, але не повністю реалізував свою ідею (в дисертації розглянуто лише перша група параметрів), тому вважаємо необхідним продовжити її розробку. Підхід В. Калужського (виділення параметрів) доречно використовувати для порівняльної характеристики поліфонічних тем у фугах ХХ століття.

У дослідженні І. Васирук [15] головний акцент зроблений на змістовному аспекті теми фуги, вона трактується як *інтонаційний комплекс, що обумовлює характер всієї фуги*. Вивчення способів взаємодії інтонаційних

моделей з контекстом стає необхідним для розуміння образно-сміслової ролі теми в сучасній фузі.

У статті О. Чигарьової [165] вперше досить розгорнуто аналізується музична тема в композиційно-драматургічному аспекті. Підкреслюється процесуальна природа тематизму та необхідність розглядати тему в її взаємодії з іншими елементами у процесі розгортання музичної форми і для такого дослідження вводиться термін «темоутворювальний комплекс». Він розуміється як сума виокремлених найголовніших тематичних елементів, що виявляють себе в подальшому розвитку. Концепцію О. Чигарьової можна спроєктувати у поліфонічну площину, де *тема стає initio* фуги — імпульсом всього подальшого розвитку і розглядати її необхідно в процесі перетворення та взаємодії з іншими елементами (протискладенням та інтермедією).

Підсумовуючи, підкреслимо, що у вищенаведених дослідженнях автори розглядають три різних підходи до аналізу тематизму: **структурно-функціональний, змістовний та драматургічний** (процесуальний). Якщо структурний підхід до поліфонічної теми вже досить зрозумілий та розвинений у сфері аналізу поліфонічної музики, то процесуальний та змістовний підходи — відносно нові напрями у цій ділянці теоретичного музикознавства. Звичайно, вони не є новаторськими і в кожного з них є «попередники», але нині вони стають все більш актуальними.

У нашому дослідженні не стоїть завдання остаточно вирішити можливі суперечності існуючих концепцій. Це лише спроба, використовуючи напрацювання дослідників, знайти методологічний підхід до аналізу поліфонічної теми, виділити ключові параметри, що формують **тему як композиційно-драматургічне initio фуги** та дати їй всебічну характеристику, завдяки чому стає можливим якісно новий, послідовний, глибинний аналіз фуги.

2.2 ОСНОВНІ ПАРАМЕТРИ ТЕМИ ФУГИ ТА ЇХ ХАРАКТЕРИСТИКА

Будь-яка фуга починається зі створення або вибору теми. Сама ж тема має сукупність пов'язаних між собою параметрів, які формують її індивідуальність.

Залежно від характеру дослідження та його методів кожен з дослідників виділяє найважливіші параметри теми, найчастіше це структурний та інтонаційний. У дисертації, на основі узагальнення і систематизації різних дослідницьких позицій, формується власний підхід, що дає можливість поєднати структурний аспект (*як зроблено*) з образно-змістовним (*про що*).

Виходячи з цього виділимо такі параметри поліфонічної теми:

- 1) масштабний;
- 2) метроритмічний;
- 3) ладотональний;
- 4) інтонаційний;
- 5) мотивно-структурний;
- 6) жанровий.

1. Масштабний параметр — параметр протяжності звучання теми, визначення її меж¹. Питання протяжності теми — одне з найбільш суперечливих, нестійких та багато в чому суб'єктивних. Ф. Марпург зазначав, що довжина теми знаходиться в безпосередній залежності від темпу: «Чим повільніше темп, тим менше тактів повинна містити тема; чим темп жвавіший, тим більше в ній може бути тактів» [131, с. 158]. На користь лаконічності Ф. Марпург наводить такі аргументи: «Чим коротше теми, тим частіше можна їх повторювати. Чим більше повторень, тим вдаліша fuga. Коротка тема легко сприймається й запам'ятовується» [131, с. 158]. Безумовно, Ф. Марпург орієнтується на композиторську практику і на сприйняття слухачів того часу. Поступово часопросторові уявлення еволюціонували, але загальна логічна закономірність залишилась актуальною у більшості випадків і сьогодні.

Виділимо *три* статистично усереднені *типи* за їх обсягом: *короткі* (півтора — три такти), *середні* (три — п'ять тактів) та *великі* (п'ять та більше). Обсяг *найлаконічніших* тем серед фуг проаналізованих у дисертації циклів

¹ Досить докладно історичний аспект формування обсягу теми розглядає В. Калужський [49], він підкреслює, що збільшення обсягу теми пов'язане з рухом від модального мислення до тонального, розвитком та дозріванням в них стійких інтонаційних формул. Загальний процес інтонаційного розвитку своєї черги позначився на масштабі самого тематичного відрізка. Завершення зростання масштабу теми сталося під час формування здатності музичного матеріалу стати відносно завершеною музичною думкою.

композиторів ХХ — початку ХХІ століття — два такти. Такі лаконічні теми застосовано у фугах № 1 А. Караманова та № 5 І. Пясковського (Додаток Б, приклади 2.1, 2.1а). *Афористичність висловлювання у темі спонукає до невеликого обсягу всієї фуги* і, у першому випадку, становить 56 тактів, а в другому — 41 такт. Обсяг теми 2,5–3 такти (фуги № 1 та *in A* І. Пясковського; №№ 2, 4, 15 А. Караманова) сприяє невеликому збільшенню обсягу фуги відповідно (І. Пясковський — 55/44; А. Караманов — 51/60/55).

У циклі В. Задерацького лаконічна тема (найменша 3 такти) — скоріш виняток, адже одна з його типових рис поліфонічного мислення — масштабність, монументальність. Цікавий приклад — четверна фуга № 22, де усі чотири теми експонуються по черзі і проводяться від одного до трьох разів. Незважаючи на те, що фактичний обсяг фуги складає 98 тактів, серед аналогів інших багатотемних фуг, враховуючи монументальність задуму (четверна фуга з окремою експозицією усіх чотирьох тем) загальний обсяг дуже компактний. Невеликий обсяг розділів, сконцентрованість розвитку та їх чітку структурованість у такому випадку забезпечує обсяг тем: кожна тема не перевищує трьох тактів. Мислення тритактовими блоками стає загальною структурною закономірністю фуги (Додаток В, схема 23).

У циклі Б. Стронька у п'яти з одинадцяти фуг теми — компактні за масштабом (№№ 2, 4, 7, 11 — 2,5 такти), а максимальний обсяг серед цих фуг — 51 такт. Звертають на себе увагу фуги № 4 та № 7 (40 та 36 тактів відповідно), компактність яких зумовлена насиченою тематичною роботою — дроблення теми на мотиви, щільна імітаційна робота, інтермедії побудовані на мотивах, похідних від теми (Додаток Б, приклади 2.2, 2.2а).

Нейтральну позицію займають теми *середнього масштабу* від трьох до п'яти тактів. *Теми середнього розміру найбільш «комфортні та невибагливі» з точки зору розвитку та вибору засобів роботи з ними. У подальшому розвитку теми саме такого масштабу ілюструють максимально можливу кількість та якість перетворень.* Розглянемо тему фуги № 1 І. Пясковського (Додаток Б, приклад 2.3). Обсяг теми — три такти.

Завдяки утриманому протискладенню тема проводиться у двічі рухомому контрапункті (тт. 9–11, 12–14), з мелодико-ритмічними змінами (тт. 37–38), у збільшенні та оберненні (тт. 39–43). Принагідно зазначимо, що такі характерні риси мислення І. Пясковського як лаконічність, чітка структурованість, ілюструють типове для нього звернення до тем середнього обсягу — тричотири такти (фуги №№ 1, 6, *in A*, *in Es*, *in E* де загальний обсяг кожної з фуг становить не більше 55 тактів).

У потрібній фузі № 3 Б. Стронька композитор обирає теми середнього масштабу не випадково, — це зумовлено необхідністю органічно поєднати три теми одночасно для передачі гнітючої емоційної атмосфери. Фуга має автобіографічний характер і пов'язана з трагічними подіями у Вірменії. Важке звучання тем в експозиційному розділі поступово накопичується за рахунок проведення у низькому регістрі, а далі — посилюється завдяки використанню різних перестановок у вертикально-рухомому контрапункті усіх трьох тем в одночасному проведенні. Посилює ефект накопичення емоційної енергії відсутність нейтральних побудов та інтермедій, які могли би ослабити напруження або порушити компактність фуги (обсяг 75 тактів) (Додаток В, схема 78).

Звернемося до тем *великого обсягу*. Для І. Пясковського, Б. Стронька великі довготривалі теми — виняток (у циклі І. Пясковського три з дванадцяти тем, у циклі Б. Стронька — одна). У циклі А. Караманова теми великого обсягу превалюють, основною закономірністю у фугах з тривалими темами — переважання лінійного типу розвитку і суттєве зменшення щільності поліфонічного та імітаційного розвитку, вся фактура являє собою скоріше нашарування окремих голосів, ніж чергування поліфонічних побудов (Додаток В, схеми 32–36):

№ 7 — тема 6 тактів, фуга 8 тактів;

№ 8 — тема 8 тактів, фуга 90 тактів;

№ 9 — тема 12 тактів, фуга 101 такт;

№ 10 — тема 10 тактів, фуга 114 тактів;

№ 11 — тема 5 тактів, fuga 98 тактів.

Інший приклад — масштабні теми у циклі В. Задерацького. Констатуємо, що переважна кількість його тем тривалістю від шести до восьми тактів, а деякі значно перевищують усі можливі масштаби (фуги №№ 1, 3, 4, 5, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 21, 23). Так, найбільша тема в фузі № 4 при експонуванні становить 15 тактів: 11 власне тема + 4 тактів кодета, в № 11 тема — 11 тактів + 2 такти кодета, а обсяг фуг становить відповідно 145 та 159 тактів (Додаток Б, приклади 2.4, 2.4а). При експонуванні більшість тем мають кодети, тому вони сприймаються як розлоге висловлювання. Незважаючи на великий масштаб тем, поліфонічний розвиток у фугах дуже інтенсивний, в першу чергу він пов'язаний з технікою вертикально-рухомого контрапункту. У цьому випадку, масштаб тем та монументальність фуг пов'язані зі специфікою поліфонічного мислення композитора («концертний» фортепіанний стиль, використання складної піаністичної техніки, акордового викладу тематизму, ускладненого голосоведення за рахунок дублювання голосів, переключення поліфонічної фактури на гомофонно-гармонічну, широкий діапазон до шести октав у кульмінаційних зонах).

Проаналізувавши теми різного масштабу за їх пропорційним відношенням до фуги загалом, а також за відношенням до інтенсивності розвитку, приходимо до такого висновку: ***більш лаконічна тема — лаконічна fuga, інтенсивна поліфонічна робота з темою у подальшому розгортанні фуги; протяжна тема — менша насиченість тематичними «подіями», притаманна лінеарність розвитку, тривала fuga.*** Безумовно, є виняткові або нетипові варіанти розгортання, які вимагають пояснень, виходячи з контексту фуги (варто звернути увагу на взаємодію теми з іншими елементами, обраними прийомами перетворення теми та інтенсивністю їх використання). Так, у фузі № 12 А. Караманова тема шість тактів, але загальний обсяг фуги — всього 29 тактів, що зумовлено стретною структурою фуги (і в експозиції, і в подальшому розвитку кожне наступне проведення теми вступає значно раніше завершення попереднього) (Додаток В, схема 37).

Отже, на етапі експонування *обсяг теми*:

- може відображати особливості поліфонічного мислення композитора (монументальність чи схильність до лаконізму);
- має вплив на загальний масштаб фуги;
- потенційно прогнозує інтенсивність подальшого розвитку.

2. Звернемось до характеристики *метроритмічного параметру*.

Метроритмічна організація тематизму на рівні з інтонаційною будовою є основним фактором, який дає можливість зробити музичний матеріал індивідуальним, впізнаваним для слухача, що для поліфонічного тематизму є базовою потребою.

Як відомо, в історичному плані метр та ритм розвивались нерівномірно. З початку періоду кристалізації поліфонічного тематизму у попередників Й. С. Баха аж до початку ХХ століття метроритмічна сторона поліфонічного тематизму не виходила за рамки чіткого структурування, як зазначив В. Калужський [49, с. 135], — це один з «бар'єрів», який композиторська практика тривалий час не наважувалась переступити. Попри інтенсивні еволюційні процеси, що відбувались у розвитку музичної мови у ХХ — початку ХХІ століть (це позначилось на всіх параметрах тематизму), у фугах, як і раніше, актуальною залишається чітко структурована регулярна метрика й ритміка. А рух в бік руйнування регулярності обумовлюється специфікою музичного мислення композиторів, експериментальними творчими пошуками. Коротко узагальнимо типи метричної та ритмічної організації:

Метр:

- 1) простий (постійний, змінний); простий метр зі складною ритмікою;
- 2) складний постійний; складний змінний (з певною логікою послідовності або без неї);
- 3) без фіксації (будь-який авторський варіант).

Ритм:

- 1) рівномірний рух; однорідно-нерівномірний;
- 2) неоднорідний, нерівномірний.

До чіткої структуризації метру і ритму звертається В. Задерацький: найчастіше він використовує простий метр з різним ритмічним оформленням (рівномірним чергуванням тривалостей, однорідно-нерівномірним). Найпростіший тип ритмічного руху — *рівномірне чергування тривалостей* (№№ 5, 7, 15, 23). Найчастіше це теми, пов'язані з безперервним рухом у швидкому темпі, інструментального типу і широко діапазону до октави і навіть більше, що обумовлює малу кількість голосів, адже утримувати або імітувати таку тему в декількох голосах технічно складно. У плані поліфонічної роботи з темою найчастіше використовується прийом стрети, адже зрозуміло, що диференціювати фактуру і виділяти на слух тему, яка суцільно складається з рівномірних тривалостей складно у вертикальному контрапункті (Додаток В, схема 6, 8, 16, 24).

В аспекті ритмічної реалізації тематизму найбільш численною групою є теми з *однорідно-нерівномірним рухом тривалостей* — рух відбувається з чергуванням тривалостей (з парним чи непарним розподілом), які відносяться одна до одної в певній пропорції. Однорідно-нерівномірний рух загалом можна вважати технічною та стилістичною нормою для різних періодів розвитку фуги, адже він забезпечує рельєфність тематизму, гарантує його впізнаваність під час розвитку та розширює технічні можливості роботи з темою: виокремлення ритмічно яскравих мотивів або побудов, рельєфною стає щільна імітаційна робота, цікавими є різні форми ритмічного збільшення та зменшення. Різноманітність проявів особливостей цього типу ритму забезпечує його постійну перевагу у створенні поліфонічних тем. Та якщо до такого типу ритмічної організації додати традиційний для поліфонічної теми *простий метр*, який полегшує оформлення теми, допомагає чітко структурувати композиційний план фуги та зручний у використанні при зрушеннях по горизонталі, можна отримати і не дуже традиційні варіанти. У фугах Б. Стронька можна помітити стабільний для нього прийом розвитку тематизму: варіантне повторення теми, де мають місце мелодичні і ритмічні зміни. Композитор виокремлює ритмічні та інтонаційні формули і в

подальшому розвитку конструює проведення теми або її мотивів у різних варіантах. Найяскравіше такий принцип проявляє себе у фугі № 7 (Додаток В, схема 84), де загалом у розвитку фуги беруть участь вісім ритмоінтонаційних формул, три з них складають тему, інші — похідні від них. У сукупності, остинато з варіантним повтором мотивів наближається до репетитивної техніки, яку використовують мінімалісти. Безумовно, в рамках фуги репетитивна техніка не може бути повноцінно реалізована, але тимчасове використання її посилює ефект застигання, перебування на одному місці, що органічно поєднується з модальною технікою, підкреслюючи перебування в умовах одного специфічного звучання обраного ладу.

З часом прагнення до оновлення, динамізації традиційного ритмічного малюнка виявилось у непарному поділі тривалостей та прагненні до вивільнення й відокремлення ритмічного малюнка, а також використанні метричної змінності та поступовому розширенні метричних схем. Нерідко спостерігається включення в метричну схему складних, складених метрів, які трактуються як єдине ціле, без дроблення на менші такти. Так, у темі фуги №4 І. Пясковського зміна пульсації метру, почастищення та розрядження його дає змогу зробити тему внутрішньо більш вільною, рухомою та гнучкою: $7/8$ $8/8$ $6/8$ $8/8$ $9/8$ $10/8$ (Додаток Б, приклад 2.5).

А. Караманов у жодній зі своїх п'ятнадцяти фуг не фіксує розмір, що дає можливість максимально уникати метричної структуризації теми, пом'якшує акцентуацію і регулярність. Особливо виділяються теми фуг № 7 та 9, де перемінність метричної схеми та рівномірний рух чвертками надає темі особливої пластичності, підкреслює мовленнєвий характер мелодичної лінії (Додаток Б, приклад 2.6, 2.6а). У цьому випадку характер тематизму та метрична перемінність прогнозують лінійну направленість розвитку. З усіх можливих засобів роботи з темою композитор обирає лише стрету (горизонтальне напластування) та проведення теми в акордовому та інтервальному потовщенні, де тема проводиться без скорочень, що також сприяє безперервності розвитку фуги.

В окремих випадках *метроритмічний параметр може виходити на перший план*: інтонаційна розосередженість, маскування традиційних зворотів або навіть суттєве відходження від них підсилює роль метроритмічного початку. Саме ця сторона нерідко бере на себе регулятивні функції, організовуючи в часі матеріал, який менш організований в звуковисотному відношенні. Так, у фузі № 10 А. Караманова тема складається з широко розірваних інтонацій у швидкому темпі і лише завдяки ритмічній рельєфності повторень дає змогу фіксувати увагу на проведеннях теми (Додаток Б, приклад 2.7). Аналогічну специфіку має тематизм фуг №№ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 12. Або у фузі № 1 ритм проявляє себе в тематичній ролі: саме завдяки ритмічній формулі остинатно повторювані звуки октави отримують статус теми, активної та чіткої (Додаток Б, приклад 2.1).

Такт як одиниця відліку загалом має тенденцію до розширення (щоб не стримувати тему частими акцентами), відсутність дроблення на складові менші такти дає можливість композитору максимально уникати структуризації теми та сприяє сприйняттю теми як цілісної мелодичної лінії в безперервному процесі становлення. Так, у «34 прелюдях та фугах» В. Бібіка метроритмічна організація сягає певного апогею свободи: поняття простого, складного метру нівельовані, метричні схеми майже не мають повторень, відчувається прагнення вивільнити ритм з-під регулювального тиску метра. 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 переконують два моменти: міра різноманітності метроритмічної організації і спосіб фіксації тематизму. Для наочності, зазначимо метричні схеми:

- 15/16;
- 2/8, 3/8, 5/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8, 13/8, 15/8, 16/8, 17/8, 18/8, 19/8;
- 3/4, 4/4, 6/4, 8/4, 9/4, 10/4, 12/4, 14/4;
- 2/2, 4/2, 5/2.

Ілюстрацією ідеї, що внутрішнє композиторське уявлення тематизму формує метричну й ритмічну фіксацію ретроспективно, залежно від необхідності графічної фіксації, є fuga № 14 (Додаток Б, приклад 2.8). 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. 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 проведення 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. Бібик припиняє нотувати тактові риси взагалі (Додаток Б, приклад 2.8а). Це свідчить, що основною *одиноцею мислення* композитора є *тема*, проведенням якої і зумовлено метроритмічне структурування музичного тексту твору.

У прелюдях 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.

Щодо способу фіксації тематизму, то у fugaх В. Бібіка більшість тем сформовані у рамках одного або двох тактів: тема дорівнює одному такту у fugaх №№ 4, 5, 7, 14 (Додаток Б, приклади 2.9, 2.9а, 2.9б); тема дорівнює двом тактам у fugaх №№ 1, 2, 3, 13 (Додаток Б, приклад 2.9в). Цікаво, що у fugaх №№ 1, 2, 13 висловлювання композитора (тема) настільки тривале, що виникає необхідність його фіксувати за допомогою великих розмірів (16/8; 19/8; 17/8). Але й їх виявляється недостатньо, тому композитор

змушений оформити тему як два такти. Очевидно, митець *мислить тему фуги як висловлювання єдиного дихання*, що є абсолютно новаторським фактором у розвитку фуги. В інших випадках оформлення теми більшою кількістю тактів відображає інший, більш структурований підхід до теми: вона мислиться як певна побудова, що складається з чітко оформлених структурних одиниць (Додаток Б, приклад 2.10).

Вільне поводження з метроритмічним аспектом теми тісно пов'язане і з масштабним параметром, адже у цьому випадку ідея лаконічності теми, що зумовлює невеликий обсяг фуги, вже не відповідає реальності: *зміна часопросторового сприйняття формує зміну масштабних співвідношень*.

Отже, на етапі експонування теми можемо побачити такі *закономірності*:

- метроритмічна фіксація теми відображає специфіку музичного мислення й часопросторового сприйняття композитора;
- використання простих метричних схем та однорідно-рівномірного ритму забезпечує рельєфність тематизму, впізнаваність під час розвитку, розширює технічні можливості роботи з темою;
- розвиток метричних схем та ритмічної організації розширює композиторські можливості: тема стає внутрішньо більш вільною та гнучкою;
- інтонаційна розосередженість призводить до того, що метроритмічний параметр бере на себе ключову темоутворювальну функцію, а також спрощує способи подальшого розвитку;
- мелодична лінія в безперервному процесі становлення може структурувати метричні схеми та формувати ритмічну реалізацію теми.

3. Звернемось до *ладотонального параметру теми*. У музиці ХХ — початку ХХІ століть, яка позначена інтенсивним розвитком всіх компонентів музичної мови, спостерігається множинність і паралельне співіснування різних систем звукової організації, що має проекцію і на сферу поліфонічного тематизму. Композитори відхиляються від мажоро-мінорної функціональної

системи в бік все більшого тонального ускладнення, хроматизації або використовують специфічні типи ладової організації. На важливості цього аспекту в своїх дослідженнях неодноразово наголошував І. Пясковський [113, с. 99–101]. Зазначимо *основні напрямки руху оновлення ладотональної системи*:

- тональний тип із збереженням функціональної централізації (сюди ж можна віднести розширену тональність);
- хроматична тональність (з наявністю функціональної централізації та без наявності централізації);
- модальний тип (натурально-ладовий та складноладовий);
- звукова організація без збереження централізації (атональність, додекафонія, серійність);
- сонорно-кластерний тип організації тематизму з використанням пуантилістичних та кластерних компонентів;
- мікрохроматика¹.

Найбільш традиційна форма ладотональності застосовується у циклі «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького: він базується на принципах *розширеної тональності з наявністю центрального елемента у вигляді стійкого консонуючого тризвуку та зі збереженням трьох основних функцій*. Розширення тональності дало змогу композитору наситити тематизм хроматизмами, ускладнити гармонічні зв'язки та посилити фонічне звучання акордики.

І. Пясковський у «Двох поліфонічних циклах» застосовує *різні типи організації: і розширену, і хроматичну тональність, і складно-ладовий тип*. Так, у фузі № 3 використовується мікстовий мінорний лад, утворений з

¹ Хоча у нашому дослідженні розглядаються лише фуги з великих поліфонічних циклів, неможливо оминати увагою творчість І. Вишнеградського, який у створенні фуг використовує мікрохроматику: «Прелюдія та фуга для чвертьтонового фортепіано» ор. 15 (1927); «Прелюдія та фуга для двох чвертьтонових фортепіано» ор. 21b (1932); «Прелюдія и фуга для трьох 1/6-тонових фортепіано» (ор. 30, 1945); «Дві фуги для двох фортепіано, налаштованих на відстані чверть тону» (ор. 33, 1950). На жаль, повністю нотний текст рукописів поки неможливо отримати, але судячи з наявних фрагментів, звернення до мікрохроматики — спроба пошуку нового звучання, нового фонізму, і звернення до фуги вважаємо не випадковим — фуга дає можливість звучати одному матеріалу у множині, навіть, в одночасності (Додаток Б, приклади 2.11, 2.11 а).

дорійського та фрігійського (з II низьким та VI високим ступенями), де чітко зберігаються функціональні відносини в гармонії фуги (Додаток Б, приклад 2.12). У фузі *in D* при змінно-ладовій організації виникають особливі колористичні ефекти під час нашарування пластів або тематичних проведень (перша тема коливається між двома тональними центрами, I та V ступенями, а друга тема коливається в рамках II=I II=VI). Під час контрапунктування теми утворюють оригінальне звучання (магістральна стрета першої теми — тт. 55–59 — утворює ланцюг з її центральних тонів: *h–e, e–a, a–d, d–g*) (Додаток В, схема 101).

У «Модальних прелюдях та фугах *in C*» Б. Стронько свідомо обмежив кожен прелюдію та фугу звукорядом певної конструкції, що дало можливість створити композиції з яскраво вираженим індивідуальним колоритом¹. У дев'яти з одинадцяти фуг обрана структура ладу зберігається від початку до кінця композиції без використання інших випадкових звуків, без мутації, метаболі, переходу у полімодальність або в інші системи звукової організації. У двох фугах композитор використовує принцип транспозиції ладової структури: у № 4 на чисту квінту, у № 6 на малу сексту. Так, у фузі № 6, структура ладу 22121 періодичність через малу сексту (Додаток Б, приклад 2.13). У фузі № 11 структура ладу 211 в періоді, лад № 3 з обмеженою транспозицією за системою О. Мессіана (Додаток Б, приклад 2.13а).

На відміну від інших циклів, що базуються на основі розширеної тональності із збереженням функціональних відносин, у даному випадку:

- основою є звукоряд з певною структурою і внутрішніми відносинами, горизонтальний звукокомплекс, а не вертикаль (акорд);
- централізація цілого відбувається через систему опорних тонів, а не за рахунок тяжіння до одного, тонічного звука (або центрального елемента);

¹ Більш детально розглянемо у Розділі 4.

- переважання горизонтального розгортання, специфічне звучання за рахунок руху по звукоряду з обмеженою кількістю звуків;
- відсутність наявних та прихованих функціональних зв'язків та контрастів типу TS, TD;
- основні принципи ладотонального розвитку: транспозиція, мутація, метабола, відсутні відхилення та модуляції;
- тональна логіка перестає бути фактором формоутворення.

У циклі «15 концертних фуг» А. Караманов переважно використовує *хроматичну тональну організацію з наявністю центрального елемента або без централізації, а також сонорно-кластерний тип звуковисотної організації*. У нотному виданні «15 концертних фуг» (1964) під номером кожної фуґи зазначено певну тональність. Але враховуючи, що в циклі композитор використовує різні типи звуковисотної організації, вважаємо тональні позначення умовними, хоча в деяких випадках висота позначеної тональності може співпадати з фінальним тоном або акордом, який завершує весь розвиток. Так, у фузі № 1 центральним елементом є звук *До*, виключно на ньому і будується тема і до нього приходить весь розвиток (останнє проведення теми). Аналогічна ситуація у фуґах №№ 2 та 14. Іноді фінальний тон або акорд співпадає з позначенням висоти тональності, вказаної під номером фуґи, але не є центральним елементом, до якого спрямований розвиток (№№ 3, 6, 10, 12, 13).

У фуґах №№ 4 та 6 прослідковуються функціональні зв'язки у партії органа або другого фортепіано, де проводиться хорал, але самі фуґи організовані за іншими принципами. Зокрема, у фузі № 4 тема побудована аналогічно до серії, яка утворюється з восьми хроматичних звуків, регістрово розосереджених у темі, та чотирьох звуків у відповіді, а протискладення — дзеркальне проведення теми. (Додаток Б, приклади 2.14, 2.14а). Теми з фуґ №№ 3, 10, 14, 15 (а також фуґа № 1 І. Пясковського) також спираються на дванадцятиступеневість, при відсутності рівня тональної централізації, що дає

змогу композитору трактувати тему як вихідний звуковисотний комплекс, аналогічний до серії.

У фузі № 6 партія другого фортепіано або органа виконує хорал, що має внутрішні гармонічні функціональні зв'язки, а партія першого фортепіано — виконує фугу з сонорно-кластерним типом звукової організації: за винятком початкової інтонації низхідної квати, в темі далі неможливо диференціювати окремі елементи звуковисотної структури. Метроритмічно тема підпорядкована логіці дроблення, що посилює злиття звуків в єдиний колористичний комплекс, і тема завершується алеаторичним тремоло (Додаток Б, приклад 2.15).

У передмові до нотного видання «34 прелюдії та фуги» В. Бібіка В. Задерацький вказує, що прелюдії та фуги першого зошиту будуються на основі тональностей білоклавішного ряду, другий та третій зошит — на основі дієзних та бемольних тональностей чорноклавішного ряду. Але при дослідженні циклу стає зрозумілим, що концепція, запропонована автором, не відповідає реальним звуковисотним умовам: *тональність у циклі загалом можна визначити як розосереджену, децентралізовану, дисонантну, «рихлу»*. Її важливою ознакою стає міксування принципів різних ладотональних систем і найвища міра індивідуалізації в кожній парі прелюдій і фуг. Тому вважаємо тональні позначення умовними і не використовуємо їх. Головною особливістю формування вертикалі є поступове накопичення, напластування горизонтальних проведень теми, які формують певний сонорний ефект¹.

Отже, ускладнення ладотональної організації приводить до значної **трансформації поліфонічного тематизму:**

- ускладнення інтонаційних зв'язків, використання дисонансів як основи інтонаційної структури мелодичної лінії;
- ускладнення інтонаційності компенсується ритмічною виразністю;

¹ Більш детальний аналіз у Розділі 4.

- переважання мелодичних тяжінь над гармонічними (у фугах без чіткого функціонального гармонічного зв'язку);
- розосередженості інтонаційних зворотів, винищення інтонаційного ядра у випадку серійної організації тематизму.

На рівні створення фуги тип ладотональної організації найбільш суттєво впливає на:

- **відповідь**, що може мати будь-який інтервальний крок, а це, своєї черги, призводить до «розмивання» чіткості кордонів експозиційного розділу;
- на **техніку контрапункту**, що в умовах модального, сонорно-кластерного типів звукової організації, тональності без централізації стає відродженням законів чистої лінеарності та формується як багатоголосне нашарування пластів. Головне завдання композитора — знайти нову форму звучання, тому використання поліфонічних засобів не таке інтенсивне, прийоми перетворення використовуються поодинокі;
- у **процесі розвитку фуги** провідним принципом стає максимальне віддалення від тонального центру не на модуляційній основі, а на принципі транспозиційного співвідношення;
- на **рівні формотворення** перестають діяти загальноприйняті фактори, що формують межі розділів композиції та форми фуги, як: тональний план, каданси, розвиток інтермедій, зміна щільності викладу, використання тих чи інших поліфонічних прийомів, — всі ці фактори або трансформуються, пристосовуючись до нових умов, або зовсім зникають, наприклад, фактор кадансу або тональний план.

4. Інтонаційний параметр. Попри різні термінологічні підходи, в музикознавчих дослідженнях закріпилися такі характеристики інтонаційних зворотів: *прагнення до типізації, стійкість, лаконізм, стабільність семантичного значення, здатність викликати асоціації, тобто наділяти музичну мову знаковістю.* У нашому дослідженні будемо спиратись на визначення поняття **інтонаційної моделі** В. Москаленка як « <...> закріплені

пам'яттю узагальнені слухові та м'язово-рухові уявлення — підсумок творчого сприйняття й обробки музичного матеріалу, об'єднаного загальними ознаками» [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**]. Дослідник наголошує на важливості розуміння процесу роботи музичної думки, що реалізується послідовністю: «інтонаційна модель (еталон) // інтонування // інтонація», де триада працює саме за умови її цілісності [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**, с. 68]. Важливо, що «музично-інтонаційна модель, смислові потоки якої спрямовані у сферу музичної творчості, набуває значення еталону — опірної складової у діяльності музичного мислення. На підставі еталонних музичних уявлень відбувається музичне інтонування — становлення й формотворче розгортання нової або оновленої музичної думки» [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**, с. 67].

Типізовані інтонаційні формули поступово втрачають ступінь концентрації змістовного навантаження, тому виокремити чітко хронологічно або типологічно інтонаційні моделі, враховуючи зміну їх змістовного навантаження у контексті поліфонічного тематизму сучасності досить складно. Вважаємо за необхідне показати різні шляхи використання і оновлення інтонаційних моделей у контексті різних ладотональних умов, адже саме цей фактор відіграє важливу роль у подальшому розвитку теми у фузі та її взаємодії з іншими елементами.

Проаналізовані фортепіанні поліфонічні цикли українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття надають широкий матеріал для нових теоретичних узагальнень, але він не охоплює всього інтонаційного різноманіття поліфонічної музики сьогодення. Тому не маючи наміру і об'єктивних можливостей досконально диференціювати інтонаційні моделі у сучасній фузі, пропонуємо їх розподіл за такими напрямками:

1. інтонаційні моделі, що викристалізувались у поліфонічній творчості Й. С. Баха та продовжили своє існування у творах ХХ століття *майже в незмінному вигляді*;

2. оновлені варіанти інтонаційних моделей, що *збагатили або змінили своє значення* при використанні в *новітніх ладотональних умовах*;
3. *специфічні новітні* інтонаційні моделі, що притаманні для фуг, створених у *другій половині ХХ — на початку ХХІ століття*.

Серед інтонаційних моделей, що викристалізувались у поліфонічній творчості Й. С. Баха та використовуються у максимально наближеному варіанті до практики минулого часу, виділимо: **а) типові інтонаційні звороти; б) риторичні фігури.**

До середини ХVІІІ століття відбувався процес кристалізації теми фуґи, що спричинило природній відбір інтонацій. Відомо, що інтонації, які «відкривають» тему фуґи, формують її «обличчя». Найчастіше, у початкових ходах йшла *опора на стійкі ступені, кварто-квінтові рухи або по звуках тризвуків*, що пов'язано з експозицією не тільки теми, але й репрезентацією тональності. Були сформульовані достатньо чіткі правила початку та завершення тем на стійких ступенях з проєкцією на її подальший розвиток (зручність вступу відповіді). Також, спираючись на стійкі ступені при експозиції теми були запорукою подальшого вдалого стретного поєднання у вертикально-рухомому та горизонтально-рухомому контрапунктах. До інтонаційних моделей такого типу найчастіше звертається В. Задерацький (фуґи №№ 4, 5, 6, 9, 16, 18, 22 тема 4, Додаток Б, приклади 2.16, 2.16а, 2.16б).

Зрідка аналогічні інтонаційні моделі використовує І. Пясковський, що обумовлено стилізацією (№№ 2, 3, 5, *in E*) або точним цитуванням. Так, у фузі *in Es a la Bach* теми прелюдії і фуґи *es-moll* з першого тому «ДТК» Й. С. Баха цитуються у зворотному порядку: тема прелюдії — у фузі, тема фуґи — у постлюдії (Додаток Б, приклади 2.17, 2.17а). А ось для А. Караманова, В. Бібіка та Б. Стронька, в новітніх ладотональних умовах, звернення до таких інтонаційних моделей зовсім не характерно.

Широке використання **музично-риторичних фігур** — специфіка музичної творчості ХVІ–ХVІІІ століть — саме періоду народження та становлення «класичного» типу фуґи. У процесі сприйняття риторичних фігур

велику роль відіграє свідомо встановлювана символічна семантика, тому головним завданням риторичних фігур в інструментальній музиці є донесення їх змісту до слухача. Використання *риторичних фігур у сучасній фузі* в умовах мажоро-мінорної ладотональної системи зі збереженням функціональності дає змогу використовувати їх в «насиченому» вигляді, як комплекс інтонаційних моделей, які формують образ, досить чітко «прописуючи» інтонаційно-змістовні деталі. Зупинимось лише на найяскравіших прикладах використання риторичних фігур у музичному контексті сучасної фуги. Більша частина фуг В. Задерацького наповнена риторичними фігурами (адже ще під час навчання композитор органічно засвоїв традиції німецької поліфонічної школи), які одразу ж звертають на себе увагу. Так, тема фуги № 6 починається квінтовым ходом *exclamation*. Далі фігура хреста, низхідний рух фігури *passus duriusculus* та семантика тональності *h-moll* утворюють атмосферу скорботних роздумів (Додаток Б, приклад 2.18). Також дуже виразною є тема з фуги № 12, яка має характер неспішного монологічного висловлювання і будується на чергуванні поступового руху, виразних пауз, специфічної акцентуації та широких інтервальних стрибків. Тема утворюється з риторичних фігур, які слідують одна за одною: *interrogatio* (висхідна секунда — запитання), *tnesis* (пауза, неочікуваний обрив), *saltus duriusculus* (жорсткий скачок) (Додаток Б, приклад 2.19). Риторичні фігури у новому інтонаційному контексті використовуються не як буквально трактовані символи, а як засіб виразності у сукупності з іншими засобами.

Велика кількість традиційних риторичних фігур у темах композиторів ХХ століття значно скорочується до числа найбільш розповсюджених, часто відбувається переосмислення їх значення, впливу на загальний художній контекст музичного твору та його сприйняття. У нових ладотональних умовах *риторичні фігури отримують свій особливий «символічний статус» і роблять тему фуги ще більш виразною*. Тому достатнім стає використання однієї риторичної фігури як центрального змістовного елемента теми. Так, у

фузі № 14 А. Караманов реалізує тему-серію крізь призму фігури *catabasis* (сходження, вмирання, оплакування): низхідний хроматичний рух з опорою на звуки зменшеного нонакорду, низький басовий регістр, важкий повільний темп, різко затухаюча звучність з *forte* до *piano* утворюють зосереджений, гнітючий колорит (Додаток Б, приклад 2.20).

Особливий випадок — використання *фігури хреста* як інтонаційної основи розвитку фуґи. У чотириголосній фузі № 8 з першого зошита В. Бібіка тема складається з чотирьох звуків *a–h–c–b*, з яких формується монограма, явно звернена до творчості Й. С. Баха¹ (Додаток Б, приклад 2.21). Оригінальність фуґи полягає у відсутності інтермедій; протискладення виростає з останньої утриманої ноти теми; весь розвиток побудований виключно на темі; серед засобів розвитку — варіантне повторення у прямому, оберненому русі, стретне проведення і розширення завдяки введенню глісандо між звуками теми (Додаток В, схема 49). Насичена тематизація, глісандо створюють украй напружену емоційну атмосферу, співзвучну образній семантиці фігури хреста. Кульмінація досягається за допомогою обернення ключової інтонації малої секунди у кричущу велику септиму і багаторазових, 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 (Додаток Б, приклад 2.21а).

Через трансформацію ладотональної системи в бік розширення та хроматизації, ослаблення або втрати централізації, **функцію устою беруть на себе дисонанси**. Нова інтонаційність значно трансформує поліфонічний тематизм:

- порушується або зовсім зникає зв'язок між ступенями;

¹ Прелюдія, фуґа та арія на тему ВАСН для двох фортепіано, 1985, ор. 54 — ще один мініцикл, музичне приношення, у якому В. Бібік, використовуючи прийом монограми, вшановує творчість видатного поліфоніста.

- зникає необхідність презентації тональності у початкових зворотах теми та у формуванні внутрішніх функціональних гармонічних зв'язків між звуками;
- широке використання дисонансів, своєї черги, тягне за собою посилення фонічної, колористичної сторони звукової організації теми.

Так, у мелодичну лінію проникають зменшена септима, збільшена секунда, тритон як характерні інтонаційні елементи музичної мови ХХ століття. Таким чином, для інтонаційної будови тем характерні такі ключові моменти: *1) опора на дисонанс; 2) виокремлення інтонаційного ядра* (формування специфічної інтонації, що сприяє формуванню образності теми та фуги загалом); *3) розосередженість інтонацій або руйнування інтонаційного ядра.*

Так, у фузі № 1 І. Пяковського тема відкривається ходом на велику септиму, яка в процесі розвитку стає найвиразнішою інтонацією, а також виявляє себе як ключова інтонація в протискладенні та інтермедії (Додаток Б, приклад 2.3). Тема фуги № 8 А. Караманова зіткана з чергування малих та великих висхідних та низхідних секунд (Додаток Б, приклад 2.22), тема фуги № 2 — мерехтіння малої та великої терцій (Додаток Б, приклад 2.22а). У фузі № 9 основу теми становить співставлення малих та великих секунд з широкими інтервальними ходами (Додаток Б, приклад 2.6а). У фузі № 4 В. Бібіка ключовою стає інтонація малої секунди, звучання якої чергується через мелодичні скачки у висхідному та низхідному русі. (Додаток Б, приклад 2.9) У фузі № 5 тема будується з трьох різних, на перший погляд, ритмоінтонаційних мотивів. Але більш уважний погляд виявляє, що композитор вибудовує мелодичну лінію теми з двох зчеплених висхідних ходів на квінту *e h fis* у першому мотиві, а другий та третій мотиви — це обернення та варіантне повторення початкового мотиву (Додаток Б, приклад 2.9а). Таким чином, фіксуючи увагу слухача, саме ключова інтонація визначає емоційно-образний зміст та формує навколо себе весь подальший розвиток-розгортання.

У фугах Б. Стронька, побудованих на основі певних звукорядів, з інтонаційної точки зору формуються два типи тематизму: теми, що мають сформоване інтонаційне ядро, та теми, звуки яких сумарно створюють специфічний комплекс. Але є теми, де специфіка звукоряду та інтонаційна будова теми співпадають. Так, у фузі № 8 основою стає структура звукоряду *1 4 2 3 2* (гемітонна пентатоніка), а інтонаційною основою — кварто-квінтові ходи, що обумовлюють колоритне східне звучання (Додаток Б, приклад 2.23).

