

Г.В. Абдуліна

**ПОЛІФОНІЯ.
ВІЛЬНИЙ СТИЛЬ**

Навчальний посібник
для студентів мистецьких факультетів
педагогічних закладів вищої освіти

ВПЦ «ВІЗАВІ»
2019

ББК 85.31
А13

Рецензенти:

О.Б. Микитенко, кандидат мистецтвознавства, доцент

А.П. Мілка, доктор мистецтвознавства, професор

Абдуліна Галина Вадимівна

А 13 Поліфонія. Вільний стиль: навчальний посібник для студентів мистецьких факультетів педагогічних закладів вищої освіти / Г.В. Абдуліна, український переклад О.В. Прокулевич. – Умань : Візаві, 2019. – 74 с.

В навчальному посібнику узагальнюються основоположні принципи поліфонії вільного стилю, теорії фуґи. Посібник призначений для студентів мистецьких факультетів педагогічних закладів вищої освіти, а також може бути рекомендований для студентів музичних спеціальностей середніх спеціальних і закладів вищої освіти.

ISMN 979-0-66000-354-1

ЗМІСТ

Вступ	4
ФУГА	6
Будова фуги	7
Тема. Відповідь. Протискладення. Експозиція.	8
Інтермедія	14
Вільна частина	16
Стрета	19
Складна фуга	24
ФУГИ ГЕНДЕЛЯ	27
БАХ І ПОЛІФОНІЧНІ ФОРМИ	29
Інвенція	34
Фугато	35
Фугета	37
Ричеркар	37
Фантазія	39
Канцона	39
Токата	39
Варіації на тему basso ostinato	40
Фуга на хорал	42
Канонічна фуга	43
Хоральні обробки	43
ФУГА В ТВОРЧОСТІ ВІДЕНСЬКИХ КЛАСИКІВ	45
ФУГА В ТВОРЧОСТІ РОМАНТИКІВ	48
ПОЛІФОНІЧНЕ ПИСЬМО ХХ СТОЛІТТЯ	51
Д. ШОСТАКОВИЧ. «24 ПРЛЮДІЇ І ФУГИ»	60
Р. ЩЕДРІН. «24 ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ»	63
П. ХІНДЕМІТ. «LUDUS TONALIS»	67
Література	72

ВСТУП

Вільний стиль – поліфонічне мистецтво інструментальної та інструментально-хорової музики епохи бароко.

Поліфонія вільного письма зароджувалася в творчості майстрів епохи Відродження і проявлялася як у вокальних жанрах, розповсюджених ще в епоху строгого стилю XV-XVI століть – месгах, мотетах, ораторіях, кантатах, пасіонах, так і в нових, інструментальних, – інвенціях, чаконах, токатах, пасакаліях, ричеркарах і фугах. Виразні можливості вільного поліфонічного стилю виявилися саме в епоху бароко, коли посилювався інтерес до художнього розкриття внутрішнього світу людини.

Музика строгого стилю була переважно вокальною, де об'єднуючим і сполучним початком виступали текст та імітація. Тематичний матеріал складався з хоральних мелодій, мелодичних фрагментів мес, мотетів, пісень і мадригалів. Особливості композиторського почерку проявлялися лише в сфері роботи з матеріалом і у використанні поліфонічних прийомів.

Структурна однорідність строгостильної системи була зумовлена основним художнім завданням церковної музики Ренесансу – занурення людини в стан зосередженого споглядання, створення абстрактної піднесеної думки. В нових умовах малі імітаційні форми (імітації і різноманітні види канонів з супроводом, у зменшенні, у збільшенні і оберненні, подвійний канон, канонічна секвенція), які перейшли в мистецтво XVIII століття, відчули вплив інструментальної музики і збагатилися новими засобами виразності.

Новий, вільний контрапункт став значно відрізнятися від контрапункту попередньої епохи різноманітністю стилів та індивідуальністю авторських манер. Ось лише деякі імена композиторів-поліфоністів епохи бароко: Дітріх Букстехуде і Алессандро Скарлатті, Йоганн Пахельбель і Джироламо Фрескобальді, Генріх Шютц і Йоганн Кунау, Георг Фрідріх Гендель і Йоганн Себастьян Бах.

В цей час музична культура стає самостійним видом мистецтва – менш залежним від атрибутів католицького богослужіння. Характерні риси стилю – поступове введення в професійну музичну творчість світської тематики, збагачення образного змісту, нові ладові та інтонаційно-ритмічні засоби.

Одна з принципів відмінностей поліфонії вільного стилю від строгого полягає в тому, що в його основі лежить мажоро-мінорна система, що спирається на класичну функціональну гармонію.

В строгому стилі ладовою основою монодії виступав діатонічний звукоряд, будь-який звук якого, за певних умов, міг стати опорним, внаслідок чого контраст стійкості і нестійкості відчувався слабо. Лише в кадансових формулах проявлялося гармонічне тяжіння і відчувалися функціональні зв'язки співзвуч. У багатоголосному викладі вільного стилю поступово долалися типові для вокальної музики ознаки строгого стилю. У результаті посилення ладової централізації функції стали чітко поділятися на стійкі і нестійкі, панувала і централізувала усе тоніка. Активно розвивався модуляційний рух, поєднувалися акорди терцевої і нетерцевої будови, використовувалися неакордові звуки і різні види альтерації.

Нові формоутворюючі елементи зробили можливою побудову масштабних музичних творів незалежною від об'єднуючої дії тексту та імітації. Нейтральний тематизм строгого стилю змінився на індивідуалізований, набув яскравої інтонаційної семантики і мелодичної виразності, яка відрізнялася інструментальною природою і досить широким діапазоном кожного голосу. В мелодиці протиставлялися індивідуальні, які володіли яскравими жанровими рисами інтонації і фоновий тематизм. Без обмежень почали застосовуватися гамоподібні ходи, стрибки на будь-які інтервали вгору і вниз (в тому числі й зменшені), повторення і оспівування звуків, секвенції, паузи. За лінійної самостійності поліфонічних голосів їх спільний рух координувався гармонією, дисонанси набули значної свободи у застосуванні. Використовувалися будь-які темпи, розміри, тривалості і ритмічні фігури.

ФУГА

Однією з основоположних форм поліфонії вільного стилю стала fuga (лат. fuga – біг, втеча), заснована на імітаційному проведенні теми в усіх голосах за визначеним тональним планом. Ця форма утворилася і кристалізувалася саме в епоху бароко. Увібравши в себе характерні риси цієї епохи, вона досягла розквіту в творчості двох великих геніїв першої половини XVIII століття – Баха і Генделя. Склавшись спочатку як специфічно інструментальна поліфонічна композиція, в подальшому вона переросла її рамки і стала універсальною формою, здатною функціонувати в умовах будь-яких жанрів і виконавських засобів, придатною для вираження найрізноманітніших образів і настроїв. Аж до нашого часу музична теорія орієнтується на барокову фугу як на класичний еталон цієї форми.

В XIV-XVII століттях термін «фуга» позначав п'єсу, засновану на безперервній імітації (каноні). Слово canon вказувало на канонічну імітацію лише тоді, коли воно поєднувалося зі словом fuga. Який канон став першою фугою – невідомо. Вокальним творам така назва в ту епоху не надавалася, хоча принцип, характерний для розвитку фуги, склався саме в хорових творах строгого стилю. Надання терміну загальноприйнятого значення відбулося в зв'язку з розвитком інструментальної музики на початку XVII століття. У своєму сучасному розумінні fuga виникла на основі вокального імітаційного мотету та інструментального ричеркару (XVI-XVII століття), ставши вищою імітаційною формою, кульмінацією поліфонічного багатоголосся.

Деякі сучасні західні вчені вважають фугу не жанром і не формою, а особливим видом мислення.

Ось як визначають фугу деякі радянські вчені.

- 1) Олександр Довжанський: «...Твір поліфонічного складу, заснований на тоніко-домінантовому (квінтово-імітаційному) викладенні і тонально-контрапунктній розробці однієї теми».
- 2) Віктор Фрайонов: «...Форма, що складається з імітаційного експонування індивідуалізованої теми, її наступних проведеннь в різних голосах з контрапунктним, тонально-гармонічним розвитком і завершенням».
- 3) Кіра Южак: «...Велика імітаційна форма, заснована на тоніко-домінантовому викладенні і тонально-контрапунктному розвитку інтонаційного тезису, що називається "тема"».

Таким чином, однозначного визначення фуги не існує. Фуга – це особливий музичний жанр, і форма, що виникла в результаті поліфонічного викладу та проведеннь теми, і вид імітаційного розвитку матеріалу.

Узагальнюючи сказане, визначимо фугу як поліфонічну форму, що володіє певним регламентом, засновану на імітаційному проведенні однієї (проста фуга), або кількох (складана фуга) тем в усіх голосах.

Впродовж століть існування фуги змінювалася її структура – в творчості різних авторів вона має свої характерні ознаки. Її форма, представлена в безлічі варіантах, служить послідовному та багатогранному показу і розкриттю єдиного музичного образу, зжатиим викладом, «конспектом» якого є тема. У розвитку фуги спостерігаються процеси руху від простого контрапункту до всіх різновидів складного, від нескінченного канону до численних форм імітацій, від модального мислення до тонального, від діатоніки до хроматики.

Перетворюючись у XVIII столітті в автономну музичну форму з кристалізованою темою, фуга гостріше потребувала передмови, вступної частини. Вже в найближчих попередників Баха вона знаходить прелюдію (в деяких випадках – і в Пахельбеля, далі – в Букстехуде і Фішера).

Будова фуги

Фуга – це велика імітаційна форма, якій властиві безперервність і плинність розвитку, розбіжність кадансів і цезур по вертикалі. Від малої імітаційної форми (далі – МІФ) в фугу переходить кварто-квінтовий інтервал вступу респости і регламентована будова – строга і вільна частини. МІФ має свій регламент, що залежить і пов'язаний зі строгою частиною. Тип фуги також залежить від того, що відбувається в її строгій частині.

Поділ фуги на розділи визначається не каденціями і зупинками руху, а внутрішнім сенсом, «поворотами» безперервного розвитку, проведеннями теми, модуляціями та інтермедіями.

Фуга складається з проведеннь теми та інтермедій. Проведення – композиційно-синтаксичний елемент фуги, відрізок, в якому тема звучить повністю в одному з голосів з усіма контрапунктами. Важливо розуміти функціональну різницю між проведеннями та інтермедією: проведення – атрибутивна властивість фуги, без якої вона не відбудеться, а інтермедія – її факультативна властивість.

Тема. Відповідь. Протискладення. Експозиція.

Тема, або вождь (лат. *dux*) – основна музична думка фуги, що визначає її зміст, оформлена структурно, тонально та інтонаційно-ритмічно, спочатку викладена одноголосно.

Тема подібна пропості в МІФ, проте не завжди з нею співпадає. В епоху строгого стилю були розповсюджені пропости, які будуються на типових інтонаціях і позбавлені індивідуальної характерності. У їх розвитку переважав поступеневий рух, а також ходи, засновані на опорних тонах ладу і виражені нотами великих тривалостей. Не випадково серед майстрів строгого стилю була популярною навмисно безлика «тема» *ut re mi fa sol la*. Пропоста, яка володіла яскравими, індивідуалізованими рисами, не застосовувалась. Таким чином, цілком складно говорити про наявність теми твору по відношенню до музики XV-XVI століття, хоча це й припускало першоджерело, взяте у вигляді *cantus firmus*. *Cantus firmus* і його окремі частини виконували важливу організаційну роль.

Основна властивість барокової теми – її індивідуалізованість, виразність. Історичний процес становлення форми фуги супроводжувався паралельним процесом індивідуалізації її теми у відношенні мелодичного рельєфу, енергії інтонаційних процесів і ритміки. Усе те, що було заборонено канонами строгого письма – ходи на збільшені і зменшені інтервали, хроматизми, явна жанрова основа, мелодичне і ритмічне секвенціювання, повторюваність звуків і мотивів, декламаційність, – стає активним засобом для створення яскравої, індивідуалізованої теми.

Тема барокової фуги чітко визначена граматично та синтаксично, ладотонально та інтонаційно-ритмічно, її відрізняють внутрішня конфліктність і розгорнутість. В тему проникають характерні звороти і музично-риторичні фігури, жанрові ритмоформули і типи мелодичного руху. Багатий і багатошаровий «інтонаційний словник епохи» активно вбирається, переробляється, концентрується в тематизмі, утворюючи його внутрішню динамічність і різноплановість. Як короткі, так і протяжні теми мають певну жанрову семантику – танцювальну, речитативну, маршову, скерцову, пісенну.

Тема кристалізується як стабільна ієрархічна музична структура, що відображається на її композиційних особливостях, – в результаті включення в неї кадансового звороту тепер вона містить ініціальну частину (від. лат. *initium* – заголовний. *Initium* – основна частина теми) і клаузулу (клаузула – завершення, заключна частина).

Замикання суттєво змінює її статус, що закріплюється регламентом: тільки тема має право експонуватися, а кожен новий голос має вступати саме з нею.

Намічені в творчості композиторів XVII століття тенденції до індивідуалізації і образної широти поліфонічного тематизму досягли виняткового узагальнення в геніальній творчості Баха. Більшість його тем відзначені неповторною характерністю і володіють специфічними особливостями. Бахівська тема, що ввібрала все нове і прогресивне з гомофонної та ансамблевої музики, концентрована, внутрішньоконфліктна та змістовна. Тематичний «арсенал» композитора насичений пісенними і хоральними мелодіями, які проявляються в темах його фуг. В них відбувається взаємопроникнення інструментального і вокального начал, пов'язане приховане дво- і багатоголосся, чітко виражені метрична основа мелодики і її емоційно-сміслова визначеність, а також різноманітні метричні форми, що застосовуються в межах широкого діапазону.

Синтаксична будова тем фуг визначається їх односкладовістю і багатоскладовістю. Односкладові теми містять лише ініцію: теми фуг *cis-moll*, *As-Dur* з 1 тому «Добре темперованого клавіру» Баха (далі – ДТК):

1

Moderato



Найбільш розповсюджена витримана формула: ядро-розгортання з індивідуалізованими інтонаціями в початковій фазі і кадансування в другій: теми фуг *g I*, *a I*:

2

Andante con moto



Molto moderato



В багатоскладових темах відбувається неодноразове повторення, або розвиток основного мотиву, переважають загальні форми руху, нерідко представлені коротшими тривалостями: теми фуг с I, f II:

3



Склади (Склад – термін А. Мілки – розділ теми (мотив) на рівні мікроформи) можуть бути відокремлені один від одного паузами, ритмічною зупинкою, або іншими цезурами (теми фуг E I, b I, g I).

Тема барокової фуґи починається на сильній, або слабкій долі такту на одному з основних ступенів (частіше I або V), закінчується на сильній долі такту, а також на одному з опорних звуків (частіше на III). Вона може бути однотональною, або модулюючою: у Баха модуляція відбувається в доміантову тональність (Es I, gis I), у його попередників – в субдоміантову.

Тема композиційно відокремлюється від іншого музичного матеріалу, таким чином стає можливою поява нового структурного утворення – кодети, яка є природнім проведенням теми. Кодета (іт. *codetta*) – мелодичний зворот, який доповнює тему фуґи. Причина для її введення – неможливість (гармонічно і метрично) об'єднати закінчення теми з початком відповіді. Якщо тема модулююча, призначення кодети – повернення у висхідну тональність, як у фузі Es I:

4



Кодета – це «хвіст» теми, сполучна ланка між темою та відповіддю.

Після початкового з'єднання теми в будь-якому голосі в основній тональності вона проводиться в іншому голосі.

Проведення теми в тональності домінанти називається відповіддю (супутником). Темовідповідна пара проведень стає значною структурною одиницею фуґи, її основним будівним елементом, суттєвою, визначальною ознакою фуґованих форм. Саме в темовідповідних проведень виявляється і найголовніша відмінність від найпростіших імітаційних і канонічних побудов. В цій парі апробується, стверджується і пояснюється тема. Якщо дозволяють ритмічні і гармонічні умови, моменти закінчення теми і початку відповіді співпадають. Проте відповідь може вступати і до закінчення теми (випереджаюча, стретна), і після її закінчення (запізніла).

Два основні різновиди відповіді – реальна і тональна. Реальна відповідь – точне транспонування теми в доміантову тональність (G I, a I). Тональна відповідь – відповідь видозмінена, але також орієнтована на тональність домінанти (g I, c I). Тональна відповідь пов'язана з утвореною ще на початках виникнення форми фуґи традицією, згідно з якою відповідь на тему, що розпочинається з V ступеня (умовно в тональності домінанти, або орієнтованої на тональність домінанти), переміщувалася в основну тональність. Опорні тони теми і відповіді були загальними, тому плагальна відповідь немов заміняла одну опору на іншу.

Ряд ознак, за яких тема потребує тональної відповіді:

- 1) тема починається з V до I ступеня (c I, As I, b I);
- 2) в першому складі теми міститься хід від V до I ступеня (c I, As I, b I);
- 3) тема модулює в тональність домінанти (Es I, es I).

В XIX-XXI століттях, в умовах розширеної мажоро-мінорної системи, тональна відповідь втрачає актуальність. Одна з причин – зростання ролі дисонансу в сучасному інтонаційному строї. В даний час доцільно говорити про наявність терцевих і квартових відповідей (окрім традиційних).

Під час звучання відповіді голос, що проводив тему продовжує свій рух.

Матеріал, який проводиться одночасно з темою, називається протискладенням, контрапунктом до відповіді. Протискладення відтіняє тему і конкретизує її звучання, забарвлює її тонально-

гармонічно. Його кордони визначаються кордонами теми, а тематичний матеріал може бути заснований на інтонаціях теми (e I), бути її інверсією (g I), контрастувати їй (c I). Важливою в цьому відношенні є комплементарна ритміка – взаємодоповнююча, яка протиставляє короткі тривалості одного голосу довгим тривалостям іншого і навпаки.

Протискладення бувають утриманими і неутриманими. Неутримане протискладення звучить у фузі одноразово – тему кожного разу супроводжує нове протискладення, тому в даному випадку не потребується використання складного контрапункту (C I, b I). Утримане протискладення, в поєднанні з темою, має повторюватися не менше двох разів, або супроводжувати її постійно (відповідно, необхідно застосовувати складний контрапункт – поєднання мелодій, яке при повторенні подається у новій комбінації (голоси рухаються по вертикалі і горизонталі відносно один одного). Перше з'єднання теми і протискладення в таких випадках буде початковим, а решта – похідними (c I, d I, fis I). Протискладення можуть утримуватися повністю і частково, випереджати відповідь, починаючись до його вступу і запізнюючись.

В багатоголосній фузі може бути декілька утриманих протискладень. Такі протискладення утримуються, або одночасно (B I), або по чергово. В усіх фугах, теми яких містять жанрові риси хоралу, протискладення засновані на типовому для хоральних обробок домінуванні і представляють загальні форми руху – рівномірна послідовність інтонаційно однорідних фігур (f I). У фугах Баха протискладення, коментуючи тему (кореспондуючи з нею), опираються на принцип контрасту в одночасності: в таких умовах тема звучить особливо рельєфно.

Експозиція – початковий, суворо регламентований розділ фуги, в якому відбувається поступове «зібрання сил»: зростає кількість голосів, накопичується матеріал, формується регламент фуги. В експозиції кількість проведень теми відповідає кількості голосів фуги. Її регламент представляє систему правил, стабілізуючих тему в її послідовному розвитку. Проте навіть регламентовану експозицію слід розглядати не як просту диспозицію суворо заданого числа проведень в певних відношеннях, а як процес, що поступово ускладнюється з рухомим тональним і контрапунктним поєднанням і роз'єднанням, групуванням і диференціації проведень.

Регламент експозиції:

- 1) fuga починається з одноголосного викладення теми;
- 2) кожен з голосів, що приймає участь у фузі, розпочинає свій рух із викладення теми;
- 3) голоси вступають по визначеному тональному плану: в триголосній фузі – T–D–T, в чотириголосній – T–D–T–D, в п'ятиголосній, відповідно, – T–D–T–D–T. Ці тональності називаються тональностями експозиції. Можливі й інші співвідношення, якщо вони не виходять за межі T і D, і не стосуються першої пари голосів: T–D–D–T (C I), T – D – T – T (fis I);
- 4) кожен голос вступає лише після викладення теми попереднім голосом;
- 5) тема викладається в основному вигляді (без інтервальних і ритмічних змін та інверсійних утворень).