У нових інтонаційних умовах значна кількість тем має специфічний «інструментальний» тип мелодики, спричинений широкими інтервальними стрибками, з великим розмахом діапазону — майже до двох октав. Так, у фугах № 9 та № 11 Б. Стронька швидкий темп, рух дрібними тривалостями, розірвана стрибками та паузами мелодична лінія створюють особливе, дещо механістичне звучання. Такі теми загострені інтонаційно та сприяють динамічному зростанню напруження гармонічної інтерваліки, а також є більш складними для поліфонічного розвитку саме через широкий діапазон викладення (Додаток Б, приклади 2.24, 2.13а). У подальшому розвитку з такими темами композитори поводяться по-різному, але головний напрям — лінійний розвиток або стретне нашарування.

Теми з розосередженою інтонаційністю превалюють у фугах В. Бібіка. Так, у фугах №№ 3, 10 (Додаток Б, приклади 2.25, 2.25а) теми будуються на звуках, віддалених один від одного широкою відстанню, по суті, вони подаються у *пуантилістичному, крапковому вигляді*. У фузі № 12 перша тема будується за принципом інтонаційного розширення: при тому, що звуки теми визначені чітко, між ними прописані глісандо, які розмивають інтонаційний каркас та створюють сонорний ефект (Додаток Б, приклад 2.25б). У розвиваючій частині фуги принцип інтонаційного розширення продовжує працювати: композитор використовує прийом реєстрової інтерполяції, і тема розосереджується між голосами у фактурі (тт. 79–90, 100–121, Додаток Б, приклади 2.25в, 2.25г).

В сучасній музичній практиці в оновленні і розширенні інтонаційного тезаурусу поліфонічних тем також спостерігається тенденція до втілення специфічних рис музичного мислення різних національних традицій і стилів, починаючи від прямої цитації народних мелодій, максимального наближення характерноладових зворотів до імітування фольклорних інтонаційних зразків. Зазначимо, що досвід створення великого поліфонічного циклу представниками різнонаціональних шкіл збагачується не тільки специфікою народного мелосу¹, але й традиціями церковної та джазової музики².

Отже, *інтонаційна будова теми*:

- індивідуалізує тему, формує її «обличчя» як головної «дійової особи»;
- конкретизує образний зміст фуґи;
- нова інтонаційність призводить до значної трансформації поліфонічного тематизму: опора на дисонанс; посилення фонічної, колористичної сторони звукової організації теми; підвищення інтонаційного напруження гармонічної та мелодичної інтерваліки; руйнування інтонаційного ядра; схильність до лінійного типу розвитку, послаблення ролі суто поліфонічних прийомів розвитку;
- відповідно, формування інтонаційної складової теми у комплексі з іншими показниками — запорука подальшої побудови і розвитку фуґи.

5. Відомі класифікації *мотивних структур* будуються на дослідженні фуґ Й. С. Баха. Але сучасний контекст, зумовлений суттєвою еволюцією, зміною музичного мислення, вимагає корекції усталених поглядів. Тому, спираючись на аналітичні результати проведеної роботи, за аналогією до класифікації Н. Сімакової, пропонуємо виділити два основних типи мотивної

¹ «Сім речитативів та фуґ» (1928–1966) А. Хачатуряна, «12 фуґ» (1981) К. Караєва, «П'ять прелюдій та фуґ на основі пентатонних ладів» (?) Л. Чжунжуна, «Чотири маленькі увертюри та фуґи» (?) Д. Шаньде, «24 прелюдії та фуґи “Малюнки по шовку”» (2008) Ф. Бахора, «10 фуґ на мелодії кримсько-татарських пісень» (2003) Г. Мамбетової.

² «Поліфонічний концерт (19 контрапунктів для чотирьох клавішних інструментів, хора та ударних на теми знаменного розспіву» (1972) Ю. Буцка. Серед прикладів циклів, що створені у джазовому стилі, назвемо цикл М. Скорика «12 прелюдій та фуґ» (1989), «24 прелюдії та фуґи» М. Капустіна (1997), незавершений цикл «24 джазові фуґи» Е. Маркаїча (1998–2002), «Поліфонічні аплікації» О. Горчакова (сім частин, чотири з яких — фуґи в різних стильових джазових напрямках: «Блюз фуґа», «Свінг фуґа», «Бі-боп фуґа», «Джаз-рок фуґа»).

структури тематизму: *однорідний* та *неоднорідний*: «сенса виділення тільки двох видів полягає в тому, щоб чітко відмежувати теми, що містять в собі енергію і потенційні можливості до розкриття внутрішнього конфлікту <...> від інших — зовні хоча і різних, але таких, що об'єднуються особливою гармонією і єдністю своїх складових елементів» [128, т. 1 с. 163]). Саме фактор єдності та внутрішнього контрасту стає вирішальним у тактиці подальшого розвитку теми та характеру взаємодії з іншими елементами фуґи.

Дуже часто внутрішня *однорідність тем* забезпечується двома основними факторами: *однотипним ритмічним рухом* або *концентрацією на певній інтонаційній моделі*. Темати з однотипним ритмічним рухом, як вже зазначалось раніше, пов'язані з моторикою, іноді подібною до бахівських швидких тем, а іноді з необхідністю передачі механістичного руху (В. Задерацький, фуґа № 7, Додаток Б, приклад 2.26; В. Задерацький, фуґа № 15; А. Караманов фуґа № 10, Додаток Б, приклад 2.7; А. Караманов, фуґа № 15, Додаток Б, приклад 2.26а; І. Пясковський, фуґа № 2; Б. Стронько, фуґа № 2 Додаток Б, приклад 2.26б). Іноді однотипність ритмічного руху сприяє злиттю інтонаційності у слуховому сприйнятті, як у фузі № 6 В. Бібіка, де варіантний рух малими і великими секундами у вузькому діапазоні та безперервна пульсація восьмими зменшують можливість інтонаційної диференціації (див. додаток Б, приклад 2.10). Аналогічна ситуація у випадку з фуґами №№ 7 та 9 А. Караманова, де ритмічна однотипність руху забезпечує монотонність викладу, але при цьому зберігається чітка інтонаційна диференціація (див. додаток Б, приклади 2.6, 2.6а). Щодо *розвитку таких тем*: вони сприймаються як єдина побудова, не піддаються мотивній розробці, найчастіше звучать у стретних проведеннях (Додаток В, схеми 8, 16, 35, 47, 77, 90).

Неоднорідні теми можуть будуватись за декількома принципами:

- «зерно — розвиток» (з характерною концентрацією інтонацій та нейтральним продовженням);
- за принципом наявного *контрасту* мотивів;

- за принципом *співставлення* або *комбінування*.

Приведем найоригінальніші варіанти. Так, тематизм з чітко виявленим ядром та подальшим нейтральним розвитком з типовими загальними формами руху досить типовий для В. Задерацького і бере свої витoki ще від бахівської фуги. У фугі № 9 В. Бібіка ідея «зерно» — *розвиток* втілюється завдяки поступовому інтонаційному зростанню, розширенню охоплення діапазону (Додаток Б, приклад 2.27).

Існують варіанти тем, де наявна *мотивна структуризація*, але *мотиви не є контрастними* один до одного, а подальший розвиток будується на виокремленні мотивів — він є *комбінаторним*. Застосовується у фугах В. Задерацького № 2; І. Пясковського № 2 та фугі *in B, in As*; Б. Стронька №№ 4, 7, В. Бібіка № 5. Так, у фугі І. Пясковського *in B* тема утворюється з чотирьох двотактових побудов *a b c d* (Додаток Б, приклад 2.28); у фугі В. Задерацького № 2 тема будується з чотирьох мотивів *a v c v* (Додаток Б, приклад 2.28a); тема у фугі № 4 Б. Стронька має структуру *a b b c d* (Додаток Б, приклад 2.2). Специфіка такого тематизму полягає в тому, що на етапі експонування є розподіл на окремі мотиви, але суть розкривається саме під час розвитку: використання комбінаторики на тематичному рівні спричиняє використання цього ж принципу і на рівні структури фуги загалом. Показовими є мотивні схеми фуг, де чітко позначені всі варіанти комбінацій (Додаток В, схема 99, 100; 2; 79, 80).

Отже, *на етапі мотивного формування теми* прослідковуються такі закономірності:

- однорідний тип побудови забезпечується однотипним ритмічним рухом або тиражуванням певної інтонаційної моделі; під час розвитку тема сприймається як єдина побудова, не піддається мотивній розробці, найчастіше використовуються стретні проведення у розвиваючому розділі;

- неоднорідний тип тематизму частіше має мотивний та інтенсивний тональний розвиток; більш схильний до інтенсивного поліфонічного перетворення;
- структура теми вже під час експонування «прогнозує» майбутній перебіг подій фуги: визначає коло поліфонічних засобів, які можливо використовувати для розвитку теми; формує композицію фуги.

6. Розглянемо *параметр образної характерності теми або жанрового походження тематизму*. Неодноразово дослідники підкреслювали залежність форми фуги та її змісту від інтонаційних особливостей та емоційно-образного змісту теми. Існують різні класифікації образних сфер у фузі, але враховуючи граничну суб'єктивність даного параметру, у нашому дослідженні образна диференціація розглядається в аспекті подальшого потенційного розвитку тематизму. Тому виділимо основні чотири образні модуси, характерні для людської діяльності, що виявляють себе у проаналізованих циклах: *рух, роздум, висловлювання, стан*. Їх надто узагальнений зміст в кожному випадку отримує конкретне вираження через спеціально відібрані комплекси засобів музичної виразності.

Сфера руху у фугах ХХ — початку ХХІ століття представлена дуже широко: *танцювальний тип тематизму, швидкий рух, механістичний рух, маршоподібний*. Найбільш широко представлена сфера швидкого безперервного руху типу *perpetuum mobile*. Для останнього притаманні: загальні форми звучання, ритмічна остинатність або безперервність викладу, відсутність пауз, цезур або навіть каденцій, які б зупиняли ритмічний рух. Так, у фузі № 7 В. Задерацького (Додаток Б, приклад 2.26) тема будується на хроматичному низхідному русі двох зчеплених між собою інтервалів (великої терції та чистої квати), швидкий темп, безперервний рух шістнадцятими. Імітування такої теми в швидкому темпі створює враження ураганного руху, що руйнує все на своєму шляху. *Подібні теми досить складно імітувати одночасно у декількох голосах, тому найчастіше композитори обмежуються двоголоссям, зрідка триголоссям; теми важко розвивати поліфонічними*

засобами, превалює використання вертикально-рухомого контрапункту та стретного проведення. Фуги, які втілюють образи танцювального руху, здаються типовими та апелюють до конкретних жанрових моделей. Серед таких назвемо фуги №№ 5, 11, 13 В. Задерацького.

Сфера висловлювання розкриває світ людини крізь особливості мови, які можуть мати різні відтінки. Серед музичних засобів, які формують цю образну сферу, такі: повтори коротких фраз, паузування, речитація на одному звуці. За рахунок ускладнення інтерваліки та панування дисонансів, ця образна сфера стає ще більш виразною та здатна не тільки імітувати людську мову, але й передавати деталізовані інтонаційні нюанси. Особливо яскравими в цьому сенсі є теми з фуг А. Караманова № 2 та № 8. Кожна з тем будується за певною інтервальною структурою: в № 2 — мерехтіння малої та великої терцій (Додаток Б, приклад 2.22а), в № 8 — чергування малих та великих висхідних та низхідних секунд (Додаток Б, приклад 2.22). В обох фугах характерна виразність інтервалів, малосекундове їх співставлення утворюють напружену емоційну атмосферу, що надає особливої виразності темі, виступають як семантичні знаки прохання та у процесі розвитку переростає в драматичну розповідь, сповнену благанням.

Ораторську декламацію, як ще один вид висловлювання, можемо почути в фугах № 1, 3, 7 В. Задерацького. Теми побудовані на поєднанні речитацій та висхідних чи низхідних стрибків. Важливо також те, що у першій фугі тема має кодету (тт. 8–10), яка структурно відповідає розвитку теми — розвитку декламації (Додаток Б, приклад 2.29).

Особливо виразною є фуга № 14 В. Бібіка, де обидві теми двотемної фуги (Додаток Б, приклад 2.8), вступаючи одночасно, явно ілюструють дивний діалог між двома персонажами: боязкі інтонації, хроматизація, низхідний рух, розірваність паузами, коротке фразування вступає у діалог (або протистояння) з другою темою — активною, різкою, декламуючою на одній висоті, з гострим ритмічним малюнком. *Найчастіше теми, що належать до образної сфери висловлювання, у процесі розвитку отримують інтенсивний*

контрапунктичний розвиток, реалізуються за рахунок різноманітних комбінацій поліфонічних перетворень.

Утілення *емоційного стану людини* отримує різний спектр характеристик. Вираження стану *споглядання* або *самозанурення*, що і раніше зустрічалось у фугах, перейшло в нову якість. Реалізація подібних станів найчастіше можлива в умовах сонористики, хроматичної тональності або атонального типу організації тематизму. Так, у сонорній фузі А. Караманова з органом № 6 (Додаток В, схема 31) стан медитації передає чергування колористичних звукових «плям», ритмічних імпульсивних сплесків та інтонаційних мерехтінь. Аналогічне образне наповнення мають фуґи та №№ 3,10 серед фуг В. Бібіка. Для такого типу тем у подальшому розвитку характерне використання мінімальної кількості засобів перетворення або повна їх відсутність. *Найбільш активним фактором формотворення стає поява інтермедій (Додаток В, схема 43) або, як варіант, використання одного обраного засобу перетворення (Додаток В, схема 51).*

Більш детально зупинимось на характеристиці нової образної сфери, яка з'явилась у ХХ столітті і умовно може бути названа *абстрактною*. Абстрактного характеру найчастіше надають фугам теми, які будуються на дванадцятитоновій основі або мають інтервально розосереджений тип тематизму. Найчастіше це трапляється у нових тональних умовах ХХ століття, де семантичне поле типових інтонаційних моделей ослаблюється та майже не діє на слухача. Серед таких можемо позначити теми фуг А. Караманова №№ 3, 4, 12, 15; В. Бібіка №№ 1, 2, 10, 13, фуґи № 4 І. Пясковського. Так, у фузі А. Караманова № 12 інтонаційною основою стає саме такий тип тематизму — інтервально розірваний, який будується на стрибкоподібному, механістичному русі (Додаток Б, приклад 2.30). Абстрактний характер також має тема з фуґи № 3 А. Караманова (Додаток Б, приклад 2.31). Коливання змінного метру, широкий діапазон, інтервальна розірваність мелодичної лінії, використання серії утворюють специфічний, але досить типовий для музики ХХ століття характер тематизму. *Подальший розвиток тем такого характеру*

достатньо передбачуваний: чим складніша інтонаційна будова — тим простішими і рідшими будуть засоби перетворення теми. Превалювання лінійного розвитку — прерогатива такого типу тематизму.

Підбиваючи підсумки першим спостереженням, констатуємо:

- кожен параметр теми має велику палітру виражальних можливостей;
- кожен з параметрів поліфонічної теми є частиною складного механізму створення її індивідуального «обличчя»;
- вже на етапі формування теми закладається «генетична інформація» щодо її подальшого розвитку та потенційно можливого вибору засобів перетворення;
- намічаються загальні риси композиції;
- закладається потенційна основа драматургії фуги;
- тематизм сучасних циклів, як квінтесенція художнього світу, втіленого в звуковій тканині кожної з фуг, відображає індивідуальні стильові закономірності, які передають особливості музичного мислення композитора.

2.3 ВЗАЄМОДІЯ ТЕМИ З ІНШИМИ СКЛАДОВИМИ ФУГИ ЯК КОМПОЗИЦІЙНИЙ ЧИННИК

Фуга включає в себе чотири композиційних елементи: *тему, відповідь, протискладення та інтермедію*. Першим «іспитом» для теми стає *відповідь*. Саме з відповіді народжується фуга як індивідуальна форма [31, с. 154], адже основна функція відповіді — затвердити панування теми. Водночас, тут стаються перші перетворення теми: зміна тональності, регістру, іноді інтонацій теми. Збагачення теми відбувається за рахунок захоплення нового регістру, появи протискладення, ускладнення фактури та посилення гучності.

Наявність домінантової, рідше субдомінантової відповіді у часи кристалізації фуги було обов'язковим параметром регламенту і відрізняло фугу від інших імітаційних форм. Також згадаємо, що відповідь була частиною тонального плану фуги, порядку вступу голосів та кількості

проведень теми. Зазначені показники були стійкими структуроутворювальними параметрами та визначали кордони розділів фуги¹. Через кардинальні зміни ладотональної системи у музиці ХХ століття інтервальний крок відповіді є довільним вибором композитора, що обумовлений специфікою ладотонального та поліфонічного мислення та має безпосередній вплив на сценарій подальшого розвитку фуги (тональний розвиток, формування композиції та становлення форми фуги).

Отже, у фузі ХХ — початку ХХІ століття можливо виділити два основних різновиди відповіді:

- кварто-квінтовий;
- з будь-яким іншим інтервальним кроком.

Кварто-квінтовий тип відповіді найчастіше присутній в умовах збереження функціональності і тональної централізації і притаманний фугам В. Задерацького. Саме завдяки збереженню чіткої логіки $T-D$ співвідношень в експозиції, відповідності кількості проведень теми заявленій кількості голосів, можливо визначити не тільки експозиційний розділ (всі фуги), а ще й додаткові проведення та контрекспозицію (з контрекспозицією — №№ 7, 10 Додаток В, схеми 8, 11; з додатковими проведень — №№ 8, 15, 16 Додаток В, схеми 9, 16, 17).

У циклах І. Пясковського *відповідь співвідноситься до першого проведення теми як V ступінь до I*, незважаючи на принцип ладотональної організації та функціональну логіку фуг. Така данина традиції бахівської фуги дає змогу в будь-яких звуковисотних умовах чітко виокремити завершення експозиції та початок розвиваючого розділу, а повернення до тону першого проведення теми, у більшості випадків, позначає початок завершального

¹ Наприклад, у чотириголосній фузі розділ експозиції повинен бути обмежений чотирма проведень теми у двох парах тональностей тоніко-домінантового співвідношення. Проведення теми в новій тональності позначало початок розвиваючого розділу. Якщо проведень у тоніко-домінантовому співвідношенні більше, — тоді вже формуються додаткові проведень теми або контрекспозиція. Це згодом суттєво впливає на загальну композицію фуги, яка може утворитись як *двочастинна* (експозиція + контрекспозиція або додаткові проведень \\\ розвиваючий розділ + завершальний) або як *тричастинна* (експозиція + контрекспозиція або додаткові проведень \\\ розвиваючий розділ \\\ завершальний) в залежності від пропорційного співвідношення масштабу розділів та тонального плану.

розділу (Додаток В, схеми 89, 90, 92–97, 99, 101–103). Відповідь *бере на себе композиційну та форматворчу функцію* і стає принциповою особливістю обох поліфонічних циклів. Аналогічна ситуація спостерігається і в деяких фугах В. Бібіка (№№ 3–5, Додаток В, схеми 43–45).

У циклах А. Караманова та В. Бібіка відповідь може проводитись у *квінтовому співвідношенні* лише до першого проведення теми, а вже наступне після відповіді проведення переводить тему в іншу висотну площину, що розмиває межі експозиційного розділу, формує тенденцію до наскрізного розвитку, а також зменшує зону експозиції та одразу вводить у зону розвитку (А. Караманов, №№ 1, 2, 5, 7, 8, 9, 15, Додаток В, схеми 26, 27, 30, 32–34; В. Бібік, №№ 7, 9, 10, Додаток В, схеми 48, 50, 51).

Використання *інших (не кварто-квінтових) інтервальних форм відповіді* обумовлено двома факторами:

- 1) відсутністю тональної централізації та необхідності експонувати та затверджувати тональність;
- 2) творчим пошуком у сфері нових форм звучання вертикалі.

Через зміну інтервального кроку відключається структуруюча функція відповіді, «розпливається» чіткість кордонів розділів. В усіх наведених випадках (наприклад, А. Караманов, №№ 3, 6, 10–14, Додаток В, схеми 28, 31, 35–39; В. Бібік, № 13, Додаток В, схема 54) факторами, що визначають межу між експозицією та розвиваючим розділом стають:

- 1) кількість тематичних проведеннь, відповідних до кількості голосів;
- 2) наявність перетворень теми.

У «Модальних прелюдях та фугах *in C*» Б. Стронька в умовах модальної системи зникає необхідність притримуватись правила кварто-квінтового типу відповіді: *відповідь може мати будь-який інтервальний крок*. Відповідь підсилює специфіку звучання ладу, не порушуючи його структури: композитор обирає початковий звук використаного ладу або співпадає з інтервальним кроком транспозиції ладу (фуги №№ 4, 6, Додаток Б, приклади 2.2, 2.13).

Отже, *відповідь* у фузі ХХ — початку ХХІ століть:

- відображає специфіку ладотональної організації, закладеної у темі;
- намічає можливі співвідношення проведень теми в експозиції та передбачає загальний звуковисотний план розвитку фуги;
- при використанні $T-D$ типу відповіді є параметром регламенту композиції фуги (в окремих випадках треба враховувати ладотональний контекст та специфіку поліфонічного мислення композитора);
- у випадку використання іншого інтервального кроку звучання має особливу виразність, відповідь втрачає структуротворчу функцію, розмиваються межі розділів, змінюється експозиційна функція викладу на розвиваючу.

Тема у фузі взаємодіє і з іншими складовими: протискладенням та інтермедією. По суті, *протискладення* визначає існування теми в контексті фуги і позначає взаємодію з темою у вигляді згоди або контрасту. Розрізняються між собою *за кількістю повторень* (утримані та неутримані) та *за якістю взаємодії з темою* (нейтральні, похідні та контрастні).

Використання *утриманих протискладень* є характерною особливістю поліфонічного мислення В. Задерацького. Композитор застосовує їх у великій кількості, аж до чотирьох в одній фузі, у контрапункті з темою вони утворюють «*тематичний комплекс*». Так, у фугах № 1 та № 10 дві теми, три протискладення (Додаток В, схеми 1, 11); у фузі № 14 — дві теми, два протискладення (Додаток В, схема 15); у фугах №№ 5, 7, 11 та 17 — одна тема, два протискладення (Додаток В, схеми 6, 8, 12, 18). Вже в експозиції декілька утриманих протискладень утворюють складний контрапункт, а у розвиваючому розділі — тема з утриманим протискладенням (або кількома) стає основою контрапунктичного розвитку. Стабільне звернення до прийому утриманих протискладень також *пов'язане з ладотональною організацією*,

що в умовах функціональної логіки мажоро-мінору дає можливість композитору продемонструвати свою *поліфонічну майстерність*¹.

Є й інші цікаві варіанти використання протискладень серед фуг В. Задерацького. Так, у фузі № 20 протискладення сприймається як природне продовження теми, а у фугах №№ 4, 5, 9, 10, 13 — навпаки: *протискладення дуже виразні і претендують на роль другої теми фуги*.

Проведення протискладення лише один або два рази тільки в рамках експозиції — характерна особливість для фуг А. Караманова: у циклі *немає жодної фуги з утриманим протискладенням*, що обумовлене використанням хроматичної тональності без централізації та бажанням *максимально наситити голоси звучанням теми*.

Якщо у бароковій фузі і фузі епох класики і романтизму *протискладення* було обов'язковим компонентом, то у фугах сучасних композиторів їх застосування *НЕ є необхідним*, хоча скоріш є винятком, ніж стабільним правилом. Існують фуги, побудовані тільки на темі: стретні фуги (В. Бібік. № 28, А. Караманов. №№ 5, 12, 13, І. Пясковський. № 2; Додаток В, схеми 70, 30, 37, 38, 90). Такі випадки ілюструють: або *прагнення до тотальної тематизації фуги*, її безмежного панування або *ігрову природу мислення композиторів*, які все більш ускладнюють собі композиційні завдання у створенні фуг.

В *аспекті взаємодії з темою протискладення* може займати різні позиції. Так, у фугах Б. Стронька найчастіше протискладення *є нейтральним або комплементарним*. Враховуючи відсутність тонально-функціональних зв'язків та зниження ролі вертикалі, превалюють неутримані протискладення, що знову свідчить про *зростання авторитарності тематизму*, відсутності необхідності його доповнювати або відтінювати за контрастом. У даному випадку така трактовка протискладень пов'язана з головною ідеєю циклу «Модальних фуг *in C*» — перебування в межах одного звучання без виникнення жодного контрасту або конфлікту.

¹ Більш детальний аналіз у Розділі 4.

Серед інших особливостей фуг XX — початку XXI століть треба зазначити випадки *зростання протискладення з теми* або *побудову протискладень з матеріалу теми*. Так, протискладення у фузі № 1 І. Пясковського — обернення двох перших тактів теми, тобто будується на матеріалі теми і є її новим варіантом (Додаток Б, приклад 2.3). У фузі № 4 А. Караманова протискладення є дзеркальним проведенням теми (Додаток Б, приклад 2.32). А ось специфіка протискладень у фугах В. Бібіка, №№ 5, 6, 8, 20, 25, 26, 34 полягає в тому, що вони є природнім продовженням теми та її пролонгацією з мікрозмінами (В. Бібік, фуґи №№ 20, 25, 26, Додаток Б, приклади 2.33, 2.33а, 2.33б). Композитор використовує протискладення, з одного боку, як завершення теми, з іншого, — як витриманий фон або додатковий голос у сонорному нашаруванні проведеннь теми (Додаток В, схеми 46, 47, 49, 61, 66, 67, 75), в деяких схемах такий тип протискладень позначено подовженою лінією аж до завершення звучання голосу).

Отже, *протискладення* у фугах XX — початку XXI століть може:

- бути утриманим і разом з темою становити єдиний «тематичний комплекс»;
- вносити контраст і закладати «зерно» майбутнього конфлікту вже в експозиції;
- за рахунок ритмоінтонаційної яскравості та характерності претендувати на роль другої теми;
- завдяки нейтральному або неконтрастному характеру підкреслювати рельєфність теми;
- продовжувати розвиток інтонацій теми, створювати «інтонаційного» двійника, що ще більше тематизує поліфонічну тканину.

Останній елемент фуґи, з яким взаємодіє тема — інтермедія. *Інтермедія* — найважливіша складова поліфонічного процесу. Найчастіше виділяють два різновиди: *не контрастні* (похідні від теми) та *контрастні*. Але фуґи з поліфонічних циклів XX століття демонструють розширення сфери

взаємодії інтермедії з темою: окрім вищезазначених, з одного боку, автономізуються, *утворюють власну лінію з певною логікою розвитку*, а з іншого — *зовсім зникають з процесу становлення фуги*. Саме інтермедії є тією структурою за допомогою якої максимально розкривається музичний образ, закладений в темі, реалізується драматургія фуги, а також, залежно від способу взаємодії з темою, утворюється композиція та форма фуги¹.

У проаналізованих фугах інтермедії мають широкий діапазон функціональності, але найцікавішими є два типи: такі, що *продовжують розвиток* ідей теми, та *контрастні інтермедії*. Так, у фузі № 11 В. Задерацького єдина інтермедія (тт. 55–74) сприймається як природне *продовження розвитку теми* і обумовлено логікою поступового динамічного наростання та спрямованості до першої кульмінаційної зони (тт. 62–74, Додаток В, схема 12). Фуга № 3 І. Пяковського — двотемна, з окремою експозицією (Додаток В, схема 92). Друга інтермедія (після експозиції Т 2) бере на себе функцію розробки обох тем. Інтермедія дуже масштабна (13 тактів), початкові мотиви обох тем імітуються в основному та оберненому матеріалі, але «паралельно», в окремих побудовах (друга у тт. 49–61, перша у тт. 62–70). У деяких випадках інтермедія бере на себе *і структуроутворювальну функцію, і функцію розробки*: у фузі № 6 І. Пяковського інтермедії чергуються з парними проведеннями теми, чітко відокремлюючи розділи, та забираючи на себе функцію розробки (Додаток В, схема 95).

У фугах ХХ століття нерідко *інтермедія виростає до масштабної, контрастної побудови, навіть з автономною логікою розвитку* (див. детальний аналіз у Розділі 4, п. 4.1).

Окремий напрям становлять *фуги без інтермедій*, відсутність яких може бути аргументована по-різному. У фузі № 5 І. Пяковського функцію інтермедій бере на себе розвиток теми, який є природнім її продовженням

¹ Більш детально про еволюцію інтермедії [155, с. 23–24].

(Додаток В, схема 94). У фузі № 4 А. Караманова відмова від інтермедій обумовлена логікою безперервного розвитку тематизму та структурного виключення із загального розвитку будь-яких зв'язок. У фугах В. Бібіка №№ 4, 7, 8, 10, 11, 14 відсутність інтермедій можна пояснити бажанням вслухатись лише в тему, наповнити всі голоси тільки темою, не перериваючи її та не використовуючи будь-який інший матеріал (Додаток В, схеми 44, 48, 49, 51, 52, 55). Як бачимо, взаємодія теми з інтермедією може мати різний характер та призводити до різних наслідків.

Отже, *виявивши композиційні особливості кожного окремого компоненту фуги*, зазначимо:

- усі елементи фуги є вагомими, та складають *«фугоутворювальний комплекс»*;
- вибір їх не випадковий, формується в тісній залежності від параметрів теми та задуму композитора та підпорядковується певній логіці розвитку;
- система елементів фуги — живий рухливий «організм», у якому елементи існують в умовах багаторівневої взаємодії;
- характер взаємодії елементів визначає перебіг «подій» у фузі та потенційно формує композицію та форму фуги.

2.4 ПРИЙОМИ ПЕРЕТВОРЕННЯ ТЕМИ В ПРОЦЕСІ СТАНОВЛЕННЯ ФУГИ

Тема фуги (теза) має бути «розглянута» з різних точок зору, її розкриття — неповторний процес, що відкриває нові можливості для реалізації композиторської винахідливості. У поліфонічних циклах ХХ століття композитори використовують не тільки весь арсенал раніше відомих прийомів (*обернення, ракохід, ритмічне збільшення й зменшення, стрету — горизонтальні перетворення та вертикальні — контрапунктичні поєднання та інтервальні і акордові потовщення*), а також й новітні, інтегровані у фугу, *неполіфонічні прийоми* розвитку.

Одним із найуживаніших прийомів перетворення теми є її *обернення*. На думку дослідників, цей прийом — можливість подолати враження одноманітності: акцентується конфліктність протиставлення *теми* — *обернення* та дається визначення оберненню як *контр-тема*.

Прийом обернення є основною рушійною силою розвитку та найчастіше використовується у розвиваючому розділі, зрідка у завершальному. Так, у фузі В. Задерацького № 2 обернення теми використовується у стретному, сконцентрованому проведенні у всіх голосах, *служує засобом розвитку теми* та, водночас, протиставляється проведенням теми в основному її вигляді в експозиційному та завершальному розділах (тт. 51–53, Додаток В, схема 2). А ось у фузі № 6, у завершальному розділі, контрапунктичні поєднання теми в основному та оберненому її виглядах *підкреслюють конфліктність, момент протиставлення контр-теми самій темі* (тт. 66, 69, 72, Додаток В, схема 7). Інший варіант використання прийому обернення зустрічаємо в фузі № 1 А. Караманова. Тема, що будується на октавному дублюванні одного звуку *До*, отримує інтенсивну розробку у розвиваючому розділі фуги, де композитор отримує два нових варіанти звучання (Т1 тт. 23, Т2 тт. 30, Додаток Б, приклад 2.34). У цьому контексті використання прийому обернення посилює ідею конфліктності і утворення цілого блоку *контр-тем* (видозмінені варіанти теми — Т1, Т2 + їх обернення), що також підкреслено і очевидним протиставленням експозиційного і завершального розвиваючому розділу композиції (Додаток В, схема 26).

Прийом обернення *як можливість показати тему з іншого ракурсу* (дзеркальному відображенні), *як єдність* використовує В. Бібік у фузі № 4: основу завершального розділу складає контрапункт теми з її ж оберненням у різних фактурних пластах у чотирикратному проведенні (тт. 12–16, Додаток В, схема 44).

У деяких випадках багаторазове проведення теми в оберненому варіанті стає *структуроутворювальним фактором*: так, у фузі № 2 І. Пясковського проведення теми в оберненні свідчить про початок розвиваючого розділу, а

після двох таких проведень (тт. 25, 38) повернення до основного вигляду теми — про початок завершального (Додаток В, схема 91). А у фузі № 4 композиція складається з двох розділів, де другий — повторення проведень теми у тій самій послідовності вступу голосів, але в оберненні, що стає фактором розвитку і свідченням початку другого розділу фуги одночасно (Додаток В, схема 93).

Цікаво, що в модальних або ладотональних умовах без збереження централізації *обернення позбавляється будь-яких суттєвих функцій та залишається лише абстрактним технічним прийомом*, наприклад, що трапляється у фугах Б. Стронька (через єдність та незмінність похідного звукоряду фуги і відсутність тонального розвитку як такого) або фугах В. Бібіка чи А. Караманова (де обернення використовується поодиноким).

Отже, *обернення забезпечує:*

- варіантність звучання теми та похідний контраст;
- контрастне протиставлення темі (контр-тема);
- розвиваючу функцію;
- стає структуроутворювальним фактором;
- використання обернення може бути пов'язане з особливими моментами розвитку фуги: у кульмінаційних зонах у синтезі з іншими засобами перетворення підсилювати звучання теми.

Іншим, горизонтальним типом інверсії теми є ракохід. Дослідники неоднозначно трактують ракохід, найчастіше, як *формалістичну, антимузичну, «графічну» техніку*, наголошуючи, що сприйняття прийому відбувається візуально і не впливає на слухове сприйняття. Дійсно, малоактуальним ракохід виявляється для В. Задерацького, А. Караманова, Б. Стронька і використовується, скоріш, для технічного різноманіття.

Протилежна трактовка прийому — *гра розуму, жарт генія, загадка-лабіринт, зрозуміла лише обраним* [0]. Л. Решетняк зазначає, що саме в такому сенсі і використовують сучасні композитори ракохід та ще й у багатьох варіантах: ракохід, ракохід інверсії, похідні з'єднання ракохідного проведення

у різних варіантах контрапункту та, навіть, як принцип утворення дзеркальної композиції всієї фуги. Дійсно, саме так інтенсивно використовує прийом ракоходу у своїх фугах В. Бібик (№№ 1, 2, 7, 12, Додаток В, схеми 41, 42, 48, 53), що зумовлено *бажанням почути тему у новому звучанні, у новому фонізмі* і, безумовно, пов'язано з типом ладотональної системи, яку обрав композитор (нагадаємо, що чим складніше організована ладотональна система, тим більше зростає вірогідність лінейного, а не контрапунктичного розвитку теми).

Ритмічні (часові) *перетворення* теми у фугах ХХ — початку ХХІ століття композитори використовують досить активно. Збільшення та зменшення теми в умовах традиційної тональності змінюють у темі не тільки *співвідношення голосів*, але і *функціонально-гармонічні процеси*, а у випадках без функціональних зв'язків та централізації тема в ритмічному збільшенні *підкреслює свою значимість, стверджується*. Так, у фузі № 3 А. Караманова тема в ритмічному збільшенні відкриває завершальний розділ (тт. 53–57, Додаток В, схема 28) та стає ще одним етапом розвитку теми перед кульмінацією. Особливо важливе положення теми в ритмічному збільшенні (тт. 90–99) у фузі № 17 В. Задерацького підготовлено попередніми трьома стретними її проведеннями в усіх голосах у різних послідовностях (тт. 74–78, тт. 79–84, тт. 85–89, Додаток В, схема 18). У цьому контексті прийом ритмічного збільшення демонструє прихід до кульмінаційної, підсумкової точки розвитку теми. У фузі № 1 І. Пясковського тема в збільшенні також припадає на останню кульмінаційну зону розвитку теми та фуги загалом (тт. 39–46, Додаток В, схема 89).

У фузі концентрація тематичного матеріалу найчастіше досягається за рахунок *контрапунктичних перетворень теми: вертикального суміщення* теми (вертикальний контрапункт) та *горизонтального суміщення (стрета)*.

Стрета — яскравий, дуже ефектний прийом, виразність якого залежить від кількості голосів та якості зміни самої теми. Розрізняють: 1) за обсягом використаної теми (хибні або магістральні); 2) за наявністю змін у темі (стрета з перетвореннями); 3) за кількістю голосів, у яких звучить тема.

Стрета впливає на розвиток фуги в двох аспектах: *розвиває* тему та *стверджує* її. Розвиваючи тему, стрета ілюструє здатність теми до *самотиражування* (тобто поєднуватись сама з собою), *заповнювати собою всю музичну тканину*. Водночас стрета спрямована на *тотальне ствердження теми*, що яскраво виявляється під час використання магістральної стрети, особливо в сукупності з тематичними перетвореннями. Композиційно стрета найчастіше розташовується у розвиваючому та завершальному розділах і нерідко *є кульмінаційною точкою* або *ознакою початку нового композиційного розділу*. Так, розвиваючий розділ першої теми фуги № 3 І. Пясковського повністю будується на стретному проведенні теми в усіх голосах з різним порядком та інтервалом вступу голосів і стає засобом інтенсивного розвитку теми (тт. 13–29, Додаток В, схема 92). А у фузі № 5 кода будується на єдиній у творі стреті, і таким чином, стає засобом завершення, підсумкового проведення теми (тт. 34 – 37, Додаток В, схема 94).

У бароковій фузі стрета ілюструвала *контрапунктичну майстерність* композитора: саме можливість поєднання теми з самою собою було запорукою якості та кількості варіантів стретних поєднань теми і формувалась саме під час її створення. Магістральні стрети, у яких композитор демонстративно, переможно проводив тему цілком, без скорочень у всіх голосах, найчастіше траплялись у завершальному розділі, *стверджуючи панування теми*. Серед фуг, проаналізованих у роботі, є такі варіанти (фуги з циклу В. Задерацького №№ 1, 5, 12, 14, 15, 17, Додаток В, схеми 1, 6, 13, 15, 16, 18), що *пов'язані з орієнтацією на барокову модель фуги*. Але *в контексті руйнації тональності* та виникнення *нових ладотональних форм* організації стрета *використовується або як технічний засіб*, що свідчить про необхідність ствердити тему або про *бажання почути її у новому фонічному напластуванні*. Найяскравіші зразки використання стрет саме у значенні нового фонічного звучання можна зустріти у фугах А. Караманова та В. Бібіка. Для В. Бібіка використання усіх можливих варіантів стрет з різночасовими зрушеннями у проведеннях є специфічною рисою поліфонічного мислення,

стрета стає панівним засобом (акцентуємо увагу, що саме лінійного типу) розвитку теми, а іноді *єдиним* (фуги №№ 5, 6, 14, Додаток В, схеми 45, 47, 55).

Зважаючи на ці особливості, стрета майже не трапляється в експозиційному розділі, але існують *винятки*, коли *стрета стає головним принципом побудови всієї фуги*. Такий тип фуги називається *стретною* та генетично пов'язаний з добахівським періодом розвитку жанру. *Головною метою* стретної фуги *є тотальне ствердження теми*, що утворює структурні особливості: часто відсутні інтермедії та будь-які сполучні побудови, стираються композиційні внутрішні межі, фуга сприймається як єдина хвиля розвитку, як *форма типу розгортання*. В обраних циклах такими є стретні фуги: І. Пясковського № 2, А. Караманова №№ 2, 5, 12 (Додаток В, схеми 91, 27, 30, 37).

Для фуги взагалі *характерно нарощування складності поліфонічних прийомів*. Якщо в фузі є одна стрета, найчастіше вона наявна в завершальному розділі. Якщо стрет декілька, тоді вони розміщуються по наростаючій або концентруються у формі одна біля одної. Так, у фузі № 17 В. Задерацького половина завершального розділу являє собою три стретних проведення поспіль (тт. 74–78, тт. 79–84, тт. 85–89, Додаток В, схема 18).

Стрета безпосередньо *формує драматургію фуги*, підкреслюючи кульмінаційні зони та бере на себе *структуруотворювальну функцію*, підкреслюючи граничні моменти між розвиваючим та завершальним розділами. У фузі В. Задерацького № 6 три стретних проведення теми відкривають завершальний розділ, чітко відокремлюючи його від розвиваючого розділу (тт. 66–77, Додаток В, схема 7). У фузі І. Пясковського № 1, стрети присутні у розвиваючому та завершальному розділах. У розвиваючому розділі стрета з оберненням (тт. 31–34) завершує розвиток розділу та підводить до кульмінаційної зони, де і з'являється тема фуги, відкриваючи завершальний розділ (т. 35). Важливо, що предиктова функція стрети як технічного засобу підкреслена тим, що вона будується не на тематичному матеріалі, а на інтонаціях з першої інтермедії (див. т. 17, верхній

голос). Функція фактурного накопичення голосів, їх короткий часовий розрив вступу створюють ефект підготовки до чогось важливого (Додаток В, схема 89).

Вертикальні контрапунктичні поєднання можна поділити на **інтервальні або акордові потовщення** та **власне контрапункт**. Інтервальні та акордові потовщення супроводжують особливі етапи розвитку у фузі, суттєво змінюють фактуру (з поліфонічної на гомофонно-гармонічну), і забезпечують напруження драматургічного розвитку, саме тому докладніше розглянемо вертикальні перетворення теми в Розділі 3, підрозділ 3.2. Особливо звертають на себе увагу міксти у фугах В. Бібіка №№ 1, 2, 4, 8, 11, 12 (Додаток В, схеми 41, 42, 44, 49, 52, 53), де композитор одночасно поєднує максимально можливу кількість перетворень теми, варіанти:

- обернення + ракохід + ритмічне збільшення;
- обернення + ракохід + інтерполяція;
- ритмічне збільшення + інтерполяція.