Як правило, в експозиції останнім тему проводить один з крайніх голосів. Можливі й інші варіанти:

T D T D T	T D T D
T D D T	D T D T

При проведенні теми у відповіді можливі деякі зміни, що не порушують регламент експозиції:

- 1) заміна в. 2 на м. 2;
- 2) зміни, викликані тональною відповіддю (B I, c I, As I);
- 3) ритмічні варіанти першого, або заключного складу теми (подовження, або скорочення: cis I, Cis I, Es I).

Архітектоніка вступів голосів у бахівській фузі керується вокально-хоровим принципом: точно витримується кількість голосів у фузі і їх взаємне розташування.

Види експозицій: проста, розширена, контрекспозиція (подвійна).

Простою називається експозиція, яка містить тільки основну частину. В ній присутні лише основні проведення – проведення, в яких голос викладає тему вперше. Їх кількість відповідає числу голосів у фузі. Сукупність основних проведенень складає головну частину експозиції (с I, т. 1–6).

В розширеній експозиції, крім основних, присутні додаткові проведення, наступні після основних і проводяться тільки в головній тональності, або в тональності домінанти (В I, т. 13–17). В бароковій фузі кількість додаткових проведенень, як правило, не перебільшує кількість основних. У Баха додаткова частина експозиції – це новий етап розвитку, в якому з'являються нові прийоми (наприклад, замість тональної відповіді дається реальна – gis I).

Якщо кількість додаткових проведенень дорівнює кількості основних, утворюється контрекспозиція – сувора, або вільна. В суворій контрекспозиції голос, що проводив тему в тональності домінанти, проводить її в основній – і навпаки (Е I, В II). У вільній контрекспозиції ці умови можуть порушуватися.

Інтермедія

Інтермедією називається фрагмент фуги, який не містить проведення теми. Інтермедія – нерегламентований розділ. В деяких випадках він практично випускається та дорівнює короткій зв'язці. В таких фугах проведення слідує одне за іншим – відсутність інтермедій компенсується стретним розвитком (С I). В інших фугах інтермедія, навпаки, відіграє важливу роль і простягається до широко розвинутих епізодів розробки (Cis I).

Багатство можливих варіантів кількісних і якісних взаємовідносин між проведеннями та інтермедіями визначає гнучкість форми. Інтермедія вносить у фугу елемент нескінченного розмаїття, оскільки правил у відношенні її побудови, масштабу, розташування, інтонаційного наповнення не існує (А I, третя інтермедія – 28 тактів). Короткій інтермедії-зв'язці притаманна об'єднуюча роль, але чим масштабніша інтермедія, тим виразніше її диференціююче значення. Розташування інтермедій не випадкове, воно підпорядковується певній композиційній логіці нарощення та спадів напруги.

Класифікація:

- а) місце в формі;
- б) будова;
- в) тематизм.

За місцем розташування у формі інтермедії визначаються як об'єднуючі, роз'єднуючі та заключні.

Об'єднуючі інтермедії зв'язують два сусідніх проведення і можуть знаходитися у будь-якому розділі фуги. В більшості випадків перша сполучна інтермедія – коротка, лаконічна. Вона з'являється між другим і третім проведенням. Така інтермедія є інтонаційним зерном, з якого далі розвивається музичний матеріал наступних інтермедій (g I, т. 4).

Роздільні інтермедії знаходяться на межі розділів (строногого і вільного) і здійснюють поділ форми (g 1, т. 8-11). У фузі з простою експозицією – одна роздільна інтермедія, у фузі з подвійною експозицією (тобто контрекспозицією) можливі дві роздільні інтермедії – тим самим створюється додатковий поділ.

Заключна інтермедія закінчує фугу. Часто вона цілком умовно пов'язана з матеріалом проведення в інтонаційному відношенні. Її імітаційний склад, як правило, порушується. В такій інтермедії відбувається, наприклад, збільшення, або зменшення кількості голосів (a 1); голоси утворюють акорди, за рахунок чого фактура збагачується гармонічно (e 1, D 1, d 1, G 1); переважає імпровізаційний характер; з'являються нетематичні пасажі, гамоподібний рух, або органний пункт на тоніці чи домінанті (e 1, органні фуги c-moll BWV 537 C-dur BWV 531).

Інтермедія будується на мелодичних зворотах вилучених з теми чи протискладень. Подібні звороти протистоять – одночасно, або почергово – і підлягають якісним змінам. В інтермедіях спостерігається більша дробленість структури і більша рухливість. Засновані інтермедії на простих і канонічних висхідних і низхідних секвенціях, секвенціях з супроводом, на різних видах імітування (нерегулярне імітування, канонічні імітації з використанням складного контрапункту). Ланки секвенцій можуть повторюватися як точно, так і з інтонаційно-ритмічними змінами (вільна секвенція). Наскільки б контрастною не була інтермедія по відношенню до теми, вона завжди тією чи іншою мірою розвиває її інтонаційний матеріал, або матеріал її супроводжуючих протискладень (в бароковій фузі). Короткі інтермедії в більшості випадків відбуваються без модуляцій та відхилень; протяжні, секвентні більше розвинуті в тональному плані.

Протискладення і інтермедії відрізняються від теми не стільки матеріалом, скільки функціонально, що знаходить відображення в системі правил. Не володіючи характерною для теми ієрархічністю та

внутрішньою завершеністю, інтермедії і протискладення не наділені й визначеністю характеру – синтаксично вони дещо простіші. Дані побудови природно включають в себе і фрагменти теми, і нові, вільні інтонаційні утворення. Тема стабільна за своїм структурним масштабом, протискладення і інтермедії мобільні. В ранній фузі інтермедія виконувала, або сполучну функцію, або відтіняла основний матеріал – в такій інтермедії секвенціюванню підлягали нетематичні, фонові мотиви. В бахівській фузі саме в інтермедіях засвоювалися прийоми, пов'язані з трансформацією тем: її дроблення, виділення окремих ланок, їх секвентний і мотивний розвиток.

Вільна частина

Вільна частина фуги, орієнтуючись на структуру малої імітаційної форми, починається з порушення регламенту експозиції і утворюється як результат цього порушення. Події, що відбуваються в ній, засновані на вільних проведеннях теми – позаладових, обернених, стретних, ракохідних, в ритмічному збільшенні та зменшенні. Змінюється ритм формотворчого процесу – порушується попередній порядок проведень та інтермедій, одні з них отримують перевагу над іншими, або, навпаки, взаємно врівноважуються. Відчутно коливаються і масштаби інтермедій.

У вільній частині присутність усіх голосів не обов'язкова – вони можуть ненадовго виключатися, після тривалого мовчання голос вступає тільки з темою. До суттєвих виразних можливостей фактури відноситься її непостійна щільність та поєднання реєстрів. Таким чином, з'являється індивідуальна своєрідність форми кожної окремої фуги.

Вільна частина мажорної фуги в більшості випадків розпочинається з паралельного мінору, мінорної фуги – з паралельного мажору. Такі проведення називаються позаладовими. У вільній частині барокової фуги переважали тональності першого ступеня спорідненості. Бах зберігав проведення в тональностях з протилежним ладовим нахилом саме для вільної частини. Він зберігав ладовий нахил в тих фугах, де його зміна призвела б до спотворення, втрати певної виразності та яскравості (fis I, Es II). Закономірність побудови тональних планів у фугах ДТК – від тоніко-домінантового сполучення в експозиції до споріднених тональностей у вільній частині і появи основної (і субдомінантової) тональності у завершенні.

У фузі окремі проведення чергуються з групами проведень – рядом проведень, об'єднаних одним прийомом, або ознакою. Проведення в групі безпосередньо слідує один за одним. Можна виділити групу позаладових (g I – т. 12-17, As – т. 6-8 з кінця) і стретних проведень (d I – т. 13-23, C I – уся вільна частина, es I – вільна частина), групу проведень в субдомінантовій тональності (F I – т. 27 з кінця, g I – т. 20-22), групу проведень в оберненні (G I, e I) і т.д.

Тема у вільній частині може змінюватися структурно – проводитися в оберненні (цей традиційний прийом представляє собою риторичну фігуру *hypallage* – протилежність), ритмічному збільшенні та зменшенні, потовщенні (множенні) («множення» по вертикалі (термін К. Южак) – одночасне проведення теми в різних голосах паралельними співзвуччями), стретно:

5

Tranquillo, nobelmente espressivo

p

Тема в збільшенні

Тема в оберненні

(див. також фуґи G I, C I, es I, g II – т. 51-55, b I – т. 21 з кінця, C I).

Обернення – цілком розповсюджений прийом розвитку матеріалу в епоху бароко, який зустрічається не лише у фузі, але і в МІФ. Відомі випадки повторення в оберненні цілої частини великої форми – в концерті А. Вівальді «Протей, або Перевернутий світ» остання частина повторює першу в оберненні. Обернення може бути засобом активного поліфонічного розвитку і в формах гомофонної музики.

Ще один важливий засіб поліфонічного розвитку у вільній частині – зміна кількості голосів у багатоголосі. В триголосних фуґах найчастіше зберігається триголосся. В чотири- і п'ятиголосних фуґах зміна кількості голосів є активним засобом виразності, який приймає участь у формотворенні впродовж усієї фуґи. Зазвичай це відбувається при тривалому мовчанні одного, або кількох голосів, після повного багатоголосся, або, навпаки, під час вступу голосів

після пауз. Виникає виразний розвиток поліфонічної фактури – її розрідження, або ущільнення, прогресування, концентрація звучання в одному регістрі, включення, або виключення tutti.

До важливих принципів формотворення, що сприяють безперервності розвитку музичної тканини, відноситься принцип поступового збільшення кількості внесених змін.

Обов'язковим розділом вільної частини, без якого fuga не може відбутися як ціле, є заключна частина – ряд проведень в основній тональності, між якими, або після яких можуть слідувати проведення в субдомінантовій тональності. Головна ознака початку заключної частини – повернення в головну тональність незалежно від того, присутнє чи відсутнє в заключному розділі фуґи повторення будь-якого фрагменту експозиції.

Факт завершення форми в основній тональності не дає підстав вважати заключну частину репризою. Фуґа може закінчуватися проведенням не в основній тональності, а в домінантовій. Проведення заключної частини втрачають характер – функціонально-однорідної групи – розосереджуються, їх направленість слабшає (Ось чому заключна частина далеко не завжди є репризою. Як зазначає К. Южак, «доцільно не забувати про смислове наповнення даного поняття, що склалося після бароко, і розуміти репризу як втілення підсумково-заклучної функції в умовах тридольного (як норма) структурного метру, а не просто як завершення старого після нового» (див.: К. Южак Поліфонія і контрапункт: Питання методології, історії та теорії. Кн. 1 і 2. Спб., 2006. С. 49).

Рідко заключна частина має яскраві риси репризи. Її ознаки – аналогічний з експозиційним порядок голосів, тональний план, слідування інтермедій, або масштабна інтермедія у вільній частині, після якої починається розвиток, подібний розвитку в експозиції (Gis I).

Риси репризності намічалися вже у фуґах попередників Баха. У Баха в зв'язку з ускладненням розвитку ускладнилася і реалізація закінчення. Це проявилось і в тональному плані (тяжіння до плаґальності, або повернення до основної тональності), і в активному контрапунктуванні.

В заключній частині продовжує розвиватися музичний матеріал попередніх розділів. Тут можуть використовуватися стрети, дублювання та складніші форми контрапунктного письма, ніж в попередніх розділах.

У більшості випадків в заключному розділі зустрічаються стрети і ритмічне збільшення теми. Вичерпання поліфонічних стимулів формотворчого процесу при досі збереженому потенціалі гармонічного розгортання дозволяє перевищувати та дестабілізувати кількість голосів, що реально звучать (с I, G I, a I, F II), змінювати затримані протискладення вільними, а також загальними формами руху (с I, a II), активно використовувати фрагменти теми в різних її видах, що типово для доповнень і код (d I, a I).

Стрета

Стретою (лат. stretto – зжато) називається канонічне проведення теми в різних голосах фуґи.

Кількість голосів в стреті не регламентоване – вона може бути двоголосною, триголосною і багатоголосною. У більшості випадків стретне проведення звучить на фоні супроводжуючих вільних голосів фуґи – не приймаючи участі в канонічному русі, вони створюють вільний контрапункт до стрети. Чим більше голосів проводить тему в стреті, тим довший ланцюг стрет, тим складніше і різноманітніше поєднання контрапунктуючих між собою голосів теми, тим цікавіший і напруженіший музичний розвиток у фузі.

В стретних проведеннях тема може зазнавати різноманітних контрапунктних перевтілень, інтонаційних, ритмічних і тональних змін. Найчастіше застосовувані стрети в кварту, квінту і октаву (F I – початок вільної частини, d I – т. 13-14). Стрета, як і імітація, може бути написана в будь-який інтервал, наприклад в септіму (d I):

6



В простій фузі може зустрітися кілька стрет, які відрізняються одна від одної відстанню вступу голосів. Це пов'язано з різним ступенем зжатості, «канонічної інтенсивності» (термін А. Мілки). Стрети з великою відстанню вступу рідкості (наприклад, такт чи два – F I, т. 36-38) більш спокійні і врівноважені, з малою (наприклад, восьма чи четверть C I, т. 7) – динамічніші та активніші. Ефект концентрації розвитку, що виникає в процесі «швидкої» стретної

імітації, пізніше широко застосовувався в музиці епохи класицизму в епізодах інтенсивної розробки – в оперних, симфонічних, балетних, камерно-інструментальних жанрах. Прогресивне прискорення стретної імітації спостерігається в моментах підходу до важливих кульмінацій – наприклад, в симфоніях П. Чайковського, Г. Малера, Д. Шостаковича.

Триголосна бахівська fuga dis I заснована на різноманітних стретних проведеннях, які вибудовуються в стрункий рядок від простіших (з більшою відстанню вступу голосів і меншою кількістю голосів, що приймають участь) до складніших (з меншою відстанню вступу голосів і більшою кількістю голосів, що приймають участь). Внаслідок чого посилюється поліфонічна інтенсивність розвитку і стретна насиченість.

В повній стреті всі голоси, які приймають в ній участь, проводять тему в її повному об'ємі (g I, т. 17). В неповній стреті (усіченій, несправжній) деякі голоси проводять тему не повністю. Зазвичай звучить тільки initio (g I, т. 6-7 з кінця). Симетричними стретами називаються такі стрети, в яких голоси вступають через рівні проміжки часу (F I, т. 27 з кінця). В несиметричних стретах голоси вступають через різні проміжки часу (C I):

7



В бахівській фузі спостерігається систематичне використання стретного принципу розвитку: послідовне ускладнення структури, збільшення кількості голосів, скорочення відстані вступу, зміна інтервалу (b II, C I, dis I, D II).

Структура стрети: вступ, основна частина, заключна частина.

Чотириголосна симетрична стрета:

A	B	C	D			
-	A	B	C	D		
-	-	A	B	C	D	
-	-	-	A	B	C	D

Вступна частина стрети розпочинається з першого звуку пропости і закінчується на першому звуці останньої ріспости. В основній частині стрети в усіх голосах, які приймають у ній участь звучать фрагменти теми по вертикалі. Заключна частина стрети починається від останнього звуку пропости і закінчується останнім звуком останньої ріспости.

Приклад на триголосну пряму стрету в нижню октаву, з відстанню вступу пів такта – fuga g I т. 6-7 з кінця.

Види стрети:

- а) пряма,
- б) обернена,
- в) в оберненні.

В прямій стреті всі голоси проводять тему в своєму основному вигляді (g I т. 7 з кінця). В оберненій стреті тема в усіх голосах звучить в інверсії (див. приклад № 6). Стрета в оберненні поєднує проведення теми в основному і в оберненому виді (d I):

8



Магістральна, або маестральна стрета («створена майстром») – стрета, в основній частині якої в усіх голосах звучать фрагменти теми (D II) (магістральна стрета з'являється в заключних розділах бахівських фуг):

9



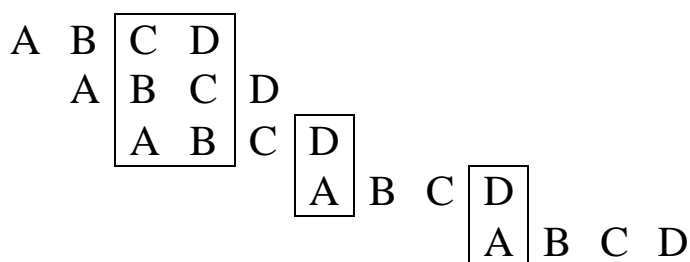
Ланцюжок стрет складається з кількох ланок, пов'язаних між собою загальним голосом (ланкою), як в канонічній секвенції.

Ріспоста в одній ланці є пропостою в іншій. Наочний приклад – fuga d I (т. 27-29), в якій представлений ланцюжок з двох ланок. Перша ланка – двоголосна стрета в оберненні з відстанню вступу один такт (тема в оберненому і прямому вигляді). Друга ланка – двоголосна стрета в оберненні (тема в прямому і оберненому виді), також з відстанню вступу один такт:

10



Другий голос в ланцюжковій стреті до закінчення теми в пропості – не обов'язкова умова. Вони не пов'язані одне з одним так тісно, як в стреті, що дає можливість різноманітного використання контрапунктних поєднань відрізків теми:



Перша ланка – триголосна стрета з відстанню вступу, що дорівнює одному відділу (A); друга ланка – двоголосна стрета з відстанню вступу, що дорівнює трьом відділам (ABC); третя ланка – двоголосна стрета з відстанню вступу, що дорівнює трьом відділам (ABC).

Загальні положення

Зберігаючи традиції імітаційних форм строгого стилю і вбираючи в себе прогресивні тенденції гомофонної ансамблевої музики епохи бароко, бахівська fuga доводить їх до вищого ступеня художньої значущості. В результаті виникає новий синтетичний тип поліфонічної форми. З поєднання різноманітних стильових напрямків fuga Баха черпає новий зміст і нові засоби виразності, що суттєво збагачує її мову. Такі оновлення впливають як на тему, так і на структуру fugи в цілому.

У більшості випадків принцип, за яким вступають голоси в бахівських інструментальних фугах, можна назвати «вокально-хоровим». Композитор точно дотримується кількості голосів у фузі і їх взаємного розташування, застосовуючи перехрещення лише епізодично.

Архітектоніка фуг (раніше продумана система проведень та інтермедій, вибудована конструкція) значно драматизується. Спостерігаються моменти конфліктних «порушень стройності», своєрідних «зламів». Ці переломні моменти розвитку зазвичай співпадають з кульмінаційними проведеннями теми, різкою зміною модуляційного плану і сприяють загальній концентрації конфліктності в певних розділах форми.

Для фуґи Баха характерною є двочастинна будова, де друга частина в два чи три рази більша за першу. Принцип репризної тричастинності в епоху бароко знаходиться на стадії становлення (тричастинна форма досить широко розповсюджена в фуґах Генделя).

Інтермедії будуються на основі суворо витриманого принципу секвентності, що сприяє формуванню метрично чіткої опорної лінії.

В фуґах Баха вперше чітко заявляє про себе сонатний принцип – тональні відношення, що лежать в основі сонатного Allegro, проявляються вже в рамках поліфонічних форм.

Фуґи поділяються на такі, що тонально розвиваються та такі, що розвиваються контрапунктно (можливі й інші, детальніші класифікації) – в залежності від того, який з принципів розвитку переважає (тональний чи контрапунктний).

У фузі, яка розвивається тонально головний формотворчий засіб – тональний план, який містить проведення в основній та доміантовій тональностях (строга частина), в споріднених тональностях (вільна частина, середина), знову в головній чи доміантовій, а також в субдоміантовій (заклучна частина). Наприклад, в триголосній фузі f II в експозиції тема проводиться в f-c-f, тональний план вільної частини – f-f-b-f. Тональний план чотириголосної фуґи g I: експозиція – g-d-g-d, вільна частина – B-F-F-B-Es-c-c, заклучна частина – g-g-g-g-g-g.

В таких фуґах можуть зустрічатися стрети та різні перетворення теми, проте вони не є обов'язковими і відіграють другорядну роль.

Основу фуґи, яка розвивається контрапунктно, складають різноманітні зміни теми в проведеннях – структурні і контрапунктні. Тональний рух теми тут другорядний – основна тональність може

переважати впродовж усієї фуги. Варіанти проведення теми: в інверсії (оберненні), в ритмічному зменненні і збільшенні, в різноманітних стретах. У фугах цієї групи стрети відіграють важливу роль і можуть з'явитися вже в строгій частині (Cis II, cis II).