На наш погляд, використання вертикальних мікстів у різних композиторів може бути обумовлене різними причинами. У випадку з фугами В. Задерацького композитор, зокрема, блискуче продемонстрував свою **поліфонічну майстерність**. У випадку з фугами В. Бібіка насичений вертикальний мікст обумовлений бажанням **почути тему у всіх можливих варіантах її звучання**, на користь такого висновку свідчить стабільне використання тематичних нашарувань у великій кількості голосів одночасно, у вузькому діапазоні і навіть з фактурним перехрещенням.

Отже, у поліфонічних циклах ХХ — початку ХХІ століття композитори використовують весь арсенал поліфонічних засобів розвитку, значно розширюючи їх виразність та функціональність:

- для традиційного «випробування» теми, її ствердження або спростування, створення контр-теми;
- як засоби формування композиції і, в подальшому, форми фуґи: вся конструкція регулюється взаємодією обраних композитором поліфонічних прийомів.

Тепер звернемося до *неполіфонічних засобів* перетворення теми. Серед неполіфонічних типів розвитку існують принципи, *запозичені з гомофонно-гармонічної музики*:

- *мотивний та тональний*;
- у зв'язку з тяжінням до домінування раціональності мислення, якісно нові принципи розвитку тематизму:
 - *варіантно-інтонаційні зміни*: *ізомелія та ізоритмія, регістрова інтерполяція*;
 - *структурні зміни*: *помноження, тиражування ритмоінтонаційних структур*.

Саме в музиці ХХ — початку ХХІ століття *регістрова інтерполяція* теми пов'язана з особливим засобом варіювання мелодії, навіть, скоріше варіантного повторення теми, коли її окремі звуки переносяться у різні октави. Як відомо, вперше такий метод привернув до себе увагу в додекафонній музиці, де допускались октавні транспозиції звуків серії. У фузі зміна інтервальних кроків у темі при збереженні ритмічної структури та напрямку мелодичного руху, дає змогу посилювати та послабляти «інтонаційне поле» теми. Так, у фузі *in As* І. Пясковського мотив *a* з теми подається у розосередженому вигляді з транспозицією звуків та у ритмічно зміненому варіанті. Він звучить у контрапункті з мотивами *c* та *d* й функціонально є підготовкою до появи теми в основному її вигляді на початку завершального розділу (тт. 34–35, Додаток В, схеми 97, 98). Використання прийому інтерполяції у фугах В. Бібіка пов'язано з фактурним розвитком теми. Так, у фузі № 2 інтерполяція (тт. 16–17) теми *обумовлена ідеєю поступового розосередження* теми до повного її розпаду в останньому проведенні (тт. 24–27, Додаток В, схема 42). У фузі №12 прийом інтерполяції пов'язаний з ідеєю *внутрішнього розростання першої теми*, яка закладена в інтонаційній структурі самої теми: вона побудована аналогічно до кресендо, що розростається з початкової інтонації секунди, далі розвиток теми спрямований на поступове заповнення й розширення внутрішнього простору за рахунок

глісандо. Проведення теми у розосередженому вигляді стає апогеєм її розвитку (тт. 78–89, 137–141, Додаток В, схема 53).

Як підкреслює у своїх дослідженнях І. Пясковський, з технікою інтервальної екстраполяції тісно пов'язані ще два прийоми розвитку теми: **ізоритмічний** та **ізомелічний**. У фугах Й. С. Баха такі засоби трансформації теж використовуються, але як виняток в поодиноких випадках і лише тоді, коли необхідно змінити один або два мікроелементи теми заради гармонічного звучання вертикалі. У фугах композиторів ХХ — початку ХХІ століття використання зазначених прийомів стає прерогативою [109, с. 94–95], що, на нашу думку, пов'язано з еволюцією ладотональної організації (варіантна зміна будь-якого звука не порушить гармонічності звучання теми та її внутрішніх функціональних зв'язків) або із *специфікою внутрішньої логіки композитора* (варіантне повторення є нормою). Так, у фугах А. Караманова та І. Пясковського ізоритмія або ізомелія *суттєво не змінюють структуру теми*, але є окремі випадки, коли зазначені прийоми **допомагають у реалізації композиторського задуму**. Так, у фузі А. Караманова № 1 ізоритмічні проведення теми із зміною інтервальної будови теми призводять до формування двох стійких її варіантів. Перший — тема інтервально розширюється до малої нони (проведення у тт. 22–23, 26–27, 41–42), другий — тема інтервально звужується до зменшеної октави (проведення у тт. 30–32). Стабільність проведень обох варіантів теми та прагнення до їх автономізації підкреслюється кількістю проведень, а також використанням прийомів перетворення для обох нових варіантів теми (Додаток В, схема 41). У драматургічному сенсі змагання теми з її «клонами» стає центром розвиваючого розділу та обумовлює витіснення тем-варіантів у завершальному розділі: повне закріплення інваріанту теми відбувається в останньому проведенні в октавному подвоєнні в стрету, охоплюючи великий діапазон та включаючи всі голоси (тт. 54).

А використання *ізомелії* та *ізоритмії* у фугах Б. Стронька пов'язано із *специфікою логіки мислення композитора*. В умовах модальної техніки

ізоритмія та інтервальна екстраполяція не порушують загального звучання ладу, адже всі голоси обмежені певним звукорядом, тому заміна одного звука на інший не викликає протиріччя або конфлікту. Такий варіантний тип повторення є стабільним засобом розвитку і в інших, неполіфонічних творах композитора (більш детально у Розділі 4).

Серед структурних типів розвитку виділяється *тиражування*. Цей прийом аналогічний секвенції, але не має чіткої закономірності або витримує квазісеквенційний повтор в одному або декількох голосах. На основі цього прийому може будуватись тема фуги, але найчастіше він використовується як засіб розвитку в інтермедіях та в розвиваючому розділі фуг, найчастіше, у фугах з відсутністю ладотональної централізації. Такий прийом, як стабільний елемент розвитку, використовує у своїх фугах Б. Стронько. Так, у першій інтермедії фуги № 4 нижня пара голосів являє собою канонічну секвенцію другого розряду; верхня пара голосів — імітація варіантно-змінюваних мотивів у кожному голосі (тт. 65–68 Додаток В, мотивна схема 80, Додаток Б, приклад 2.35, 2.35а).

У своїх дослідженнях фуги І. Пясковський також підкреслює особливу роль *остинато* як композиційного засобу. Остинато забезпечує поліфонічну багатоплановість фактури за рахунок поєднання остинатних фігур з триваючим розвитком та може стати провідним принципом формування головної кульмінації. У ХХ столітті остинато може бути основою самого тематизму, способом його викладення та принципом розвитку.

Остинато, як основа тематизму найчастіше реалізується через фігури репетиції на одному звуці або через повтореність мотивів. Остинато може поєднуватись з прийомом стрети, що ще більше підкреслює важливість моменту в розвитку. У завершальному розділі фуги №1 І. Пясковського, стрета остинатної фігури (тт. 35–38), готує та супроводжує появу теми в найяскравішому її варіанті (оберненні та в ритмічному збільшенні).

Висновки до Розділу 2. Підтверджено, що fuga справді має глибинний зв'язок із темою, який виражається ключовою тезою: *тема — структурно-інтонаційне initio fugi.*

Ця ідея набула нової актуальності в музиці ХХ — початку ХХІ століття. У процесі характеристики параметрів теми та можливостей її подальшого розвитку з'ясовано, що:

- вже на етапі формування теми закладається «генетичний код», що дає можливість потенційного вибору засобів її перетворення;
- процес перетворення теми та взаємодії з іншими елементами fugi формується в тісній залежності від характеристик теми, він підпорядкований певній логіці розвитку та обумовлений нею.

Мета докладного аналізу, підтвердженого численними прикладами, — довести наявність загальних закономірностей, властивих темі. Найбільш очевидною є така: чим коротша та інтонаційно простіша тема, тим складнішими можуть бути її перетворення, відносини з іншими елементами fugi. У роботі з такою темою переважає одночасне використання кількох засобів перетворення. І навпаки, чим складніша тема, тим більше вона тяжіє до лінійного типу розвитку, тим простішою буде її трансформація, а серед поліфонічних прийомів використовуватимуться почергові її перетворення.

Безумовно, ця закономірність є досить широким та очевидним узагальненням. Всі параметри теми у варіантній сукупності щоразу формують її індивідуальний вигляд, індивідуальний процес її розвитку та функціонування у фузі. Тому аналізуючи фугу, обов'язково треба враховувати кілька факторів:

- музично-історичний контекст епохи, коли було написано твір;
- стильові вподобання композитора;
- специфіку поліфонічного мислення автора;
- зорієнтованість на традицію чи бажання оновлювати її, експериментувати.

РОЗДІЛ 3

ФУГА — КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ЦЕНТР МАЛОГО ТА ВЕЛИКОГО ПОЛІФОНІЧНИХ ЦИКЛІВ

3.1 СТРУКТУРНІ ПРОЦЕСИ РОЗВИТКУ ФУГИ: «ТЕХНОЛОГІЧНИЙ СЮЖЕТ», КОМПОЗИЦІЯ, ОСОБЛИВОСТІ ФОРМОТВОРЕННЯ

Як бачимо, у поліфонічній музиці ХХ — початку ХХІ століття збереглися усі компоненти, які беруть участь у розвитку фуги, з'явилися нові особливості взаємодії з темою, що спричинило значні зміни у композиції та формі фуги. Для повноти розуміння, яким чином реалізується інваріант моделі фуги в індивідуальному композиторському прочитанні, треба визначитись з поняттями *структури*, *композиції* та *форми* фуги. Проблематика термінології специфічна: трактування термінів «композиція», «форма» та «структура фуги» не має чітких меж, вони використовуються як синоніми, нерідко замінюючи один одного (аналогічна ситуація притаманна і поняттєвій системі гомофонно-гармонічної музики).

На нашу думку, вказані терміни пов'язані з різними рівнями процесу створення фуги, взаємодоповнюють одне одного та складаються в цілісну систему. Введення їх в науковий обіг дозволяє більш ретельно простежити структурні процеси у фузі. Тому запропонуємо декілька дефініцій, що сформувалися в процесі аналітичної роботи.

Фуґа — імітаційна форма, обов'язковою умовою якої є почергове проведення теми у всіх голосах у різновисотних співвідношеннях, які регулюються системою звуковисотної організації.

Структура фуґи — розташування та організація взаємопов'язаних елементів фуґи, які беруть участь у процесі становлення та забезпечують її цілісність.

«Технологічний сюжет» — словесний опис чи схематична фіксація становлення фуґи, що визначається інтенсивністю перетворення теми та її взаємодією з іншими структурними елементами¹.

Композиція фуґи — розташування та співвідношення побудов-розділів за принципом функціонального навантаження у процесі становлення фуґи.

Форма фуґи — спосіб організації через співвідношення композиції з «технологічним сюжетом» у взаємодії всіх складових елементів, що виражається в індивідуальних рішеннях створення фуґи.

Схема фуґи — деталізоване графічне зображення структури фуґи, що є необхідним для наочного сприйняття.

Для продовження *дослідження внутрішніх процесів* розвитку та формотворення фуґи використаємо чотири параметри теми, запропоновані В. Калужським, але так і не досліджені ним:

- 1) ладотональний;
- 2) фактурний;
- 3) контрапунктичний;
- 4) структурний.

Основною територією реалізації цих параметрів теми стають розвиваючий та завершальний розділи фуґи.

Ладотональний параметр. Як вже зазначалось, композитори дедалі більше відхиляються від мажоро-мінорної функціональної системи в бік максимального тонального ускладнення, що спонукає не тільки до зміни мелодичної лінії фуґи, але впливає на формування тонального плану, будови композиції. Загальну тенденцію складає *максимальне віддалення теми фуґи від тонального центру або центрального елемента* не на модуляційній основі, а на принципі транспозиційного співвідношення. Так, у фузі № 2 А. Караманова тональний центр *c* з'являється лише двічі: при експонуванні теми (тт. 1–3) та у вигляді басової педалі в останніх п'яти тактах фуґи. План

¹ Поняття «технологічний сюжет» введене І. Пяковським для розуміння процесуальності як фуґи загалом, так і відстеження розвитку кожного окремого елемента [112, с. 200].

звуківисотного руху теми: *c g cis f e h fis a d es b fis a es d e b g b f gis fes (c)*. «Мандрування» теми від усіх хроматичних звуків (від *c* до *c*) створює ефект свободи руху, сприяє наскрізному розвитку (Додаток В, схема 27). Винятковий варіант тонального плану формується з тематичних проведень у фузі № 13 А. Караманова, де перші дванадцять проведень утворюють хроматичну низхідну гамму *c h b a gis g fis f e dis d cis* (Додаток В, схема 38). Враховуючи те, що сама тема побудована аналогічно до серії (Додаток Б, приклади 3.1, 3.1а), можливо стверджувати, що й дванадцять хроматичних звуків теж утворюють своєрідну «серію» — план мандрів теми. У таких випадках поняття «тональний план» нівелюється, а позначення висот нового проведення теми — стає «мапою» її звуківисотного положення.

Аналогічна ситуація у фугах В. Бібіка: композитор не має необхідності експонувати, модулювати та повертатися до тонального центру, його нове завдання — якомога більше разів провести тему на різних висотах у різних варіантах поєднань, що знов повертає до думки про *бажання почути тему у всіх можливих фонічних сполученнях*. У циклі Б. Стронька — є опорний тон *c*, що централізує звукову систему, але звуківисотний рух теми не виходить за межі обраного звукоряду. Тому *зміна висотності проведень теми* (ознаки ладотонального або звуківисотного розвитку) *не стає фактором розвитку, а посилює ефект застигання, перебування на одному місці*.

Протилежність вищезазначеним циклам складає цикл В. Задерацького, у якому *превалює ідея: експозиції, інтенсивного тонального розвитку та повернення панівної тональності*. І найантагоністичнішими до ідеї вільності звуківисотного мандрування стають **однотональні фуги**, де функцію «режисера» бере на себе панівна тональність, що керує процесом експозиції, розвитку та ствердження похідного образу (В. Задерацький, фуги №№2, 11, 14, 18, 19, Додаток В, схеми 2, 12, 15, 19, 20).

Фактурний параметр. Для фуги ХХ — початку ХХІ століття показовою стає тенденція ускладнення фактури в усіх розділах різними способами. Так, *вже експонування теми може проводитись у фактурному*

викладі або інтервальне потовщення теми з'являється вже у відповіді (В. Задерацький, fuga № 12).

Потовщення фактури нерідко *перемикає поліфонічну фактуру фуги в гомофонно-гармонічний вимір, розділяючи на окремі пласти*. Фактурний пласт сприймається як цілісне, дво- або багатозвучне мелодичне утворення по вертикалі, яке в поліфонічному викладі найчастіше постає як один голос. У цих випадках у ролі об'єднуючих факторів виступають спільна ритміка, тематизм та напрямок руху. Такий прийом є характерною рисою поліфонічного мислення В. Задерацького. Він стає стійкою композиційною та драматургічною ознакою початку розвиваючого або завершального розділу та виконує функцію підготовки кульмінаційної зони. Так, у завершальному розділі фуги № 9 фактура з поліфонічної поступово змінюється на гомофонно-гармонічну. З т. 53, після імітаційного проведення теми у двох голосах, верхній голос потовщується в октаву (т. 56), а далі відокремлюється нижній голос, утворюючи два акордових пласти (т. 61), що згодом приводить до оригінального дзеркального проведення теми в обох пластах в одночасному октавному потовщенні та оберненні (тт. 64–69) (Додаток Б, приклад 3.2).

Також розгалуження на фактурні пласти та викладення теми в потовщенні *сприяє динамічному росту драматургічного напруження*, що особливо помітно, якщо потовщення відбувається в дисонантний інтервал. Останні два проведення теми в розвиваючому розділі фуги № 2 А. Караманова підкреслені тритоновим подвоєнням теми в контрапункті з подвоєнням теми в сексту (тт. 38–40). Або у фюзі № 3 А. Караманова, подвоєння теми в секунду у високому регістрі прорізає фактуру та функціонально відповідає предикту перед завершальним розділом (тт. 41–43, Додаток Б, приклад 3.3).

А ось у циклі В. Бібіка унікальність фактури полягає в тому, що вона *не має обмежувальних правил*: голоси можуть розташовуватися занадто щільно, можуть перетинатися в одному діапазоні, тема може проводитись у межах обраного діапазону. Композитор прагне максимально використовувати виразні можливості фактури (№№ 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12).

Контрапунктичний параметр. Реалізація теми в контрапунктичних поєднаннях відноситься до сильнодіючих засобів, який відрізняється граничною насиченістю та сконцентрованою поліфонічною «інформацією». У фугах ХХ—початку ХХІ століття контрапункт *отримує індивідуальну трактовку* та насамперед залежить від особливостей ладотонального мислення композитора. Загалом, можна виділити *дві ключові тенденції*: перша базується на *загальних закономірностях утворення складного контрапункту вільного стилю*, друга — *регулюється авторським вибором інтервального поєднання* (в залежності від особливостей ладотональної організації або композиторського задуму).

Серед обраних циклів до *закономірностей утворення контрапункту вільного стилю* звертаються В. Задерацький та І. Пяковський (у разі стилізації чи орієнтації на бахівську модель). Так, композитори використовують різні види контрапункту у декількох випадках:

- при використанні системи утриманих протискладень;
- як новий варіант перетворення повторюваного матеріалу;
- в інтермедіях або стретних проведеннях теми як засіб інтенсивного розвитку тематизму.

У циклах Б. Стронька, А. Караманова та В. Бібіка *контрапункт отримує принципово нові якості: регулюється конструктивним задумом композитора* (у фугах Б. Стронька контрапункт керується правилами єдності обраного звукоряду) або *стає результатом багатоголосних нашарувань з відродженням законів чистої лінеарності* (фуги В. Бібіка та А. Караманова). Контрапункт виходить на свій вищий рівень існування у фугах А. Караманова з органом №№ 4 та 6, де фуги звучать паралельно з хоралами. Яскрава індивідуальність інтонацій, розірваність гостро дисонантних стрибків, непередбачуваність ритмічного малюнка в темах фуг звучать одночасно з інтонаційно нерельєфними, монотонними хоралами в акордовому викладі. Тут одночасно існують два різних твори за жанром, за структурою, за типом драматургії (Додаток Б, приклади 3.4, 2.15).

Цікаві випадки у фугах, де у побудові тематизму або його розвитку композитори використовують принцип *комбінаторики*: вертикально-рухомий контрапункт стає результатом багаточисельних перестановок та є основним засобом розвитку тематизму. Так, у фузі № 6 І. Пясковського вертикально-рухомий контрапункт стає основним прийомом розвитку тематизму в інтермедіях, базується на «жонглюванні» трьома основними мотивами, які складають тему (тт. 6–17, тт. 23–27, тт. 33–48).

Структурний параметр. Формування зв'язків й взаємодію теми та інших елементів фуги, що забезпечують її цілісність детально розглянуто у другому розділі дослідження. Зараз пропонуємо заглибитись у процес становлення вже на рівні фуги. В музикознавчій літературі нерідко зустрічаються поняття, тісно пов'язане з поняттям структури — *«технологічний сюжет»*. Саме «технологічний сюжет» дає можливість показати процес становлення фуги. Головна ідея І. Пясковського полягає в тому, що «події», які відбуваються в різних параметрах (тональному плані, структурних послідовностях, поліфонічних прийомах перетворення теми, порядку вступу голосів), мають певні закономірності та прогнозують розвиток фуги, а також проходять найчастіше різночасово та послідовно, рідше — водночас. Наприклад, якщо стрета розпочалася на початку середнього розділу, вона зберігається у всіх наступних проведеннях [112, с. 200]¹. У фузі № 2 А. Караманова, стрета, що з'явилась на початку розділу, стає панівним засобом розвитку теми (тт. 24–25, 30–33, 33–34, 37–38, Додаток В, схема 27). Так само і у фузі № 2 В. Задерацького (Додаток В, схема 2). Якщо стрета з'явилася після початку середнього розділу або взагалі не з'явилась, тоді вона або залишається епізодичною в цьому розділі або використовується лише в завершальному розділі фуги як засіб, який композиційно підкреслює

¹ Одним із перших, хто висловив думку про наявність подій у фугах Й. Баха був С. Скрєбков, який стверджував, що процесуальність — головна якість фуги. Продовжуючи його думку, Б. Кац вводить поняття «сюжету» та «подієвості» та стверджує, що фуга — не тільки «доказ тези», а й художній сюжет її розвитку з наявністю усіх етапів та необхідних драматургічних атрибутів [51, с. 109]. Але різниця між ідеями вищезгаданих музикознавців та І. Пясковського полягає у тому, що вони акцентували увагу на процесуальному аспекті драматургії, а І. Пясковський — на процесуальному аспекті структурної взаємодії елементів фуги та перетворень теми.

початок заключного розділу. Отже, такий підхід дає можливість максимально об'єктивно аналізувати перебіг «подій», як у різних параметрах, так і у кожній фузі загалом, та відтворювати їх у вигляді наочної графічної схеми.

Композиція фуги¹. Проаналізувавши фуги з різних поліфонічних циклів, констатуємо, що будова фуги у ХХ — на початку ХХІ століття зазнає змін. Формування композиції знаходиться в тісному зв'язку з характеристиками теми, *орієнтація композитора на традицію* чи на *новаторство* стає стратегічно важливим фактором у формуванні фуги. Залежно від цього змінюються і параметри визначення меж розділів та їх функціональне навантаження. У фугах ХХ — початку ХХІ століття:

- тональний план стає практично неактуальним фактором;
- порядок вступу голосів також може не бути вирішальним показником;
- будь-який компонент фуги може стати фактором, що спричиняє її побудову;
- будова фуги може обумовлюватись індивідуальною логікою композитора.

Експозиційний розділ. У фугах В. Задерацького та в деяких фугах І. Пясковського, де звернення до бахівського типу виправдано стилізацією, *експозиційний розділ залишається найстійкішою побудовою*, головною якістю якої є економія всіх виражальних засобів:

- тональностей (тоніки, домінанти, виняток — субдомінанти);
- поліфонічних прийомів (вони не використовуються);
- реєстрів (компактний почерговий прямий вступ голосів або попарний вступ).

¹ Найчастіше, під поняттям композиції фуги мається на увазі двочастинна або тричастинна будова фуги, що заснована на різниці функціонального навантаження розділів. Різні дослідники притримуються різних позицій. Так, у розумінні Ю. Холопова фуга складається з експозиції та трактації теми [155151, с. 21]). Також існує аналогічна традиція (А. Мілка, К. Южак, Г. Абдулліна) виокремлювати у фузі строгу частину (експозиційну) та вільну частину (весь інший розвиток фуги). У даному дослідженні будемо дотримуватися розподілення за функціональною ознакою на три розділи: експозиційний, розвиваючий, завершальний, що відповідає тріаді загальнокомпозиційних логічних функцій *i : m : t* — експозиція, розвиток, завершення і були затверджені як норматив фуги Г. Ріманом.

У фугах інших композиторів *експозиційний розділ* *знає значних змін*:

- вільне поводження з порядком вступу голосів та недотримання заявленої їх кількості, що спричиняють структурну розмитість меж експозиції;
- відбувається зміна інтервального співвідношення теми та відповіді, що формує тенденцію до наскрізного розвитку;
- за рахунок змін, які можуть відбуватись у темі, починаючи вже з відповіді, в експозицію проникає розробковість, що зменшує функціональну зону експозиції та розширює можливості розвиваючого розділу.

Так, у фугі *in A* І. Пясковського вже при експонуванні тема зрушується горизонтально, змінюючи свій початок з сильної першої долі на слабку третю (тт. 1–5). У фугі № 2 А. Караманова план вступу голосів в експозиції одразу після відповіді змінює кварто-квінтове співвідношення голосів (*c g cis f e h*), що сприяє розімкненню експозиційного розділу та плавному переходу до розвиваючого розділу.

Розвиваючий розділ у фугах ХХ — початку ХХІ століття — стратегічно найважливіша частина, що потребує великого творчого потенціалу композитора та винахідливості. З одного боку, це відповідальна зона фуги, що ілюструє поліфонічну майстерність композитора та підтверджується великою різноманітністю індивідуально реалізованих варіантів. З іншого боку, важливість розвиваючого розділу підкреслена розширенням його функціональних меж.

Як зазначалось вище, часто вже в експозиційному розділі відбуваються значні зміни в тематизмі та ладотональній будові, що може стиснути експозицію до одного, першого проведення теми, при цьому серед ознак експозиційного розділу може залишитись лише перше *T–D* співвідношення теми та відповіді. Такий варіант дуже типовий для фуг А. Караманова. Більшість експозиційних розділів фуг з циклу обмежуються лише двома проведеннями теми в *T–D* співвідношенні (фуги №№ 1, 2, 5, 7, 8, 9, Додаток В,

схеми 26, 27, 30, 32, 37). Узагалі може залишитись лише тематичне ядро, яке одразу ж перетворюється на силу, що рухає розвиток фуґи.

У фуґах В. Задерацького дуже часто *розвиток настає вже під час експонування теми*: так, у фузі № 4 вже після т. 6 починається секвенційний розвиток теми, який буде зберігатись як складова частина теми і подальших її проведень (Додаток Б, приклад 2.4). У фузі № 5 тема вже містить і секвенційний розвиток (тт. 10–11 секвентно повторюють тт. 8–9), і транспозицію (тт. 15–17 — транспозиція тт. 5–7, Додаток Б, приклад 2.16).

Іноді *розвиваюча функція* настільки широко розповсюджується, що *нашаровується і на завершальний розділ*. Так, активний розвиток тематичного матеріалу в інтермедіях фуґи № 15 В. Задерацького, по суті, завершується разом з кодою (інтермедії: тт. 13–16, 24–33, 46–53, кода: 59–69). У фузі № 17 функція розвиваючого розділу також розростається та захоплює завершальний розділ за рахунок того, що в розвиваючому тема майже не піддавалась значним перетворенням і тому завершальний розділ функціонально стає стратегічним об'єктом: три чотириголосні стрети, одна з яких магістральна, контрапункт теми, другого протискладення та теми в збільшенні.

Завершальний розділ з функціональної точки зору може бути досить типовим: повертати темі цілісність, попередній динамічний рівень, функціонально завершувати форму, але для фуґ XX — початку XXI століття це скоріш виняток, серед проаналізованих фуґ превалує в циклі В. Задерацького. Але в переважній більшості завершальний розділ трансформує свої основні якості: така функціональна якість як стійкість (тональна, фактурна, упорядковане проведення теми) перестає бути характерною ознакою. Завершальний розділ може:

- повністю зливатись з розвиваючим розділом, втрачаючи свою стійкість;
- доводити розпочаті в розвиваючому розділі процеси розвитку до їх кульмінаційної точки;

- продовжуючи ідеї розвиваючого розділу, ускладнювати внутрішню структуру (хвилеподібний тип розвитку) та масштабно розширюватись;
- за рахунок розширення функціональних меж розвиваючого розділу функціональні межі завершального пересуваються в код, в якій і підводиться загальний підсумок розвитку.

Так, особливу увагу привертають фуги А. Караманова №№ 3, 6–15 (Додаток В, схеми 28, 31, 32–40) та фуги В. Бібіка №№ 1, 2, 7, 14 (Додаток В, схеми 42, 43, 46, 48, 50, 55), де *межа між розвиваючим і завершальним розділами відсутня*. І в такому випадку композицію фуги дійсно можна вважати двочастинною, де є *експозиція та тракція теми*.

Також звертає на себе увагу *підвищення важливості функції коду*, яка з невеличкої побудови, що структурно утворювалась за рахунок доповнення або розширення, перетворилась на самостійну, досить розвинену частину за рахунок максимально можливого розширення функціональних меж розвиваючого розділу і зміщення функції завершення у зону коду. Так, у фугі № 9 А. Караманов трактує код як підсумок розвитку всієї фуги — її найвищу кульмінаційну точку (тт. 97–101): код базується на ствердженні інтонацій теми, викладених в діапазоні п'яти октав, акордовому застигаючому русі на максимальній динаміці звучання *ffff*.

Розглянемо декілька *оригінальних варіантів утворення композиції* у проаналізованих фугах. У фугі № 4 І. Пясковського визначення композиції з орієнтацією на тональний план стає неможливим за рахунок використання складноладової організації. У цьому випадку інші фактори беруть на себе функції утворення меж композиції та форми фуги. Так, метрична змінність розмірів водночас створює ілюзію вільного розвитку теми, але в той же час, метрична схема (7/8 7/8 8/8 6/8 8/8 9/8 10/8) *за рахунок повторюваності* структурує фугу. Виняток складають інтермедії (тт. 15–18 та 26–28), які структурно вибиваються, порушуючи схему. Визначити межі розділів допомагають: кількість голосів, порядок вступу, перетворення теми

(Додаток В, схема 93). Експозиція (тт. 1–25) будується на прямому проведенні теми в усіх трьох заявлених голосах по черзі (з верхнього до нижнього). Включення інтермедії між другим та третім проведеннями (тт. 15–18) також є типовим композиційним прийомом. Початок наступного розділу (тт. 29–50) допомагає визначити проведення теми в усіх трьох голосах в її оберненому вигляді (тт. 29, 36, 43). Фуга закінчується невеликим заключенням, де двічі повторюється основний мотив теми в низькому регістрі (тт. 47–50). Отже бачимо, що у фузі формуються два розділи: перший — експозиційний та другий, який за логікою загальноприйнятої структури фуги повинен суміщати в собі риси розвиваючого та завершального розділів. Але враховуючи характер тематизму, який тяжіє до медитативності, стає зрозумілим, що ці терміни не придатні для фіксування суті того, що відбувається. Звернемось до смислового значення обернення: за характером воно «віддзеркалює» тему, що в даному контексті може позначати розвиток думки в інший бік (від лат. *inversion* — протирух). Скоріш за все, роль другого розділу можна функціонально **визначити як перебування, а не розвиток або заключення.**

У деяких випадках композиційну побудову фуги можуть визначати окремі концептуальні ідеї композиторів як ілюстрація дуже індивідуалізованого сприйняття фуги. У фузі № 1 А. Караманова композиція фуги має стандартні три розділи та утворює тричастинну композицію, але досить специфічну. Центральна частина — розвиваючий розділ, наймасштабніший з усіх трьох і найінтенсивніший. Масштабно експозиція займає 10 тактів, завершальний розділ 7 тактів, а розвиваючий аж 35 тактів, що пояснюється **ідеєю протистояння контр-тем інваріанту теми** (Додаток В, схема 26)

Фуга № 2 А. Караманова втілює **ідею скорочення, згортання художнього часу на різних рівнях**, що формує особливості композиції фуги. За масштабом експозиційний розділ — 23 такти, розвиваючий — 16 тактів, завершальний — 11 тактів. В експозиційному розділі тема проводиться по черзі в усіх шести голосах у повному обсязі. У розвиваючому — спочатку

стретно (тт. 24–25, 30, 34), потім в контрапункті та інтервальному подвоєнні одночасно, тобто сприйняття часу змінюється за рахунок скорочення інтервалу вступу теми. В заключному розділі — тема скорочує час свого звучання за рахунок використання лише першого мотиву теми (тт. 45–46) та, інтонаційно розчиняючись (тт. 47–51), взагалі зникає наприкінці фуги (Додаток В, схема 27).

У фузі № 2 В. Бібіка центром розгортання подій стає другий розділ композиції. На нашу думку, це пов'язано з авторською *ідеєю розосередження тематизму*. Вже на етапі експонування тема (внутрішньо розірвана довготривалими паузами) при третьому проведенні починає шлях трансформацій. З одинадцяти проведень у другому розділі без перетворень тема проходить лише один раз (тт. 20). Загалом у фузі тема представлена вісьмома різними варіантами (включаючи початковий). Найголовніше, що весь розвиток теми проходить через максимальну кількість прийомів перетворення (обернення, ракохід, інтерполяцію, ритмічне збільшення, ритмічне зменшення), які приводять до повного розосередження теми через розростання довготривалих пауз (при експонуванні вони надавали їй особливої виразності) (Додаток В, схема 42).

Форма. З часів барокової фуги традиційно фуги вважали або двочастинними або тричастинними, де тональний план був запорукою чіткого визначення меж розділів, а всі елементи фуги ще мали чітку регламентацію та підпорядковувались логіці тематичного розвитку. Поступово, еволюційні процеси стали призводити до того, що утворювались виключні варіанти будови фуг, у яких спостерігався вплив гомофонних принципів формотворення. Нерідко такі форми трактувались як змішані гомофонно-поліфонічні форми¹. У музиці ХХ — початку ХХ століть формотворення у фузі поступово переростає у досить вільний процес, який підпорядковується

¹ «Їх кількість дуже велика, а художня якість часом піднімається до немислимих висот. І величезною мірою, саме завдяки взаємопроникненню контрастних за своєю сутністю методів композиції — методів, що визначають цілі музично-історичні епохи» [65, с. 44]. Для визначення проявів інших форм у фузі дослідники використовували різні терміни: форма другого плану (В. Протопопов), субформа (Ю. Холопов), суперформа (К. Южак).

таким принципам, як плинність, нівелювання структурованості. Чітке визначення меж всередині форми значно ускладнюється, воно може бути неоднозначним. Нерідко доводиться говорити про загальні принципи тієї чи іншої форми, які проявляються у фузі. Окрім загальноприйнятих **факторів формотворення фуги** (тональний план, каданси, зміна щільності викладу та використання поліфонічних прийомів) треба додати такі фактори, як **матеріал інтермедій, кількість тем та їх розміщення у формі**.

Зазначені традиційні фактори або пристосовуються до умов сучасної музики, або зникають взагалі. Так, у нових ладотональних умовах майже **неактуальним стає фактор кадансу**. Відмова від системи функціональності дозволяє лише умовно констатувати зони кадансування як етап мелодичного завершення теми та наявності ознак завершення попереднього етапу розвитку та початку нового (паузи). Це перетинається з фактором зміни щільності фактури, розрядження або згущення якої може позначати новий етап розвитку або розділ форми.

Як вже зазначалось, **тональний план**, який був найважливішим фактором формоутворення в фузі, перестає виконувати свою роль. План «подорожі» поліфонічної теми вже вказує не на конкретні тональності з визначенням ладу, а **утворює «мапу» переміщень теми**, де «координатами» стає позначення висоти або нового звуковисотного центру теми.

Звернемо увагу лише на деякі, найцікавіші випадки утворення нових варіантів форми. Простежуючи процес еволюції, треба звернути увагу на ключові тенденції розвитку фуги післябахівського періоду, коли вона існувала в умовах функціонування «великої поліфонічної форми». Вже композитори-романтики почали експериментувати, поєднуючи імітаційні або фуговані форми з гомофонно-гармонічними. На рівні тематичного матеріалу тенденція взаємопроникнення поліфонії та гомофонії спричинила контрапунктичне поєднання фугованого та нефугованого матеріалу. Поліфонічні прийоми розвитку проникли в розробку сонатної форми та серединні розділи інших форм. Натомість у фузі така взаємодія спонукала до

проникнення неполіфонічних засобів розвитку в розвиваючий розділ фуги, який тепер може:

- мати декілька етапів розвитку («хвиль»);
- кожен з етапів може мати власну специфіку розвитку;
- поєднувати поліфонічні та гомофонно-гармонічні засоби розвитку матеріалу.

Музикознавці¹ намагаються пояснити це якісно нове явище та пропонують термін «*поліфонічна сонатність*», який позначає особливу систему взаємодії принципів форми фуги та сонати як найвищої форми узагальнення їх структурно-виразових закономірностей. Мається на увазі той рівень взаємопроникнення різних жанрових ознак, які породжують нову якість процесів формотворення. Такий тип фуги, з рисами сонатної форми в розвиваючому розділі, найчастіше трапляється серед фуг В. Задерацького і складає особливу рису його поліфонічного мислення (більш детально у Розділі 4, п. 4. 1).

Усе частіше в поліфонічних циклах виникають нові, *авторські моделі формотворення*, де факторами формотворення можуть бути:

- окремі елементи фуги, які стають більш диференційованими та автономними;
- певна логічна закономірність.

Формується також форма фуги, подібна до *форми періоду типу розгортання*. Серед проаналізованих фуг до цього різновиду можливо віднести фугу *in B* І. Пясковського (Додаток В, схеми 99, 100) та фугу № 4 А. Караманова (Додаток В, схема 29). У першому випадку це обумовлено ігровою логікою, безперервністю «гри», а в другому — максимально можливою тематизацією всіх голосів та структурним виключенням зв'язок та інтермедій.

¹Г. Завгородня [41], М. Шинкарьова [171].

Дуже близькою за принципами організації стає *наскрізна форма розвитку*. Головна відмінність від форми єдиного розвитку — наявність якісних перетворень тематизму, динамічне зростання та пов'язана з крещендуючим типом драматургія. Фуга № 8 А. Караманова композиційно поділяється на два розділи (тт. 1–28 та тт. 29–90). Але при цьому структурний розподіл на рівні форми неможливий за рахунок інтонаційної спорідненості теми та інтермедій (Додаток В, схема 33). Або у фузі В. Бібіка № 8 весь розвиток спрямований та перетворення теми спрямоване до кульмінаційної точки — виразної фіксації символу хреста (тт. 109–116, Додаток В, схема 49).

Відкритою залишається форма фуги *in Es* І. Пясковського, фуга має лише експозиційний та розвиваючий розділи і переходить аттасса в постлюдію, що функціонально стає завершальним розділом композиції фуги (Додаток В, схема 102). Аналогічна ситуація з останньою фугою в циклі: фуга розімкнена структурно та має два розділи: експозиційний (три проведення + одне додаткове) та розвиваючий розділ, який визначається лише за рахунок тонального зсуву (експозиція: *e h e h*, розвиваючий розділ: *cis fis cis*) (Додаток В, схема 103). Підкреслимо, що жодних перетворень з темою (за винятком зміни тональності) не відбувається. Така специфічність фуги наштовхує на думку, про дзеркальну заміненість функцій у малому циклі фуги та постлюдії, де центром стає не фуга, а постлюдія.

Дзеркальність як принцип організації форми та композиції діє в деяких фугах. У фузі І. Пясковського № 5 він виявляє себе на рівні роботи з темою: крайні розділи, експозиція та заключний розділи будуються на проведеннях теми в прямому русі, а середній розділ — на проведенні теми в оберненні, таким чином утілюючи ідею дзеркального відображення (Додаток В, схема 94). Аналогічна ситуація у стретній фузі № 12 А. Караманова, де в першому, експозиційному розділі проводиться тема стретно в основному її напрямку (тт. 1–11), а в другому — стретно, але в оберненому вигляді (тт. 12–29). Схематично перша частина Т, друга — \perp (Додаток В, схема 37). Ілюзію дзеркальності побудови фуги зустрічаємо у фузі № 1 В. Бібіка, де чітко

посередині (загальний масштаб фуги 24 такти), розосереджується фактура і у точці перетину у т. 12 зустрічаються два проведення протискладення у прямому та оберненому вигляді, що розділяють фугу на дві частини (Додаток В, схема 41).

У фузі *in A* І. Пяковського (Додаток В, схема 96) **комбінаторика** ще більше розширює свої можливості. Вона отримує функцію утворення драматургічної лінії фуги. Всі три інтермедії базуються на складному контрапункті мотивів, не пов'язаних з темою і утворюють власну лінію розвитку. Так, контрапункт у другій інтермедії поєднує в собі імітаційні риси (імітаційне проведення мотиву *d* в усіх трьох голосах) та транспозицію остинатної ритмоформули, виділеної з мотиву *a* (верхній пласт тт. 24–30). Інтермедія структурно ускладнюється появою теми в оберненні під час секвенційного розвитку мотиву *c*, що після експозиції теми та нового матеріалу в першій інтермедії стає новим драматургічним «поворотом». У третій інтермедії (тт. 34–37) протистояння інтермедійного матеріалу та теми посилюється: тема розділяється на окремі ритмоінтонації та контрапунктує до мотивів *a* та *c*. Але драматургічну ситуацію конфлікту вирішує заключний розділ, стверджуючи основну тему її потрійним контрапунктом (тт. 38–40). Аналогічна ситуація складається у фузі № 2 В. Задерацького, де основу теми та подальшого розвитку складають три мотиви (Додаток В, схеми 2, 3).

Ідея чергування тематичних проведеннь та інтермедій наявна й у фугах А. Караманова №№ 6, 10, утворюючи **рондоподібний** варіант форми (Додаток В, схеми 31, 35). Аналогічні випадки організації форми зустрічаються і в фугах В. Задерацького №№ 7, 10, 14, 15, 16 (Додаток В, схеми 8, 11, 16, 17).

Завершуючи дослідження структури фуги не можна не погодитись із висловом: «При найсуворішому підпорядкуванні логіці музичного розгортання фуга передбачувана і непередбачувана водночас. Фуга багатозначна. Вона завжди загадка, тому що зовнішня форма, яка визначається

внутрішніми структурними закономірностями, диктується цими закономірностями кожен раз ніби заново» [69, с. 15].

3.2 ФУГА ЯК РУШІЙ ДРАМАТУРГІЧНОГО РОЗВИТКУ ЦИКЛУ

Розглянувши структурний аспект фуги, побачивши становлення у внутрішньому різноманітті процесів, перейдемо до розгляду іншого аспекту — драматургічного. Зауважимо, що внутрішня драматургія фуги: з одного боку, є результатом становлення теми в процесі розвитку, а з іншого — формування потенційної рушійної сили для створення зв'язків як на рівні малого, так і великого циклу.