Різнманітні форми побудови стретних проведеннь у фугах, що розвиваються контрапунктно застосовуються послідовно і в певних співвідношеннях. Природнім є поступове ускладнення і насиченість стретних проведеннь шляхом скорочення відстані вступу ріспост (наростання ступеня канонічної інтенсивності), розростання ланцюжка стрет, включення магістральної стрети в кінці фуги. На початку фуги стретні проведення, як правило, простіші, тема представлена в прямому вигляді, з великою відстанню вступу. В процесі розвитку може відбуватися їх ускладнення: тема проводиться в інверсії, поєднує прямий і обернений вид, відстань вступу ріспост скорочується. У фугах, які мають велику кількість стретних проведеннь, стрети об'єднуються в групи і є основним прийомом розвитку (C I, b II, es I, E II). У більшості випадків Бах в ДТК дотримується певного принципу. Наприклад, фуга b II містить стрети, фуга G I – проведення в оберненні, фуга c II – проведення теми в ритмічному збільшенні.

Застосування в одному творі тональних та контрапунктних засобів розвитку можливе в різних співвідношеннях, що призводить до структури мішаного типу. У попередників Баха (Букстехуде, Пахельбеля) ця форма мала багато спільного з ричеркаром і канцоною. В її основі – ланцюжок контрекспозицій, який не обмежується загальними схемами, ряд безперервних проведеннь з вільним розгортанням.

Складна фуга

Становлення багатотемної фуги, як і всіх фугованих форм, здійснювалося в ричеркарах, канцонах, фантазіях, токатах. Найбільш послідовну реалізацію ідея діалогічності отримує в системі різних видів багатотемної фуги і особливо у фузі з роздільним експонуванням. В ній протиставляються різні типи руху (висхідний і низхідний), діатоніка і хроматика, дрібна і велика ритміка.

Складна фуга – фуга на дві і більше тем. Її основною умовою є хоча б єдине одночасне проведення усіх тем.

Складна фуга з сумісним експонуванням розпочинається з одночасного проведення тем. В умовах роздільної чи сумісно-роздільної експозиції теми проводяться одночасно у вільній

(заклучній) частині фуги. Схоже об'єднання матеріалу узгоджується з принципами сонатності, які поступово вводяться в барокові інструментальні форми. Всі теми складної фуги, як правило, контрастують між собою за типом руху, в жанровому та інтонаційно-ритмічному відношенні.

Існує чотири різновиди складних фуг:

- 1) з роздільними експозиціями кожної теми;
- 2) з одночасною експозицією всіх тем;
- 3) з роздільно-сумісною експозицією;
- 4) з сумісно-роздільною експозицією.

Фуга з роздільними експозиціями

В складній фузі на дві теми мінімальна кількість розділів – три:

- 1) експозиція першої теми;
- 2) експозиція другої теми;
- 3) заключна частина з контрапунктуванням двох тем.

Інші варіанти:

- 1) експозиція першої теми;
- 2) вільна частина;
- 3) експозиція другої теми;
- 4) вільна частина;
- 5) заключна частина – одночасне проведення тем.

Кожна наступна експозиція фуги такого типу вільніша, ніж попередня. В процесі розвитку відбувається «розхитування» її регламенту – порушується тоніко-домінантова послідовність тональностей, виникають стрети, можливі контрапунктні зміни теми. Експозиції можуть розширюватися за рахунок додаткових проведень і контрекспозицій, наявність вільної частини не обов'язкова, необхідною є наявність заключного розділу, який об'єднує всі теми в контрапункті (fis II, т. 5-2 з кінця; gis II, т. 9-5 з кінця).

Складну фугу з роздільними експозиціями слід відрізнити від простої фуги з утриманими протискладеннями. В складній фузі з роздільними експозиціями кожна нова тема звучить окремо від попередньої (що не виключає їх появу з супроводом: fis II, 2 тема т. 20; третя – т. 35). У простій фузі утримані протискладення з'являються одночасно з попередньою темою (cis I, перше протискладення, т. 36; друге – т. 49).

Фуга з одночасною експозицією тем

В строгій частині кожна з тем фуґи такого типу має прозвучати в кожному голосі в основній та домінантовій тональностях. Всі теми, які контрастують між собою мелодично і ритмічно, вступають в різний час, але закінчуються одночасно. Перша тема зазвичай найбільш протяжна, вагома і виразна. Друга (третя) заснована на загальних формах руху та кадансуючих зворотах і нагадує скоріше супроводжуюче протискладення, ніж самостійний матеріал. Від утриманого протискладення її відрізняють не внутрішні якості, а умови появи: контрапунктування до першої теми виникає вже в першому проведенні (друга тема не є продовженням першої, як це виходить в протискладенні). Тут діє принцип: кожен новий голос з'являється лише з темою.

Теми обов'язково поєднуються в складному контрапункті (Бах, прелюдія A-dur з I тому ДТК; триголосна інвенція f-moll) – їх перше проведення є початковим з'єднанням, інші – похідними. Існує правило, згідно якого у фузі завжди має бути, в крайньому випадку, на один голос більше, ніж власне тем. Роль інтермедій в таких фуґах зазвичай незначна.

Фуґи з сумісним експонуванням тем характерні для поліфонічних творів Генделя, який ускладнює їх драматургічний план за рахунок відокремлення тем одна від іншої на стадії розвитку, чим досягає надзвичайно напруженого динамічного процесу (фуґи g-moll і B-dur з Шести органних фуґ, друга частина Concerto grosso op. 6 № 3). Ця композиційна знахідка була підхоплена віденськими класиками, які охоче зверталися саме до фуґи з сумісним експонуванням тем (Куріє з Реквієму В.А. Моцарта, фінал Варіацій на вальс Діабеллі C-dur Л. Бетховена).

Приклади:

1. Й.С. Бах. Фуґи gis I, fis II; прелюдія A I;
2. Г.Ф. Гендель. Concerto grosso op. 3 № 3 II G-dur;
3. В.А. Моцарт. Реквієм, Куріє eleison;
4. С. Танєєв. Кантата «По прочитанню псалма», фуґа F-dur; хор «Прометей», фуґа; прелюдія і фуґа gis-moll;
5. Д. Шостакович. Фуґи e-moll і d-moll (24 прелюдії і фуґи);
6. С. Слонимський. «Віриня». Симфонічний антракт до п'ятої дії;
7. Р. Щедрін. Поліфонічний зошит (фуґа № 23).

ФУГИ ГЕНДЕЛЯ

Гендель написав велику кількість простих і складних фуг. Він був майстром подвійної фуги з одночасною експозицією. Їх структура в ряді випадків виходить за межі традиційних уявлень про цю форму і пов'язана з принципами гомофонно-гармонічного письма. В той самий час хорові фуги композитора написані в строгостильних традиціях.

Включення цієї поліфонічної форми в контекст циклічних творів в поєднанні з особливостями стилю композитора визначає її образний стрій, що в першу чергу відображається на тематизмі та розвиткові музичної тканини.

Інструментальна музика Генделя образно і тематично пов'язана з його сценічними композиціями. Композитор переробляв свої фуги, «перескладав» їх, вводив в інші твори. Інструментальна музика композитора – ансамблева (за виключенням сюїт), де фуга входить в склад великого циклічного твору. Гендельовська фуга – це завжди швидка частина циклу (друга, або четверта), що має риси тричастинності. Вплив жанру твору, в який входить фуга, позначається, наприклад, у співвідношенні соло і тутті, дво- і багатоголосної фактури, поєднанні концертних і сонатних принципів, строгості і волі у поведінці з матеріалом.

Характер переважної більшості тем його фуг – героїчний, фанфарний, урочистий і маршовий, що підкреслюється опорою на тризвук, ладо-функціональною прозорістю, чітким метром, висхідними квартовими стрибками, акцентуванням долей. Теми діатонічні, однотональні і впевнено базуються на класичній мажоромінорній системі.

В процесі проведення в тему постійно вторгається новий матеріал, вона усікається за рахунок пропуску ланок секвенції. В стреті перший голос проводить лише ініцію, а в репризі частіше за все звучать коротші варіанти теми. Група прийомів, пов'язаних зі зміною важливих для теми характеристик – гармонічного плану і структури, - свідчить про проникнення в проведення прийомів розробки.

Розвиток в середній частині фуги попереджає окремі елементи класичної сонатної розробки. Розробка, перш за все, походить від нових варіантів теми: вторгнення нового матеріалу, пропуску окремих ланок секвенції, інакшого поєднання мотивів. Стрета використовується регулярно і, в більшості випадків, дає нові варіанти теми – скорочені, або розширені. Тема вільно варіюється, підлягає фрагментним оберненням, точні її проведення зустрічаються рідко.

Які основні відмінності між клавірними фугами Генделя і Баха?

У Баха – цілісність усієї композиції, логіка в послідовності розділів, наскрізний потік форми, стійкі теситурні характеристики голосів. Фуга знаходиться у стабільному фактурному просторі, і голоси ніколи не мігрують в іншу теситуру.

Нетрадиційність фактури у фугах Генделя проявляється в яскраво вираженій тенденції складання багатоголосся в акорди, злитті голосів і їх вільному введенні та виведенні, появі нових голосів і їх розкутості, ритмічному паралелізмі, міграції всередині багатоголосної тканини, перевазі триголосся навіть в чотириголосній фузі.

В клавірних фугах Генделя голоси рухомі у відношенні теситури, невиразні, контраст між ними суттєво послаблюється. Форма складається із замкнутих груп проведень, які щоразу розпочинаються заново, – строгих, вільних, зі значними ритмічними перетвореннями. Усе це пов'язано з використанням акордової фактури, застосуванням засобів розробки, зверненням до гомофонних принципів розвитку.

Реприза у Генделя є обов'язковим розділом фуги, вона динамічна, чітко визначена проведенням в основній тональності і в багатьох випадках має, або тематичний предикт, або домінантовий органний пункт. Закінчення контрастує усьому попередньому розвитку. Важливим засобом замикання є перехід на акордову фактуру і зміну темпу. Наявність репризи обумовлює тяжіння форми до тричастинності та рондовості.

Характеристика фуги Генделя:

- 1) взаємодія, тісне сполучення поліфонічних і гомофонних принципів розвитку;
- 2) тричастинна структура;
- 3) наявність на великих ділянках форми гармонічної вертикалі;
- 4) ладотональні, гармонічні та структурні варіювання теми;
- 5) елементи розробки;
- 6) вільний рух голосів у фактурному просторі.

БАХ І ПОЛІФОНІЧНІ ФОРМИ

Як самостійний жанр, фуґи Баха не виходять за межі традиційних барокових норм. Фуґи у великих циклах – це повільні частини і фінали сонат і сюїт, в яких розвиток виключно індивідуально і далеко не завжди підкорюється загальноприйнятим правилам.

На думку Б. Яворського, кожен цикл ДТК, що включає прелюдію і фуґу, відображає певний сюжет Святого письма. Наприклад «Хо́да на Голгофу» (h I, b I). «Несення хреста» (fis I), «Хресна мука» (c II), «Митарства Христа» (a II), «Страждання на хресті» (dis II), «Суд Пилата» (h II), «Таємна вечеря» (fis II).

Одна з характерних особливостей барокової естетики – кристалізація риторичних фігур, прийомів, способів композиції, змістовно визначених музичних побудов. Їх присутність в клавірних творах Баха – поява мовних композиційних норм, звичних для свідомості музиканта його епохи, свідчення найвищої організації музичного матеріалу. Композитор у своїх творах всюди застосовував хоральні мелодії. Хорал вказував на певне церковне свято і епізод біблійної історії. Парафіяни Німеччини XVI-XVIII століть знали ці хорали напам'ять, тому навіть без тексту впізнавали звичні для них знайомі мелодії, згадували словесний текст і його образи.

Смисловий світ музики композитора розкривається і через музичну символіку, жанрові особливості і семантику тональності. Бахівська символіка, якою була насичена більшість його творів, в тому числі і фуґи, складалась в руслі естетики бароко, коли був створений музичний «лексикон», на якому виховувалися люди того часу. «Звукові музичні явища, сформовані століттями, перетворилися у Баха в організаційні структури, що несуть певний сенс в символи...».

Завдяки стійкій семантиці музичні фігури стали «знаками», «емблемами» певних почуттів і понять. Розуміючи семантику цих фігур, можна отримати ключ до образного і смислового змісту творів композитора. Наприклад, низхідний поступеневий рух в музиці бароко виражав настрій гіркої печалі – прелюдія cis I, а хроматичні ходи служили вираженням страждальницького скорботного почуття (*passus duriusculus*) – теми фуґи f I, a II, gis II. Існували образотворчі фігури, які виражали напрямок і характер руху, як, наприклад, – *anabasis* – схід і піднесення (тема фуґи fis I, прелюдій H I, h I); *catabasis* – сходження, оплакування, смерть (прелюдія b I, тема фуґи c II); *circulation* – обертання і кружляння (теми фуґ cis I, fis II), *tirata* –

В крупному плані варіації організовуються як двочастинна композиція: № 1-11, 12 і до кінця, включаючи канони.

Головна тема циклу складається з двох мотивів. В першій половині того, що спирається на тризвук теми цитується початок відомого хоралу «Wie schon leuchtet der Morgenstern» («Так прекрасно сяє ранкова зірка» – повість про Вифлеємську зірку, що вказала волхвам місце народження Христа). Друга половина теми – цитата з хоралу «Christ lag in Todesbanden» («Христос лежав на смертному одрі») – тема смерті Христа. З'єднані разом, фрагменти цих хоралів вказують на крайні моменти життя: народження та смерть.

В кожній частині циклу витриманий строгий принцип: «від простого – до складного» (від однотемної фуґи до багатотемної). Головна тема варіюється мелодично, ритмічно і жанрово, звучить в прямому та оберненому виді, що забезпечує циклу тематичну єдність та розмаїття. Бах назвав п'єси циклу не фуґами, а «контрапунктами», вказуючи на їх основний організовуючий принцип – контрапунктний.

В дрібнішому плані масштабну композицію можна розподілити на кілька частин. Перша частина – чотири спокійні і розмірені фуґи. В них практично відсутні стрети і контрапунктні прийоми. Основні засоби розвитку – варіювання супроводжуючих тем голосів і інтермедій, ритмічні зміни теми і її обернень. В цих фуґах закладений один із основних формотворчих принципів циклу – принцип симетрії. Двом фуґам на тему в прямому русі відповідають дві фуґи на тему в оберненні.

Друга частина (п'ята, шоста і сьома фуґи) – контрфуґи з відповіддю в оберненні. У п'ятій фузі тема одразу ж проводиться стретно і в оберненні. В контрекспозиції знаходиться ланцюжок стрет зі вступами в різному порядку. В шостому контрапункті тема звучить в ритмічному зменшенні, в сьомому – в збільшенні. Варіант теми, на який написані фуґи цієї групи, поступово готується в попередніх фуґах. Її інтонаційна основа – поступеневе заповнення тризвуку.

Третя частина – подвійні фуґи 8-11 з розділовими експозиціями.

Четверта частина – група дзеркальних фуґ (№ 12 і 13): слідом за першою в парі фуґою йде варіант (*inversus*), що повторює її в оберненому контрапункті.

П'ята частина – група з чотирьох двоголосних канонів: в збільшенні і оберненні, в октаву, в дециму, в дуодециму.

Шоста частина – потрійна заключна фуґа з розділовими експозиціями (незакінчена).

Основний композиційний принцип у фугах № 11 та 12 – прямий і обернений рух – повністю відповідає двочастинній симетрії. В першому каноні суттєво трансформованій темі в пропості протиставляється її варіант – обернене збільшення в ріспості. Останній канон в дуодециму «відстоює» прямий варіант зміненої до невпізнання теми. У фінальній фузі циклу сконцентровані всі основні конструктивні елементи попередніх частин. З'єднання прямого та оберненого руху, що намічалось в темах фуг № 10 та 13 і здійснене в композиції двочастинних фуг (№ 12 і 13), втілено тут в симетрично-ракохідній структурі першої теми.

Деякі принципи організації циклу:

- 1) кожна наступна fuga складніша за попередню;
- 2) дотримання закону парності, що створює зв'язок між фугами (у фугах № 1 і 2 тема звучить в прямому вигляді, в фугах № 3 і 4 – в оберненому і т.д.);
- 3) логіка тонального розвитку: від тоніко-домінантового співвідношення до споріднених, а далі далеких тональностей;
- 4) наскрізне мелодико-ритмічне варіювання теми;
- 5) роль симетрії на різних рівнях організації форми.

Головна ідея ДТК – своєрідність кожної з фуг, визначена тональною семантикою. В «Мистецтві фуги» ідея протилежна – однотемність, однотональність, витік наступного з попереднього, поступовість в накопиченні нових якостей від фуги до фуги, що призводить до принципових змін музичного матеріалу.

Канонічна техніка стає центром уваги в наступних творах великої форми Баха («Гольдберг-варіації», Канонічні варіації для органу, «Музичне приношення»). В усіх цих творах прийом обернення відіграє важливу композиційну функцію.

В «Гольдберг-варіаціях» дотримані правила строгих варіацій – збережена тональність, гармонічний план і структура тем. При цьому кожна третя варіація представляє собою канон, в якому інтервал імітації послідовно збільшується від прими до нони. Зустрічаються канони в оберненні (№ 12 і 15), а також канони, в другій частині яких змінюється напрямок імітування.

«Канонічні варіації» – логічне продовження «Гольдберг-варіацій». Цей твір цілком вибудований на канонічній техніці. Тут представлені канони в усі інтервали (крім кварта). Після чотирьох

канонів-варіацій в прямому русі (в октаву, квінту, септіму, в збільшенні) слідує п'ятий, що містить чотири розділи з імітуванням в оберненні (в сексту, терцію, сексту, нону). Канони в цих варіаціях пишуться на різні теми, а основною для варіювання виступає мелодія хоралу, що проходить в кожній з них.

«Музичне приношення» – цикл, створений Бахом на задану королем Фрідріхом II тему.

12



Включені в цей цикл фуґи називаються ричеркарами (тобто майстерно створеними фуґами – вони у вищій мірі винахідливі і складні по техніці). Збірка включає ричеркари, канони, канонічну фуґу, сонату (для флейти, скрипки і basso continuo). Задана тема є інтонаційно-тематичною основою всього твору.

Кілька слів про призначення канону.

В епоху бароко був цілком розповсюджений так званий жанр «канони в альбом». Канони (обов'язково зашифровані) створювалися як подарунок, як жарт, як повчання, для вираження вдячності. Вони повинні були бути лаконічними і займати мінімум місця. До змісту канону мали відношення музично-емоційні якості, особливості графіки, символіка, супроводжуючі написи. Подібні канони не призначалися для концертного виконання, більше того, для виконання взагалі. Вони створювалися лише для їх майбутніх власників, а музична сторона канонів мала виявлятися внутрішнім слухом, а не оголошенням. Канон був розрахований на внутрішній слух.

Значну кількість своїх поліфонічних циклів Бах створював з урахуванням навчально-методичної спрямованості. «Мистецтво фуґи», «Інвенції і симфонії», «Добре темперований клавір», «Органна книжечка» і «Клавірні вправи» були призначені саме для навчальних цілей.

Інвенція

Інвенція (від лат. *invention* – винахід, видумка, знахідка) – невелика дво- або триголосна інструментальна імітаційна п'еса, написана в будь-якій поліфонічній формі (канону, фуґи, фугети). В основу інвенції покладено принцип імітаційного розвитку, коротка, «несформована» (на відміну від фуґи) тема і октавна відповідь. Бах розумів *invention* як потоковий ступінь навчання. Призначення його інвенцій – відпрацювання техніки двоголосної і триголосної гри, спонукання учня до музичних знахідок і їх послідовної розробки. Будову інвенцій орієнтовано на розповсюджені в той час типи дво- і тричастинної форми з імітаційним принципом розвитку.

Інвенції були написані Бахом для свого сина Вільгельма Фрідемана. Попередньо двоголосні п'еси називалися «Преамбулами», а триголосні – «Синфоніями».

Як вважає петербурзький музикознавець А. Мілка (Мілка А., Шабаліна Т. Цікава бахіана. Вип. 1 і 2. Спб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2001. С. 91.), для того щоб наблизитися до розгадки, чому Бах дав своїм п'есам назву «Інвенції», слід відновити значення цього слова в бахівську епоху.

Як же сам Бах назвав свою збірку інвенцій і синфоній? Згідно дослідженню А. Мілки, назвою цієї збірки слід вважати першу фразу на титульній сторінці – «*Auffrichtige Anleitung*» («Щире повчання»).