Для осмислення драматургічної складової великого поліфонічного циклу як цілісності і фуги зокрема, будемо використовувати аналітичний підхід, запропонований І. Коханик [56], орієнтуючись на наступні методологічні установки:

- драматургія охоплює рівень смислової організації музичного цілого;
- корелятом драматургії є композиція, це дві взаємодоповнюючі сторони музичного твору, що охоплюють найвищий рівень його структури;
- поняття драматургії проєктується на всі стадії буття музичного твору (від композиторського задуму до сприйняття слухачами)¹;
- драматургія дає можливість людині заломлювати закони світобудови, частиною якого є вона сама;
- оскільки сенс музичного твору реалізується через інтонування, його розгортання — це процес, обумовлений загальнологічними принципами музичного мислення і звуковою формою інтонування; остання сьогодні збагачується за рахунок просторової координати, стає багатомірною [56, с. 9].

Формування драматургічного розвитку всередині фуги настільки різноманітне, воно тяжіє до максимальної індивідуалізації, тому пропонуємо

¹ В сучасному музикознавстві окреслилася тенденція до визначення музичної драматургії через поняття подієвості (А. Івко, В. Москаленко, Є. Морева, Л. Стадницька лив. про це: [56]).

розділити всі можливі варіанти на *два основних типи* (за принципом потенційної спрямованості внутрішнього розвитку): *статичний* та *динамічний*. Для статичного характерною є незмінність образу, закладеного у фузі, для динамічного, — притаманні зміни в рамках розвитку одного образу або активна взаємодія кількох, частіше двох, образів.

Серед проаналізованих фуг можна виділити такі різновиди статичного типу драматургії:

- медитативний;
- монтажно-мозаїчний або комбінаторний;
- різновид, розвиток в якому не призводить до суттєвих змін похідного образу (динаміка в статиці або статика в динаміці).

Для *медитативного типу драматургії* характерна єдинообразність та незначні зміни тематизму, які взагалі не створюють відчуття руху, це, скоріш, перебування. Як уже зазначалося, fuga № 4 І. Пясковського втілює ідею перебування в єдиному стані, стані роздуму, що визначає медитативний характер тематизму та тип його подальшого розвитку. Для фуг В. Задерацького такий драматургії взагалі не характерний.

У фугах № 10 А. Караманова, № 6 та in В І. Пясковського, № 2 В. Задерацького, №№ 4 та 8 Б. Стронька *ігрова логіка* виступає на перший план. Найбільш показовою є fuga in В І. Пясковського, де за рахунок вільного «жонглювання» чотирма мотивами, несподіваний початок та закінчення фуги утворюють ефект реальної гри та утримують на одному драматургічному рівні всю фугу, відображаючи процесуальність гри (Додаток В, схема 100).

Різновид «*динаміка в статиці*» реалізує себе у фузі № 7 А. Караманова (Додаток В, схема 32). Композиційний план та форма фуги не співпадають. На рівні композиції можна виділити два розділи, які між собою розділені інтермедією. Але завдяки тому, що інтермедія органічно продовжує розвиток інтонацій теми, вона не руйнує хід розвитку а сприяє утворенню форми типу розгортання, єдиної будови. Цьому також сприяє сам характер тематизму (повільний роздум або вислів) та вільно змінний метр, який також сприяє

пластичності тематизму, його плинності. Взагалі для таких фуг характерна лінеарність, незначні зміни в тематизмі, розвиток відбувається майже без перетворень теми, за винятком стрети. Фуга № 10 А. Караманова починається та перебуває весь час на одному образному рівні від початку до кінця. Немає перетворень теми, за виключенням обернення перших двох мотивів, що суттєво ніяк не впливає на розвиток тематизму (Додаток В, схема 35).

Досить статичними в драматургічному плані є фуги, які будуються за рондоподібним принципом. Якщо панують ідеї змагання або безперервного руху, тоді сценарієм драматургічного розвитку в таких фугах стає динаміка в статистиці. Наприклад, фуга № 7 В. Задерацького реалізує ідею нескінченного руху, тому і динамічно, і тематично тримається в одному, майже незмінному стані (Додаток В, схема 8).

Для *динамічного «сценарію»* розвитку фуги характерні: якісні зміни похідного образу, тематизму, активна взаємодія та взаємовплив образів (тем). Серед проаналізованих фуг можна виділити наступні різновиди:

- фазовий тип розвитку;
- крещендуючий;
- конфлікте співставлення;
- контрастне співставлення.

Драматургічно-фазовий розвиток інтонаційно насичений майже не має зон, де переважають загальні форми руху. Але активність інтонаційно-тематичного розвитку може відрізнитись ступенем інтенсивності, що пов'язане з використанням тих чи інших типів розвитку. Фазність розвитку визначається певним видом роботи з матеріалом фуги та має різну тривалість. Кожна з фаз розвитку може мати свою характеристику та утворювати або хвилеподібний розвиток або по типу «крещендо», коли кожен новий етап розвитку відповідає новому драматургічному етапу, який динамічно продовжує попередній. Найчастіше такий тип розвитку зустрічається серед фуг В. Задерацького. Так, у фугі № 3 експозиційний розділ досить типовий за своєю будовою та виконує свою основну функцію. Починаючи з розвиваючого розділу, тема поступово

починає змінюватись. На початку вона проводиться в октавному подвоєнні (тт. 34), далі в оберненні (т. 48), потім тема вступає стретно в своєму основному та оберненому вигляді (тт. 73–74, 80–82). Таким чином, *перетворення теми відбуваються за принципом ускладнення та накопичення*. Між ними проходять інтермедії, які закріплюють досягнений динамічний рівень. Уся fuga завершується останнім кульмінаційним проведенням майже повного варіанту теми в усіх трьох голосах та коди, оснований на інтонаціях теми (Додаток В, схема 2).

Ідея зростаючого «крещендо» (наскрізного розвитку) реалізується на всіх рівнях fugи № 9 А. Караманова. На тематичному рівні — через напластування тематичних ліній в розвиваючому розділі. Проведення теми у трьох голосах через квінту (тт. 73–82) утворює паралельний рух акордами, який вже далі перетвориться на остинатну фігуру та буде звучати до кінця fugи. Із такту 83 фактура ще ускладнюється подвоєнням теми в нону. На динамічному рівні fuga починає своє звучання на *mezzo piano*, проходить крізь *fortissimo*, *fff* та завершує на *fffff*. Композиційно fuga має два розділи: експозицію (тт. 1–48) та розвиваючий розділ, власне з якого починається динамічне зростання. Завершується fuga кодою-кульмінацією, що виконує функцію завершення. Щоб утворити безперервну лінію розвитку, композитор не використовує зв'язки. Єдина інтермедія (тт. 49–55) продовжує розвиток інтонацій теми та умовно визначає межі розділів (Додаток В, схема 34).

Аналогічна ситуація у фузі № 8 А. Караманова. Спорідненість тематичного матеріалу інтермедій та теми дає можливість реалізуватися наскрізному розвитку. Розгортанню драматургічної лінії також сприяє інтенсивне використання обернення теми, її контрапунктичні поєднання, фактурні потовщення, а також безперервне підвищення рівня динаміки від початку *mezzo piano* до *fffff* наприкінці (Додаток В, схема 33).

Динамічний тип драматургії більш очевидний в багатотемних fugaх, де теми виступають як рівнозначні персонажі fugи. Можливе конфліктне або неконфліктне протиставлення тем. Так, у фузі № 3 І. Пяковського основою

драматургічного розвитку стає конфліктне протиставлення тем. Перша тема (тт. 1–4) має підкреслено стверджувальний характер (затактовий квінтовий хід I–V), друга тема (тт. 30–35) — декламаційно-речитативний. Експонування тем проводиться окремо. Перша тема безперервно експонуються в усіх чотирьох голосах (тт. 1–12) і відразу ж починається її розвиваючий розділ (тт. 13–29). Друга тема експонується лише в трьох голосах (тт. 30–48). Особливістю експонування другої теми є її протискладення, яке розвивається з початкової інтонації першої теми. Вже на етапі експонування другої теми першої теми проявляє себе дуже активно: імітацією в усіх інших голосах, утворюючи утриманий контрапункт, поки що як фон. Друга інтермедія бере на себе функцію загального розвиваючого розділу, де друга тема (тт. 49–61) і перша тема (тт. 62–70) звучать по черзі, рівноправно. Завершальний розвиток розставляє акценти таким чином: перша тема витісняє другу, за рахунок власного ствердження. На початку теми двічі звучать в одночасному контрапункті, втретє перша тема звучить вже у двох голосах та ще з октавним подвоєнням, демонструючи таким чином свою перевагу та фактурно витісняючи другу тему з усіх голосів (т. 86). Далі, до кінця фуги залишаться лише перша тема, яка по черзі пройде в усіх голосах (тт. 93–109), підкреслюючи свою абсолютну перевагу (Додаток В, схема 92).

Дуже цікавими в плані драматургії також є *фуги з контрастним, але неконфліктним протиставленням образів*. Розглянемо один з варіантів драматургічного розвитку в фюзі І. Пясковського in D. Фуга двотемна з окремою експозицією (Додаток В, схема 101). Перша тема експонується в двох проведеннях, друга — також в двох проведеннях, але разом в утриманім протискладенням (яке і далі буде завжди супроводжувати тему) утворює єдиний тематичний комплекс. У сучасному розумінні такий комплекс можна назвати темою-фактурою. Обидві теми монологічного характеру, але мають різні образні відтінки. Перша — більш виразна, ілюструє виклад думки за рахунок пластичної мелодичної лінії, яка переривається паузою, що підкреслює мовну виразність теми (тт. 1–12). Друга тема структурно

будується на двох повторюваних мотивах, кожен з яких являє собою синтез короткої репетиції на звуці *e* та мелодичної фігури *circulatio*, яка своїм обертанням та повтором збільшує емоційну напругу та підкреслює настирливість викладеної тези (тт. 13–24). Таким чином, вже в експозиції намічається протиставлення тем, скоріш не конфліктне, а таке, що тяжіє до взаємодії. Весь спільний розвиваючий розділ ілюструє взаємодію тем, але превалююче місце займає друга тема, яка веде до все більшого емоційного напруження. Зі структурної точки зору це реалізується через її кількісне та якісне переважання. Перша тема з'являється лише двічі (тт. 25–26 в стретному викладі, та в т. 40 в основному вигляді). Друга тема займає значну частину розвиваючого розділу: вона постійно звучить у комплексі з протиставленням, у вертикально рухомому контрапункті (тт. 32), у стреті та оберненні (тт. 44). Для розвиваючого розділу характерним є максимальне утримання та тематизація голосів, контрапунктичні проведення тем, що є динамічним фактором підготовки кульмінації, яка реалізується через магістральну стрету першої теми та магістральну стрету другої теми на початку заключного розділу (тт. 55–61 та 62–66). Цей кульмінаційний момент на рівні образного змісту являє собою протиставлення двох думок, де перемогу отримає друга тема, яка повністю виключає першу в коді (тт. 70–80) та завершує фугу на витриманих педалях в трьох інших голосах. «Перемога» другої теми забезпечувалась, з одного боку, її емоційно невірноваженим характером (що і стало поштовхом розвитку драматургічної лінії), а з іншого, фактурним викладом, кількісною та якісною перевагою проведенень.

Конфліктний тип драматургії яскраво реалізується у фузі № 14 В. Бібіка, де одразу в експозиції протиставляються дві контрастні теми, але їх протистояння призводить до значної трансформації більш вразливої, виразної теми (Додаток В, схема 55). Отже, перша тема — характеризується хроматичними низхідними боязкі інтонаціями та безліччю виразних пауз, друга тема — має декламаційний, настирливий характер, що підкреслено частою репетицію на основному звуці та гострим ритмічним малюнком. Початковий

діалог між двома персонажами поступово переростає в протистояння, про що свідчить панівна кількість проведень другої теми у незмінному вигляді та поступовою деформацією й утворенню нового варіанту першої теми (починаючи з тт. 9, перша тема вже не повертається до свого похідного вигляду, а кожен раз варіантно змінюється та трансформується ритмічно та інтонаційно окрім певних поліфонічних перетворень, див. схему фуги).

Питання формотворення у фузі поки що досліджені мало. Мабуть тому, що тривалий час, Отже, дослідження формотворення у фугах ХХ — початку ХХІ століть може становити окремий напрям, адже, як вважає Х. Хенце, «...форми в музиці ростуть разом із суспільством, разом із розвитком культури... Вони суть архетипи нашої цивілізації» [цит. за 69, с. 37]. А як влучно зазначив Л. Любовський: «Ідея фугової організації раціональна, логічна, бездоганна. У формі фуги можливо конструювати все, по суті, будь-який музичний твір (якщо не мислити “форму фуги” в її шкільному розумінні). Передана у ХХ століття в незмінному вигляді, вона сприймається як лабораторія багатьох ідей та форм, як фонд нових структурних організацій та можливостей» [69, с. 30].

Висновки до Розділу 3. У музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століття фуга значно розширила та оновила свої можливості чому активно сприяла еволюція музичної мови та естетичних ідеалів цього історичного періоду. Нові музичні умови дали можливість не тільки дотримуватися традицій, а й реалізувати авторське розуміння тематизму, використовувати нові, не характерні для поліфонічної музики попередніх історичних періодів принципи розвитку, що, в свою чергу, суттєво вплинуло на становлення фуги.

Виявивши композиційні особливості кожного окремого компоненту фуги та перетворень теми, дослідивши внутрішній розвиток фуги, проаналізувавши технологічний сюжет, розглянувши процеси утворення композиції та формотворення фуги зазначимо:

- всі елементи фуги, кожен з них має велику палітру виражальних можливостей, складаються у «фугоутворювальний комплекс»;

- взаємодія елементів фуги — симбіотичний процес, в якому всі елементи співпрацюють в умовах багаторівневої структурної організації;
- характер взаємодії елементів визначає перебіг «подій», зумовлює утворення композиції та закладає основу формотворення та драматургії фуги.

Еволюційні процеси не тільки спричинили зміни в тематизмі фуги, а й суттєво трансформували інші її компоненти, змінили принципи взаємодії між ними. Розширення функціональності кожного окремого елемента позначилося на загальній композиції фуги: змінились її структурні чинники, функціональність розділів, збільшився вплив гомофонно-гармонічних принципів на формотворення у фузі.

Незважаючи на еволюційні процеси, форма фуги довго тяжіла до дво- чи тричастинності, інші варіанти вважалися винятком, зумовленим впливом гомофонно-гармонічних форм. У ХХ столітті процеси інтеграції і трансформації форм значно активізувалися, вони торкнулися й фуги. Прагнення втілити авторську концепцію спричинило індивідуалізацію структурної будови фуги, посилення її процесуальної сторони, розмивання функціональних меж розділів.

РОЗДІЛ 4

ВЕЛИКИЙ ПОЛІФОНІЧНИЙ ЦИКЛ: ІНДИВІДУАЛЬНІ КОМПОЗИТОРСЬКІ ПРОЄКЦІЇ

Для усвідомлення композиційно-драматургічної цілісності великих циклів, враховуючи максимальну індивідуалізацію їх концепцій, у ході цілісного аналізу більша увага приділятиметься внутрішнім зв'язкам у рамках малого циклу та взаємодії між малими циклами в межах великого.

Принципи взаємодії прелюдії та фуги простежуємо на таких рівнях:

1) інтонаційному — дає можливість прослідкувати процеси внутрішнього формування тематизму;

2) драматургічно-функціональному — дає уявлення про співвідношення у категоріях *предикт // ікт*, де як прелюдія, так і фуга можуть змінювати свій статус залежно від їхньої значущості та драматургічної спрямованості розвитку, наявності кульмінаційних зон всередині малого циклу. Ікт — завжди концептуально більш значуща частина, вагомість якої кожен раз може визначатися різними факторами:

- прелюдія — предикт, фуга — ікт;
- прелюдія — ікт, фуга — ікт;
- прелюдія — ікт, фуга — постикт;

3) співставлення прелюдії та фуги в рамках малого циклу:

- формування за принципом образної та стильової єдності;
- жанровий взаємовплив;
- формування пар-антитез.

Взаємодію малих циклів між собою розглядаємо за такими **принципами**:

- каталогічність (Б. Стронько);
- контрастність // конфліктність співставлення (А. Караманов);
- внутрішній розподіл по образних групах, що включають декілька малих циклів у єдину групу (В. Бібік);
- формування єдиної драматургічної лінії розвитку за певним, авторським задумом (В. Задерацький, І. Пясковський).

Вся попередня аналітична робота була спрямована на створення підґрунтя для подальшого аналізу великого поліфонічного циклу в індивідуальних композиторських проєкціях.

4.1 «24 ПРЕЛЮДІ ТА ФУГИ» ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦЬКОГО: МАСШТАБНЕ ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ НЕЗЛАМНОСТІ ЛЮДСЬКОГО ДУХУ

XX століття — час відродження жанрів минулих епох, серед яких особливе місце належить відновленню жанрів поліфонічної музики. Численні композитори випробовують власну майстерність, створюючи як окремі фуґи, так і монументальні цикли. Відродження жанру великого поліфонічного циклу припадає на середину XX століття — «Ludus tonalis» П. Гіндеміта (1942), «24 прелюдії та фуґи» Д. Шостаковича (1951). Але, як виявляється, пальма першості тут належить Всеволоду Задерацькому, який у 1937–1939 роках створив цикл «24 прелюдії та фуґи», тобто цикли П. Гіндеміта та Д. Шостаковича з'явилися пізніше. І ці композитори, в силу особливих обставин, не могли знати про існування твору В. Задерацького. Він постає як унікальний феномен, незвичайний у всіх його аспектах, починаючи від історичного контексту (умов створення, років забуття, відродження, видання і виконання) і завершуючи найменшими деталями, прихованими у внутрішній логіці музичного розгортання.

«24 прелюдії та фуґи» були написані під час ув'язнення композитора у СЕВВОСТЛАЗІ — одному з найжорстокіших каторжних таборів Магаданської області. Одразу ж на думку спадають твори композиторів, які продовжували писати музику навіть у гетто: відомий «Квартет на кінець часу» (1940–1941) Олів'є Мессіана або незавершений «Нонет» чеського композитора Рудольфа Карела (1945). Але різниця у тому, що цикл Всеволода Петровича був записаний без звернення до інструмента, на телеграфних бланках та обірваних листках. Більшість з прелюдій та фуґ навіть не редагувалися при виданні й зберегли первісну справжність.

Композиційна ідея: на перший план виходить ідея розташування малих циклів по квінтовому колу з використанням паралельних мінорних тональностей.

Образна драматургія. У своїх бесідах син композитора підкреслював: «Найбільша таємниця в тому, як він [В. П. Задерацький — С. П.] це зробив. Як він досяг такого високого рівня концентрації якості у відтворенні своїх фантазій, своїх ідей. Тому що цей цикл написаний з колосальним розмахом, внутрішнім гігантським драматизмом, з потужною внутрішньою силою опору і особистісного самоствердження» [54]. Тяжка атмосфера мук і страждань отримала специфічну образну реалізацію у циклі. Загалом, усі прелюдії та фуги умовно можна поділити на дві сфери: ілюзорну, куди автор «тікає» від реальності (у стильовому відношенні — апеляція до романтизму та імпресіонізму), та реалістичну. Образний розвиток будується на **контрастному співставленні малих циклів**. Наростаюча драматизація виявляється на різних рівнях циклу:

- тональному (через нівелювання ладового нахилу у мажорних прелюдіях);
- масштабному (мажорні фуги стають меншими за об'ємом ніж мінорні);
- композиційному (драматургічне напруження виявляється у процесі поступової взаємодії всередині мініциклу та інтеграції прелюдії та фуги на рівні композиції та форми).

На рівні **взаємодії між собою прелюдії та фуги** або співставляються **контрастно** (№№ 7, 10, 13, 19), або співіснують за принципом **взаємодоповнення** (№№ 5, 6, 21). Фугам рішучого, активного характеру дуже часто передують прелюдії, що втілюють сферу швидкого руху (№№ 3, 12) або мають напружено-драматичний характер.

В інтонаційному аспекті прелюдії та фуги можуть або будуватись на різному тематичному матеріалі, або ж бути взаємопов'язаними: вони розвивають одні й ті самі інтонації або реалізують схожі ідеї.

У більшості випадків прелюдія та fuga відокремлені одна від одної та *мають власні, завершені форми*. Але чимдалі у процесі образного розвитку циклу більш контрастними стають між собою прелюдії та fugи, тим глибшає їх взаємозв'язок на рівні композиції та форми. Вже у другій половині циклу емоційне напруження та образний контраст переходять з площини співставлення до тематичної взаємодії. Так, у фузі № 16, замість продовження розвитку заключного розділу (тт. 101–119), включається тематичний матеріал прелюдії, який функціонально заміщує коду fugи (Додаток В, схема 17). У фузі № 19 кода, починаючи з тт. 59–69, в точності повторює матеріал прелюдії з тт. 32–42, а далі вільно його розвиває, чергуючи з імітаційним проведенням основного мотиву теми у збільшенні. А вже в останньому малому циклі fuga повністю інтегрується з прелюдією, утворюючи єдине ціле (Додаток В, схема 20).

Специфіка тематизму. Неодноразово згадуване В. Задерацьким навчання у класі С. Танєєва [43, с. 188] безумовно вплинуло на формування двох основних характеристик поліфонічного мислення композитора: масштабність та монотематизм.

Масштабність виявляється на різних рівнях: починаючи з масштабності тем та fug загалом, розуміння теми як «тематичного комплексу» разом з утриманими протискладеннями, концертного трактування фортепіано, завершуючи монументальністю задуму всього поліфонічного циклу.

Принцип монотематизму проявляє себе в інтонаційній подібності основних елементів fugи між собою. Так, композитор може утворювати по декілька автономних тем та/або протискладень шляхом розвитку інтонацій однієї/одного з них. Найбільш яскравий приклад знаходимо у фузі № 1, де обидві теми та два протискладення з трьох є похідними одне від одного: друге протискладення наслідує і розвиває хроматичну ідею першої теми, а друга тема — проростає з першого протискладення, вдвічі збільшуючи ритмічний рисунок (Додаток Б, приклади 4.1, 4.1а, 4.1б, 4.1в). У таких випадках існує небезпека сплутати тему з протискладенням і навпаки. Для уникнення такої

ситуації треба враховувати контекст використання тематичного матеріалу у розвитку фуги: кількість проведень, ступінь перетворення, місцезнаходження у композиції (Додаток В, схема 1). Унікальним варіантом використання *принципу монотематизму* є двотемна фуга № 10. Сам момент експонування другої теми в заключному розділі, а не у вигляді окремої розгорнутої експозиції є нетрадиційним варіантом подвійної фуги. Інший парадокс експонування другої теми в тому, що на слух вона образно контрастує першій (відбувається образно-інтонаційна трансформація з активної декламаційності до ламентозності), але при інтонаційному аналізі не виявляє нових тематичних утворень, а є мотивно переінтонованим та перекомбінованим варіантом першої теми (Додаток Б, приклад 4.2).

Рясне *використання риторичних фігур*. У циклі В. Задерацького риторичні фігури використовуються в їх «насиченому» вигляді, як комплекс інтонаційних моделей, що формують образ, досить чітко «прописуючи» інтонаційно-змістовні деталі (наведені приклади у Розділі 2, п. 2. 2).

Трактовка структурних елементів фуги. Використання великої кількості утриманих протискладень (аж до чотирьох в одній фузі), які у контрапункті з темою утворюють «тематичний комплекс». Так, використання прийому утриманих протискладень дає можливість композитору продемонструвати свою поліфонічну майстерність у фузі № 22: усі чотири теми з власними протискладеннями експонуються окремо і проводяться від трьох до одного разу. Сконцентрованість розвитку та їхню чітку структурованість у такому випадку забезпечує обсяг тем: кожна тема не перевищує трьох тактів, а мислення тритактовими блоками є загальною структурною закономірністю фуги (Додаток Б, приклади 4.3, 4.3а, 4.3б, 4.3в).

Є й інші цікаві варіанти використання протискладень серед фуг: у фузі № 20 протискладення сприймається як природне продовження теми, а у фугах №№ 4, 5, 9, 10, 13 — навпаки: протискладення дуже виразні і претендують на роль другої теми.

Інтермедії. У фугах циклу композитор йде ще далі — інтермедії автономізуються, виростають до масштабних, контрастуючих побудов. Так, у фузі № 14 В. Задерацького інтермедії мають власну логіку розвитку та утворюють контраст до тематичних проведень: обидві теми фуги неконфліктні і не піддаються значним перетворенням (Додаток В, схема 15). Розвиток в інтермедіях функціонально відповідає етапам розвитку теми та ілюструє **принцип інтонаційного проростання**. Експонування матеріалу — перша інтермедія (тт. 8–11, Додаток Б, приклад 4.4). У ній вже досить чітко заявляє про себе контрастний до теми ритмоінтонаційний мотив — широкий стрибок на в. 7, підкреслений синкопою, який відразу ж отримує інтенсивний секвенційний розвиток. Друга інтермедія (тт. 14–19, Додаток Б, приклад 4.4а), продовжує секвенційний розвиток першої інтермедії, додаючи прийом обернення (тт. 14–16), мотивного виокремлення та імітаційного розвитку (тт. 17–19). Третя інтермедія — посилює розвиваючу функцію, додаючи викладення інтонаційно зміненого мотиву з першої інтермедії (дивитись верхній голос у такті 8) у ритмічному збільшенні (тт. 26–28, Додаток Б, приклад 4.4б). Остання, четверта інтермедія — функціонально відповідає завершальному розділу, що відображається у посиленому акордовому звучанні контрапункту головного мотиву інтермедії у збільшенні (нижній пласт) та вільного розвиваючого голосу у верхньому пласті (тт. 35–42, Додаток Б, приклад 4.4в).

У циклі **ідея розвитку отримала значущу роль**: дуже часто розвиток у фузі починається вже під час експонування та іноді розвиваюча функція настільки розширюється, що нашаровується і на завершальний розділ, і, навіть, на територію коди. Ще однією важливою особливістю розвитку стає **проникнення рис сонатної розробки у процес розвитку фуг**. Важливо, що проникають принципи не тільки тонального, мотивного та інтенсивного секвенційного розвитку, але, найголовніше, фактурного, динамічного та структурного. Так, у фузі № 16 розвинений розвиваючий розділ структурно будується на чергуванні тематичних та інтермедійних блоків, де тематичні

блоки (тт. 64–76, 88–91) — поліфонічний розвиток теми, а інтермедійні — неполіфонічний розвиток, який змінює імітаційну фактуру на гомофонно-гармонічну:

- перший тематичний блок — контрапункт першої та другої тем (т. 64) та контрапункту першої теми, її ж обернення та другого протискладення (т. 72);
- інтермедія (тт. 77–87) будується на дзеркальній секвенції;
- другий тематичний блок — контрапункт першої та другої тем;
- інтермедія (тт. 92–100) варіант секвенційного розвитку, але вже в гомофонно-гармонічному викладі (Додаток В, схема 17).

Ще одна важлива складова — *концертність фортепіанного стилю*, що реалізується через використання складної піаністичної техніки, акордового потовщення тематизму, ускладненого голосоведення за рахунок дублювання голосів. Діапазон звучання в кульмінаційних зонах нерідко сягає усіх шести октав. Ускладнення фактури в усіх розділах відбувається різними засобами, навіть в моменті експонування теми або проведення відповіді. Це — не тільки особливість циклу В. Задерацького, але й передбачення майбутньої тенденції фактурного розвитку фуґи ХХ — ХХІ століть.

Потовщення викладу нерідко переключає поліфонічну фактуру фуґи в гомофонно-гармонічний вимір, розділяючи на окремі пласти. Фактурний пласт сприймається як цілісне багатозвучне утворення, яке у поліфонічному викладі найчастіше постає як один голос. Факторами об'єднання виступають спільна ритміка, тематизм та напрямок руху. Такий прийом стає стійкою композиційною та драматургічною ознакою:

- початку розвиваючого або завершального розділу;
- виконує функцію підготовки або звучання кульмінаційної зони;
- сприяє динамічному росту драматургічного напруження.

Так, у завершальному розділі фуґи № 10 фактура з поліфонічної (тт. 65–71) поступово змінюється на гомофонно-гармонічну, а з т. 71, після контрапунктичного звучання першої та другої тем та другого протискладення,

завдяки акордовому потовщенню голосів утворюються два пласти, що стверджують першу тему (Т1) у кульмінаційному її звучанні (Додаток Б, приклад 4.5).

Драматургічний розвиток всередині фуг інтонаційно насичений, майже відсутні зони, де переважають загальні форми руху. Взагалі питання драматургії самих фуг озвучуються нечасто, але у циклі В. Задерацького обійти їх неможливо. Активність інтонаційно-тематичного розвитку дуже висока, може відрізнитись ступенем інтенсивності і визначається певним видом роботи з матеріалом фуги. Кожна з фаз розвитку має власну характеристику та утворює або хвилеподібний розвиток, або розвиток по типу «крещендо», де кожен новий етап відповідає новому драматургічному етапу та динамічно продовжує попередній. Так, у фугі № 3 експозиційний розділ досить типовий за своєю будовою та виконує основну функцію. Починаючи з розвиваючого розділу, тема поступово змінюється:

- проводиться в октавному подвоєнні (т. 34);
- в оберненні (т. 48);
- вступає стретно в своєму основному та оберненому вигляді (тт. 73–74, 80–82).

Отже, перетворення теми відбуваються за принципом ускладнення та накопичення. Між ними проходять інтермедії, які закріплюють досягнений динамічний рівень. Уся fuga завершується останнім кульмінаційним проведенням майже повного варіанту теми в усіх трьох голосах та коди, оснований на інтонаціях теми (Додаток В, схема 4).

Проведений аналіз на всіх рівнях формування поліфонічного циклу — від теми до розгортання масштабної (в усіх сенсах) музичної композиції — довів, що «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького є унікальним твором, який ознаменував відродження у ХХ столітті жанру — одного з найвищих художніх надбань барокової доби.

4.2 «15 КОНЦЕРТНИХ ФУГ» АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА: НА МЕЖІ ТРАДИЦІЙ ТА ТВОРЧОГО РАДИКАЛІЗМУ

У творах початку 1960-х років композитор кримсько-татарського походження Алемдар Караманов постає як митець радикально-новаторської орієнтації: його називали «главою консерваторських модерністів», а кумирами на той час були К. Пендерецький, Л. Ноно, Я. Ксенакіс. Як пізніше згадуватиме сам композитор: «...Я стежив за їхньою музикою і бачив, наскільки разюче іноді ми йшли нога в ногу зі своїм модернізмом. То був пошук виходу» [1, с. 205]. До творів авангардного періоду відносять: всі чотири «Музики» (для віолончелі, для скрипки, дві для фортепіано), триптих для фортепіано «Пролог, Думка, Епілог», Третій струнний квартет, Другий скрипковий концерт, Десята симфонія. Але, на жаль, авангардна музика навіть за часів «відлиги» офіційно засуджувалась, і для творів А. Караманова зачинилися двері концертних залів. Цикл «15 концертних фуг» (1964) — останній твір авангардного періоду, у якому композитор намагався поєднати специфіку авангардних технік з суворим регламентом фуги. Історію створення циклу композитор коментує так: «Наприкінці свого аспірантства, 1964 року, я завершив цикл із Дев'ятнадцяти концертних фортепіанних фуг. Ця робота повністю поглинула мене, я буквально розчинився у музиці. Я вклав у свій твір стільки вогненної пристрасті, досконалості, що деякі з фуг і тоді, і зараз вважаються нездійсненими, настільки вони складні за музичною технікою»¹.

Загальна драматургічна ідея. До видання у 1984 році до циклу входили ще чотири фуги, серед яких подвійна восьмиголосна фуга *A-dur*, дванадцятиголосна фуга *fis-moll*, дві потрійні фуги та п'ять прелюдій, які утворювали трансформований варіант «19+5» бахівської конструкції «24»². Через нестачу частин, що залишилися у рукописах, **відтворити чітку композиційно-драматургічну картину у циклі досить складною (а повну її реконструкцію — практично неможливо), адже відсутні фуги та прелюдії,**

¹ Стадниченко В. Евангелие от Караманова. Зеркало недели. Киев, 20–28.01.2000.

² Як вказує С. Мірошниченко, в бесіді з нею (1985 р.) композитор пояснив, що чотири фуги не увійшли в збірку через великі труднощі виконання та нестандартність їх рішення [80, с. 160–161].

судячи з їхнього задуму, були дуже масштабними, складними та могли утворювати кульмінаційні зони. Але зважаючи на те, що видані «15 концертних фуг» зберегли специфічні особливості авторського задуму та головний принцип побудови поліфонічного циклу, твір можливо розглядати з позицій цілісності. Це підтвердив і сам композитор у бесіді з українською музикознавицею С. Мірошниченко, який підкреслив, що, відпочкувавшись, фуги створили самостійний цикл¹. **Головним фактором циклізації стає композиторське бажання вразити слухача, що зміщує акцент на авангардність музичної мови та концертність фортепіанного стилю.**

У циклі представлені фуги від двох до шести голосів. Використання великої кількості голосів у фузі значно ущільнює поліфонічну фактуру та робить голосоведіння вкрай складним. Для деяких фуг, враховуючи особливості поліфонічного тематизму та голосоведіння, необхідно використовувати навіть два фортепіано. Також у циклі є дві фуги, написані для фортепіано та органа. Фуги А. Караманова збагачені складними фактурними прийомами гри, використанням динаміки від *ppp* до *fffff*, специфічною метричною організацією та ритмічною акцентуацією, що дозволяло в окремих випадках трактувати фортепіано як ударний інструмент. Як висловився сам автор, «ця робота повністю поглинула мене, я буквально розчинився у музиці. Я вклав у свій твір стільки огненної пристрасті та диявольської досконалості, що деякі з фуг і тоді, і зараз вважаються неможливими для виконання» [там само].

Композиційна ідея. Логіка розгортання тональної системи підпорядкована ідеї замкнутості, хроматичного заповнення всіх звукових висот в обсязі (*C-dur, c-moll, Des-dur, D-dur, Es-dur, E-dur, e-moll, f-moll, Fis-dur, G-dur, gis-moll, a-moll, B-dur, b-moll, H-dur*). Не дивлячись на те, що композитор вказує тональність та її ладовий нахил, про варіант мажоро-мінорної ладової системи з визначенням функціональності говорити неможливо. Трактовка тональності у фугах дуже специфічна: відсутність

¹ З бесіди з С. Мірошниченко [80, с. 161].

ключових знаків, нівелювання ладового нахилу, використання усіх дванадцяти тонів, часто серійно організованих, дає можливість казати про послаблення або відсутність централізації, що, в свою чергу, приводить до значних трансформацій на всіх рівнях фуги.

Ладотональна організація переважно використовує хроматичну тональну організацію, як у фузі № 1, з наявністю центрального елемента, вираженого у будь-який спосіб, та прихованою функціональністю акордики, де кожен акорд може бути безпосередньо розв'язаний у тоніку. А також атональну організацію (часто серійно організовану) та сонорно-кластерний тип. Теми з фуг №№ 3, 4, 10, 14, 15 будуються за аналогією до серії, в опорі на 12-ступеневість, при відсутності рівня тональної централізації. Це й дозволяє композитору трактувати тему як вихідний висотний комплекс (серію). Зокрема, у фузі № 4 серія утворюється з восьми хроматичних звуків, регістрово розосереджених у темі, та чотирьох звуків у відповіді (Додаток Б, приклад 2.32). У фузі № 6 (Додаток Б, приклад 2.15), за винятком початкової інтонації низхідної кварта, далі неможливо диференціювати окремі елементи звуковисотної структури. Метроритмічно тема підпорядкована логіці дроблення та посилює злиття в єдиний колористичний комплекс. Тема завершується алеаторичним тремоло.

Складність ладотональної організації виявилась на різних композиційних рівнях. Використання децентралізованої тональності дозволило композитору трактувати тему як початковій звуковисотний комплекс та уникнути притаманного класичній темі розкриття ладу вже у початковому звуковому звороті. Композитор відмовляється від *T-D* проведення тем у всіх голосах в експозиції, зберігаючи лише в окремих випадках квінтовий крок співставлення теми та відповіді (фуги №№ 1, 2, 7, 8, 9, 12, 15). Переважають малосекундові, терцеві, квартові та тритонові співставлення, що породжує розімкнені експозиції та розширює територію впливу розвиваючої частини, стираючи межу між розділами.

З точки зору *метроритму* цікаво, що композитор ніде не вказує розмір, при цьому теми фуг часто йдуть у змінному метрі з переважанням складного, часто синкопованого ритмічного малюнку, саме завдяки чому тема отримує яскраву індивідуальність і стає впізнаваною.

У фугах циклу зустрічаються як утримані (№№ 1, 9, 11), так і неутриманні *протискладення*. Інтонаційна близькість теми та протискладення робить поліфонічну тканину рівнозначною у всіх голосах (№№ 2, 11). У деяких випадках, наприклад, у фугах № 4 та 14, протискладення похідні від теми — тут воно являє собою дзеркальне проведення теми. У випадках інтонаційної близькості тем та протискладень композитор використовує регістрове відокремлення голосу, перестановку мелодичного руху, розрідження фактури перед проведенням тем в одному з голосів.

Інтермедії найчастіше будуються на матеріалі теми або протискладення та виконують досить типові функції (зв'язуючу, розвиваючу, відтіняючу проведення теми).

Надзвичайно *різноманітною є робота з темою*. Тема дається в збільшенні (№ 15), з використання ізомелії та ізоритмії (№ 8), використовується ракохід обернення (№ 9), тема в оберненні та мелодичному потовщенні (у терцію, сексту — № 8, у тритон — № 1), з ритмічним зміщенням та переакцентуацією (№ 7). Часто композитор вдається до додавання остинатних фігур у вигляді контрапункту або гомофонно-гармонічного контрапункту до проведення теми у ключові моменти фуги (№ 9). Наприклад, стретним проведенням теми в октаву завершується перша fuga. Також зазначимо, що у циклі є дві стретні фуги (№№ 7, 12, Додаток В, схеми 32, 37).

На *композиційному рівні* особливістю поліфонічного мислення композитора є функціональне поєднання розвиваючого та завершального розділів. Таке поєднання відбувається за рахунок вільного тонального розвитку теми (немає повернення тонального центру або проведення теми у її первісному варіанті). Також злитність двох композиційних розділів

відбувається завдяки наскрізному розвитку, який з розвиваючого розділу переходить у завершальний, або коли розвиваючий та завершальний розділи об'єднуються однією технічною ідеєю. Серед подібних варіантів композиційної організації назвемо фуги №№ 6, 7, 9, 12 (Додаток В, схеми 31, 32, 34, 37).

Важливу роль в організації фуг відіграє **фактурна насиченість та розрідженість**, яка виявляє себе як структуроутворювальний принцип. Саме завдяки фактурі композиційні розділи досить чітко виділяються у фугах №№ 2, 3, 9, 13, 14. Аналогічний принцип проявляє себе і на рівні динаміки. **Динаміка** розвитку найчастіше досягається за рахунок поступового захвату регістрового простору та накопичення голосів. Завдяки цьому, а також ускладненню поліфонічної техніки, активній регістровій роботі та динамічному напруженню, в даному циклі виникають так звані крещендуючі форми.

Формотворення. У циклі використовуються дво- та тричастинні форми, які мають досить індивідуальну трактовку. Тричастинна форма — найбільш традиційна, коли композиційний план співпадає з формою фуги. Двочастинні форми представлені декількома варіантами. Перший розділ — експозиція, другий — розвиваючий + заключний (№ 5, Додаток В, схема 30). Інший варіант — коли фуга ділиться на дві частини перед початком розвиваючого розділу (фуга № 11, тт. 45, Додаток В, схема 36). Є фуги з ознаками рондо, де головною формоутворювальною ідеєю стає чергування тематичних та інтермедійних проведень (фуга № 6, Додаток В, схема 31).

Також зазначимо, що серед фуг, які не були видані, у цикл входила подвійна дванадцятиголосна фуга *fis-moll*, що була пізніше використана композитором у циклі «Совершишася» — як його четверта частина для виконання двома органами та оркестром, під назвою «Совершилось». Важливо, що тема фуги основана на мотиві хреста та співпадає, в тому числі й у тональному відношенні, з Куріє II з Меси *h-moll* Й. С. Баха.

Загальна атмосфера циклу формується, переважно, дисонантними звучаннями. Особливо загострено сприймаються дві фуги з органом (№ 4 та 6), у яких протипоставляються гармонічні образи (світлі мажорні, гармонічно прозорі хорали) та дисгармонійні, які утворюються у фугах через нерегулярну ритміку, фортисимо, різкі інтервальні стрибки в інтонаційній лінії. Пригнічений емоційний стан панує у специфічній інтонаційності фуг №№ 2, 8. Хроматизація тематизму та загального тонального руху (фуги №№ 11 та 13), логіка низхідного руху затьмарюють образну сферу циклу.

В загальному *драматургічному* плані виділяються дві кульмінаційні фуги — № 8 та 14, які виконують різні функції. Так, fuga № 8 стає *композиційним центром*. Як зазначав сам автор, її тема нагадує вигук Христа «Ілі, Ілі! Лама савахфані?», тобто «Боже мій, Боже мій! Навіщо ти мене покинув?» (Матф. 25:46). А фінальні дві фуги циклу стають квінтесенцією трагізму. У фугі № 14, яку можна вважати *драматургічною кульмінацією*, загострене відчуття трагедії утворюється семантикою фігури *catabasis* (сходження, вмирання, оплакування), низхідним хроматичним рухом з опорою на звуки зменшеного нонакорду та протискладення, яке будується на дзеркальному відображенні хроматичного руху теми. На композиційному рівні це підкріплюється тотальною тематизацією усіх голосів та відсутністю інтермедій.

Остання fuga циклу знов повертає слухача у сучасний світ хаосу. Тема-серія, з її інтонаційною розірваністю, швидким «бігом», високою технічністю дуже точно передає авторське світовідчуття і, по суті, згортає в собі всю трагічну концепцію циклу.

4.3 ІННОВАЦІЙНІСТЬ КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ «34 ПРЕЛЮДІЙ ТА ФУГ» ВАЛЕНТИНА БІБІКА: ВІД ФІЛОСОФСЬКОЇ ІДЕЇ ДО ЗВУКОВОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ

Дослідники музики Валентина Бібіка підкреслюють, що дві головні особливості його композиторського методу та індивідуального стилю — симфонічність і поліфонічність мислення — в усіх жанрах творчості пов'язані

з утіленням філософсько-духовної концепції людського Буття. Поліфонія пронизує і його симфонії, і камерні твори, і хорові композиції, але найбільшу концентрацію вона отримує саме в поліфонічних жанрах, де формувалися і відточувалися принципи поліфонічного письма композитора.

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

Загальна драматургічна ідея. Авторські програмні назви кожного з трьох зошитів циклу — «Роздум», «Напруження», «Просвітлення» — намічають 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» [44, с. 3–6.].

Перший і останній мініцикли в межах монументального цілого сприймаються як прелюдія і постлюдія. Особливе значення має фінальний мініцикл, він 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 фуґи» В. Бібіка та більш

пізні його твори, присвячені Д. Шостаковичу¹. В. Бібік цитує тему фуґи № 16 Д. Шостаковича з циклу «24 прелюдії та фуґи» повністю (Додаток Б, приклади 4.6, 4.6а), розширюючи її з чотирьох до восьми тактів.

Цитування цієї теми В. Бібіком не випадкове: у першоджерелі вона має пасторальний характер та імітує імпровізаційне награвання. Завдяки імпровізаційності, вільності ритмічного малюнка цитата природно влітається 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.

Образна драматургія цілого. Кожен з трьох зошитів має свою логіку драматургічного розвитку, яка утворює єдину лінію розгортання великого цілого. Три зошити — три різні етапи, кожен з яких містить свої кульмінаційні зони. Так, у першому зошиті «Роздум» драматургічними вершинами є прелюдії і фуґи № 8 та № 14, зокрема № 8 виділяється завдяки тематизму й драматичному напруженню (аналізували: Розділ 2, підрозділ 2. 2, Додаток Б, приклади 2.21, 2.21а), а № 14 стає апогеєм свободи від умовності метричного структурування. Прелюдія і фуґа № 14 — це друга кульмінаційна точка розвитку, яка втілює одну з головних ідей композитора — вивільнення від структуруючої функції метра і тактування (Додаток Б, приклади 2.8, 2.8а).

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 фуґою. Оригінальний варіант — прелюдія № 28, вона містить лише шість нот, а значення кожної чітко підкреслене цілою тривалістю на *sff* (Додаток Б, приклад 4.7). Усі прелюдії переходять у звучання фуґи прийомом *attacca*, що

¹ Камерна симфонія пам'яті Д. Д. Шостаковича, 1976, ор. 29; Партита на тему DSCН для фортепіано, скрипки і віолончелі, 1982 ор. 48; Прелюдія No. VIII Дм. Шостакович — В.Бібік (без опусу).

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 фуги циклу співвідносяться між собою за двома моделями: «*предикт-ікт*» та «*ікт-ікт*», залежно від міри взаємодії інтонаційного і тематичного матеріалу частин [16, с. 149]. Загальну тенденцію зошита «*Роздуми*» становить співіснування прелюдії і фуги за моделлю «предикт-ікт», «преамбула-оповідання», де fuga є сильним змістовним елементом, який за своєю драматургічною важливістю і масштабністю переважає над лаконічними прелюдіями. 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 фуг відбувається за моделлю «ікт-ікт»: зменшується питома вага фуги — вона перестає бути центром, акцент переміщується на «територію» прелюдії або в зону завершення прелюдії — початок фуги. І. Васирук зазначає: «Завдання прелюдії полягає вже не у приготуванні строго організованої фуги. Міра імпровізаційності прелюдії зменшується, і прелюдія відображає процес формування ідеї, основної думки всього циклу — теми фуги, яка або з'являється наприкінці прелюдії, або інтонаційно “виростає” з тематизму першої частини» [16, с. 150]. Усі пари другого зошита позначені глибинними, напруженими внутрішніми взаємозв'язками. Так, прелюдія і fuga № 16 мають *спільне інтонаційне коріння*: після завершення прелюдії тема фуги 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* (Додаток Б, приклад 4.8); 3) комплекс, що формується у процесі розвитку мелодичної лінії у верхньому пласті (декламаційна експресивна мелодична фраза *Piu sostenuto*, сформована зчепленням секунд (Додаток Б, приклад 4.8а).

Отже: розпочинає фугу 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 фуги другий елемент *B* (Додаток Б, приклад 4.8б).

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 фуги, повертаючи слухача до початкового мотиву прелюдії, підкреслюючи інтонаційний зв'язок, завершуючи розвиток фуги 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 прелюдіями і фугами (за винятком №№ 31, 32).

Композиційна ідея. Починаючи з творчості Й. С. Баха, конструктивним у побудові великого поліфонічного циклу є ладотональний принцип. В. Бібік пропонує новаторський варіант. У передмові до нотного видання [44, с. 3–6] В. Задерацький вказує, що прелюдії і фуги 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 клавіш: 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 фуги виходить далеко за межі презентації певної тональності і має власну, індивідуалізовану систему.

Специфіка тематизму. Ладотональний аспект. Тональність у циклі «34 прелюдії та фуги» 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 фуг:

- 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 фуги;
- центральний елемент може бути представлений кластерним комплексом, що утворюється від поступових лінейних 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 фугі тональність — дисонантна, розімкнена, зі зниженою централізацією. Прелюдія є структурним та інтонаційним джерелом майбутньої фуги. Індивідуалізація відбувається завдяки мікшуванню цілотнового ряду у формуванні горизонталі та інтервальної комбінаторики по вертикалі. Акордова фактура прелюдії розгортається за принципами дзеркальної симетрії, у якій першопоштовхом 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 секундових комплексів *d–e–fis* та *c–d–e* (Додаток Б, приклад 4.9). У фугі великосекундовий комплекс дещо трансформується (замість цілотнового

поєднання звучать дискретні мелодизовані малосекундові інтонації, що розділяються квінтовим і септимовим стрибками (Додаток Б, приклад 4.9а). Завершується fuga 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 — fuga № 9, у якій на основі дванадцятитонової 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 (Додаток Б, приклад 2.27), а в завершальному розділі (тт. 29–39) формує кластерні нашарування, адже останнє проведення теми викладається чотири-/п'ятизвучними кластерами.

У фузі звуковисотна централізація значно послаблена, але наявна: тема і вся fuga 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 цілотновість, яка у фузі 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 фузі № 31 основними ознаками тематизму є теситурні розриви, лінійний тип викладу, дискретність, пуантилістична фактура. Тема фузи подібна до додекафоного ряду, хоч і не точно витриманого (є повторювані звуки, Додаток Б, приклад 4.10). 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* (Додаток Б, приклад 4.10а). Цікаво, що й у фузі ракохід є основним засобом перетворення теми в розвиваючому розділі (т. 8).

Іноді специфіка звуковисотної організації є результатом утілення певної звукової ідеї. Так, у мініциклах № 12 (Додаток Б, приклади 4.11, 4.11а) та № 23 і прелюдії, і фуги ілюструють ідею поступового розширення, захоплення звукового простору.

Оригінальною є тема, у якій ритмічна виразність стає головним виражальним засобом експонування — у фузі № 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 фузі.

Отже, досліджуючи ладотональний аспект, розуміємо, що прелюдія є зоною формування певної індивідуалізованої звуковисотної системи, а у фузі 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 (детальний аналіз див. у Розділі 2, п. 2.2).

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 проведень;
- відповідь втрачає структуротворчу функцію: перестає формувати межі експозиційного розділу, знімаються питання про формування

експозиції / контрекспозиції, наявність чи відсутність яких впливає на утворення двочастинної чи тричастинної форми¹;

- розмивання меж експозиції сприяє безперервності викладу, формує відчуття свободи розвитку;
- 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 (Додаток В, схема 45). 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.

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**. 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.

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

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

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, а іноді єдиним (фуги №№ 5, 6, 14, 18, 20, 22, 28, Додаток В, схема 45). 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 неполіфонічних засобів перетворення теми найбільш цікавими й оригінальними є комбінаторика й інтерполяція. Так, у фузі № 5 основою розвитку і структурування фуги стає комбінаторика. Тема містить три мотиви — *a, b, c*, другий і третій мотиви — похідні від першого (Додаток Б, приклад 2.9а). 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. Бібик створює магістральну стрету з повним проведенням теми з усіх трьох мотивів a, b, c у всіх голосах (Додаток В, схема 46). 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 фузі 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 фузі № 32 єдиним засобом розвитку є інтерполяція, що змушує зосереджену тему вокальної природи (Додаток Б, приклад 4.12) розчинитись у просторі в її останньому звучанні (Додаток Б, приклад 4.12а). 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).

Отже, використання індивідуалізованих децентралізованих, дисонантних звуковисотних систем, формування специфічного тематизму й реалізація авторського відчуття часового простору спричинили неймовірні зрушення на всіх рівнях циклу. На прикладі «34 прелюдій та фуг» В. Бібіка спостерігаємо парадокс: у найбільш регламентованому жанрі композиторові вдалося виявити максимальну свободу висловлювання, утіливши новаторські ознаки композиційно-драматургічного розвитку у великому поліфонічному циклі.

4.4 «Два поліфонічних цикли» Ігоря Пясковського: ідея універсальності поліфонії крізь призму інтертекстуальної гри

Починаючи з другої половини ХХ століття, поняття інтертекстуальності стало однією з головних категорій семіотичної структури мистецтва,

концептом художнього тексту та методологічною основою його інтерпретації. Ю. Крістева розглядала будь-який текст як «мозаїку цитації, <...> продукт вибирання та трансформації якогось іншого тексту» [60, с. 429]. Ролан Барт писав, що «кожний текст є новою тканиною, зітканою зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо – всі вони поглинені текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту та навколо нього існує мова» [6, с. 83]. Авторський твір стає простором перетину маси культурних смислів з безліччю асоціативних зв'язків. Універсальність прояву інтертекстуальності у музиці демонструється у різний спосіб: через цитування, алюзивність, стилізацію, колажність, пародіювання тощо. Одним з оригінальних творів, створених у руслі постмодерністського інтертексту, є «Два поліфонічні цикли» І. Пясковського.

Враховуючи, що фуги з циклу були достатньо детально проаналізовані у попередніх розділах дисертації, зупинимось на найвищих рівнях формування цілісності.

Достеменно невідомо, коли саме почалася робота над «Двома поліфонічними циклами», коли вони були завершені. Вірогідно, цей процес відбувався паралельно з науковою і педагогічною діяльністю І. Пясковського, і поліфонічні опуси значною мірою були зумовлені практичними потребами. Проте їх оригінальність і висока художня якість виявились завдяки виконанню окремих прелюдій і фуг блискучим піаністом і другом музикознавця-композитора Ю. Глущенком (кандидатом мистецтвознавства, професором Національної музичної академії України). У повному обсязі цикли були видані вже у 2016 році, до 70-річчя від дня народження І. Пясковського.

Композиційна ідея. Перший цикл «Шість прелюдій та фуг» (*in C*, *in Des*, *in H*, *in F*, *in fis*, *in G*) базується на тритоновому тональному співвідношенні *C – Fis*, де перші три прелюдії та фуги створені у тональностях, котрі розташовані довкола *C*: *in C*, *in H*, *in Des*. Інші три — навкруги *Fis*: *in Fis*, *in F*, *in G*.

Другий цикл «Шість фуг та постлюдій» (*in A, in As, in B, in D, in Es, in E*), базується на ідеї тритонового співвідношення тонів *A – Es*. Три fugи створені у тональностях, що обрамлюють *A*: *in A, in As, in B*, а інші три — навколо *Es*: *in Es, in D, in E*. Таким чином, тональний план використовує усі дванадцять тональностей висхідної хроматичної послідовності, позначення тональності — позначення центрального тону.

Загальна драматургічна ідея циклів — ідея про універсальність поліфонії, fuga розуміється як вершина поліфонічного мислення, квінтесенція всієї різноманітності технічних та виразових можливостей поліфонії, що пов'язує обидва цикли в єдине ціле. У цьому сенсі твір можна назвати енциклопедією поліфонічного письма сучасності. Виділимо ті особливі прийоми, які роблять «Два поліфонічних цикли» унікальними:

1) введення «авторського слова». У деяких прелюдях є одноголосні епізоди речитативно-монологічного характеру, які розуміються як авторські ремарки (наприклад, у прелюдії *in G* з першого циклу);

2) іронія постмодернізму, пародіювання гри класиків: постлюдії викликають прямі асоціації до етюд М. Мошковського, інвенції Й. С. Баха, дитячої п'єси П. Чайковського;

3) включення чужого матеріалу: а) за принципом квазіцитуювання (використання з I тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха тем прелюдії та fugи *es-moll* для fugи та постлюдії); б) за принципом колажної техніки (поява в неочікуваних моментах теми з сонати *F-dur* № 12 В. А. Моцарта);

4) ігрова природа мислення, втілена у композиційній структурі fug. Яскравий приклад — fuga *in B*, де основним прийомом композиції стає комбінаторика, що робить fugу схожою на гру у кості: кожен новий хід — новий викид — нова комбінація тематичних структур. Початок fugи та її закінчення відчувається як включення у процес гри та її зупинка — останній викид, що спричиняє відсутність розвитку динаміки, фактури, зміщує

функціональні розділи та ускладнює визначення форми (Додаток В, схема 100);

5) використання принципу «дзеркальності» як універсального логічного принципу поліфонічного мислення на різних композиційних рівнях фуґи:

- принцип «дзеркальності» для І. Пясковського — *засіб саморефлексії, віддзеркалення його іронічного погляду на життя, засіб зняття пафосу з процесу створення надскладної поліфонії*. Таке використання пов'язане з перебільшеним викладом цитованих «Прелюдії та фуґи *es-moll*», а також періодичним необґрунтованим вторгненням теми з сонати В. Моцарта. Створення поліфонії для І. Пясковського — процес гри;
- *принцип «дзеркальності» як непрямого (іноді викривленого, іноді трансформованого) відображення пояснює побудову циклів*. Взаємне відображення художнього та логічного, прелюдії та фуґи, фуґи та постлюдії (постлюдія трактується як викривлене «дзеркало» фуґи). Наприклад, у постлюдії *in B* складність тематичної структури віддзеркалює простота теми постлюдії, гра з тематичними структурами перетворюється на гру з фактурою. Взагалі треба підкреслити, що у другому циклі майже усі постлюдії є специфічним віддзеркаленням фуґ, головною якістю яких є примітивізація, простота на противагу технічній та структурній складності фуґ;
- *на рівні техніки принцип «дзеркальності» реалізує себе через роботу з темою у вертикально рухомому контрапункті*. Нове поєднання — нове зображення — нове звучання.

Драматургія всередині малих циклів та взаємодія між собою в рамках великого циклу. Для того, щоб зрозуміти та виявити й «розшифрувати» інтертекстуальні зв'язки, потрібно звернутися не лише до конкретного нотного тексту, а й до вивчення музикознавчої спадщини автора¹.

¹ Коло наукових інтересів І. Б. Пясковського почало формуватися з дослідження логіки сучасної композиції, музичного мислення, аналізу українського фольклору. У середині 1990-х років науковець

Відразу зазначимо, що логічне домінування у творі не призвело до створення такого собі «навчально-методичного посібника», але, по суті, обумовило виникнення художнього твору, в якому екстрапольовані досягнення у галузі теоретичного музикознавства, зокрема поліфонії (від старовинної до сучасної), що виявилось у досконалому володінні автором додекафонною, серійною, атональною технікою.

Один з напрямків, що допомагає зрозуміти драматургію циклів — *дослідження системних переходів в еволюції звукової системи*¹. В композиційній будові першого циклу, «Шість прелюдій та фуг», *перехід від однієї пари п'єс до іншої пов'язаний з переходом від одного історико-стилістичного пласту до іншого*. По суті, це *екскурс в історію*: бароко, романтизм, імпресіонізм, сучасність. При цьому, прелюдії — стильові альянзи до жанрово-інтонаційної, узагальненої домінанти епохи. Наприклад, прелюдія № 2 — бароковий хорал, № 3 — романтична балада, № 5 — імпресіоністська прелюдія, №№ 1 та 6 — додекафонна та атональна п'єси.

Принцип переходу від ускладнення до спрощення формує драматургію другого циклу і стає генеральним принципом взаємозв'язку між прелюдіями та фугами. Фуґи, що подані як складні за технічним та структурним рішенням (окрім останніх двох), протиставлені примітивним за своїми виразними можливостями та технікою і композицією постлюдіям. При цьому композиційно постлюдії виявляються спрощеною схемою композицій фуг та протиставляють їхній надскладності надпростоту. Але й тут неможливо підвести все до простої схематизації. Ті прийоми, які були виявлені під час

зосередився на дослідженнях старовинної та сучасної поліфонії. Далі інтерес перейшов на комп'ютерне моделювання в музиці та штучний інтелект. Також ряд праць присвячений зв'язкам минулого та сучасності. За визначенням К. Фадеєвої, наукова спадщина І. Пясковського асоціюється з поняттям «багатотемної фуґи». З вичерпним списком його наукових праць можна ознайомитись у вступній статті до видання «Два поліфонічні цикли» [147].

¹ І. Пясковський акцентує увагу на певних типологічних змінах у процесі переходу від середньовічної монодії до ренесансної лінійно-поліфонічної модальної системи з подальшим переходом до барокової та класико-романтичної тонально-функціональної системи, а далі й складно-ладової звукової системи сучасної музики [110].

У запропонованій моделі системних переходів процеси ускладнення замінюються процесами спрощення, а процеси спрощення, навпаки, переростають в ускладнення. При цьому перехід поєднується з упадкуванням продовження розвитку вже заявлених тенденцій.

аналізу, приховані ладогармонічними засобами. У слухацькому сприйнятті таке співставлення *фуг* та *постлюдій* викликає аналогію до іронічної пародії або викривленого дзеркального відображення.

Ключем до розуміння специфіки поліфонічного мислення автора стають його наукові дослідження з поліфонії¹. До характерних особливостей віднесемо такі:

- демонстрація переходу та ускладнення ладотональної організації (від барокової і класицистично-романтичної тонально-функціональної системи до складноладової звукової системи сучасності);
- включення в поліфонічний контекст авангардних технік письма: додекафонної, серійної (у фугах № 1 та *in B* теми являють собою серію), модальної (подвійна фуга *in D*, де обидві теми, мають свій тональний центр);
- безмежність варіантів поєднань як по горизонталі, так і по вертикалі, використання значної кількості поліфонічних прийомів одночасно;
- наявність складних контрапунктів, які поєднують у собі горизонтально-рухомий, вертикально-рухомий контрапункт, ізоритмічні, ізомелічні зміни теми та перестановку тем на будь-яку інтервальну відстань, що, в свою чергу, утворило нові фонічні ефекти.

При цьому складність поліфонічної роботи більш видима, ніж чутна (Додаток В, схеми 96, 98, 100). Складається враження внутрішнього руху музичного матеріалу при його остинатній інтонаційній повторності.

Отже, *орієнтирами для побудови драматургії циклів стають дві стилеутворювальні тенденції сучасної поліфонії: опора на конкретні жанрово-стильові витоки та опора на структуралізм*². Таким чином, перший цикл – екскурс до історії поліфонії, де фуга виявляється значущою та

¹ Центром наукових інтересів у дослідженнях останніх десятиліть є поліфонія: історичні періоди розвитку та практична сторона засвоєння технік різних періодів. Цьому присвячені дві книги І. Пяковського «Поліфонія» та «Поліфонія в українській музиці». Також є ряд досліджень, присвячених термінологічному визначенню та обґрунтуванню поняття «сучасна фуга» [109].

² Обидві тенденції розглядаються у окремому розділі у книзі «Поліфонія в українській музиці», який називається «Дві стилеутворювальні тенденції в сучасній поліфонії та їх відбиття у творчості українських композиторів» [113].

можливою у будь-якому із згаданих композитором стилів. Другий цикл — блискуче верховенство структуралізму як підсумку розвитку музичної думки сучасності, реалізація технічних можливостей. «Два поліфонічних цикли» І. Пясковського — унікальний твір, що акумулює різні тенденції та техніки в рамках поліфонічного циклу.

4.5 «МОДАЛЬНІ ПРЕЛЮДІ ТА ФУГИ IN C» БОРИСЛАВА СТРОНЬКА: СВІТОГЛЯДНА КОНЦЕПЦІЯ «БЛУКАННЯ/ПЕРЕБУВАННЯ У МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ» ЯК ПЕРЕДУМОВА ВІДКРИТОСТІ ЦИКЛУ

«Розкіш для мене — мати свою власну метафізику», — так сформулював Борислав Стронько творче кредо в інтерв'ю виданню «Moderato» [136]. Він пояснив, що найголовнішим у житті для нього є «смысловий простір, у якому можливо все і який лише частково реалізований у нашому фізичному просторі» [136]. Ці постулати реалізуються в музиці композитора крізь призму особливої світоглядної концепції, яка відкрила нові можливості музичного творення¹.

Цикл «Модальні прелюдії та фуги *in C*» створювався упродовж тривалого часу, понад десятиліття, прелюдії та фуги в ньому розташовані за хронологічним принципом: починаючи з першої (2003 р.) до одинадцятої (2016 р.). Остання (написана на цей час) не є завершальною, цикл потенційно відкритий і в будь-який момент може бути продовжений. Як прокоментував сам композитор, він не прагнув відтворення традиційної логіки 24-х тональностей або герметичної системи ладів, а намагався досягти свободи та підкреслити потенційну можливість безкінечності процесу створення ладів. Саме це і стало *композиційною ідеєю* твору.

Головною ж метою автора (за його власним свідченням) було бажання

¹ Головні складові музичної естетики композитора сформувались на перетині філософських ідей (концепції чотирирівністості простору М. Гайдеггера, філософії життя Ф. Ніцше, окремих ідей А. Шопенгауера, ідеї Освальда Шпенглера про стадії реалізації можливостей людини та про «доленосність» і «просторовість» часу, філософії ведичної культури, ідеї синергетики) та наукових теорій (ймовірності та випадкових процесів, просторово-часового кристалу). Такий синтез дав можливість створити композитору власну концепцію перебування/блукання всередині музичного простору і спроектувати її на музичну творчість.

випробувати свою поліфонічну майстерність у нових звуковисотних умовах, використовуючи модальну техніку письма¹. Такий оригінальний **композиторський задум** органічно вписався у світоглядну концепцію «блукання/перебування у музичному просторі»² і, фактично, був обумовлений нею. «Одиницею мислення» стає кожен конкретний твір, ідея якого формулюється як завдання, виклик для свідомості, що провокує винахідливість композитора.

Головним циклізуючим фактором виявляється ідея створення кожної прелюдії та фуги у свідомо обмеженому звукоряді певної конструкції, що **стає головним об'єднуючим фактором у малому циклі**, і дає можливість створити композиції з яскраво вираженим індивідуальним колоритом. Відповідно, **загальна драматургія циклу** утворюється за каталогічним принципом об'єднання малих циклів у великий.

Специфіка використання модальної техніки. Суттєві відмінності внутрішньої логіки модальності і тонально-функціональної системи спричинили значні зміни, починаючи з загальної логіки побудови циклу. Для всіх композицій циклу тон *C* позначений як опорний (підкреслено автором у назві циклу). Тон *C* присутній на початку та наприкінці викладу тем, хоча може і не бути заключним тоном. Виняток складають фуги № 2 та № 9, де окрім тону *C* є ще один опорний тон, що робить ладову структуру зазначених фуг перемінною. Кожна прелюдія та fuga має **індивідуальну ладову конструкцію** (таблиця 4.1).

¹ Модальність (від лат. *modus* – міра; грец. *τρόπος* - спосіб, образ, манера) — спосіб звуковисотної організації, в основі якої лежить принцип звукоряду, де кожна ступінь може грати роль устоя. Модальна техніка письма як термін у даному дослідженні позначає створення композиції на основі модусів — ладів, кожен з яких має певний принцип побудови звукоряду.

² Вона обґрунтована в кандидатській дисертації Б. Стронька «Статус буттєвого часу в музиці» [135].

Ладові конструкції прелюдій та фуг циклу¹:

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

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

Несиметричні лади мають певну конструкцію, але не мають розподілу

¹ Розподіл використаних ладів у таблиці відбувається за класифікацією Ю. Холопова [153153].

² У таблиці будова ладу позначена цифрами 1, 2, 3, 4, що відповідають відстані між звуками у півтон, тон, півтора тони та два тони.

на внутрішньо ідентичні будови, утворені від розподілу октави на рівні частини. Серед несиметричних ладів — запозичені з різних музичних традицій (індійської раги, вірменської музики, японської музичної практики), використані вже існуючі у композиторській практиці, та авторські лади, сконструйовані композитором. Також несиметричні лади розрізняються між собою: за кількістю звуків (п'яти-, шести-, семизвучні) та за кількістю опорних тонів (один центральний тон або з двома перемінними опорними тонами).

Специфіка повного дванадцятизвучного ладу полягає в тому, що він охоплює всі дванадцять звуків, але реально утворюється за допомогою транспозиції обраної структури ладу 22 121 на м. 6.

У дев'яти з одинадцяти фуг обрана структура ладу зберігається від початку до кінця композиції без додавання інших випадкових звуків, без мутації, метаболі, переходу у полімодальність або в інші системи звукової організації¹. Лише у двох фугах композитор використовує принцип транспозиції ладової структури: у № 4 на ч. 5, у № 6 на м. 6. Подальші проведення теми проходять від звуків, що лежать в основі звукоряду та через фактичну відсутність традиційних модуляцій та відхилень: із зміною ладового обарвлення знімається момент оновлення, мандрування, тонального розвитку теми. Через таку відсутність зовнішніх модуляційних процесів створюється ефект постійного перебування в єдиній звуковисотній системі, яка має власні фонічні властивості. Відсутність зовнішньої динаміки руху замінюється внутрішніми процесами перетворення теми, посилюється ефект застигання, перебування на одному місці.

Теми фуг (п'ять з одинадцяти) — дуже компактні за масштабом (№№ 2, 4, 6, 7, 11 — 2,5 тт.), а максимальний обсяг серед цих фуг — 51 тт. Особливу

¹ Ю. Холопов [154] встановив, що в композиторській практиці існує декілька основних типів розвитку у рамках обраної ладової структури:

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

увагу звертають на себе фуги № 4 та № 7 (40 та 36 тактів відповідно, мотивна схема фуги № 4 Додаток В, схема 80), компактність яких зумовлена насиченою тематичною працею — дроблення теми на мотиви, щільна імітаційна робота, відсутність інтонаційного матеріалу, відмінного від теми чи контрастного темі (протискладення та інтермедії, так чи інакше, побудовані на мотивах теми).

Розглянемо тематичну та мотивну схеми фуги № 7 (тема Додаток Б, приклад 2.2а, Додаток В, схеми 83, 84). Тематична схема фуги відображає лише кількість проведень, але не фіксує внутрішні процеси перетворення. Мотивна схема детально відображає дрібну мотивну працю. Тема фактично побудована з трьох коротких мотивів та заключного повторення першого мотиву (структура теми = 1 2 3 1). У подальшому розвитку окрім початкових трьох мотивів виникають ще п'ять, які за своєю суттю є близькими або похідними від мотивів теми, що сприяє цілісності звучання фуги без наявних контрастів. Композитор використовує інтенсивну імітаційну роботу, виокремлює ритмічні та інтонаційні формули, конструює проведення теми або її мотивів у різних варіантах повторення та конфігураціях (1231, 122, 2131), а також проводить мотиви у збільшенні та оберненні. Все зазначене у сукупності з остинато та варіантним повтором мотивів обумовлює сприйняття музичної тканини як гомогенної. Інтонаційна близькість мотивів, попри інтенсивні внутрішні процеси перетворення, посилює ефект перебування на одному місці і загалом наближається до репетитивної техніки, яку використовують мінімалісти. Фактично, змінюються просторові орієнтири фуги, переходячи з горизонтального типу розгортання на колоподібний рух всередині музичної матерії.

Основою інтонаційної структури мелодичної лінії більшості фуг циклу є дисонанс, що пов'язано з використанням модальності. Відбувається ускладнення інтонаційних зв'язків, зустрічаються широкі стрибки. Мелодичні тяжіння превалюють над гармонічними, відповідно, підкреслюючи лінійність розгортання голосів. Якщо розглянути вертикальний зріз у фугах, якісна зміна звуковисотної організації утворює зростання напруги інтерваліки,

яка особливо помітна під час напластування мелодичних ліній.

На рівні інших елементів фуги також відбуваються значні зміни. У фугах ХХ — початку ХХІ століть композитори використовують нові інтервальні форми *відповіді*, що обумовлено двома факторами:

- 1) послабленням або відсутністю тональної централізації й, відповідно, відсутністю необхідності експонувати та затверджувати тональність;
- 2) творчим пошуком у сфері нових форм звучання — не кварто-квінтових співставлень, а інших.

У «Модальних прелюдіях та фугах *in C*» Б. Стронька в умовах модальної системи відповідь може мати будь-який інтервальний крок, обираючи початковий звук серед звуків використаного композитором ладу (фуга № 4, Додаток Б, приклад 4.13), або відповідь може співпадати з кроком транспозиції ладу (фугаа № 6, Додаток Б, приклад 4.13а). Відповідь підсилює специфіку звучання ладу, не порушуючи його структури.

Протискладення у фугах циклу найчастіше є нейтральними або комплементарними, а враховуючи відсутність тонально-функціональних зв'язків та зниження ролі вертикалі, — превалюють неутримані протискладення. Загалом, мета створення утриманих протискладень — можливість розвитку фуги із застосуванням вертикально-рухомого контрапункту та горизонтально-рухомого контрапункту. У випадках з фугами циклу № 1, 2, 4, 5, 6 та 11 можливо казати про утримані протискладення, адже утриманими, за означенням, вважають протискладення, проведені два і більше разів, але фактично протискладення утримуються лише в експозиції, частіше лише двічі (виняток фуги №№ 2 та 11, де вони проводяться тричі). Отже, через інтонаційну неконтрастність та дезактивацію контрапунктичної функції протискладення тема стає «вождем» і має можливість максимально заповнити простір музичної тканини.

Наступний елемент, що мав би скласти ймовірний контраст або позбавити тему беззаперечного превалювання у фузі — *інтермедія*. У фугах циклу «*in C*» інтермедії, найчастіше, виконують функцію побудови, де

продовжується розвиток тематизму або функцію розгорнутої зв'язки, що будується на нейтральному матеріалі.

Специфіка інтермедій з функцією розвитку полягають у тому, що розвиток відбувається не тільки за рахунок секвенцій, але й нетипових для жанру фуги засобів. Так, Б. Стронько використовує *прийом помноження* (або тиражування) *ритмо-інтонаційних структур* — квазісеквенційний повтор мотиву в одному або декількох голосах одночасно. Найчастіше, мотив, що складає основу тиражування, варіантно змінюється в усіх голосах, повторюючись з горизонтальним зсувом або з одночасним застосуванням до обраного мотиву різних технік (ізомелічної — збереження мелодичної лінії з ритмічними змінами, ізоритмічної — збереження ритмічної лінії зі змінами мелодичної, або інтерполяції — перенесення окремих звуків на октаву вгору або вниз).

Розглянемо першу інтермедію з фуги № 4 (тт. 15–18). Нижня пара голосів являє собою канонічну секвенцію II розряду; верхня пара голосів — імітація варіантно-змінюваних мотивів у кожному з голосів (Додаток Б, приклад 4.14, схема 4.1).

Схема 4.1

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

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

Прокоментуємо схему: нижня пара голосів — канонічна секвенція II розряду з постійним подовженням часу вступу, адже сама ланка повторення також розширюється через появу додаткових звуків. Мотив *A*, що звучить у верхньому голосі, повторюється тричі, з кожним разом розростаючись на одну чверть (5/4, 6/4, 7/4), спочатку утримуючи мелодичне повторення, а далі розширюється ще й інтонаційно. Мотив *B* у другому голосі проводиться тричі, контрапунктично складаючи з мотивом *A* ланку повторення і проходить

аналогічний шлях розвитку через ритмічне розширення (5/4, 6/4, 8/4) та інтонаційне розширення. При детальному аналізі контрапункту верхньої пари голосів, виявляється, що між ними є горизонтальний зсув між повтореннями: перший раз голоси вступають через 1/4, вдруге — через 1,5/4, втретє — знов через 1/4.

Подібні явища мало чутні при прослуховуванні, але вони видимі при детальному аналізі, що дає можливість краще зрозуміти, якими технічними засобами композитору вдається досягти ефекту внутрішнього розвитку при повторенні матеріалу. Цей прийом ще можна назвати мультिवаріантним повтором, що має певну спорідненість з репетитивною технікою і стає специфічною рисою поліфонічного мислення Б. Стронька. Мультिवаріантний повтор матеріалу, не дивлячись на фактичні зміни, посилює ефект завмирання, знаходження на одному місці, що органічно поєднується з ідеєю перебування в умовах одного специфічного звучання обраного ладу.

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

Що стосується використання техніки контрапункту, — вже звертали увагу, що техніка утриманих протискладень не є актуальною для композитора, а в умовах модальності превалюють закони лінеарності, тому контрапункт формується як багатоголосне нашарування пластів, специфіка яких — фактурно й регістрово посилити звучання обраного ладу. Виключення складає лише тритемна fuga № 3, де потрібний контрапункт стає основою другого розділу, який суміщає у собі риси і розвиваючого, і завершального одночасно (тт. 51, 59, 67). Композитор вдається до одночасного накопичення усіх трьох тем у низькому басовому регістрі задля створення похмурої атмосфери, а у сукупності з використанням ладу, запозиченого з вірменської традиції (мінор з низькими II та IV, структура: 12 13 122) надає звучанню фуґи напруженості

й стриманого драматизму (Додаток В, схема 78).

Привертає на себе увагу підвищення ролі остинато. У фугах циклу зустрічаємо різні види остинато: повторення ритмічних фігур, мелодичних фігур, мотивів, найчастіше одночасно в різних голосах, які можуть між собою вступати в імітаційні співвідношення. У схемі фуги № 2 (Додаток В, схема 77) яскраво видно, що остинато є не просто повторенням, а складним поєднанням остинатної фігури № 2, що дублюється в сексту, а також остинатної фігури № 1, які вступають між собою в імітаційну взаємодію (тт. 42–46). В інтермедії 2 середня пара голосів остинатно повторює мотив А, нижній голос контрапунктом остинатно проводить мотив В, верхній голос секвентно проводить мотив С. В інтермедії 4 верхня пара голосів остинатно повторює мотив А, нижній голос остинатно повторює мотив А1, другий знизу голос секвентно повторює мотив В (Додаток Б, приклад 4.15). Сукупність остинато з секвенціями або варіантним повтором мотивів знову приводить до репетитивної техніки та створює ефект прихованого внутрішнього руху при фактичному перебуванні на одному місці (Додаток Б, приклад 4.15а).

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

У мотивній схемі фуги № 4 проілюстровано процес комбінаторної зміни

розташувань мотивів всередині теми (тт. 18–28) та процес її дефрагментації й контрапунктичної й поліфонічної роботи з мотивами у завершальному розділі (об. – обернення, зб. – збільшення, кв. — квазі, подібний), сама ж тема складається з мотивів *abbc*d (Додаток В, тематична будова схема 79, мотивна будова схема 80). Як зазначає І. Пясковський, у фугах композиторів ХХ — початку ХХІ століття використання вищезазначених прийомів стає прерогативою [103, с. 94–95]. На нашу думку, це пов'язано одночасно і з еволюцією звуковисотної організації (варіантна зміна будь-якого звука не порушить гармонічності звучання теми та її внутрішніх функціональних зв'язків) й одночасним поверненням до принципів, що виникли у давні часи, але не використовувались або використовувались як виняток у рамках фуґи.

Отже, специфічною, новаційною рисою циклу «Модальні прелюдії та фуґи *in C*» Б. Стронька є те, що це відкритий цикл, заснований на модальному принципі організації. Постійне перебування в рамках обраної структури ладу, використання принципу мультिवаріантного повторення, остинато, відсутність чіткої структуризації допомагає накопичити ефект специфічного звучання і працює на ідею постійного обертання в єдиному звуковому середовищі.

Висновки до Розділу 4. Аналіз поліфонічних циклів з точки зору композиційно-драматургічної цілісності втілення авторських художніх концепцій дозволив виявити як їх індивідуальні особливості, так і загальні тенденції, що характеризують процеси розвитку жанру у ХХ — на початку ХХІ століття.

1. З художньо-змістовної точки зору цикл В. Задерацького «*24 прелюдії та фуґи*», який проникнутий глибокою біографічністю, позначений особливими обставинами написання, втілює проблематику загально-людського значення, де постають питання життя та смерті людини, її ствердження у контексті трагічної безвиході, що символізує незламність людської волі до життя. Рішення такої складної теми на інтонаційній основі музики ХХ століття спричинило чимало новацій і у внутрішній структурі великого поліфонічного циклу.

Так, значної трансформації на різних рівнях зазнала fuga як ядро циклічної форми. Це, в першу чергу, виявилось у характері поліфонічного тематизму — його специфічній масштабності та втіленні принципу монотематизму. Зміни торкнулись й інших компонентів fugи: помітно зростає роль інтермедії, яка еволюціонувала з простої зв'язки до самостійної побудови, що має автономну логіку розгортання і здатна в окремих випадках протиставлятися тематичному розвитку у фузі. Не менш важливого значення набуває і протискладення, яке виокремлюється в музичній тканині, стає рівноправним до теми, формує комплексне звучання разом з нею. Трансформація елементів fugи суттєво вплинула і на загальну композицію: змінилися структурні чинники загальної побудови, функціональність розділів, де головною тенденцією стало розширення меж розвиваючого розділу та прагнення до наскрізного розвитку. В драматургічному плані композитору вдалось побудувати багатовимірну структуру з наскрізною драматургією, яка охоплює весь твір.

2. Цикл *«15 концертних фуг»* А. Караманова став виявленням своєрідного протесту митця в умовах гнітючої культурної атмосфери 1960-х років, коли пошуки нової інтонаційності, модерністські симпатії молодих композиторів не сприймалися, їх творче самовираження було практично неможливим.

Твір А. Караманова — яскраво новаторський, у ньому відбулась значна трансформація поліфонічного мислення на всіх рівнях циклу, в першу чергу, за рахунок включення авангардних технік письма, які обумовили особливості і характер тематичної організації та формування великого поліфонічного циклу загалом.

А. Караманову парадоксальним чином вдалось поєднати різні вектори утворення циклічності: 1) орієнтацію на бахівську модель та її деконструкцію у процесі написання — первинний задум у межах символіки *«24»* (19 фуг та 5 прелюдій) з подальшою відмовою від прелюдій і концентрацією всього змісту в фугах та 2) крайній ступінь експресивності музичного вираження, що

виявилось у концертності стилю, надмірній складності фортепіанної та поліфонічної технік, епатажності.

Стрижневою ж ідеєю, яка обумовила цілісність циклу, стала концепція трагічного світосприйняття митця середини ХХ століття, що втілює прагнення композитора і його надлюдські зусилля вийти за межі усталеного, буденного, можливого і тим самим завоювати право на творчу свободу.

3. Авторська філософська концепція, що поетапно розкривається в масштабному за глибиною і тривалістю циклі В. Бібіка «34 прелюдії та фуги», кардинально змінює закони побудови великого поліфонічного циклу. Тут, зокрема, ігнорується більшість правил творення теми, що утвердились із часів Ф. Марпурга, головним чинником формування тематизму стає внутрішнє композиторське відчуття теми-тези як висловлювання на єдиному диханні. Тема та її перетворення керують формуванням композиції і форми фуги, в якій тональний план перестає виконувати свою усталену роль. Основою розвитку фуги є вже не модуляційний процес, а максимальне віддалення теми від тонального центру або центрального елемента на принципі транспозиційного співвідношення, що унеможлиблює визначення розділів форми за тональним планом.

Відповідно, формотворення підпорядковується таким принципам, як плинність, нівелювання структурованості, що ускладнює чітке визначення меж всередині форми. Функцію формоутворення на себе перебирають інші фактори, як-от: зміна щільності викладу, поліфонічних прийомів. Відсутність опори на традиційні засоби організації компенсується сонорними якостями музичної тканини та імпровізаційністю викладу, що розхитує, але не руйнує регламентовану структуру фуги і циклу загалом, логіка яких цілком підпорядкована загальному художньому задуму.

4. «Два поліфонічні цикли» І. Пясковського безпосередньо пов'язані з інтелектуально-науковою діяльністю їх автора. Новації та тенденції, що були втілені і проявили себе на різних рівнях, достатньо важко піддаються узагальненню, адже є формою втілення прихованої концепції циклу. Цикл

можна назвати енциклопедією поліфонічного письма сучасності, адже магістральною ідеєю стає думка про універсальність поліфонії, де fuga розуміється як вершина поліфонічного мислення, квінтесенція всієї різноманітності технічних та виразових можливостей поліфонії.