Першим термін «інвенція» застосував К. Жанекен (Жанекен Клеман (бл. 1485-1558) – французький композитор, майстер багатоголосної пісні епохи Відродження) (багатоголосні пісні «*Inventions musicales*» («Музичні інвенції») – два випуски 1555 року. Часто позначення «інвенція» використовувалось в якості підзаголовку, або характеристики творів в передмові до п'ес; часом воно поєднувалося з доповнюючими словами («*Inventioni curiose*» («Рідкісний винахід») Дж. Б. Віталі (Віталі Джованні Батіста (1632-1692) – італійський скрипач і композитор, засновник болонської школи) зі збірки «*Artificci musicali*» («Музична видумка»), оп. 13, 1689 рік).

В ХХ столітті композитори знову звернулися до цього жанру. Ось лише деякі приклади: М. Буттінг – «Інвенція» для камерного ансамблю, Б. Мартіну – «Інвенція» для оркестру, Р. Щедрін – інвенція з циклу «Поліфонічний зошит», Б. Тищенко – «Дванадцять інвенцій для органу».

«Дванадцять інвенцій для органу» Б. Тищенко – один із творів, який дає найповніше уявлення про сучасні форми інвенційного письма. Галерея образів створена композитором традиційними засобами. Композитор використовує жанри хоралу, пасакалії, російської ліричної пісні. Численні пісні циклу написані в імпровізаційному характері. Більшість інвенцій, починаючи з сьомої, повторюють собою початкові – утворюється інверсійний порядок їх слідування, що надає циклу стійкість і врівноваженість, які сприяють ствердженню основної художньої ідеї.

Кожна з інвенцій циклу має свою назву. Початкові називаються так: «Незалежні протискладення», «Новеліста», «Наполеглива фігурація», «Багатозвуччя», «Гра регістрів», а заключні – «Перетворення ряду», «Перестановки в басу», «Кантус фірмус» і «Триєдність».

Фугато

Фугато (від іт. *fugato* – подібно фузі) – поліфонічна форма, що містить експозицію і вільний розділ, заснований на розрізненних синтаксичних різномасштабних елементах: окремих проведеннях, гомофонно-гармонічних інтермедіях, розвиткові тематичних мотивів.

Феномен фугато виник раніше, ніж власне термін. У цій побудові, яка розвивається імітаційно, витримуються лише деякі з умов правильної фуги. Зазвичай форму фугато характеризують як менш строгу, регламент в ній не розповсюджується ні на постійну кількість голосів, ні на проведення теми в усіх голосах, ні на тоніко-домінантовий тональний план класичної експозиції фуги. Перше проведення може містити не лише тему, але й протискладення (таке початкове дво- і багатоголосся у фузі суперечить регламенту експозиції простої фуги, але допускається регламентом наступних експозицій у складній фузі).

Згідно класифікації, запропонованої А. Мілкою, фугато буває двох типів:

- 1) фугато як різновид фуги, в якій є тільки строга частина; далі йде заключна інтермедія;
- 2) фугато як повномасштабна фуга з принципово нестандартним експозиційним регламентом.

Так як фугато зазвичай включається в більшу побудову, заключна частина в ньому, або відсутня, або представляє собою коротку, нерозгорнуту побудову. Фуговані розділи, як правило, нестійкі і розімкнуті, оскільки підлягають масштабнішій формі.

Будучи одним із засобів імітаційно-контрапунктного розвитку не поліфонічного матеріалу і часто – розділом гомофонної форми, фугато переходить до неполіфонічного руху в наступному розділі композиції, вводиться в більшу структуру (сонатну, варіаційну, рондову). Нерідко фугато зустрічається в розробках сонатних форм, а також виконує роль поліфонічного епізоду в оперній вокальній музиці.

Тематизм фугато спирається на вже існуючий матеріал, що прозвучав раніше, тому часто в цій формі поєднуються функції експонування і розвитку. В класичній і ранній класичній музиці цей вид поліфонічної форми особливо часто використовувався в сонатному алєгро, додаючи яскравого контрасту в гомофонно-гармонічний виклад музичного матеріалу. З другої половини ХІХ століття тональний план фугато стає вільним (наприклад, голоси вступають по звуках тритонів, які в сумі утворюють зменшений септакорд, – див. ІV частину симфонічного циклу «Моя Батьківщина» Б. Сметани). Розширюються й варіанти місцезростащування фугато: воно може входити до складу вступу, закінчення, бути епізодом в сонатній розробці, формою викладення головної чи побічної партії.

В сучасній музиці зникає відмінність між фуґою і фугато, цьому сприяють сполучення поліфонічних і гомофонних принципів розвитку матеріалу, порушення тоніко-домінантових співвідношень в процесі експонування теми, її (теми) фрагментних та мультиплікаційних проведень, самостійності положення в циклі.

Приклади фугато:

1. Г. Гендель. Шість маленьких фуг;
2. В.А. Моцарт. Симфонія «Юпітер», фінал; «Чарівна флейта», тема увертюри;
3. Л. Бетховен. Симфонія № 1, II ч.; «Урочиста меса», Credo;
4. Д. Бортнянський. Концерти № 11, 18, 21 (фінали);
5. Р. Шуман. Новелета № 8, Фугети, ор. 126;
6. Р. Вагнер. «Нюрнберзькі мейстерзінгери», вступ до III д.;
7. П. Чайковський. Квартет № 2, IV ч.; симфонія «Манфред», фінал;
8. С. Танєєв. Симфонія c-moll, I ч.;
9. В. Шебалін. Перша симфонія, I ч. (розробка), фінал; Третя симфонія, скерцо.

Фугета

Фугета (іт. *fughetta*, зменш. від *fuga*) – невелика fuga для фортепіано чи органу ліричного, або скерцового характеру, нескладна у відношенні фактури і прийомів розвитку, з активним впровадженням гомофонно-гармонічного письма.

Чіткий кордон між фугетою і маленькою фугою не завжди можливо провести. Композиційні особливості аналогічні композиційним особливостям фуги: структура складається з експозиції і розвиваючої частини, яка в деяких випадках може бути відсутня і замінюватися інтермедією, або репризою. Найповніше і стабільно побудована строга частина: проведення теми в усіх голосах в основній і домінантовій тональностях. Вільна частина зазвичай невелика – не більше однієї групи вступів. Заклучна частина обмежена єдиним проведенням теми. Не виключене застосування складних контрапунктних форм, проте нормою є прості види імітацій.

В більшості випадків тема фугети значно компактніша і простіша за тему фуги в інтонаційно-ритмічному відношенні. Зміст фугети залежить від тієї ролі, яку вона виконує в даному творі і від місця розташування в ньому. Це може бути самотійна п'єса, варіація в ряді інших гомофонно-гармонічних варіацій (варіація № 24 в «33 варіаціях на вальс Діабеллі», ор. 120 Бетховена), хорова сцена опери (хор «Солодке за мед лагідне слово» з I д. опери Римського-Корсакова «Царева наречена»).

Приклади фугет:

1. Й.С. Бах. Фугета F-dur (BWV 901);
2. Г. Гендель. Маленька fuga № 1 (C-dur);
3. Д. Бортнянський. Концерт № 17, II ч. і фінал;
4. Р. Шуман. Чотири фортепіанних фугети, ор. 126;
5. М. Римський-Корсаков. Три фугети на російські теми.

Ричеркар

Ричеркар (іт. *ricercare* – шукати) – розвинена імітаційна форма органної і ансамблевої музики. В одних випадках ричеркар представляв собою невелику п'єсу – прелюдію, або фантазію, в інших – подобу імітаційного мотету, оскільки складався з кількох малих імітаційних форм (простої і складної імітації, простого, нескінченного і ракохідного канонів, канонічної секвенції) з обов'язковим кадансуванням в кожній. Точно повторюючи форму мотету, в своєму інструментальному вигляді (обмеження вокально-

хорової музики строгого стилю на нього не розповсюджувалися) ричеркар почав швидко еволюціонувати і перетворився на витончену фугу, де тема розвивалася з різними контрапунктними хитрощами.

Ричеркар побутував у кількох видах і значеннях (в залежності від часу побутування під цією назвою розумілися різні музичні форми), міг бути однотемним і багатотемним.

Як і в канзоні, фантазії і фузі, в основі цієї форми лежав імітаційний принцип розвитку.

В Німеччині XVII – початку XVIII століття поняття «ричеркар» було синонімом фуги. Майже всі твори, які називалися ричеркар, це фуги в їх сучасному значенні – до середини XVIII століття форма імітаційного ричеркару еволюціонувала і втілилася в новій якості (фузі).

Перші поліфонічні ричеркари пов'язані з іменами А. Віларта (Адріан Віларт (бл. 1480-90-1562) – фламандський композитор і педагог), Дж. Кавацоні (Джироламо Кавацоні (1520-1577) – італійський композитор), А. Габріелі (Андреа Габріелі (1566?-1585) – італійський композитор). Застосування терміну «тема» до ричеркару умовно, так як його початковий тематизм представляє лише вихідну інтонаційну комірку (пропосту), яка стретно імітується на різній висоті в різних голосах «ховається» в контрапунктній тканині.

Форма ричеркару складалася на основі техніки рухомого контрапункту, стретних комбінацій, обернення, збільшення і зменшення теми. Темовідповідні відношення визначали не лише експозиційну будову, але й розвиваючу частину.

Найважливіше значення в історії ричеркару мають твори Дж. Фрескобальді. Найбільшими майстрами ричеркару в XVII столітті вважалися Я. Свелінк (Ян Свелінк (1562-1621) – нідерландський композитор, органіст, клавесиніст, педагог. Засновник північнонімецької органної школи), Й. Фробергер (Йоган Якоб Фробергер (1616-1667) – німецький композитор, клавесиніст, органіст), Й. Керль (Йоган Каспар Керль (1627-1693) – німецький композитор, видатний органіст), Й. Крігер (Йоган Крігер (1651-1735) – німецький композитор та органіст), Й. Фішер (Йоган Каспар Фердінанд Фішер (1665-1746) – німецький композитор).

У становленні форми фуги особливу роль зіграв імітаційний ричеркар – форма, що виникла на онові імітаційного мотету в результаті перенесення його на інструментальний ґрунт (наприклад ричеркари Палестрини).

Фантазія

Фантазія (уява) – жанр інструментальної музики, індивідуальні риси якого виражались у відхиленні від звичних для свого часу норм побудови. Виник в XVI столітті на основі імпровізації. Більшість ранніх фантазій призначені для щипкових інструментів (лютні), пізніше вони створювалися для клавіру і органу.