5. У циклі *«Модальні прелюдії та фуги in C»* Б. Стронька загальноприйняті фактори утворення композиції та формотворення стали неактуальними. Роль чинників, що структурують фуги, беруть на себе нові засоби. Послаблюється чіткість розмежування розділів, стабільними залишаються фактори, що визначають межу між експозицією та розвиваючим розділом: 1) кількість тематичних проведень, відповідних до кількості голосів; 2) беззмінне проведення теми в усіх голосах. Ознаками початку розвиваючого розділу найчастіше стають: використання прийомів перетворення теми та/або наявність інтермедії. Основою формотворення стає чергування побудов: 1) де тема проводиться в своєму первісному вигляді без змін, та 2) побудов, де відбуваються перетворення теми. Але межі між розділами форми не відчувуються у слуховому сприйнятті через відсутність тонально-функціональної логіки та постійного нашарування проведень у різних голосах.

«Модальні прелюдії та фуги in C» з ідеєю формування/перебування у власно створеному музичному просторі виявляються близькими до інших творів композитора 2000-х років: *«Labyrinth Chord»* (4-part symphony for virtual ensemble (2016), *«Time Crystals»* (or *«Metavariations for metapiano»*) is an electronic music cycle (2018).

ВИСНОВКИ

У процесі обґрунтування концепції великого поліфонічного циклу як композиційно-драматургічної цілісності було встановлено, що у музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століття великий поліфонічний цикл дійсно переживає «ренесанс». Відродившись у рамках типової структури, жанр великого поліфонічного циклу значно розширив та оновив свої композиційні та художньо-змістовні можливості. Цьому активно сприяла еволюція музичної мови та естетичних ідеалів у ХХ столітті. Не дивлячись на збереження композиційного каркасу та семантичного інваріанту структури фуги та циклу в цілому, інтенсивна трансформація — головна якість розвитку жанру. Превалююча тенденція оновлення трансформувала та розширила спектр задач, які собі ставили композитори при створенні великих поліфонічних циклів, а нові музичні умови дали можливість реалізувати авторське розуміння фуги як жанру, як принципу музичного мислення.

Трансформації, в першу чергу, стосуються поліфонічного тематизму. Значні зміни у метроритміці, ускладнення ладотональної організації, використання сучасних технік музичного письма суттєво змінили інтонаційну будову теми, ускладнили інтонаційно-семантичні значення та створили нові музичні образи.

Зміни торкнулись не лише теми, але й і інших складових компонентів фуги. Трансформація компонентів, зміна спектрів їх взаємодії значно вплинула на загальну композицію фуги: змінились структурні чинники, трансформувалась функціональність розділів, еволюціонувала форма фуги. Головними тенденціями стали: розширення функціональних меж розвиваючого розділу, прагнення до наскрізного розвитку.

Важливу роль в оновленні та зміні принципів формотворення відіграє взаємодія фуги з іншими жанрами та формами. У фугу проникли принципи розвитку сонатної форми, рондо. Сучасне прагнення до раціоналізації розумового та творчого процесу призвели до проникнення у композицію та форму фуги принципів ігрової логіки. Аналіз принципів драматургічного

розвитку фуги дозволив виявити дві протилежні інтенції — статичний та динамічний принципи організації художнього простору фуги, що дало можливість побачити фугу у новому, не лише структурно-логічному амплуа.

В результаті дослідження наукових джерел прийшли до висновку, що питання формування жанру великого поліфонічного циклу в історичному та теоретичному аспектах висвітлені недостатньо. Саме тому було проведено ретельний аналіз і відтворено процеси формування малого та великого поліфонічних циклів та їх складових частин.

Підсумком аналізу питань з типології та класифікації великих поліфонічних циклів стало формулювання визначень ряду понять і термінів (*структура фуги, технологічний сюжет, композиція фуги, форма фуги, фуга*), пов'язаних з різними аспектами його формування, та дефініція великого поліфонічного циклу: ***жанр поліфонічної музики, що являє собою багаторівневу систему, в якій на основі множинних функціонально-сміслових зв'язків всі складові частини (не менше 10–12) та структурно-інтонаційні елементи об'єднуються в композиційно-драматургічну цілісність та реалізують масштабний індивідуальний композиторський задум.***

Запропоновано класифікацію поліфонічних циклів за кількісними показниками та принципом типізації — індивідуалізації:

- малий типізований (прелюдія/фуга);
- малий індивідуалізований (2–3 п'єси різного жанрового поєднання, одна з яких — фуга);
- середній 4–5 п'єс (або пар творів до 10);
- великий типізований (24 прелюдії та фуги);
- великий індивідуалізований (10–12 частин .../фуги).

Для детального і всебічного аналізу було визначено параметри цілісності великого поліфонічного циклу та сформовано аналітичний алгоритм, що дозволив прослідкувати внутрішні процеси формування від рівня тематизму до бачення циклу як цілого:

1) рівень тематизму:

- виділення основних параметрів поліфонічної теми;
- їх характеристика;
- шлях реалізації теми крізь її перетворення;
- взаємодія теми з іншими складовими елементами фуґи;

2) рівень композиції, форми фуґи, образно-драматургічного розвитку;

3) рівень зв'язків та функціонального співвідношення між прелюдією та фуґою всередині малого поліфонічного циклу;

4) взаємодія малих поліфонічних циклів у великому;

5) рівень конструктивної ідеї;

6) рівень драматургічного розвитку циклу в цілому.

В процесі порівняльного аналізу п'яти обраних для дослідження циклів було виявлення специфіку поліфонічного мислення та організації цілісності в реалізації авторських концепцій. Можемо констатувати, що ці твори репрезентують різні етапи розвитку і становлення великого поліфонічного та ілюструють індивідуальну трактовку жанру:

- спадкоємний розвиток бахівських традицій (В. Задерацький);
- індивідуалізація художніх задумів (Б. Стронько, І. Пясковський);
- експериментаторські ідеї (А. Караманов, В. Бібік).

Кожен твір — індивідуалізована модель великого поліфонічного циклу з унікальною внутрішньою структурою, що безпосередньо пов'язано з ідейно-філософськими поглядами композиторів.

«24 прелюдії та фуґи» В. Задерацького — унікальний приклад поєднання традиційних та новаторських рис, які передбачили декілька нових напрямків розвитку фуґи ХХ століття, що підтверджено поліфонічними циклами інших видатних композиторів, для яких твір В. Задерацького був невідомим. Монументальність мислення, принцип монотематизму, синтез принципів поліфонічного та гомофонно-гармонічного розвитку — ось головні характерні риси мислення В. Задерацького-поліфоніста, який зміг у рамках великого поліфонічного циклу крізь розгортання єдиної драматургічної лінії

розвитку за принципом крещендо втілити тему страждань та незламності людського духу.

«15 концертних фуг» А. Караманова — парадоксальний, епатажний твір. Трагічна концепція циклу реалізована через різко контрастні співставлення фуг, виключення прелюдії з розгортання великого поліфонічного циклу. Втілений глибинний творчий протест проти кривавого терору заборон виявився у тому, що в один з найсуворіших жанрів композитор інтегрував авангардні техніки письма. Широкий спектр інтонацій, специфічне трактування тематизму, складність метричної та ритмічної організації, різноманіття засобів перетворення та індивідуальна трактовка композиції й форми фути — ось новаторські знахідки, які стали прозрінням у майбутнє.

«34 прелюдії та фути» В. Бібіка — втілення розгорнутої філософської концепції, заснованої на принципі трифазовості. Концепція «Роздум — Напруження — Просвітлення» втілена не лише в загальному образному змісті і розгортанні драматургії у кожному окремому зошиті, але й на рівні функціонального відношення та інтонаційної взаємодії всередині мініциклів. Масштабний твір В. Бібіка вписується у загальну тенденцію трансформації і ускладнення великого поліфонічного циклу у ХХ столітті, що обумовлено застосуванням новітніх композиторських технік, посиленням внутрішніх зв'язків, виникненням багаторівневої драматургії.

«Два поліфонічних цикли» І. Пяковського — органічне втілення авторської концепції логіки музичного мислення в її історичному заломленні. Розташування малих циклів відповідає авторській концепції екскурсу до історії поліфонії (перший цикл) та ідеї блискучого верховенства структуралізму як підсумку розвитку музичної думки сучасності (другий цикл), разом вони утілюють ідею верховенства людської логіки та пронизані інтелектуальним гумором. Твір проілюстрував нові можливості структуралізму: комбінаторики як ігрового прийому організації музичного цілого, використання технічних поліфонічних прийомів як таких, що утворюють «музику для очей». Співвідношення поліфонічного розвитку та

імпровізаційності, різноманіття типів ладогармонічних структур, фактури, сучасної поліфонічної техніки та логіко-конструктивних механізмів музичного мислення композитора — все це є специфічними рисами циклу.

«*Модальні прелюдії та фуги in C*» Б. Стронька — втілення ідеї потенційно відкритого твору з прагненням досягти можливості незкінченності процесу створення та є безпосереднім втіленням світоглядної концепції композитора «блукання/перебування у музичному просторі». Композитор демонструє абсолютно новий варіант трактування поліфонічного циклу, що зумовлений нетрадиційним поєднанням модальності із поліфонічними принципами та прийомами розвитку. Зміна функціонально централізованої ладотональної системи на кардинально інший, модальний, тип ладової організації спричинила значні зміни на всіх ярусах багаторівневої організації фуги, починаючи з її ядра — теми, завершуючи принципами композиції та формотворення.

Аналіз циклів дозволив виділити їх фундаментальні характеристики, що і підтверджує думку про те, що великий поліфонічний цикл ХХ — початку ХХІ століття, ймовірно, найскладніша організація серед інших можливих типів циклів:

- цикли підкоряються авторському задуму, який реалізується на рівні втілення загальної конструктивної ідеї, композиційної побудови, драматургічного розвитку;
- з точки зору будови великий поліфонічний цикл становить собою:
 - багаторівневу систему, центральним елементом якої є fuga;
 - fuga сама по собі є складно організованою структурою з внутрішнім ядром та *initio* всіх процесів — темою;
- у циклах активізується взаємодія на рівні:
 - фуги з прелюдією або фуги з фугою (для циклів виключно з фуг);
 - малих циклів між собою.

Аналіз цих творів довів, що виходячи з розуміння цілісності як художнього явища, великий поліфонічний цикл не можна уявляти лише як

суму частин, тому й вибіркоче виконання фуг, прелюдій і фуг (що найчастіше зустрічається в сучасній виконавській практиці), є можливим, але недостатнім, оскільки виокремлює ці фрагменти із загального художнього контексту. Повноцінна реалізація авторської концепції вимагає виконання циклів одним цілим концертом, що є надскладним завданням — і з точки зору його фізичної реалізації, і в плані сприйняття слухачем інтелектуально насичених музичних композицій таких масштабів.

Приходимо до висновку, що вирішення проблеми комунікації при виконанні великих поліфонічних циклів ХХ — початку ХХІ століття має принаймні два важливих аспекти. Перший — робота виконавця над таким масштабним твором має починатися із своєрідного його дослідження. Виконавець повинен усвідомлювати складність структури циклу, приховані внутрішні зв'язки і шляхом аналітичного опрацювання вибудовувати виконавську стратегію, яка дозволить донести цілісний композиторський задум до слухача.

Другим аспектом є проблема концертної реалізації, адже масштабність задуму і тривалість виконання вимагають спеціальних умов і можливостей. Опора на особливості авторської концепції та використання новітніх медіа-технологій можуть на належному рівні забезпечити якісну інтерпретацію великого поліфонічного циклу в сучасному музичному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / ред.-сост. С. С. Крылатова. Москва : Классика-XXI, 2005. 364 с.
2. Абдуллина Г. Полифония. Свободный стиль : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Композитор, 2010. 100 с.
3. Антонова О. Автоцитуння як погляд композитора у минуле: інтенції пізнього періоду творчості // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Київ, 2016. Вип. 1(30). С. 4–12.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс : в 2 кн. / ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
5. Бабенко О. «Ода братерству» В. Бібіка: специфіка поліфонічного мислення в хоровому жанрі // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2020. № 3. С. 13–18.
6. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр. ; под ред. Г. К. Косикова. Москва, 1989. 616 с.
7. Беліченко Н. Архітектонічна цілісність поліфонічного твору в аспекті дискурс-аналізу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Київ, 2018. Вип. 123. С. 30–38.
8. Беліченко Н. Тектонічні прийоми поліфонії у світлі загальних музичних універсалій // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2020. Вип. 1 (46). С. 17–28.
9. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва : Музыка, 1971. С. 26–64.
10. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
11. Бочаров Ю. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко : учеб. пособие. Москва : Науч. изд. центр «Моск. консерватория», 2016. 232 с.

12. Босакевич П. Жанрово-стилевые особенности цикла «24 прелюдии и фуги» В. Бибика // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 32. С. 104–108.
13. Бусслер Л. Свободный стиль : учебник контрапункта и фуги / пер. Д. Кашкина. Москва : Изд-во П. Юргенсона, 1917. 81 с.
14. Бусслер Л. Строгий стиль : учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах / пер. с нем. и с предисл. С. И. Танеева. Москва : Изд-во П. Юргенсона, 1885. 192 с.
15. Васирук И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 Муз. искусство / Астраханская гос. консерватория. Саратов, 2008. 225 с.
16. Васирук И. Художественно-содержательные особенности больших полифонических циклов XX века. URL : <https://cyberleninka.ru/article/v/hudozhestvenno-soderzhatelnye-osobennosti-bolshih-polifonicheskikh-tsiklov-xx-veka> (дата звернення : 10.02.2024).
17. Веркина Т. О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Бибика // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. П. П. Котляревського. Харків, 2004. Вип. 13. С. 175–183.
18. Веркина Т. Проблемы интерпретации современной фортепианной музыки (на примере пятой и седьмой сонат В. Бибика) // Аспекти історичного музикознавства. Вип. 9 : Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. П. П. Котляревського ; ред.-упоряд. А. М. Жданько, С. Г. Анфілова. Харків, 2017. С. 344–353.
19. Вязкова Е. «Искусство фуги» И. С. Баха : исследование / Рос. акад. муз. им. Гнесиных. Москва, 2006. 482 с.
20. Гамова И. О специфике концертных фуг Караманова // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. Донецьк : Юго-Восток, 2008. Вип. 8. С. 59–68.

21. Гамова І. Про поліфонію в творах донецьких композиторів // Музичне мистецтво Донбасу вчора, сьогодні, завтра / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; Донецька держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Київ–Донецьк, 2001. С. 103–114.

22. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственной организации музыки в переломные эпохи // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. ст. / сост. Л. Дыс. Киев : Музична Україна, 1989. С. 54–64.

23. Гнатів Н. Концепції тематизму в музикознавчих дослідженнях ХХ–ХХІ століть. URL : <http://glierinstitute.org/ukr/digests/044/10.pdf> (дата звернення : 10.02.2024).

24. Горюхіна Н. Композиція музичного твору // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Київ, 2000. С. 16–30.

25. Горюхина Н. Малые и большие циклы из «Das Wohltemperierte Klavier» И. С. Баха // Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Музична Україна, 1985. С. 55–80.

26. Горюхина Н. Обобщение как элемент художественного мышления Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. ст. / сост. Л. Дыс. Киев : Музична Україна, 1989. С. 47–54.

27. Данилова О. Валентин Бибик: личность и творчество // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. ст. / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. П. І. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 33. С. 100–110.

28. Демешко Г. От «Хорошо темперированого клавира» И. С. Баха к полифонический циклам ХХ в. (на примере «Речитативов и фуг» А. Хачатуряна) // Вестник музыкальной науки. 2019. №3 (25). С. 40–48.

29. Дзекун В. Робота з темою в шістьох фугах або волюнтаріях Г. Ф. Генделя // Київське музикознавство : зб. наук. пр. / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2016. Вип. 54. С. 26–31.

30. Дискин К. Эволюция учения о фуге в австро-немецкой традиции XVIII века: от И. Й. Фукса к И. Г. Альбрехтсбергеру: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 Муз. искусство / С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2013. 305 с.
31. Должанский А. Относительно фуги // Должанский А. Н. Избранные статьи. Ленинград: Музыка, 1973. С. 151–161.
32. Доможирова Е. Фуга в немецкой инструментальной музыке XIX века: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 Муз. искусство / Петрозаводская гос. консерватория. Петрозаводск, 2003. 201 с.
33. Драч І. «Образ часу» в музиці українських «шістидесятників» (на прикладі Другої симфонії В. Губаренка) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр. Вип 12: Історія музики в минулому і сучасності. Київ, 2000. С. 32–41.
34. Дрожжина М., Тончук П. О статусе фуги в современном музыкознании // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. / Уфим. гос. акад. искусств им. Загира Исмагилова. Уфа, 2015. № 2(19). С. 28–35.
35. Жарков О. «Вчення про музичну форму» Надії Горюхіної: актуальні питання сучасного аналізу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр. Вип. 114: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках. Київ, 2016. С. 255–264.
36. Жарков О. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века и парадигматический характер техники композиции // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр. Вип. 7: Музикознавство: з XX у XXI століття. Київ, 2000. С. 101–107.
37. Жарков О. Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Вип. 132: Техніка музичної композиції: теорія, історія, проблеми аналізу. Київ, 2021. С. 9–23.

38. Завгородняя Г. Драматургические функции полифонических приемов в современной музыке // Музичне мистецтво і культура: Music and culture : Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової : зб. ст. Одеса : Друк, 2003. Вип. 4. Кн. 1. С. 31–40.

39. Завгородняя Г. Основные принципы формообразования в аспекте закономерностей музыкального пространства // Музичне мистецтво і культура: Music and culture : Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової : зб. ст. Одеса : Друкарський дім, 2016. Вип. 23. С. 218–227.

40. Завгородняя Г. Поліфонічні принципи організації художньо-текстуальної єдності музичного твору // Українське музикознавство : наук.-методич. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 33. С. 167–177.

41. Завгородняя Г. Полифонические основы композиторского творчества : аналитический очерк. Одесса : Астропринт, 2012. 304 с.

42. Завгородняя Г. Семантичний простір сучасного поліфонічного мислення // Музичне мистецтво і культура: Music and culture : Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової : зб. ст. Одеса : Друкарський дім, 2004. Вип. 5. С. 46–55.

43. Задерацкий В. *Per aspera...* Москва : Композитор, 2009. 320 с.

44. Задерацкий В. Предисловие // Бибик В. С. «34 прелюдии и фуги» для фортепиано, соч. 16. Киев : Музична Україна, 1982. Т. 1. С. 3–6.

45. Запевалова Л. Концепція «відкритої форми» Н. О. Горюхіної в парадигмі сучасного музикознавства // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Вип. 129 : Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. Київ, 2020. С. 130–139.

46. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII веков. Москва : Музыка, 1983. 77 с.

47. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки : сб. науч. ст. Москва : Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 379–406.

48. Иванченко В. Трикомпонентна фактура як чинник поліфонії в музиці XVII–XX століть // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. Вип. 3 : Й. С. Бах та його епоха в історії світової музичної культури / Донецька держ. конс. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк ; Лейпциг, 2003. С. 94–102.

49. Калужский В. Эволюция темы фуги в классической и современной музыке века : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 Муз. искусство / Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1984. 193 с.

50. Калужский М. Репрессированная музыка. Москва : Классика–XXI, 2007. 56 с.

51. Кац Б. Сюжет в баховской фуге // Советская музыка. 1981. № 10. С. 100–110.

52. Кон Ю. Бах в свете неориторики (на примере хоральных прелюдий) // Кон Ю. Г. Избранные статьи о музыкальном языке. Санкт-Петербург : Композитор, 1994. С. 95–104.

53. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський / Наук. товариство імені Шевченка, Українознавча б-ка, число 1. Львів : 2000. 284 с.

54. Корань І. Авангард Задерацького. Варіанти : онлайн газета. 2018. 08 жовтня. URL : <https://varianty.lviv.ua/56287-avanhard-zaderatskoho> (дата звернення : 10.02.2024).

55. Коробейников С. Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма (на примере произведений Ф. Мендельсона и М. Рegera) : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 Муз. искусство / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2000. 161 с.

56. Коханик І. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору // Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 7 : Текст

музичного твору: практика і теорія / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. С. 90–96.

57. Коханик І. Про деякі тенденції стильового розвитку української музики рубежу ХХ–ХХІ століть // Київське музикознавство : зб. статей. / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2004. Вип. 13. С. 30–38.

58. Коханик І. О понятті «музыкальная драматургия» в сучасній музиці // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 103 : Музична драматургія: теорія і практика. Київ, 2012. С. 3–11.

59. Країнська І. Про роль «драматургічних вузлів» у циклах прелюдій і фуг українських композиторів другої половини ХХ століття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 104 : Драматургічна організація музичного твору. Київ, 2012. С.113-120.

60. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. Москва : ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.

61. Крупина Л. Эволюция фуги / Рос. акад. муз. им. Гнесиных. Москва, 2001. 188 с.

62. Кузнецов И. Теоретические основы полифонии ХХ века. Москва : Консерватория, 1994. 286 с.

63. Кузьмук О. Взаємодія поліфонічного та гармонічного принципів музичної організації у творах композиторів першої половини ХХ століття: специфіка оновлення, методи аналізу : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 226 с.

64. Кузьмук Е. Зеркало как универсальный логический принцип полифонического мышления // Київське музикознавство. Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства у світовій та вітчизняній музичній

культури : зб. ст. / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра.. Київ, 2009. Вип. 29. С. 19–29.

65. Кюрегян Т. Гомофония и полифония лицом к лицу: смешанные формы // В пространстве смыслов: текст и интертекст : сб. ст. / отв. ред. Е. Г. Окунева. Петрозаводск : Verso, 2016. С. 44–54.

66. Левченко А. Взаємодія тональних і модальних принципів ладової організації у поліфонічному циклі В. Бібіка «34 Прелюдії та фуги» (на прикладі Зошиту 3) // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. П. І. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 24. С. 166–183.

67. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2013. 335 с.

68. Лысяная О. Претворение константных принципов формообразования в советской фуге 50–70-х годов (на материале русских и украинских циклов) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 Музыкальное искусство / Ин-т мистецтвозн., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 1982. 26 с.

69. Любовский Л. Смысл фуги в европейском музыкальном мышлении. Казань : Хэтер, 2000. 40 с.

70. Ляшенко Г. Про еволюцію фуги // Музика. 1971. № 5. С. 4–5.

71. Ляшенко Г. Роль фуги в драматургии неполифонических произведений : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 Музыкальное искусство / ИМФЭ им. М. Т. Рильского. Киев. 1972. 30 с.

72. Мальцев С. Об импровизационной природе фуги // Теория фуги : сб. науч. тр. / ред.-сост. А. П. Милка. Ленинград : Ленингр. гос. консерватория, 1986. С. 58–93.

73. Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 19 с.

74. Мизитова А., Иванова И. Л. Фрагменты творчества Валентина Библика : монографические очерки. Харьков : Рейтинг, 2006. 126 с.
75. Милка А. К вопросу о генезисе фуги. Теория фуги: сб. науч. тр. / Ленингр. гос. консерватория; ред.-сост. А. П. Милка. Ленинград, 1986. С. 35–57.
76. Милка А. Полифония : учеб. для муз. вузов : в 2 кн. Санкт-Петербург : Композитор, 2016. Кн. 1. 336 с.
77. Милка А. Полифония : учеб. для муз. вузов : в 2 кн. Санкт-Петербург : Композитор, 2016. Кн. 2. 248 с.
78. Мирошниченко С. Первый микроцикл — основа полифонического цикла В. Иванова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. П. І. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 35–51.
79. Мирошниченко С. Тематическая «аура» в полифоническом произведении на примере многотемной фуги В. П. Задерацкого // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 28 : Семантичні аспекти слова в музичному творі. Київ, 2003. С. 177–185.
80. Мірошниченко С. Випереджаючи час: «15 концертних фуг» А. Караманова // Музичне мистецтво і культура: Music and culture : Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 157–166.
81. Мірошниченко С. В. Класифікація складних багатотемних фуг (на прикладі циклів українських композиторів) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей. Вип. 36. Кн. 1 : Українська та світова музична культура: сучасний погляд. Київ, 2005. С. 109–120.

82. Мірошниченко С. Особливості тонального плану поліфонічного циклу «36 фуг для фортепіано» Антоніна Рейха // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. № 1. С. 359–364.
83. Мірошниченко С. Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики. Одеса : Астропринт, 2012. 296 с.
84. Мірошниченко С. Поліфонічні цикли // Музика. 1985. № 5. С. 5.
85. Мироненко-Міхейшина О. Цитата у прелюдії № 11 Валентина Бібіка (із циклу «34 прелюдії та фуги») як відображення взаємодії різних «модусів» ритмічного мислення // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. праць / ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип 37, том 2. С. 4–58.
86. Михайленко А. Фуга как категория музыкознания // Теория фуги : сб. науч. тр. / Ленингр. гос. консерватория; ред.-сост. А. П. Милка. Ленинград, 1986. С. 10–34.
87. Михайлов А. Поэтика барокко // Михайлов А. Избранное. Завершение риторической эпохи. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. С. 68–187.
88. Москаленко В. Інтерпретація формули художнього цілого // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2011. № 2 (11). С. 11–16.
89. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 272 с.
90. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. С. 3–10.
91. Немцов Я. «Я давно уже умер». Композиторы в ГУЛАГе: Всеволод Задерацкий и Александр Веприк. URL : <https://shalamov.ru/research/61/14.html> (дата звернення : 10.02.2024).

92. Ніколаєвська Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
93. Подскочий М. Некоторые особенности музыкального языка Алемдара Караманова // Научные чтения памяти А. И. Кандинского: 5-6 апреля 2006 года / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2007. С. 362–369.
94. Польшяева Е. Апокриф или послание? О творчестве Алемдара Караманова // Музыкальная академия. 1996. № 2. С. 1–15.
95. Постовойтова С. «Модальні прелюдії та фуги in C» Борислава Стронька: специфіка використання модальної техніки // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 130 : Пам'ятні дати української музики. Київ, 2021. С. 89–104. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231204>
96. Постовойтова С. «34 прелюдії та фуги» Валентина Бібіка: інноваційні риси реалізації композиційно-драматургічної концепції великого поліфонічного циклу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 133 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2022. С. 177–197. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257338>
97. Постовойтова С. Особливості поліфонічного мислення Всеволода Задерацького у циклі «24 прелюдії та фуги» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 134 : Сучасне теоретичне музикознавство: проблеми, новації, аналітичні підходи. Київ, 2022. С. 85–100. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269617>
98. Постовойтова С. Електроакустична творчість Борислава Стронька: філософія та композиторська техніка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 137 : Теорія музики сьогодні: новації, відкриття, аналітика. Київ, 2023. С. 68–82. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.137.294664>

99. Постовойтова С. «Пятнадцать концертных фуг» А. Караманова: особенности современного полифонического цикла // Київське музикознавство / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 31. С. 221–219.

100. Праут Э. Фуга / пер. с англ. А. Г. Тимашевой-Беринг; под ред. Г. Э. Конюса; с предисл. С. И. Танеева. Москва : изд-во П. Юргенсона, 1922. 238 с.

101. Приходько И. Голос и тема в клавирной фуге высокого барокко. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 32. С. 124–134.

102. Приходько И. Клавирная фуга как продукт педагогической деятельности И. С. Баха // Проблемы и методы изучения старинной музыки : сб. статей по матер. междунар. конф. 5–6 декабря 2014 г. / Санкт-Петербург. гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2019. С. 88–105.

103. Приходько И. К определению фуги // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 78 : Мистецтвознавчі пошуки : зб. наук. ст. та есе, присвяч. ювілею Н. О. Герасимової-Персидської. Київ, 2008. С. 262–276.

104. Приходько И. О дифференциации понятий «тема» и «тематический материал» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 88, ч. 1 : Старовинна музика — сучасний погляд / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. С. 57–71.

105. Приходько І. Нові методи дослідження фуги в англomовному музикознавстві // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Київ, 2010. № 3 (8). С. 64–72.

106. Прудникова Л., Прудникова Е. Функционирование полифонического письма в условиях джазовой ритмики (на примере цикла «24 прелюдии и фуги»

Николая Капустина) // Молодий вчений : наук. журн. Херсон, 2021. № 12 (100), грудень. С. 30–34.

107. Пруднікова Л. «Поліфонічні приношення» В. Бібіка для фортепіано: інтонаційні та фактурні рішення // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2015. Вип. 27. С. 151–158.

108. Пясковський І. Комп'ютерні методи аналізу музичних текстів // Українське музикознавство : наук.-методич. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 33. Київ, 2004. С. 131–143.

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

110. Пясковский И. К проблеме историко-стилевой эволюции музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. ст. / сост. Л. Дыс. Киев : Музична Україна, 1989. С. 141–152.

111. Пясковський І. Логічне і художнє в музичному мисленні // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2009. №1 (2). С. 21–24.

112. Пясковський І. Поліфонія : навч. посібник. Київ : ДМЦНЗКіМУ, 2003. 242 с.

113. Пясковський І. Поліфонія в українській музиці : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського; Ніжин : Лисенко М. М., 2012. 272 с.

114. Пясковський І. Сміслоутворення структурних функцій музичної форми // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 60 : Теоретичні і практичні аспекти музичного сміслоутворення. Київ, 2006. С. 33–41.

115. Пясковський І. Фреймові моделі поліфонічних стилів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Київ, 2004. С. 9–15.

116. Пясковський І. Фреймові структури у творах В. Сильвестрова // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Мистецтвознавство. Вип. 1 (6). Тернопіль, 2001. С. 9–15.

117. Ревенко Н. Методи роботи над поліфонічними циклами європейських композиторів в сучасній практиці педагога-піаніста // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського : Педагогічні науки. 2019. № 1 (64) , лютий. С. 199–204.

118. Ревенко Н. Поліфонічні жанри в творчості українських композиторів ХХ століття // Музыка и жизнь. № 4 : Эпохи, стили, жанры // URL : http://www.rusnauka.com/10_DN_2014/MusicaAndLife/4_165073.doc.htm (дата звернення : 10.02.2024).

119. Решетняк Л. Восемь очерков о феномене палиндрома в теории и практике музыкального искусства // URL : https://www.ashtray.ru/main/texts/palindrom/palindrom_index.htm (дата звернення : 10.02.2024).

120. Решетняк Л. До проблеми типології та періодизації української фортепіанної фуґи // Українське музикознавство : респ. міжвідомч. наук.-метод. щорічник // Академія наук України, Міністерство культури України. Київ, 1991. Вип. 26. С. 114–131.

121. Решетняк Л. Ракоходный контрапункт и ракоходное движение как проблема музыкознания // Вопросы музыкального искусства : сб. ст. / Донецкая гос. консерватория. Донецк, 1996. Вып 1. С. 5–9.

122. Ручьевская Е., Кузьмина Н. Цикл как жанр и форма // Форма и стиль: сб. науч. тр. / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; отв. ред. Е. А. Ручьевская. Ленинград, 1990. Ч. 2. С. 129–174.

123. Савайтан О. Претворение традиций в трактовке фуґи в фортепіанном творчестве Макса Регера // Науковий вісник Національної

музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 118 : Композиційно-драматургічна організація музичного твору. Київ, 2017. С. 192–204.

124. Сегельман М. Свет и воля (Из глубин inferнальной реальности). Задерацкий 24 прелюдии и фуги // PianoФорум. 2014. № 4 (20). С. 9–12.

125. Свиридова П. Структурні чинники композиційно-драматургічної єдності в циклі «15 концертних фуг» Алемдара Караманова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 118 : Композиційно-драматургічна організація музичного твору. зб. ст. Київ, 2017. С. 4–10.

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

127. Свистуненко Т. О «событийности» интермедий в инструментальной фуге И. С. Баха // История освещает путь современности: к 100-летию со дня рождения В. В. Протопопова : матер. междунар. науч. конф. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2011. С. 81–92.

128. Серебренников М. Сольная клавирная генерал-бас-фуга эпохи Барокко : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 Музыкальное искусство / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2013. 27 с.

129. Серенко С. «Мистецтво фуги» Й. С. Баха: факти і гіпотези // Київське музикознавство. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. С. 201-20.

130. Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и фуга. История. Теория. Практика. Ч. 1. Москва : Композитор, 2002. 528 с.

131. Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и фуга. История. Теория. Практика. Ч. 2 : Фуга: её логика и поэтика. Москва : Композитор, 2007. 800 с.

132. Сінченко Б. Поліфонічний цикл у творчості харківських композиторів 70-80-х років ХХ століття (на прикладі творів В. Бібіка, О. Гнатовської, І. Гайдена) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 118 : Композиційно-драматургічна організація музичного твору. Київ, 2017. С. 103–112.

133. Скорик М., Задерацький В. Про природу і спрямованість новаторського пошуку в сучасній музиці // Сучасна музика : зб. ст. Київ : Музична Україна, 1973. Вип. 1. С. 3–24.

134. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 446 с.

135. Стронько Б. Статус буттєвого часу в музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 14 с.

136. Стронько Б. «Розкіш для мене — мати свою власну метафізику» / бесіду вела С. Постовойтова // Moderato : онлайн журнал. 2018 (18. 11. 2018) URL :/ <https://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/borislav-stronko-rozkish-dlya-mene-mati-svoyu-vlasnu-metafiziku.html>. (дата звернення : 10.02.2024).

137. Сюта Б. Деякі чинники оновлення музичної драматургії творів українських композиторів 1970–80-х років (на матеріалі камерно-вокальної творчості) // Українське музикознавство : респ. міжвідомч. наук.-метод. щорічник // Академія наук України, Міністерство культури України. Київ, 1991. Вип. 26. С. 103–113.

138. Сюта Б. Деякі аспекти організації художньої цілісності у композиторській творчості останньої третини ХХ століття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 51 : Питання організації художньої цілісності музичного твору. Київ, 2005. С. 24–31.

139. Сюта Б. Інтертекстуальність як засіб організації форми в українській музиці постмодернізму // Науковий вісник Національної музичної

академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 36, кн. 1 : Українська та світова музична культура: сучасний погляд. Київ, 2005. С. 20–32.

140. Сюта Б. Музична творчість 1970-1990-х років: параметри художньої цілісності : монографія. Київ : Грамота, 2006. 256 с.

141. Сюта Б. Статус і види цитати в музичному тексті // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво. 2022. Том 5 № 2. С. 141–152.

142. Тевосян А. Откровение и благовествование Алемдара Караманова // Музыкальная жизнь. 1990. № 17. С. 8–9.

143. Тончук П. «Рисунки по шелку» Фируза Бахора: восточные влияния в большом полифоническом цикле // Вестник КемГУКИ. №33. 2015. С. 143–148.

144. Тукова И. О сонорном пространстве // Київське музикознавство. Вип. 37 : Музикознавство у діалозі : зб. статей / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Дюссельдорфська вища школа музики ім. Р. Шумана. Київ, 2011. С. 63–88.

145. Тукова І. Трактовка звука як фактора формування техніки музичної композиції // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2011. № 1 (10). С. 72–79.

146. Тукова І. Музика і природознавство: взаємодія світів в умонастроях епох (XVII — початок XXI століття). Харків : Акта, 2021. 453 с.

147. Фадєєва К. Композиторська та наукова спадщина І. Б. Пяковського : вступна стаття // Пяковський І. Б. Два поліфонічні цикли / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. С. 11–28.

148. Файн Я. Учение об ответе в фуге и музыка XX века (Случаен ли в фуге терцовый ответ?) // Вопросы теории и методики преподавания полифонии : межвузовский сб. науч. тр. / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки; ред.-сост. А. Г. Михайленко. Новосибирск, 1989. Вып. 12. С. 128–141.

149. Фартушка О. Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського) : дис.

... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. П. І. Котляревського. Харків, 2021. 208 с.

150. Фоменко Н. Stylus phantasticus в західноєвропейському клавірному мистецтві XVII–XVIII століть) : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 282 с.

151. Харакоз Г. Хорова fuga: жанрово-стильовий та виконавський аспекти (на матеріалі західноєвропейської музики XVIII-XIX ст.) : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. П. І. Котляревського. Харків, 2021. 238 с.

152. Хо Да. Определение понятия «полифонический цикл» в контексте исполнительской интерпретации полифонических произведений // Современная психология и педагогика: проблемы и решения. 2018. № 4 (8). С. 43–50.

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

154. Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана // Музыка и современность : сб. науч ст. Москва : Музыка, 1971. С. 247–293.

155. Холопов Ю. Структура баховской фуги в контексте исторической эволюции гармонии и тематизма // Музыкальное искусство барокко. Стили, жанры, традиции исполнения. Москва, 2003. С. 4–31 (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 37).

156. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.

157. Хусаинов И. Фуга и логика : лекция по курсу «Полифония». Санкт-Петербург, 2008. 32 с.

158. Цахер И. Фуга как феномен музыкального мышления (Бетховен, Хиндемит, Танеев, Шостакович). Москва : Композитор, 2005. 240 с.
159. Циганюк Л. До питання виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» 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.
160. Циганюк Л. Засади інтерпретації сучасної української поліфонічної музики (на прикладі прелюдій і фуг М. Скорика, В. Бібіка та О. Яковчука) : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка, 2023. 319 с.
161. Циганюк Л. Естетико-стильові особливості циклу «прелюдії і фуги для фортепіано» Мирослава Скорика // *Tendances scientifiques de la recherche fondamentale et appliquée*. Strasbourg, République française. 2020. Volume 3. С. 102–104.
162. Циганюк Л. Особливості виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «12 прелюдій і фуг» О. Яковчука // *Українська музика*. 2019/3–4 (33–34). С. 68–77.
163. Циганюк Л. Специфіка поліфонічного циклу О. Яковчука в зіставленні категорії «традиційне — інноваційне» // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 34. С. 116–124.
164. Чернова Т. Драматургія в інструментальній музиці : исследование. Москва : Музыка, 1984. 144 с.
165. Чигарева Е. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом (Проблема единства художественного произведения) // *Проблемы музыкальной науки : сб. науч. ст.* Москва : Музыка, 1973. Вып. 2. С. 48–88.
166. Чижик И. Динамические свойства развития темы в баховской фуге // *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського* : зб. ст. Вип. 61: Старовинна музика: сучасний погляд. Київ, 2007. С. 140–148.

167. Чорний А. Поліфонія у жанрі симфонії ХХ століття // Музичне мистецтво і культура: Music and culture : Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса : Гельветика, 2023. Вип. 36, кн. 1. С. 31–40.

168. Чувилкин В. Джазовая fuga в контексте взаимодействия академической и джазовой музыки ХХ–ХХІ века : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 Муз. искусство / Ростовская гос. конс. им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2022. 30 с.

169. Шадріна-Личак О. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю ХVІІ — початку ХVІІІ століття: аспекти виконавського прочитання : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 23 с.

170. Шаталова Н. Бинарный полифонический цикл как особая художественная разновидность концептуальной формы в ее исторической эволюции : Методич. доклад. 21.02.2014. URL : <https://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2014/02/21/binarnyy-polifonicheskiy-tsikl-kak-osobaya>. (дата звернення : 10.02.2024).

171. Шинкарева М. Взаимодействие формообразующих принципов fugи и сонаты в камерно-инструментальной музыке Бетховена : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 Муз. искусство / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1992. 18 с.

172. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

173. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 16 : Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті І. Ф. Ляшенка). Київ, 2002. С. 154–177.

174. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки : теоретич. исслед. Одесса : Одес. гос. консерватория им. А. В. Неждановой, 2001. 295 с.
175. Шурдак М. Камерно-інструментальна творчість Дьордя Лігеті: взаємодія техніки композиції та формотворення : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 18 с.
176. Щербакова Н. Принципы композиционной целостности в вокальном творчестве Ю. Ищенко : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 Муз. искусство / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2008. 217 с.
177. Щербакова Н. Особенности формирования целостности в вокальных циклических жанрах // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. Донецьк–Львів : Юго-Восток, 2009. Вип. 9. С. 98–105.
178. Щетинський О. 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.
179. Щетинський О. Типологія композиторської самоактуалізації (з творчої лабораторії Л. Грабовського, В. Балея і В. Бібіка) : дис. ... докт. філос. (PhD) : 025 Музичне мистецтво / Харк. нац. ун-тет мист. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. 233 с.
180. Южак К. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории : в 2 кн. Санкт-Петербург : Сударыня, 2006. Кн. 1. 391с.
181. Южак К. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории : в 2 кн. Санкт-Петербург : Сударыня, 2006. Кн. 2. 287 с.
182. Aleksandrova O.; Samoilenko O.; Osadcha S.; Grybynenko J.; Nosulya A. Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique // WISDOM. 2021. Vol. 20. Issue 4. P. 158–165.
183. Chapin K. Time and the Keyboard Fugue. 19th–Century Music. Vol. 34, No. 2. Published by: University of California Press, 2010. P. 186–207.

URL : <https://www.jstor.org/stable/10.1525/nem.2010.34.2.186>. (дата звернення : 10.02.2024).

184. Chomiński J. Wilkowską-Chomińską K. *Formy muzyczne*. T. 1–5. T. I : Teoria formy. Małe formy instrumentalne, z dodatkiem. Polskie wydawnictwo muzyczne. 1983. 574 p.

185. Constantini F. P. «Zur Typusgeschichte von J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier». *Bach-Jahrbuch* 55. 1969. P. 31–45.

186. Gauldin R. *Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach* by. William Renwick. *Harmonologia* No. 8. New York : Pendragon Press, 1995. P. 99–115.

187. Giraud M., Groult R., Leguy E., Levé F. *Computational Fugue Analysis*. *Computer Music Journal*, Vol. 39, No. 2. The MIT Press, 2015. P. 77–96.
URL : <https://www.jstor.org/stable/43829264>. (дата звернення : 10.02.2024).

188. Harrison D. *Rhetoric and Fugue: An Analytical Application*. *Music Theory Spectrum*. Vol. 12, No. 1. Oxford University Press on behalf of the Society for Music Theory, 1990. P. 1–42. URL : <https://www.jstor.org/stable/746145>. (дата звернення : 10.02.2024).

189. Heinrich A. *Significance of the Original Subject and Its Variants in Bach's Die Kunst der Fuge*. *Bach* Vol. 15, No. 3. Riemenschneider Bach Institute 1984. P. 24–32. URL : <https://www.jstor.org/stable/41640216>. (дата звернення : 10.02.2024).

190. Horsley I. *Fugue. History and practice*. New York, 1966. 399 p.

191. Kerman J. *Thematic Return in Late Bach Fugues*. *Music & Letters*. Vol. 87, No. 4. Published by Oxford University Press, 2006. P. 515–522.
URL : <https://www.jstor.org/stable/4140307>. (дата звернення : 10.02.2024).

192. Kircher A. *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in libros digesta*. Romae : Ex typographia Haeredum Francisci. Corbelletti, 1650. T. 1. 585 p. URL : https://archive.org/details/chepfl-lipr-AXC19_01

193. Mann A. *The Study of Fugue*. New York. Dover Publications, 1987. 339 p.

194. Marlowe S. *Fugue in Context: A Schenkerian Approach to select Works by J. S. Bach and Dmitri Shostakovich*. Ph. D. diss., Eastman School of Music, University of Rochester. New York, 2013. 213 p.

195. Marpurg F. *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*. Berlin : Haude & Spener MDZ München, 1753. 364 p. URL : <https://archive.org/details/abhandlungvonder00marp/page/n5/mode/2up>

196. Oldroyd G. *The Technique and Spirit of Fugue*. Oxford University Press, London. 1967. 220 p.

197. Perreault J. «The Thematic Catalogue of the Musical Works of Johann Pachelbel. Scarecrow Press, Lanham, 2004. 411 p.

198. Prout E. *Fugal Analysis: a Companion to “Fugue”*: Being a Collection of Fugues of Various Styles, Put into Score and Analyzed. Third Edition. London: Augener & Co, 1892. 248 p.

199. Renwick W. *Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach (Harmonologia)*. New York : Pendragon Press, 1995. 229 p.

200. Renwick W. *Structural Patterns in Fugue Subjects and Fugal Expositions // Music Theory Spectrum*. Vol. 13, No. 2 Oxford University Press on behalf of the Society for Music Theory. 1991. P. 197–218. URL : <https://www.jstor.org/stable/745898>. (дата звернення : 10.02.2024).

201. Renwick W. *The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation through Figured Bass (Early Music Series)*. Oxford University, 2001. 208 p.

202. Sheldon D. *The Stretto Principle: Some Thoughts on Fugue as Form*. *The Journal of Musicology* , Autumn, 1990, Vol. 8, No. 4 (Autumn, 1990). P. 553–568. URL : <https://www.jstor.org/stable/763535>. (дата звернення : 10.02.2024).

203. Sylvestre L. Costa M. *The mathematical architecture of bach’s “The Art of fugue”*. *Il Saggiatore musicale* , 2010, Vol. 17, No. 2 (2010). P. 175–195. Published by: Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l. URL : <https://www.jstor.org/stable/43030058>. (дата звернення : 10.02.2024).

204. Ullrich H. Full text «Torner, Joseph Nicolaus» in : MGG Online , hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016.

URL : <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg12951&v=1.0&rs=mgg12951>.

(дата звернення : 10.02.2024).

205. Walker P. Fugue. Grove's Dictionary of Music and Musicians online.

URL:

[https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-](https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051678?rskey=2nrRSB&result=1#omo-9781561592630-e-0000051678-div1-0000051678.8)

[0000051678?rskey=2nrRSB&result=1#omo-9781561592630-e-0000051678-div1-0000051678.8](https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051678?rskey=2nrRSB&result=1#omo-9781561592630-e-0000051678-div1-0000051678.8) (дата звернення 0.01.2024). (дата звернення : 10.02.2024).

206. Walker P. Theories of Fugue from the Age of Josquin to the age of Bach. BOYE6, 2004. 504 p.

ДОДАТОК А
СПИСОК ВЕЛИКИХ ПОЛІФОНІЧНИХ ЦИКЛІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО

1937-1939	В. Задерацький	24 прелюдії та фуґи для фортепіано
1959	С. Павлюченко	Прелюдії та фуґи для фортепіано
1964	А. Караманов	19 концертних фуґ та 5 прелюдій для фортепіано ¹
1971	Ю. Щуровський	10 маленьких прелюдій та фуґ
1973	В. Бібік	34 прелюдії і фуґи для фортепіано
1975-1976	Л. Соковнін	24 прелюдії та фуґи для учнів
1976	Є. Юцевич ² В. Іванов	24 фортепіанні фуґи 48 прелюдій та фуґ т. 1
1979	В. Іванов П. Ладиженський	48 прелюдій та фуґ т. 2 15 фуґ
1982-1983	О. Яковчук	12 прелюдій та фуґ для фортепіано
1989	М. Скорик І. Гайденко	12 прелюдій та фуґ для фортепіано 5 чорних фуґ
2003	Г. Мамбетова	10 фуґ на мелодії кримсько-татрських пісень
2016	І. Б. Пясковський	Два поліфонічних цикли
2003 –	Б. Стронько	11 модальних прелюдій та фуґ in C
2009	А. Зіменко	24 прелюдії та фуґи для фортепіано

СПИСОК ВЕЛИКИХ ПОЛІФОНІЧНИХ ЦИКЛІВ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ РІЗНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

1972	І. Асєєв	Симфонічні фуґи для органу
1976	П. Ладиженський	12 фуґ для ансамблю духових інструментів
1989	Ю. Іщенко	6 прелюдій та фуґ для органу

¹ Видано лише «15 концертних фуґ» у 1984 р.

² Відома лише дата видання 1976 р.

ДОДАТОК Б НОТНІ ПРИКЛАДИ

Приклад 2.1

А. Караманов. «15 концертних фуг», фуга №1



Приклад 2.1а

І. Пясковський. «Два поліфонічні цикли», фуга №5



Приклад 2.2

Б. Стронько. «Модальні прелюдії та фуги in C», фуга №4



Приклад 2.2а

Б. Стронько. «Модальні прелюдії та фуги in C», фуга №7



Приклад 2.3

І. Пясковський. «Два поліфонічні цикли», фуга №1



Приклад 2.4

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга №4, Т = 11 тт. + 4 тт. кодета

Приклад 2.4а

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга №11, Т= 11 тт. + 2 тт. кодета

Приклад 2.5

І. Пясковський. «Два поліфонічні цикли», фуга №4

Приклад 2.6

А. Караманов. «15 концертних фуг», фуга №7

Приклад 2.6а

А. Караманов. «15 концертних фуг», фуга №9

А. Караманов. «15 концертних фуг», фуга №10

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», фуга №14
Одночасна експозиція тем 1 і 2

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», фуга №14. Розвиваючий розділ

В. Біб'юк. «34 прелюдії та фуги», фуга №4



Приклад 2.9а

В. Біб'юк. «34 прелюдії та фуги», фуга №5



Приклад 2.9б

В. Біб'юк. «34 прелюдії та фуги», фуга №7



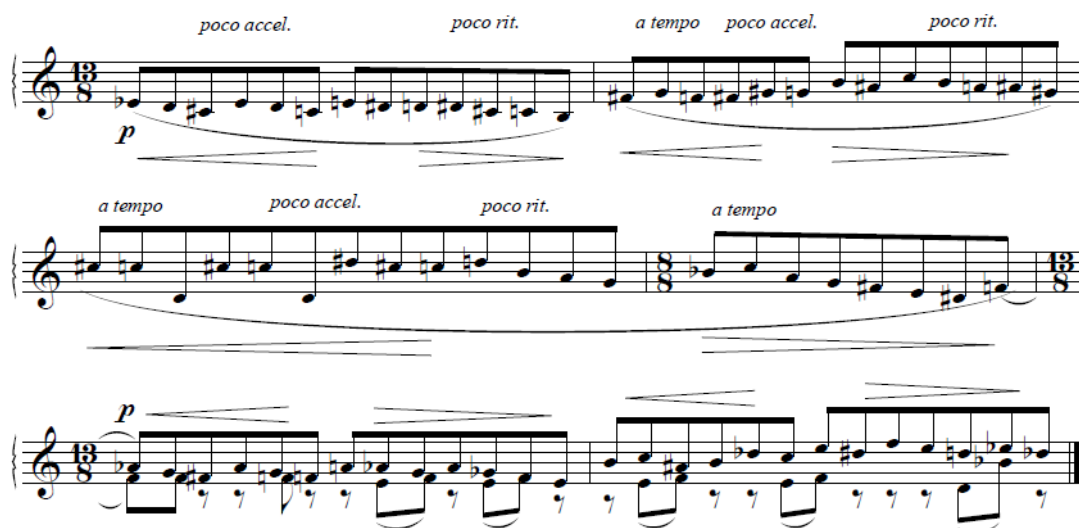
Приклад 2.9в

В. Біб'юк. «34 прелюдії та фуги», фуга №1



Приклад 2.10

В. Біб'юк. «34 прелюдії та фуги», фуга №6



I. Вишнеградський. «Прелюдія та fuga для двох чвертьтонових фортепіано» op. 21

HAUT PIANO II
MUSICALES
PRELUDE et FUGUE
pour 2 pianos accouplés
(durée totale 6 min 30 sec)
(Le piano I est de disposition normale, le piano II un quart de ton plus haut)
opus 21
Ivan WYSCHNEGRADSKY
PRELUDE
Allegro (durée 2'40'')
FUGUE
Lento Tempo (durée 4 min.)

Приклад 2.11а

I. Вишнеградський. «Дві fugи для двох фортепіано, налаштованих на відстані чверть тону» op. 33

Ivan WYSCHNEGRADSKY
Ecriture Analytique
2 FUGUES
en quarts de ton opus 33
Attention! pour 2 pianos
Le piano II est
1/4 de ton plus haut!
Tous les instruments
doivent être
accouplés!
durée 3'35"
DURÉE QUANTIFIÉE
DANS LES ÉDITIONS
WISCHNEGRADSKY
op. 33
1950

І. Пясковський. «Два поліфонічні цикли», fuga №3



Б. Стронько. «Модальні прелюдії та фуги in C», fuga №6

Musical score for Example 2.13, showing two systems of piano accompaniment in 3/4 time with a 'p' dynamic and 'con Sca' marking.

Б. Стронько. «Модальні прелюдії та фуги in C», fuga №11

Musical score for Example 2.13a, showing a single melodic line in 4/4 time.

А. Караманов. «15 концертних фуг», fuga №4

Musical score for Example 2.14, showing two systems of piano accompaniment in 4/4 time with complex rhythmic patterns.

А. Караманов. «15 концертних фуг», фуга №4, серія:

А. Караманов. «15 концертних фуг», фуга №6

Moderato assai ♩ = 85

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуґи», фуґа №5



Приклад 2.16а

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуґи», фуґа №9



Приклад 2.16б

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуґи», фуґа №16



Приклад 2.17

І. Пясковський. «Два поліфонічні цикли», фуґа та постлюдія *in Es a la Bach*.

Тема фуґи



І. Пясковський. «Два поліфонічні цикли», фуга та постлюдія *in Es a la Bach*.

Тема постлюдії

Allegro risoluto

Приклад 2.18

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга №6

Приклад 2.19

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга №12

Приклад 2.20

А. Караманов. «15 концертних фуг», фуга №14

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», фуга №8,
проведення у чотирьох голосах (тт. 1–8)

1 *Sostenuto. Pensieroso. ♩ = 38-36*

legato sempre

p *P*

p *Re* * *Re* * *Re* * *Re* * *Re* * *simile*

Приклад 2.21а

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», фуга №8. Формування фігури хреста

102 *Con moto* *incalzando*

con tutta forza *f* *fff*

107 *a tempo* *Tempo I*

con tutta forza *fff* *ppp*

115 *ppp* 119

u.c.

Приклад 2.22

А. Караманов. «15 концертних фуг», фуга №8

Moderato ♩ = 72

mp

А. Караманов. «15 концертних фуг», фуга №2

Grave $\text{♩} = 45$

Приклад 2.23

Б. Стронько. «Модальні прелюдії та фуги in C», фуга №8

Andante

Приклад 2.24

Б. Стронько. «Модальні прелюдії та фуги in C», фуга №9

Allegro $\text{♩} = 110$

Приклад 2.25

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», фуга №3

mf legato sempre

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», фуга №10



Приклад 2.25б

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», фуга №12



Приклад 2.25в

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», фуга №12 тт. 79–90



Приклад 2.25г

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», фуга №12 тт. 100–121



В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга №7



Приклад 2.26а

А. Караманов. «15 концертних фуг», фуга №15

Allegretto ♩ = 88
sempre legato

mp sempre molto espress. e poco rubato

лів.р.

Приклад 2.26б

Б. Стронько. «Модальні прелюдії та фуги in C», фуга №2

Presto

mf

Приклад 2.27

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», фуга №9, тема+початок протискладення

Allegro ♩ = 170 - 176

f

І. Пясковський. «Два поліфонічні цикли», fuga *in B*

Allegro (ma non troppo)

mf мотив А

мотив В

мотив А

мотив В

мотив А

мотив В

мотив С

мотив D

мотив В

Приклад 2.28а

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», fuga №2

мотив А

мотив В

мотив С

мотив В

Приклад 2.29

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», fuga № 1 *C-dur*. Тема 1

Приклад 2.30

А. Караманов. «15 концертних фуг», fuga №12

f *p*

p

Активналі

А. Караманов. «15 концертних фуг», фуга №3

Two systems of piano accompaniment for Fugue No. 3. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction *sempre simile*. The music is written in a grand staff with treble and bass clefs.

А. Караманов. «15 концертних фуг», фуга №4

A single system of piano accompaniment for Fugue No. 4. The system is divided into two parts: *тема* (theme) and *протискладення* (counterpoint). The music is written on a single treble clef staff.

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», фуга №20, тема+протискладення
Animato ♩ = 108

Three systems of piano accompaniment for Fugue No. 20. The first system includes *marcato* and *fff* markings. The second system includes *p* and *mp* markings. The third system includes a *fff* marking. The music is written in a grand staff with treble and bass clefs.

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», фуга №25, тема+протискладення

L'istesso tempo ♩ = 136 - 138

p dolce

p

p

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», фуга №26, тема+протискладення

L'istesso tempo ♩ = 190 - 192

p

p

p

p

А. Караманов. «15 концертних фуг», фуга №1, Т, Т1, Т2

The image shows three staves of musical notation. The top staff is a single melodic line in treble clef. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The music consists of rhythmic patterns and intervals characteristic of a fugue.

Б. Стронько. «Модальні прелюдії та фуги in C», фуга №4, тема

The image shows a musical score for a fugue theme. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a melodic line starting on a middle C, marked with a piano (*p*) dynamic. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score is numbered 51 at the beginning.

Б. Стронько. «Модальні прелюдії та фуги in C», фуга №4, тт. 63–68

The image shows two systems of musical notation for a fugue theme. The first system covers measures 63 to 68, and the second system covers measures 69 to 74. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The music features complex rhythmic patterns and dynamics, including *poco cresc.* and *p*.

А. Караманов. «15 концертних фуг», фуга №13, тема

The image shows a musical score for a fugue theme. It consists of a single treble clef staff. The tempo is marked *Allegretto* with a quarter note equal to 100 (♩ = 100). The dynamic is marked *mf*. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

А. Караманов. «15 концертних фуг», фуга №13, серія



Приклад 3.3

А. Караманов. «15 концертних фуг», фуга №3, тт. 41–43

Приклад 3.4

А. Караманов. «15 концертних фуг», фуга №4, хорал та тема фуги

Allegretto ♩ = 95

Приклад 4.1

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга № 1 C-dur. Тема 1

Приклад 4.1а

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга № 1. Протискладення 1



Приклад 4.1б

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга № 1. Тема 2



Приклад 4.1в

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга № 1. Протискладення 2



Приклад 4.2

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга № 10, контрапункт T1+T2

Приклад 4.3

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга № 22, тема 1, протискладення 1.1, 1.2

Приклад 4.3а

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга № 22, тема 2, протискладення 2.1, 2.2

Приклад 4.3б

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга № 22, тема 3, протискладення 3.1, 3.2, 3.3

Приклад 4.3в

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга № 22, тема 4, протискладення 4.1, 4.2

Приклад 4.4

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга № 14, тт. 8–11

основний мотив, що отримає подальший розвиток в інтермедіях 2, 3, 4

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга № 14, тт. 14–19

контрапункт мотиву з інтермедії 1 в основному виді та оберненні

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. Three measures are circled, showing a melodic motif in the treble clef and its inverted counterpart in the bass clef. The second system continues the piece with more melodic lines in both staves.

Приклад 4.4б

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга № 14, тт. 26–28

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 4/4 time signature. A measure in the bass clef is circled, showing a motif with a longer note value. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns in both staves.

мотив інтермедії 1 у ритмічному збільшенні

Приклад 4.4в

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга № 14, тт. 35–42

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 4/4 time signature. A measure in the bass clef is circled, showing a motif with a longer note value. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns in both staves, including octave doublings.

мотив інтермедії 1 у ритмічному збільшенні та октавному подвоєнні

В. Задерацький. «24 прелюдії та фуги», фуга №10, T1 = 6 тт. T2 = 4 тт., тт.65–79

The image displays a musical score for a fugue by V. Zaderachy. It consists of five systems of piano accompaniment. The first system is labeled 'T2' and shows two staves with a treble and bass clef. The second system is labeled 'T1' and also shows two staves. The third system is labeled 'T1 в акордовому викладі' and shows two staves with arpeggiated chords. The fourth and fifth systems continue the arpeggiated version of T1. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Д. Шостакович. Фуга № 16, тема

The image shows the beginning of the theme for Fugue No. 16 by D. Shostakovich. It is marked 'Adagio (♩=54)' and 'pp'. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. The third system shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'legatissimo', and performance instructions like 'sempre al fine'.

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», фуга №33, тема

Largo (quasi Pastorale) (♩=42)

Приклад 4.7

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», прелюдія № 28

Largo ♩=52-54

Приклад 4.8

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», прелюдія № 16

Con moto. Agitato ♩ = 138-140

quasi pianissimo

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», прелюдія № 16

Più sostenuto

Приклад 4.8б

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», fuga № 16, тема

Приклад 4.9

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», прелюдія № 1

Con moto, limpido ♩ = 158-160

p dolce

lunga

attacca

Приклад 4.9а

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», fuga № 1, тема

Sostenuto, ma non troppo ♩ = 120

p

con dolcezza

ped

Приклад 4.10

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», fuga № 31, тема

Moderato - Allegretto ♩ = 96-98

p

ped

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», фуга №12

Molto con moto (♩=174-178)

Приклад 4.12

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», фуга № 32, тема

Moderato. Pensierosamente ♩ = 86

Приклад 4.12а

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги», фуга № 32, останнє проведення теми

екстраполяція

34 T 8^{va} 7

8^{va} 7

lunga

Приклад 4.13

Б. Стронько. «Модальні прелюдії та фуги in C», фуга № 2, тема+відповідь

Presto

mf

Б. Стронько. «Модальні прелюдії та фуги in C», fuga № 6, тема+відповідь

Приклад 4.14

Б. Стронько. «Модальні прелюдії та фуги in C», fuga № 4, інтермедія 1, тт. 15–18

Приклад 4.15

Б. Стронько. «Модальні прелюдії та фуги in C», fuga № 2, інтермедія 2 (тт. 15–19)

Приклад 4.15а

Б. Стронько. «Модальні прелюдії та фуги in C», fuga № 2, інтермедія 2 (тт. 42–46)

ДОДАТОК В
СХЕМИ ФУГ

Всеволод Задерацький. «24 прелюдії та фуги»

Схема 1

Фуга № 1, *C-dur*, $T^1 = 8$ тт., $T^2 = 8$ тт., кодата = 3 тт.

$T^1 T^2$	T^2 в ак.	T^1 в ак.	Π^4	Π^3	T^1	T^1 в ак.
$T^1 \Pi^2 \Pi^3$				T^2	\perp_1	
$T^1 \Pi^1 T^2 \Pi^2$				T^1	str	T^{1KB}
T^1	T^1 в 8	Π^4 в 8	Π^2	T^{1*} в 8		T^{1KB}
1 12 21 29 37–52 53	62	66	69 77	85–93	94	101 107–113
C G C G	f	b	b b		C	C
експозиція		розвиваючий розділ			завершальний розділ	

str — стрета.

ost — остинато.

↑ — інтермедія.

T^{1KB} — квазі-тема.

T^* — перший елемент теми в оберненні.

T — в обох голосах тема в інтервальному потовщенні.

Π^2 в 8 — протискладення в октавному потовщенні.

T в ак. — тема в акордовому потовщенні.

Схема 2

Фуга № 2, *a-moll*, $T = 4$ тт., кодата = 2 тт.

T	T	T^*	T^{**}
T	$T/$	str \perp	str \perp
$T \Pi$	Π	T^*	T^{**}
$T \Pi$	Π	str \perp	str \perp
T	Π	T	T
$T/$	T в 8		
1 7 10 15 21 30 31 32 33 34	40	51–53	64 65 67 69 70 71 72 73 74 76–84
a e a a	a E		a e a a a a a a a
експозиція		розвив. розд.	завершальний розділ

T^* — тема скорочена до одного такту.

T^{**} — тема скорочена до трьох тактів.

\perp — тема в оберненні.

T — в обох голосах тема в інтервальному потовщенні.

Фуга № 5, *D-dur*, T = 8 тт. + 9 тт. кодата

			T	↑	П ¹ в6	T	↑	T	↑	П ¹	↑	П ¹	T	Тв8
T	П ¹	↑	П ²			П ¹		П ¹		П ²		str/	str	T
T		П ¹		Тв8		ДОП		T		T				T
1	18	26	33	40	44	52	59	85	92	96	103	106	115	124
D	A		D		B	es		D+A		A		AD	D	D D
експозиція				розвив. розд.				завершальний розділ				кода		

П¹в6 — протискладення в секстовому потовщенні.

Тв8 — тема в октавному потовщенні.

ДОП — доміантовий органний пункт.

Схема 7

Фуга № 6, *h-moll*, T = 4 тт.

			T	↑											T*	Тв8
T	П	↑	П			Т**		str	Т**	str	⊥	T	str	⊥		
		Т*	T	Тв8	П	ost			T		⊥				Тв8	ТОП
1	5	8	17	21	27	33	39	52	57-58	66	69	72	89	92	96-111	
h	fis		h	fis	h	b				h	h	h	h	h	h	
експозиція				ДП		розвив. розд.				завершальний розділ				кода		

T* — скорочений варіант теми.

T** — тема у видозміненому варіанті.

ТОП — тонічний органний пункт.

ДП — додаткове проведення.

Схема 8

Фуга № 7, *A-dur*, T = 4 тт.

T	П ¹	↑	П ¹	T	↑	П ^{2*}	T*	↑	T*	П ²	↑	T	⌋	T	⌋	в тритон
T		T	П ¹		T	П ^{2*}		П ²	T		→	⊥	⊥			
1	5	9	13	17	21	33	37	41	49	53	57	76	92	95	100-119	
A	E		A	E		F	C		Es	As		предикт	A	E		
експозиція				KE		розвиваючий розділ				заверш. розд.				кода		

KE — контрепозиція.

* — тема у зміненому варіанті.

⌋ — тема в похідному варіанті і в оберненні у тритоновому співвідношенні.

Фуга № 8, *fis-moll*, T = 5 тт.+ 1 тт. кодета

T	↑	T	⊥	T в ак.	T	T в ак.									
T Π	↑	T	⊥	T str	str T										
	T	T _{B8}		⊥T	⊥T _{B8}	T _{B8}									
1	7	13	21	29	34	51	58	62	82	89	95	103	105	114	125
<i>fis</i>	<i>cis</i>	<i>fis</i>	<i>fis</i>			<i>f</i>	<i>a</i>		<i>fis</i>	<i>fis</i>	<i>cis</i>	<i>fis</i>		<i>fis</i>	
експозиція				ДП		розвив. розд.			завершальний розділ						

ДП — додаткове проведено.

⊥T — початковий мотив теми в оберненні, інша частина теми — в основному вигляді.

T_{B8} — тема в октавному потовщенні.

T в ак. — тема в акордовому потовщенні.

Схема 10

Фуга № 9, *E-dur*, T = 4 тт.+ 1 тт. кодета

T	Π	↑	T	↑	T в ак.	Π	T	↑	T str	T	⊥	*
T	Π	↑	T	↑		T _{B8}			T		⊥	
1	6	18	22	32	37	43	48	52-53	64	72		
<i>E</i>	<i>H</i>	<i>E</i>		<i>F</i>	<i>B</i>	<i>F</i>		<i>E</i>	<i>E</i>			
експозиція			розвиваючий розділ					завершальний розділ				

T в ак. — тема в акордовому потовщенні.

T* — у верхньому пласті тема в октавному подвоєнні та дзеркальному проведено.

⊥

Схема 11

Фуга № 10, *cis-moll*, T¹ = 6 тт. T² = 4 тт.

T ¹	Π ¹	↑	Π ³	Π ²	↑	Π ³	T ¹	↑	Π ^{3*}	**	Π ²	T ¹ в ак.
T ¹	Π ¹	↑	T ¹	T ¹	↑		Π ²	↑			T ¹	
		Π ²			↑	T ¹ _{B8}	Π ^{3*}	↑	Π ^{3*}		T ²	T ¹ в ак.
1	7	13	21	27	33	39	45	51	55-64		65	71-80
<i>cis</i>	<i>gis</i>	<i>cis</i>	<i>gis</i>		<i>h</i>	<i>fis</i>					<i>cis</i>	<i>cis</i>
експозиція			ДП		розвиваючий розділ					завершальний розділ		

T¹ в ак. — перша тема в акордовому викладі.

Π^{3*} — початковий мотив протискладення в оберненні.

** — у тт. 55-64 з інтонацій першої теми розвивається і готується до експонування друга тема фуги.

Фуга № 11, *H-dur*, T = 12 тт.

	T	Π ¹		Π ¹	в 8		T					
	T	Π ¹	Π ²				T	str*	T			
T	Π ¹	Π ²					T		T	Тв8		
		T		T	в 8							
1	14	30	43	55	75		101	104	107	110	117	130-159
H	Fis	H	Fis		fis		H				H	
експозиція				розвив. розд.		завершальний розділ				кода		

str* — магістральна стрета.

Схема 13

Фуга № 12, *gis-moll*, T = 7 тт.+ 5 тт. кодата

		T		Тв ак.	Тв ак.		T		T*				
	Тв8	Π		str			T	str	str				
T	Π			T*		T			T*				
1	13	23	30	38	40	44	49	64	65	69	73	75	81-106
gis	dis	gis		e	e	e		dis	dis	cis	gis	gis	
експозиція			розвиваючий розділ				завершальний розділ				кода		

T в 8 — тема в октавному потовщенні.

T в ак. — тема в акордовому потовщенні.

* — тема у зміненому варіанті і в акордовому викладі.

Схема 14

Фуга № 13, *Ges-dur*, T = 8 тт.

T	Π		Π*			T	⊥ _{кв}	
	T	Π				str	/⊥	
	T		Тв8	Тв8			⊥	
1	9	17	25	33	41	49	71 79 81	89-114
Ges	Des	Ges	E	H		Ges		
експозиція			розвиваючий розділ			зав. розд.	кода	

⊥_{кв} — квазі-тема в оберненні.

Π* — збережений ритмічний рисунок.

Фуга № 14, *es-moll*, $T^1 = 2$ тт., кодата = 3 тт., $T^2 = 2$ тт.

		T^1		T^2	Π^2		Π^{1*}	T^{2*}		T^2	T^1	T^1		T^1		
	T^1	Π^1		Π^2	T^2	Π^2		Π^{1*}	T^{2*}				T^1	str		
T^1	Π^1					T^2		T^{1*}	Π^{2*}		T^1	T^2		T^1		
1	6	8	12	14	20	22	24	26	29	33	35	43	45	47	52	
<u>es</u>	<u>b</u>		<u>es</u>		<u>es</u>	<u>b</u>	<u>es</u>		<u>h</u>	<u>fis</u>		<u>es</u>	<u>b</u>	<u>es</u>	<u>b</u>	<u>es</u>
експозиція T^1			експозиція T^2				розвив. розд.			завершальний розділ						

* — в інтервальному або акордовому потовщенні.

\frown — дзеркальний рух голосів.

Фуга № 15, *Des-dur*, $T = 6$ тт.

T	Π	\uparrow	T	\uparrow	T	Π^*	\uparrow	T^*	
	T	\uparrow	Π	\uparrow	Π	T^*	\uparrow	$str \setminus T^*$	
1	7	13	17	24	34	42	46	53	59-69
<u>Des</u>	<u>As</u>		<u>Des</u>		<u>G</u>	<u>E</u>		<u>Des</u>	
експозиція		ДП		розвив. розд		зав. розд.		кода	

ДП — додаткове проведення теми.

T^* — тема в інтервальному потовщенні.

Фуга № 16, *b-moll*, $T^1 = 7$ тт., $T^2 = 7$ тт. Замість коди — тематичний матеріал із прелюдії (тт. 120–157)

	T^1		Π^1		T^1		T^{2*}		T^{1p}		T^1				
	T^1	Π^1	\perp_1		T^1	Π^1					T^1				
T^1	T^2	\perp_1			T^2	\perp_1					T^1				
		T^1	T^1				T^{1*}	T^{1*}		T^1					
1	7	15	21	26	34	39	64	72	77	88	92	101	107	112–119	120-157
<u>b</u>	<u>f</u>	<u>b</u>		<u>f</u>	<u>b</u>		<u>A</u>	<u>D</u>		<u>C</u>		<u>b</u>		<u>b</u>	
експозиція			ДП		розвив. розділ				завершальний розділ			кода			

T^{1p} — перша тема в ракоході.

* — тема в різних варіантах потовщення.

Фуга № 17, *As-dur*, T = 6 тт.

T	Π ¹	Π ¹ _{в8}	Ткв	Ткв	T	T	T	T
T		кпА А А	str	Ткв	str	Ткв	str	T Π ² Π ²
Π ² T	T	T T T	str	Ткв	Ткв	Ткв	T	T
T Π ¹ Π ¹ Π ²		кпВ В В	Ткв	Ткв	T		T_{в8}	
1 7 16 24 30 38 43 48 53 58 74				79	85	90	95	100-105
As Es As Es		с А F Des	As	As	As			
експозиція			розвиваючий розд.			завершальний розділ		

Tкв — квазі-тема.

Кп А, Кп В — контрапункт на новому тематичному матеріалі.

T в 8 — тема в ритмічному збільшенні та в октавному потовщенні.

Схема 19

Фуга № 18, *f-moll*, T = 3 тт.

	T	T* _{в ак}	T* _{в ак}	T			
T Π				str	Ткв		
T				Ткв	Ткв		
T			T_{в8}	Ткв		T_{в8}	
1 5 9 12 14 17 19 22 25 31 38					41	45 48-56	
f c f	f	f	f	f f c c	f		
експозиція		розвиваючий розділ			завершальний розділ		кода

T*_{в ак} — тема зі змінами, в акордовому викладі.

Tкв — квазі-тема.

T в 8 — тема в ритмічному збільшенні та в октавному потовщенні.

Схема 20

Фуга № 19, *Es dur*, T = 3 тт.

	Пкв T	T*	T*	T*	тематизм	T**	T**	
T Π ¹ Π ²			T* T		з прелюді	str		
T T Π ²	T	T T T*				T**	T**	
1 4 8 11 14 25 28 37 40 44 48 51					59-69	77	81 88	
Es B Es Es	as	Es Es Es				Es		
експозиція		ДП		розв. р.		заверш. розд.		кода

T* — змінений варіант теми.

T* — змінений варіант теми в ритмічному збільшенні.

T** — основний мотив теми в акордовому потовщенні і ритмічному збільшенні.

Пкв — квазі-протискладення.

Фуга № 20, *c moll*, T = 5 тт.

T	Π ¹	Π ²	Π ³ _{B8}	T					T
T	Π ²	Π ¹				T _{KB}			
Π ¹	T	Π ³				str		T	
		T	T _{B8}				T _{KB}		T _{B8} *
1	6	12	19	25	30	35	39	41	44
c	g	g	c	Es	as	c			
експозиція				розвив. розд.			завершальний розділ.		

T_{KB} — квазі-тема.

T_{B8}* — видозмінена тема в октавному потовщенні.

Схема 22

Фуга № 21, *B dur*, T = 3 тт.

		T								T _{в ак.}
	T						T	str	T	
T	Π			T _{B8}	ost	T	str	T	T _⊥ _{в ак.}	T _{в ак.}
1	8	11	14	17	22	25	29	35	38	41 44-55
B	F	B		Des		B		f		B
експозиція			розвив. розд.			завершальний розділ			кода	

T_⊥_{в ак} — початковий мотив теми в основному вигляді, інша частина теми — в оберненні й акордовому потовщенні.

Схема 23

Фуга № 22, *g moll*, T¹ = 3 тт., T² = 3 тт., T³ = 3 тт., T⁴ = 3 тт.

	T ¹		T ²		T ³	Π ^{3,2}	T ⁴	Π ^{4,2}	T ³	T ²		
	T ¹	Π ^{1,1}	Π ^{2,1}	Π ^{2,2}	Π ^{3,1}	Π ^{3,1}			Π ^{1,2}	Π ^{3,1}	Π ^{2,2}	Π ^{4,2}
T ¹	Π ^{1,1}	Π ^{1,2}	T ²	Π ^{2,1}	Π ^{3,2}	T ³	Π ^{4,1}		T ¹	Π ^{3,2}		
						Π ^{3,1}	T ⁴		Π ^{1,1}	Π ^{1,1}	Π ^{2,1}	T ⁴
1	4	7	10	16	19	23	26	31	36	39	42	45 49 52
g	d	g	d	g	g	d	g	d	g	g	d	g
експозиція T ¹			експозиція T ²			експозиція T ³		експозиція T ⁴		розвив. розділ, робота з T+Π		

T ³	T ⁴	T ³		T ¹	T ³	T ¹	
			T ¹		T ²		
T ²			T ²		T ¹		
	T ¹	T ⁴			T ⁴	T ⁴	
60	63	66	69	72	78	83	86
h	fis	as		g	g	g	
розвив. розділ, робота з T				завершальний розділ			кода

T¹] — тема у двох голосах в октавному потовщенні.

Фуга № 23, *F dur*, T = 6 тт.

T	Π	T	T	T	2й елемент T	T
T	Π	T	Π	T/str	1й елемент T	T
1	7	13	21	27	33	55/56 61 69
F	C	F	E	F	C	F
експ.		розвив. розд.			завершальний розділ	

тт. 61–68 — другий і перший елементи теми у контрапункті.

Фуга № 24, *d moll*, T1 = 6 тт.

T	T	T	T _{в8} *	T _{в8} *	T _{в8}	тематичний							
T	T	T	str	T _{кв}	T _{в8}	матеріал							
T	Π	T _{в8}	T	T _{в8}	T	T _{в8}							
1	7	13	19	24	31	35	43	44	46	49	60	72	77-97
d	a	d	e/cis	cis	d	c/a	d/a	d					
експозиція		розвив. розд.			завершальний розділ				кода				

T_{в8}* — змінений варіант теми у двох голосах в октавному потовщенні.

T — тема в ритмічному збільшенні.

Алемдар Караманов. «15 концертних фуг»

Фуга № 1, T = 2 тт.

T	Π	T	В	T	a	T* ¹	I* ₁	T* ²	T						
T	Π	В	str	с	Π	str	str	str	str	T* ¹					
T	a	Π	с	T	a	a	a	T	T	T* ²					
T	Π	a		T		I* ₁	T* ¹								
1	3	5	7	9	11	15	17	19	21	22\23	26\27	30	32	35	39
c	g	es	b			h/b	es/d			g	es/e	e	as/e	a	h
експозиція				розвиваючий розділ											

T* ¹	I* ₁	I* ₂	T	T
str	str	I* ₁	T	T
T* ²	I* ₂	T _{str}	T _{str}	T
		T	T	
41\42	45	50	52	54
e/a	h/es	g/b/gis	ais/a/gis/g	c/c/des/des
розвив. розділ		завершальний розділ		

$T^*1 \perp^*1$ — тема у трансформованому варіанті (ч. 8 перетворилась на м. 9) в основному та оберненому вигляді.

$T^*2 \perp^*2$ — тема у трансформованому варіанті (ч. 8 перетворилась на зм. 8) в основному та оберненому вигляді.

а, в, с — побудови, які проводяться в інтермедіях та у розвиваючому розділі.

Схема 27

Фуга № 2, $T = 3$ тт., стретна, без інтермедій

Т П*						Т						Т у зм. 5						П*						Т						Т*											
Т П						Т						Т						П*						Т						str						Т*					
Т П						Tstr						str						str						str						str						Т*					
Т						Т						Т						Т						Т						Т						Т					
Т П						Т						Т						Т						Т						Т						Т					
Т						Т						Т						str						Т						Т											
1	3/4	7	11	16	19/20	24	27	30	33/34	37/38	40/41	45	48	1	3/4	7	11	16	19/20	24	27	30	33/34	37/38	40/41	45	48														
c	g	cis	f	e	h	fis\la\des	b	fis\la	es\l	e\l\g\l	f\gis	ges\fes\l\l\l\l\l\l	e\l\l\l	c	g	cis	f	e	h	fis\la\des	b	fis\la	es\l	e\l\g\l	f\gis	ges\fes\l\l\l\l\l\l	e\l\l\l														
експозиція						розвиваючий розділ												заввершальний розділ																							

П* — початковий мотив протискладення (у т. 11 в оберненні).

Т* — початковий мотив теми.

Схема 28

Фуга № 3, $T = 5$ тт.

Т					Т					Т				
Т П					Т					Т				
Т					Т					Т початковий мотив				
1	6	14	21	30	32	41	53	58	69	1	6	14	21	30
es	h	cis	f	e	a\l	c	h	es		es	h	cis	f	e
експозиція					розвиваючий + завершальний розділи									

Т в м. 2 — одночасне проведення теми в малу секунду.

Схема 29

Фуга № 4, $T = 3$ тт., без інтермедій

Т П Т			Т*						Т			Т									
Т			Т						Т			Т									
Т			Т						Т			Т									
9	12	21	24	27	32	37/38	40	48	54	57	9	12	21	24	27	32	37/38	40	48	54	57
a	des	d	f	ges	es	es\g	f	c	a\l\g	gis\gis	a	des	d	f	ges	es	es\g	f	c	a\l\g	gis\gis
експозиція			розвиваючий розділ								заверш. розд.										

Т* — змінена тема.

Фуга № 5, T¹ = 6 тт., T² = 5 тт., двотемна, з одночасною експозицією, стретна фуга без інтермедій та протискладень

	T ²	T ¹	T ¹		T ²	T ¹						
	T ¹	T ²	⊥ _{1*}		T ²		T ²					
T ²		T ^{1*}	⊥ _{1*}	T ²	T ¹	⊥ ₁	⊥ ₁					
T ¹		T ^{2*}	T ^{2**}	T ²	⊥ ₂	T ¹	⊥ ₁					
	T ²	T ^{1*}	⊥ _{1*}		T ²	T ¹						
	T ¹	T ^{2*}	T ^{2**}		T ¹	T ²						
1\2	5\6	11\12	19\20\21	24	25	27\28\29	31\32	35	38\39	41	42	46
es\b as\es des\as												
експозиція			розвиваючий розділ					завершальний розділ				

- T^{1*} — закінчення теми.
- T^{2*} — початок теми.
- T^{2**} — тема вступає з третього такту.

Після експозиції звук, від якого вступає тема, не позначено у схемі, тому що часто тема проводиться у видозміненому варіанті (обернення, скорочення, лише закінчення теми тощо).

Схема 31

Фуга № 6, T = 5 тт.

T	Π	↑	T	↑		↑		↑	T	T			
	T			T		T		T	T				
1	6	11	14	18	21	26	31	34	40	45	50	53	58-64
a	f		d		b		ges		h	e	c	cis	
експ.		розвиваючий + завершальний розділи											

Схема 32

Фуга № 7, T = 6 тт.

T	Π	↑		T		T		T			
	T		T	/str\	T		T	/str\			
	T		T	T		T		T			
1	5	12	21	27	35	44	51	55	63	72-81	
dis	ais	fis		gis	es	f	a	e	des	g\d	h\f
експозиція			розвиваючий + завершальний розділи						кода		

Фуга № 8, T = 8 тт.

			T		⊥	ЗМ.4		⊥ _{КВ}	T	М.3		T		T**	
T			Т _{КВ}		⊥			⊥ _{КВ}	⊥	T		Т _{КВ}		T**	
T Π			Т _{КВ}		Т _{КВ}	В3	T	⊥	⊥			T		T**	
			T		Т _{КВ}			T				T		T**	
1	8	15	19	26	29	32\33	39	42	48	54	62	67	73	78	84-90
f	c	b	es	c\f			e	d	fis\а		gis	cis			f
експозиція					розвиваючий+завершальний розділ										

Т_{КВ} — квазі-тема.

T зм. 4 — тема у зменшену кварту.

T в 3 — тема в терцію.

T** — початковий мотив теми.

Схема 34

Фуга № 9, T = 12 тт.

			T		⊥	T		T	В5	ost акордове
T Π					str	⊥ _P		T	В5	
T								T	В5	
			T					T	В9	
1	13	26	38	49	56\57	68	73	83		101
fis	cis	gis	dis		f	g	e\а\d	ais\h		
експозиція				розвиваючий + завершальний розділи						

⊥_P — тема в оберненні та ракоході.

T в 5 — тема у квінту.

T в 9 — тема в нону.

Схема 35

Фуга № 10, T = 10 тт.

T Π		↑	T		↑	T*		↑	T**		↑	⊥		↑	T
	T*			T*			T*		T**						
1	8	14	18	25	31	42	49	58		66	79	85	93	114	
b	cis		e	g		f		a\е		g			fis		
експозиція			розвиваючий + завершальний розділи												

T* — змінений початковий мотив теми.

T** — проведено початковий мотив.

Фуга № 14, T = 4 тт.

T					T*					T*	
T					T*					T*	
T					T*					T*	
T					T*					T*	
1	5	12	16	20	24/25	26/27	29	fis		31	
f	c	b	es	cis	gis\g	d\a	dis	b		f b	
експозиція					розвиваючий + завершальний розділи						

T* — скорочена тема до двох тактів.

T** — тема розширена до семи тактів.

Схема 40

Фуга № 15, T = 3 тт.

T					T					T			
T					T					T			
T					T					T			
T					T					T			
1	4	8	11	14	17	22	26	28	34	39	42	52	
c	g	cis	gis	d\	a	cis\	a	g	f	gis	e	a	des
експозиція					розвиваючий + завершальний розділ								

T — тема в ритмічному збільшенні.

Валентин Бібик. «34 прелюдії та фуги»

Схема 41

Фуга № 1, T = 2 тт.

T					T					T				
T					T					T				
T					T					T				
T					T					T				
1	3	5	7/8	9	11	14	16	17	18	19	24			
h	e	h	g	fis	fis\	fis\	h	e	g	h\	d			
експ. розд.					розвиваючий + завершальний розділи									
перший розділ					другий розділ									

T[⊥] — перший мотив теми в основному варіанті, другий мотив — в оберненні.

П^a } — два варіанти протискладення.

П^b }

П^{a*} — ритмічні зміни протискладення.

П^{a**} — протискладення у зміненому вигляді, в оберненні та ракохідному русі.

⊥_p — тема у ракохідному русі в оберненні.

Фуга № 5, T = 1 тт.

T II						a a	a a	T II						a a	a T
T II						a a	a a	T II						a a	a T
T II						a a	a a	T II						a a	a T
T II						a a	a a	T II						a a	a T
T						a a	a a	T II						a a	a T
T II						a a	a a	T II						a a	a T
1	2	3	4	5	6	7	8	10	11	12	13	14	15		
e	h	e	h	e	h			c/f	d/h	g/a	a/a	c/d	d/f	e/des	
експозиція						розвиваючий розділ									

T		T		T		T		T		T		T		T									
T		T		T		T		T		T		T		T									
T		T		T		T		T		T		T		T									
T		T		T		T		T		T		T		T									
T		T		T		T		T		T		T		T									
16	17	18	19	23	24	25	26	27	31	34													
h/cis	c/fis	g/a	d	g/fis	g/a	h/a	a/a	g/g	d/d	f/cis	c/h	c/fis	h/fis	e/f	fis/g	e/g	cis	e	h	e	h	e	h
розвиваючий розділ											завершальний												

a — мотив, що імітаційно проходить у всіх голосах у постійній послідовності.

Фуга № 5, мотивна схема фуги. Тема = abc

abc						abc	abc	a	b	a				
abc						abc	abc	a	b	a				
abc						abc	abc	a	b	a				
abc						abc	abc	a	b	a				
abc						abc	abc	a	b	a				
1	2	3	4	5	6	7	10	11	12	13	15	16	18	19
експозиція						розвиваючий розділ								

abc		a	ab	abc	abc
	abc		a		abc
abc		ab	a	abc	abc
	abc		ab	a	abc
abc		ab	a	abc	abc
	abc		ab	a	abc
23	24	25	26	27	31 — 34
розвиваючий розділ					завершальний розділ

Фуга № 6, T = 4 тт.

T	Π*			T		T*	T**	
T	Π			T/		T*/	T**/	
		T				T*/	T**/	
	T	Π*					T**	
1	5	9	14	18	27	31	38	40
es	as	es	as	g		dis\h\	a	e\h\fis\c
експозиція				розвив. розд.			завершальний розділ	

Π* — різні варіанти, що виростають із похідного протискладення.

T* — тема у скороченому варіанті.

T** — хибна стрета, що будується на початковому мотиві теми.

Фуга № 7, T = 1 тт.0

T	Π		⊥				Tr
	T	Π	Πкв	⊥		To+p	Tr
		T		⊥		Tкв	Tr
1	2	3	5	6	7	8	10
a	a	e	f	c	b	a\	a\h
експозиція			розвиваючий + завершальний розділ				

To+p — тема у оберненні та ракохідному русі.

Tкв — квазі-тема. Пкв — квазі-протискладення.

Tr — тема у ракохідному русі.

Фуга № 8, T = 2 тт.

T	T	T	T	T																		
T	Π		T			⊥	⊥	⊥														
T	Π	⊥	T	T	T		⊥	⊥	⊥													
T	Π		T		T		⊥		⊥													
1	3	5	7	9	10	12	14	16	17	19	21	23	24	25	26	28	29	31	32	33	34	
a	c	a	c	fes	fes	c	as	g	ces	c	bes	g	ces	g	c	ges	as	es	f	a	c	
експозиція				розвиваючий розділ																		
⊥		T		T	T		T		T		T		T		T		T		T		T	
⊥		T		T		T		T		T		⊥		T		T		T		T		T
⊥		T		T		T		T		T		⊥		T		T		T		T		T
40	42	44	46	48	50	52	54	56	58	60	62	67	71	75	77	78	80	82	84	86-89	90-91	93-119
a	g	f	es	bes	fes	bes	c	b	ges	es	ces	es	fes	d	f	f	a	c	fes	f\g\bes\ces	fes\g\b\des	
розвиваючий розділ																		заверш. розд.				

П — протискладення витриманий останній звук теми, який утримується до наступного вступу теми в голосі.

З т. 40 тема варіантно змінюється завдяки включенню глісандо між звуками теми.

■ — звуки теми збираються у вертикальний кластер у вигляді хреста.

Схема 50

Фуга № 9, T = 4 тт.

T	П	T		/T		⊥	T
	T	\T	↓	T	⊥		↓
1	4	8	12	17	21	25	29
d	a	fis\ a		c\ c	h	h	
експозиція			розвив. розділ + завершальний				

Тема в останньому проведенні (т. 29) звучить у потовщенні кластерами, розірвана між двома пластами фактури.

Схема 51

Фуга № 10, T = 7 тт.

T	П		T	T	П	П	T
	T	П	П	\T	П	П	
		T	⊥	\T		T _{кв}	
1	8	15	22	33\35\37	45		54
a	d	a	c\ h	h\ h\ h	h		a
експозиція			розвиваючий розділ			завершальний	

T_{кв} — квазі-тема.

Схема 52

Фуга № 11, T = 3 тт.

		T ¹	T ²		T ²			T ¹			
T ¹	T ²				T ¹	T ¹	T ²		T ^{1*}		
	T ¹	T ²			T ^{1p}	T ^{1p}			T ^{2*}	T ¹	
1	4	9	13	18	20\21	22	24	29	33\34-41	49	
g	fis\ f	g\ fis	f	d\ dis	fa	h	e	h	h\ c	h	h
експозиція				розвиваючий розділ				заверш. розд.			кода

T^{1*} — тема розширюється за рахунок подовження останньої ноти в кожному мотиві (від трьох до десяти тактів).

T^{2*} — тема розширюється за рахунок введення пауз між мотивами теми та повторенням першого мотиву (від трьох тактів до восьми).

Фуга № 12, T = 4 тт.

T ¹	T ²	T ¹					T ¹		⊥ ¹					T ²	T ²ⁱ	T ¹ poi	
T ¹		/⊥ ¹					T ² /		T ¹					T ²		T ¹ poi	
1	5	9	16	20	23	28\29	32	36	40-57	58\59	62\64	68\70	74				
h	a\д	h	d	d	h\h	с	а			e\е	e\е	e\е					
експозиція						розвиваючий розділ											

T ¹			⊥ ¹		T ¹	T ¹ po		T ⁱⁱ
/T ¹	T ²	T ¹ po	T ¹		T ¹		T ⁱⁱ	
90\91	94\95\96	100	105-121	122	127	130	137	
a\а	d\g\д	h\е		g\е	h	a\а	a	
розвиваючий розділ				завершальний розділ				

Tpo — тема у ракохідному русі, оберненні та ритмічному збільшенні.

T2 — тт. 68–79 друга тема викладена у четверному збільшенні.

T2i — другу тему проведено з регістровою інтерполяцією, тему розсосереджено між верхнім та нижнім голосами.

T1poi — першу тему проведено у ракохідному русі, оберненні та з регістровою інтерполяцією, тему розсосереджено між верхнім та нижнім голосами.

T1i — першу тему проведено з регістровою інтерполяцією, тему розсосереджено між верхнім та нижнім голосами.

Фуга № 13, T = 4 тт.

T	Π*	T		Π*	Π*		T
T	Π	T		Π*	Π*		Π
T		Π*		T		T	
1	5	9	13	14\15\18	19	21	23
h	dis	h		fis\dis\с			
експозиція			розвиваючий розділ				завершальний розділ

Перша, друга, третя інтермедії — включення матеріалу з прелюдії.

Π* — матеріал подібний до протискладення (різні варіанти перетворень похідного матеріалу).

Фуга № 14, T = 1 тт.

		T ¹	T ²	T ²		T ²	T ^{2p}	T ^{1зм}	T ²	T ^{1*}
	T ¹	T ²				T ²	T ^{1*}	T ^{1зм}	T ²	T ^{1*}
T ¹	T ²			⊥ ¹	T ²	T ^{1*}		T ^{1зм}	T ²	T ²
1	2	4	6	8	9			11	12	13
fis	cis\gis	fis\cis	gis	cis\eis	e\d\e	h\ais\g		e\a\d	h\h\h	c h\h\gis
експозиція				розвиваючий + завершальний розділи						

T ²	T ^{1*}	T ²	T ¹	T ²	T ^{1*}	T ^{1*}	T ^{1*}		T ^{1*}
⊥ ^{1*}	T ²	T ²	T ²	T ²	T ²	T ^{1*}	T ^{1*}	T ²	
T ^{1*}			T ^{1*}	T ²	T ²	T ^{1*}	T ^{1*}		T ^{1*}
14	15	16							
g\fis\e	h\fis	ff	e\cis\d	dis	gis\g\fis	fe\h	cis\c\g	h	h h
розвиваючий + завершальний розділи									

T^{1*} — позначення першої теми у зміненому варіанті та всіх похідних від неї варіантів. Поступово зміни приводять до виникнення кількох досить відмінних варіантів (ритмічних, інтонаційних, в оберненні), які можуть звучати одночасно.

T^{1зм} — перша тема у ритмічному зменшенні.

Фуга № 15, T = 3 тт.

	T	Π	Π			T _{str}						
T	Π	—	T	Π		T			T*			
	T		T			T		T	T**			
1	4	8	12	15		21	24	27-28	29	32	37	42 □
eis dis eis		dis g		dis\e a				h h eis				
експ. розд.		ДП		розвиваючий				завершальний				
перший розділ				другий розділ				третій розділ				

T* — інтерполяція звуків теми.

T** — у зміненому вигляді, неточно проведений початковий мотив T.

ДП — додаткові проведення.

Фуга № 16, T = 5 тт.

T	П					T			T _p			T	
	T			T					T _p				
		T	T						T _p				
1	6	11	16	21	27	31-36	37	43	49	55-62	63	72	
fis	c	fis	fis	c	fis		fis	c	fis		fis		
експоз. розд.						ДП		розвиваючий			завершальний		
перший розділ						другий розділ							

ДП — додаткові проведення.

T_p — тема в ракоході, починається як мотив В з прелюдії.

Фуга № 17, чотиритемна фуга.

T ¹	T ²	impr	T ²			T ¹	
T ¹	T ²	impr	T ²			T ¹	
T ¹ _p	str	T ²	impr	T ²	str	T ²	T ¹
T ¹		T ²	impr	T ²			T ¹
1 3 7 9	11		12				
g d g d	a d a d		g f c g d cis g d dis d f h g a				fis
експозиція T ¹		експозиція T ² + розвиваючий розділ для T ¹ та T ²					
T ³	T ²	T ⁴	T ²	T ^{3*}			
T ³	T ⁴	T ¹					
T ³	T ⁴	T ²	T ¹	T ⁴			
T ³	*	T ⁴					
		13	12	11	10	9-1	
a gis d g	d\ d	g\ eis\ e	eis\ c	h\ a\ d	h\ e\ e		
стретна експозиція T ³ та T ⁴		завершальний розділ				кода	

T¹_p — тема в ракохідному проведенні.

impr — імпровізація.

— затримка останнього звуку теми.

T^{3*} — тема 3 у зміненому вигляді.

У фугі є двосторонній відділік тактів, що пов'язано з повним розмиванням метричної та ритмічної фіксації такта всередині розвитку. Одиницею милення стає тема.

Фуга № 18, T=8 тт.

T				T				T*				T**			
T				T str				str/T T				T* T**			
T —				T				T str/T				str T* str T**			
T				T				T T				T* T**			
fis gis g a				g\a\b				h\c\cis\d dis\f\g\fis				fis c\des\d\es e\f\ges\g			
1 9 17 25 34				35\36\37				45 46\47\48 55\56\57				66 73 74\75\76\77 80\81\82			
експозиційний розд.				розвиваючий розділ				завершальний розділ							

T****		T*****		T*****	
T****		T*****		T*****	
str T****		str T*****		T*****	
T****		T*****		T*****	
g\a\d\h		ais\h\c\cis		ais\h\c\des	
84\85		89\90		92 103	
завершальний розділ					

T* — тема скорочена до 6 тактів.

T** — тема скорочена до 5 тактів.

T*** — тема скорочена до 4 тактів.

T**** — тема скорочена до 3 тактів.

T***** — тема скорочена до початкового мотиву.

Фуга № 19, T=9 тт.

T			T* T* T**						T*** T***		
T			str T** str						T*** T***		
T П			T* T* T** ⊥						T*** T***		
1 10 20			29–84						85 89 93\94 97 103\104 114 123–151 151\153 156\158		
<u>fis cis fis</u>			<u>cis h cis\cis g g\h fis</u>						<u>fis\ fis\ fis e\e\e</u>		
експозиція			розвиваючий розділ						завершальний розділ		

T****		T*****	
T****		T*****	
T****		T*****	
159\161		162\163	
164–176			
e\e\e		ais\ais\ais	
завершальний розділ		кода	

T_{кв} — квазі — подібно до теми.

T* — тема скорочена до 4 тактів.

T** — тема починається з 4 такту.

T*** — тема скорочена до 2 тактів у стретному викладі.

T**** — тема починається з 5 такту.

T***** — тема починається з 6 такту.

Кода має помітку *quasi corale*, що в даному випадку характеризує кластери, записані бревесами у всіх голосах з подвоєннями.

Схема 61

Фуга № 20, T¹=2 тт.=T²=2 тт.

T ¹		T ¹		T ²		T ¹		
T ²		str T ¹		str T ²		str T ¹		
T ²		T ¹		T ²		T ¹		
T ¹		T ¹		T ²		T ¹		
1	3	5	6	11\12	13–20	21–23	24\25	27–47
<u>fis giss gis fis</u>				<u>b\b\b\b</u>		<u>as'a h\b</u>		
експозиція T ¹ та T ²				розвиваючий розд.				завершальний розділ=кода

Подвійна fuga з одночасною експозицією.

T² за своїм походженням є T¹ в ракохідному викладі.

Схема 62

Фуга № 21, T=2 тт.

T		T		T		T	
T		T		T		A	
T		T		A		A	
1	3	8	11\12	14	17	20	22–24
<u>h cis h</u>		<u>dis\e\c</u>		<u>g cis</u>		<u>h</u>	
експоз. розділ		розвиваючий розділ		заверш. розд.		завершальний=кода	
експозиція		розвив. розд.		заверш. розд.		кода	

A — мотив, що у різних видозмінених варіантах буде контрапунктично супроводжувати тему.

Фуга № 22, T=5 тт.

		T	T		⊥		T	T					
		T											
	T					strT							
T					T	T	strT						
T							T						
1	6	11	16	21-24	2	30	35-38	39	42	46\47	51	56\57	61-69
fisis d fisis d fisis				d	e dis dis\dis a dis\dis\dis								
експозиція				ДП	розвиваючий розділ				завершальний розділ=кода				

————— — затримка голосу (подовження останнього звуку теми чи затримка сусіднього від завершення теми звуку). Особливість даної фуги полягає саме в тому, що майже весь час звучать утримані голоси, на фоні яких, проводиться тема.

Схема 64

Фуга № 23, T=4 тт.

T	П		T		Ткв		Ti	Ti		
	T		str T		Ткв		Ti str	srt		
	T		T		Ткв		Ti	Ti		
1	5	10	14-16	17	21	26-28	29\30	38\39	41\42	51
a e a			h\h h		ff		fd\a			
експозиційний			розвиваючий		завершальний					
експозиційний			розвиваючий		розвиваючий+завершальний розділи					

Ткв — квазі тема.

Ti — інтерполяція звуків теми.

Схема 65

Фуга № 24, T=5 тт.

		T	П							
		T								
T	П									
T					T		Tr			
1	6	11\12	13	19	24-28	29	34	39\40	41	46
c a				c a		e f		cis		
експозиція				розвиваючий розділ		розвиваючий розділ		завершальний розділ+кода		
перший розділ				другий розділ		третій розділ				

Tr — тема в ракохідному проведенні.

Фуга № 25, T=3 тт.

T	Π							T	
T		⊥			T	str T			
	T	⊥				⊥			
1	4	8	11\12	12	14	16	19	20\21\22	28
b	g	b	a h			g	b\g\es		
експозиція			розвиваючий розділ			завершальний			
перший розділ			другий розділ			третій розділ			

T — тема у ритмічному збільшенні.

⊥ — тема в оберненні.

⊥ — тема в оберненні та ритмічному збільшенні.

Схема 67

Фуга № 26, T=4 тт.

T	Π*	T*				⊥	Π	Tr			
T	Π	Π	str T	str	str T	⊥	Π*	Π	Tr		
	T	T			T	Π*	Tr				
1	4	10	14\15	16	18\19	22\23	26	30	31	38	43
ges	f	b	c\des b\f			es\as\ges	g	b f g			
експозиція			розвиваючий розділ				завершальний розділ				

Π* — протискладення в оберненні.

T* — інтерполяція звуків теми.

Tr — тема в ракохідному проведенні.

T — тема у ритмічному збільшенні.

⊥ — тема в оберненні.

⊥ — тема в оберненні та ритмічному збільшенні.

Схема 68

Фуга № 27, T=1 тт.

T	Π ²		⊥	Π ^{1*}	T							
T	Π ¹	Π ¹	str T	str T	str T	Tr	Π ^{1**}	Π ^{1**}	str Π ¹			
	T	Π ²	T			str Π ¹	str Ti					
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
es	ces	b	f	g\f		a	b	as	d	es		
експозиція			розвиваючий розділ + завершальний розділ									

- Тр — тема в ракохідному проведенні.
 ⊥ — тема в оберненні.
 П1* — протискладення один у ритмічному збільшенні.
 П1** — протискладення один: перший мотив в оберненні, далі рухається у початковому варіанті.
 Ті — інтерполяція звуків теми.

Схема 69

Фуга № 28, Т=1 тт.

	strT		Тр	Тр*	Тр	Тр		
	strT*		strT*	strT	⊥	⊥	strT	
Т	strT				strTр		strT	
	Т	Тр			Тр	strTр		Т
1	2	2	2\3	3\4	5\6	7\8	8\9\10\11	12\13
c	g	g	c	as\f	b\h\f/g	b\f/es	des\a\d	des\e\d\b

Форма типу єдиного розгортання за рахунок відсутності інтермедій, цезур.
 Експонування теми проходить стретно, що стирає межі між експозицією та розвиваючим розділом.

strT* — стретний вступ теми з інтерполяцією звуків.

Тр — тема в ракохідному проведенні.

Тр* — тема в ракохідному проведенні та інтерполяцією звуків.

⊥ — тема в оберненні.

Схема 70

Фуга № 29, Т=1 тт.

Т	П ¹	П ¹	П ²		П ²	П ²	Т	П ²	
Т	Т	Т	strT		Т	Т	Т		
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	
1	2	3	4	5	6	7-15	16	17	
as	es	as	d\cis		h		as	es	
експозиція			розвиваючий розділ				завершальний розділ		

Рондоподібна форма, де рефрен — проведення теми та утриманих протискладень, а епізоди — інтермедії, що будуються на інтонаціях П².

Фуга № 30, T=4 тт.

	T		П		strT		П		T		strTp	П
	T	П					str Tp		П		T	П
			T		П		Tr		П			T
1	5	9	10	13	17	22-29	30	35-36	37	41-49	50-54	
es	d		es		b\des		d\ces		fis		g\g\g	
експозиція				розвиваючий розділ					завершальний розділ			

		П	
		⊥	
		П	
57-65	66-69	69-85	
f			
завершальний розділ			

Tr — тема в ракохідному русі.

Рондоподібна форма виникає за рахунок чергування тематичних проведень з аналогічними за масштабами інтермедіями, де тематичні проведення — рефрен, інтермедії — епізоди.

Фуга № 31, T=1 тт.

	T		T	T*	П	Tr		П			
	T	П	П	str ⊥	Tr	П*	T	T*			
	T	П		str T	T*		strTr				
1	2	3	4	4\5	5\6	7	7\8	8	9	10	11
b	b	e		ces\c\ges	g\es\as	des		h\h	d		
експозиція			розвиваючий розділ				завершальний розділ				
перший розділ			другий розділ				третій розділ				

str ⊥ — стретне проведення теми в оберненні.

T* — тема в оберненні та ритмічному збільшенні.

Tr — тема в ракохідному русі.

T* — видозмінена тема.

Фуга № 32, T=4 тт.

Т		Т		П ^{1**}	Тр	Т*	
Т	П ²	⊥		П ^{1*}	П ²		
Т	П ¹	П ¹	Т	П ¹		Т	
1	5	9	13	17	21	25	30
b	a	b	ces	h	fis	fis	b
експозиція			розвиваючий розділ			завершальний розділ	

П^{1*} — обернення першого протискладення.

П^{1**} — інтерполяція звуків протискладення.

Т* — інтерполяція звуків теми.

Схема 74

Фуга № 33, T=9 тт.

Т		str Тр	
Т	П	⊥	
Т	П	⊥	
1	10	19	27\28
ges	b	f	des\b
експозиція		розвиваючий розділ = завершальний розділ	

⊥ — тема в оберненні.

str Тр — стретний вступ теми в ракоході.

Двочастинна форма.

Схема 75

Фуга № 34, T=2 тт.

Т				⊥ Т				strТ	Т
Т	П	П	Т	strТ		Т*	⊥	Т*	
Т	П	П	П	strТ		⊥	Т	strТ	strТ
Т		П		Т*		⊥		strТ	
1	3	6	8	11	12-14	15-18	19	21\22	23\24
g	g	c	c	g			fes\ a	f	e\fes\ e
експозиція				розвиваючий розділ				завершальний розділ	
перша частина				друга частина					

У т. 6 відбувається перехресування голосів.

Тт. 12-14 завершення попереднього розвитку. Тт. 15-18 інтермедія, що є достатньо розгорнутою і самостійною побудовою, відмічена зміною темпу.

Т* — інтерполяція звуків теми.

Т — тема в ритмічному зменшенні та з інтонаційними змінами.

Борислав Стронько. «Модальні прелюдії та фуги *in C*»¹

Схема 76

Фуга № 1, T = 4 тт. Еолійський лад. Структура: 2 1 2 2 1 2 2

T				в а с					T			T _{в зм}			
T	П	⊥		с в а					T _{str}			⊥			
T П ⊥				а с в					T			T _{в зм}			
1	4	11	18	23	26	27	28	29	32\33\34	39	42	45			
с f c		es g							с			с f c			
експозиція				розвив. розд.					мотивна будова інтермедії			завершальний розділ			

T зм — тема у ритмічному зменшенні.

Схема 77

Фуга № 2, T = 2,5 тт. Структура ладу: 2 2 2 1 2 1 2

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

				T _{в зм}			
ost 2] у 6		ost 2		ost 2		T	
ost 2]		ost 2		ost 2		T	
ost 1		ost 1		ost 1		T	
42	43	44	45	46	46	47	48
				g g g c			
розвиваючий розділ				завершальний розділ			

а в с — мотиви, що активно розвиваються у третій інтермедії.

T зм — тема у зменшенні

T ракохід — ракохідне проведення теми

T — тема у ритмічному збільшенні.

ost 2] у 6 — остинатна фігура дублюється в сексту.

ost 1, ost 2 — остинатні ритмо-мелодичні фігури, що вступають в імітаційну взаємодію.

¹ Враховуючи модальну ладову основу у фугах, кожен вступ теми позначений назвою звука, яким вона починається.

Фуга № 3, T¹ = 5 тт., T² = 5 тт., T³ = 5 тт. Структура ладу: 1 2 1 3 1 2 2

T ¹		T ²		ost ритм		str		T ² кв	T ³	T ²	T ¹				
T ¹		T ²		T ³		ost ритм		T ² кв	T ²	T ³	T ²				
T ¹ П	T ¹	T ²		T ³		T ² кв		T ¹		T ³					
1	5	9	15	19	24	31	37	42	47	48	50	51	59	67	72-75
c	fes	g	as	as	c	g	des	es	des\ges		ges\des		c\ges\fes		c
експозиція								розвиваючий + завершальний розділ							

Схема 79

Фуга № 4, T = 3 тт. Структура ладу: 2 2 2 1 2 через 5

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

T* — комбінаторне видозмінення теми.

Схема 80

Фуга № 4, мотивна схема фуги. Тема = abbcd

abbcd				1	1	1	dabcb			
abbcd				1	1	1	bcda			
abbcd				2	2	2	abcd			
abbcd				2	2	2	bbcad			
1	3	7	12	15—18			18	21	24	26
експозиція				інтермедія			розвиваючий розділ			

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

Фуга № 5, $T = 4$ тт. Структура ладу: 1 1 3 2 1 1 3

		Т						Т ракохід					
Т	П			Т							кода		
		Т	П			Т			Т				
1	5	12	20	24	28	32	36	41	48	52	57	68	
c	f	e	g	a		e		e					
експозиція			ДП	розвиваючий розділ				завершальний розділ					

ДП — додаткове проведення.

Т ракохід — тема у ракохідному русі.

Схема 82

Фуга № 6, $T^1 = 3,5$ тт., $T^2 = 2$ тт. Структура ладу: 2 2 2 1 2 1, транспозиція на м. 6

		Т ¹ П				Т ² П ²		str/Т ¹		Т ¹	
Т ¹	П ¹					Т ²		Т ¹			str/Т ²
		Т ¹ П ¹ П ² Т ² П ²						str/Т ²			
		Т ¹						Т ¹			
1	4	9	13	19	21	27	30	34	37	41	
c	as	e	c	g	es	h		c \ h	c \ es	as \ h	
експозиція Т ¹				експ. Т ²				завершальний розділ			

Схема 83

Фуга № 7, $T = 2,5$ тт. Структура ладу: 4 1 2 4 1

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

Т* — дефрагментація і комбінаторна перестановка мотивів теми (1231 перетворились на 2131).

Т у зб — тема у збільшенні.

Фуга № 7, мотивна схема фуґи. Тема = 1 2 3 1

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

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

* — обернення мотиву.

зб — ритмічне збільшення.

Схема 85

Фуга № 8, T = 5,5 тт. Структура ладу: 1 4 3 2 3 2

T					T				
T			T скор		T			T	
T II		str ⊥			str		T		
T					T		T у зм		
1	6	14	17	25	29	36	42\43	48	
c	d	e	d	g	g	c\д\g\f	b		
експозиція				ДП		розвив. р.		завершальний розділ	

T скор — тема у скороченому варіанті.

T у зм — тема в ритмічному зменшенні.

T — тема в ритмічному збільшенні.

Схема 86

Фуга № 9, T = 7,5 тт. Структура ладу: 1 2 3 2 3 2
(другий лад з обмеженою транспозицією, за О. Мессіаном)

	T		T		T прелюдії		
T	II		str		окремі мотиви		
T		T		теми в к\п		T скор	
1	8	15	19	26	60	69	73
c	fis		a		des\fis		c
експозиція			заверш. розд.		кода		

Розвиваючий розділ у фузі припадає на другу інтермедію, яка будується на мотивах різної тривалості, виокремлених із теми.

Фуга № 10, T = 4 тт. Структура ладу: 3 1 3 1 3 1

T	П			T**				str/	T
	T			T*				T	
		T				T			T у зб
1	4	9	16	19	21	24	28		32
<u>с</u>	<u>ас</u>	<u>е</u>	<u>g</u>	<u>с</u>		<u>а</u>	<u>е/с</u>		<u>с</u>

експ. розд. розв. розд. завершальний розділ

T* — ізоритмічний варіант теми в оберненні.

T** — ізомелічний варіант теми у ритмічному зменненні.

T у зб — тема у ритмічному збільшенні.

Схема 88

Фуга № 11, T = 3 тт. Структура ладу: 2 1 1 2 1 1 2 1 1

(третій лад з обмеженою транспозицією, за О. Мессіаном)

			T			⊥	⊥			T
T	П									
	T	П			⊥					T
1	3	8	11	16	19	23	26	29	33	35 – 43
<u>h</u>	<u>dis</u>	<u>g</u>		<u>es</u>	<u>а</u>	<u>d</u>		<u>d</u>	<u>h</u>	

експозиція розвив. розділ заверш. р. кода

Ігор Пяковський. «Два поліфонічних цикли»

Схема 89

Фуга № 1, T = 3 тт.

			T	П		П		b		T		ost a		T
T	П					ost a		b				ost c	ost d	
	T		П				b			ost c		ost e		ost b
			T		T		b		b		ost c		⊥	
1	4	7	9	12	15	26	31		33	35	37	39		46
<u>с</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	<u>с</u>		<u>g</u>				<u>с</u>	<u>cis</u>	<u>fis</u>			<u>с</u>

експозиція розвиваючий розділ завершальний розділ

T* — змінений варіант теми.

a, b, c, d, e, f — нові тематичні утворення, що активно розвиваються у фугі.

Фуга № 2, T = 8 тт., стретна, без інтермедій

T	П			П		T	деконструкція теми,
T			П				імітація змінених
	T				T		мотивів теми
1	5	14	25	38	49	58	79 84
Des	As	Des	Des	As	Des	Des	Des

Експозиція розвив. розд.

завершальний розділ

Схема 91

Фуга № 2, схема тематичних побудов. Тема складається з побудов А і В

A	B	C	B	C	B		B**	C	V	C**	B	B**	B**	C**	A	B	
A	B			V	B*		B**			B			C**	A		АКВ	
		A	B				B**	B**	C**	C**	C**	A	B			АКВ	
1	5	9	14	18	25	29	34-37	38	39	41	42-43	47	49	51	53	58	62

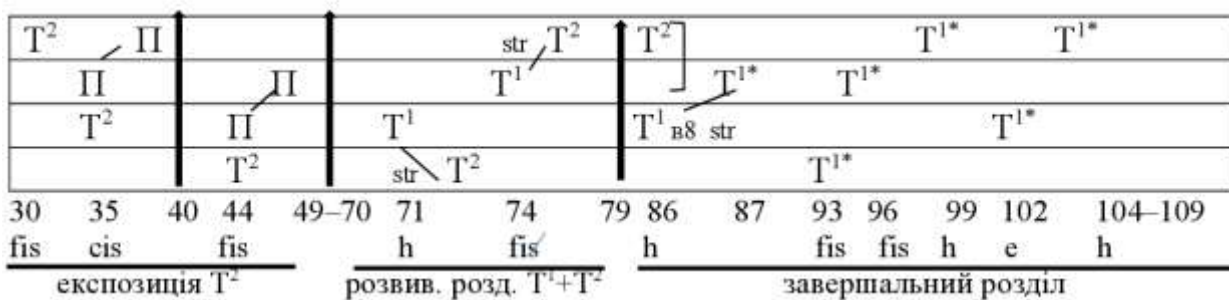
B**	АКВ			АКВ		
B**			АКВ	B**		
АКВ		ВКВ		A		
65	66	67	69	71	75	79-84

V, B* — тематичні побудови в оберненні.

B**, C** — скорочений варіант.

АКВ, ВКВ — квазі-тематична будова.

Фуга № 3, $T^1 = 3$ тт., $T^2 = 3$ тт.



T^{1*} — змінене завершення теми.

T^1 не має утриманого протискладення, а T^2 — має.

Фуга № 4, $T = 7$ тт.



⊥_{кв} — квазі-тема в оберненні.

Фуга № 5, $T = 1,5$ тт., без інтермедій



$T_{в ак}$ — тема в акордовому потовщенні.

Фуга № 6, T = 3 тт.

T	↑	T*	↑		↑				
П					T				
T		T*		T					
1	4	6	18	20	23	28	30	34	48
<u>g</u>	<u>d</u>		<u>b</u>	<u>c</u>		<u>g</u>	<u>h</u>		
експозиція			розвив. розд.			завершальний розділ			

Фуга до 28 т. включно позиціонується як двоголосна, від 29 т. і до кінця — як триголосна.

Схема 96

Фуга *in A*, T = 3 тт.

T	↑	а в	T	↑	с с d а	T	↑	с с	⊥								
T	П		а в		⊥	d а str	/		T								
	T		а			d T		а а	⊥								
1	3	6	9	11	13	16	18	19	21	24	25	27	31	34	36	38	44
<u>а</u>	<u>е</u>	<u>а</u>				<u>f</u>				<u>а</u>	<u>fis</u>						<u>а</u>
експозиція			розвиваючий розділ						завершальний розділ								

а, b, с, d — мотиви, які активно використано у розвитку фуги.

Схема 97

Фуга *in As*, T = 3 тт.

T	П	↑	↑		T	↑		
T					T			
		T		T				
1	4	8	17	22	36	39	44	48
<u>as</u>	<u>es</u>		<u>as</u>		<u>as</u>	<u>as</u>	<u>es</u>	
експозиція			розвив. +заверш. розділи					

Фуга *in As*, мотивна схема фуги. Тема = a+v

а в	а	а	а	а	а	в	в	с	с	в	с	а			с			
	а	в	в	в	в	в	в		а	в	с	а	а*	д*	с	д	д*	д*
								а	в	в	с	в	д	д*	д*	а	а	
1	2	4	5	6	8	10	10-16	17	18	19	20	22	23	25	27	29	33	34
інтермедія 1										інтермедія 2								

	а	б	а	а	а	б*	с	
		а	б	б	а*	б	д	д
а	б	с	с			с	с	
35	36	40	44	50	52	54	55	58
інтермедія 3								

* — мотив в оберненні.

Схема 99

Фуга *in B*, T = 8 тт., стретна, без інтермедій, комбінаторний принцип побудови

			T																
T		str	T																
	T		T		str	T		T	str	T									T
1	3	5	9	13	18	21	22	23	28										
б	ф	б	ф	б	е	des	с	g	б										
експозиція				розвиваючий + заключний розділ															

Схема 100

Фуга *in B*, мотивна схема фуги. Тема = a¹b¹b¹d¹

				а ¹	б ¹	б ¹	с ¹	д ²	а ¹	б ³	б ³	а ¹	а ²	а ¹	а ¹		
а ¹	б ¹	б ¹	д ¹	б ¹	с ²	с ²	д ²	с ³	а*			е ¹	е ¹		б ¹		
	а ¹	с ¹	б ¹	с ¹	б*	б ²	б ²	б*		а ¹	а ²	а ¹		б ¹	а ¹		
б ¹	б ¹	б ¹	с ¹	д ²	а ¹	б ²	б ²	б*	с ²	а ¹	б ¹	б ¹	с ¹	б ¹			
1	3	5	7	9	11	13	15	17	18	20	21	22	23	24	25	26	28

* — мотив в оберненні.

Індексами позначено варіантні видозміни в похідному мотиві.

Фуга *in D*, $T^1 = 6$ тт., $T^2 = 5$ тт., без інтермедій

	T^1				T^2	Π^*	T^2	T^1				
	T^1	T^2	T^2		Π	T^2	\perp_2	T^1				
T^1	Π	Π^*	T^2	$T^2 \downarrow_{\text{на } 8}$	Π	T^2	T^1	\perp_2				
	T^1					Π^*	Π	T^2				
1	6	13	20	25\26	29	32	38	40	44	50	55-56	
<u>d</u>	<u>a</u>	<u>e</u>	<u>fd</u>	<u>a\e</u>	<u>e</u>	<u>h</u>	<u>e</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>a\d\d</u>	<u>h</u>	<u>e\a\d\g</u>
експ. T^1		експ. T^2		розвиваючий розділ						заверш. розділ		

T^2	T^2	T^2	Π	T^2	T^2
	T^2 2половина темп	Π		T^2	T^2
Π	Π	Π	Π	T^2	Π
62	67\68	70	72	74	76
<u>fis\fis</u>	<u>fis</u>	<u>fis</u>	<u>fis</u>	<u>fis</u>	<u>d</u>
завершай розділ					

T^1 не має утриманого протискладення, а T^2 — має.

$T^2 \downarrow$ на 8 — друга половина T^2 проводиться октавою нижче.

Фуга *in Es, a la Bach*, $T = 4$ тт., без інтермедій

T	Π	Π	\perp	\perp	T	Π		
T		T	Π					
	T			T	Π	T		
1	3	9	13	17	20	21	24	28
<u>es</u>	<u>b</u>	<u>es</u>	<u>G</u>	<u>D</u>	<u>es</u>		<u>Es</u>	<u>Es</u>
експозиція			розвив. розділ			заверш. розділ		

Фуга переходить у постлюдію *attacca*.

Фуга *in E*, T = 5 тт.

T		↑			↑	T	T	ВЗ
			T				T	T
	T			T				
1	5	10	15	19	25	30	34	38
E	H		E	E		cis	cis	E
<u>експозиція</u>			<u>ДП</u>		<u>розвив. + заверш. розділи</u>			

T в 3 — тема в терцієвому подвоєнні.

ДОДАТОК Г
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Постовойтова С. «Модальні прелюдії та фуги in C» Борислава Стронька: специфіка використання модальної техніки // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 130 : Пам'ятні дати української музики. Київ, 2021. С. 89–104.

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

<http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/231204>

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

2. Постовойтова С. «34 прелюдії та фуги» Валентина Бібіка: інноваційні риси реалізації композиційно-драматургічної концепції великого поліфонічного циклу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 133 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2022. С. 177–197.

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

<http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/257338>

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

3. Постовойтова С. Особливості поліфонічного мислення Всеволода Задерацького у циклі «24 прелюдії та фуги» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 134 : Сучасне теоретичне музикознавство: проблеми, новації, аналітичні підходи. Київ, 2022. С. 85–100.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269617>

<http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/269617>

Ключові слова: творчість Всеволода Задерацького, великий поліфонічний цикл, специфіка тематизму, «концертність» фортепіанного стилю, інтермедія, протискладення.

4. Постовойтова С. Електроакустична творчість Борислава Стронька: філософія та композиторська техніка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 137 : Теорія музики сьогодні: новації, відкриття, аналітика. Київ, 2023. С. 68–82.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.137.294664>

<http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/294664>

Ключові слова: творчість Борислава Стронька, електроакустична музика, філософія Мартіна Гайдеггера, теорія просторово-часового кристалу.

АПРОБАЦІЙНІ ПРАЦІ

1. Постовойтова С. «Пятнадцать концертных фуг» А. Караманова: особенности современного полифонического цикла // Київське музикознавство / Київський інститут музики імені Р. М. Глієра. Київ, 2010. Вип. 31. С. 211–219.

2. Постовойтова С. Фуга ХХ—ХХІ століття в аспекті ладотональної організації. Поняття сучасна фуга // Збірник статей молодих музикознавців України. Одеса, 2019. Вип. 8. Електронний ресурс http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stdid_8/9eef4ed3feb11aac5513da01b9278c70.pdf (дата відвідування 13.02.2024).

3. Постовойтова С. «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького: специфіка поліфонічного мислення та композиційно-драматургічні особливості циклу. Київське музикознавство : Студентська наукова думка / Київський інститут музики імені Р. М. Глієра. Київ, 2019. С. 27–37.

4. Postovoitova S. Large polyphonic cycles of Ukrainian composers of the 20th and early 21st centuries: the problem of musical communication // Principles of Music composing: Aspects of communication : Theses in the booklet. Vilnius, 2022 (16–18 november). P. 35–36. <https://lmta.lt/en/xxii-tarptautine-konferencija-muzikos-komponavimo-principai-kvietimas-teikti-paraiskas/>

5. Postovoitova S. The compositional method of Boryslav Stroneko: philosophy and technique of composition // Tbilisi Fifth international Musicological Conference (TIMS) «Interdisciplinary perspectives in Musicology» : Theses in the

booklet. Tbilisi, 2023 (4–5 May). P. 36.

6. <https://tsc.edu.ge/wp-content/uploads/2023/05/Booklet-2023-1.pdf>