Фантазія завжди була пов'язана з розповсюдженими в даний історичний час жанрами і формами. В XVI-XVII століттях вона змикається з ричеркаром і токатою, у XVIII – з сонатою, в XIX – з поемою.

Фантазія – твір піднесеного, драматичного характеру з імпровізаційним типом викладу (цей тип викладу поєднувався з імітаційним). У більшості випадків складала цикл з фугою («Хроматична фантазія і fuga» Баха), схоже до прелюдії, або токати, могла використовуватися як вставна частина в сюїті, або партіті, але існувала і як самостійний твір. Фантазіями називалися також поліфонічні обробки хоралу і хоральні варіації.

Канцона

Канцона (італ. *canzona* – пісня) – перш за все назва різновиду ліричних віршів, зароджених в Провансі (Франція) і широко розповсюджених в Італії в XIII-XVIII століттях. Поетична канцона з самого початку була пов'язана з музикою, пізніше так називали пісню, близьку до фротолі. З кінця XVI століття з'явилась інструментальна канцона – для органу і клавіру, для інструментальних ансамблів. В них чергувались розділи імітаційного і гармонічного складу на одну, або декілька тем.

Токата

Токата (італ. *toccata* – торкатися) – п'єса, яка виконує роль вступу. Пізніше – самостійний інструментальний жанр. Цей жанр займав важливе місце в творчості Дж. Фрескобальді, К. Меруло (Клаудіо (Мерлотті) Меруло (1533-1604) – італійський композитор, органіст, нотовидавець, педагог), Д. Букстехуде, Й.С. Баха.

Безпосередні попередники фуги – ричеркари, фантазії і капричіо, як правило, побудовані фуговою і засновані на коротких темах, які нагадують пропости в мотетах і месгах. В токаті відчувається ціль відходу від вокального стилю та імітаційності, переважає чергування імпровізаційності, акордових і пасажних

розділів. Головним принципом викладення є колорування акордів і мелодичної фігурації, «етюдний» стиль, ритмічне домінування.

В другій половині XVII століття токато перетворюється в самостійну концертну п'єсу і входить в світські циклічні твори. Кульмінацією в розвитку старовинної токати і узагальненням усіх її історичних тенденцій є творчість Баха. Органні токати композитора відрізняються значущістю і глибиною змісту, розмахом форми, складною педальною технікою. Бах написав вісім клавірних і п'ять органних токат. Їх стиль характеризує імпровізаційність, багаторазові зміни темпу, багатство тематичного матеріалу. Структурні особливості токат полягають в чергуванні токато-прелюдійних і фугованих розділів.

Післябахівська токато розвивалась як віртуозний жанр «етюдного» плану, завданням якого була демонстрація технічних можливостей виконавця.

Варіації на тему *basso ostinato*

В епоху бароко були широко розповсюджені поліфонічні варіації на тему *basso ostinato*.

Для творів, позбавлених текстів, конструктивна роль басової остинатної теми набувала основоположного значення. Ця форма найяскравіше проявилася в жанрах пасакалії і чакони, які спочатку являли собою повільні танці в тридольному розмірі, а пізніше – особливий вид варіацій.

Встановити відмінність між пасакалією і чаконою досить складно.

Пасакалія (ісп. *pasar*, або *calle* – йти вулицею) – танець іспанського походження, виконується в повільному темпі в тридольному розмірі. Час його появи – XVI століття. Повторювана басова ритмоформула у вигляді низхідного поступеневого (можливо хроматичного) руху від тоніки до домінанти, або мелодичного утворення, описуючого основні гармонічні функції ладу, зазвичай займала чотири-вісім тактів. Помірний темп та спокійний рух повідомляли остинатному басу скорботно-величний, зосереджений характер. Тема, що спочатку звучала одноголосно, незмінно проводилася в нижньому регістрі. По суті, варіювався лише верхній шар фактури (тому такі варіації можна назвати фактурними).

В більшості випадків пасакалії створювалися для органу. До цього жанру зверталось багато композиторів епохи бароко – Букстехуде, Бах, Гендель, Кунау, Персел, Пахельбель, Вівальді.

Чакона (ісп. *chacóna*) – спочатку: старовинний рухливий танець в тридольному розмірі, що з'явився в Іспанії. Пізніше – п'єса величного характеру в повільному темпі, формі варіацій *basso ostinato* на лаконічну акордову тему, з акцентуванням другої долі такту.

Багатозначність у визначенні характерних рис пасакалії і чакони багато в чому пов'язана з тим, що виникнення і розвиток цих жанрів відбувався в тісному переплетенні та сполученні: в XV-XVI століттях танцювальні п'єси на повторювану ритмічну чи гармонічну формулу композитори називали *paseo*, *pasacalle*, або *ciaccona* (*chacóna*). Слово *paseo* означало «променада», «вулиця», «прогулянка вулицею» і прийшло з розмовного мовлення.

Художні особливості пасакалії і чакони пов'язані з кількома виразними аспектами. Один з них – уміння втілювати глибокий зміст, відповідний духу мистецтва і світогляду людей тієї епохи. Як відмічає В. Цукерман, «у варіаціях на витриманий бас відобразилися суттєві риси художнього стилю, що називається «бароко». Ці риси – піднесення змісту, часто втілене грандіозністю форм». (В. Цукерман. Аналіз музичних творів. Варіаційна форма. М.:Музика, 1974. С. 118).

В епоху бароко процес формування варіацій на витриманий бас відбувався одночасно і у вокальній, і в інструментальній музиці. В XVII-XVIII століттях значна кількість творів елегійного настрою, в повільному русі, були схожі з сарабандою і мали назви *tombeau* (пам'ятник над труною), *lamento* (плач), *lacrimae* (сльози), *dolorosa* (сум), *plainte* (жалоба). Остинатний бас застосовувався у різнохарактерних мініатюрах – скорботних, танцювальних, світлих, ліричних. Басовий остинатний голос поступово почав виконувати не лише формотворчу (остинато як сполучна основа), але й художню роль – такий повторюваний бас створював спокійно-врівноважену атмосферу.

Незважаючи на незмінність теми в процесі розгортання музичної форми, багатократність її проведення і часом зовсім незначний ріст динамічної напруги, інтерес слухача до схожої музики не послаблюється і зберігається впродовж всього твору. Така особливість, вважається, пов'язана з тим, що «нескінченний»

ланцюжок басових проведень в цілому співвідносний з принципом розповідності. Емоційний вплив остинатного басу в цьому випадку здійснюється завдяки поєднанню внутрішньотематичної розміреності та постійному поверненню до теми. У висновку утворюється певна епічна розповідь з особливим поглядом на світ, історію і людину, в якій сполучено особисте і загальне, миттєве і те, що поза часом, суб'єктивне і об'єктивне.

В цьому приховується причина глибокого емоційного впливу на слухача. В. Цукерман відмічає, що «розповсюдженість творів і епізодів з *basso ostinato* в період його найбільшого розвитку була вражаючою. Композитори створювали їх у великій кількості. Відповідно, цей тип форми був висунутий вельми важливими причинами. Витриманий бас є потужним фактором єдності, сполученої завдяки варіаціям у верхніх голосах з розмаїттям. В епоху, коли класичні принципи форми лише починали вироблятися, йшли пошуки стійкої опори, тому повинен був особливо цінуватися настільки простий і сильний об'єднуючий принцип».

В епоху бароко виробляється певний семантичний комплекс пасакалії, який спирається на ряд ознак (особлива структура теми, принципи розвитку, композиція, темп і метроритм). Пасакалія і чакона стають жанрами, які максимально розкривають динаміку занурення в певний художній образ, демонстрацію його масштабності і смислової глибини. Пізніше такий тип варіацій зустрічається не так часто (прикладі: «32 варіації» Бетховена, фінал Четвертої симфонії Й. Брамса, п'єса «*Basso ostinato*» А. Аренського). Проте, у другій половині ХХ століття відбувається відродження цього жанру. Серед художніх прикладів – Прелюдія *gis-moll* з циклу «24 прелюдії і фуґи» і IV частина Восьмої симфонії Д. Шостаковича, III частина Другої симфонії Г. Корчмара, пасакалії для органу О. Кнайфеля, О. Мнацаканяна і О. Шаверзашвілі, II частина Четвертого концерту для фортепіано з оркестром А. Баланчівадзе, II частина *Concerto grosso* Г. Галиніна, Пасакалія для великого симфонічного оркестру О. Горделі, Чакона для фортепіано С. Губайдуліної, Пасакалія на теми партизанських пісень Ю. Шишакова і т.д.

Фуґа на хорал

Витоки фуґи на хорал лежать в хоровій та інструментальній музиці епохи Відродження, де найрізноманітніші форми наскрізного імітаційного та стретного письма поєднувались з технікою на *cantus firmus*, в ролі якого виступав хорал. Приклад фуґи на хорал – третя

частина кантати «Йоан Дамаскін» С. Танєєва. Піснеспів «Зі святими упокій», що проявляється спочатку в оркестрі, а далі в хорі, в процесі розвитку з'єднується з основною темою фіналу, яка розвивається фуговано.

Канонічна fuga

В канонічній фузі, де експозиція і усі наступні розділи написані в формі канону, відбувається об'єднання форми фуги і канону. Яскравий приклад – Fuga canonica in Eridiapente з «Музичного приношення» Баха, що представляє собою двоголосну фугу в верхню квінту, записану на одній стрічці:

13



Її супровід (самостійний контрапунктуючий голос) записаний на нижній стрічці.

Хоральні обробки

Традиція контрапунктної обробки хоральних наспівів (*cantus firmus*), була розповсюджена в середньовічній католицькій музиці і вплинула на музику лютеранської церкви. Хоральні обробки Баха відомі в органних оригіналах і транскрипціях (Бузони, Фейнберг). Хорал супроводжував акордовий акомпанемент з мелодичною фігурацією голосів, сама хоральна мелодія зберігалась в недоторканості, або була орнаментована, могла проводитися канонічно.

Приклади:

1. Д. Букстехуде. Чакона a-moll;
2. Й. Пахельбель. Чакона a-moll;
3. Й. Крігер. Чакона in D;
4. Й.С. Бах. Пасакалія для органу c-moll (BWV 582), Меса h-moll, Crucifixus; Партита d-moll для скрипки соло, чакона; Клавірний концерт, d-moll, середня частина;
5. Г. Гендель. Чакона G-dur (HWV 442);

6. А. Шнітке. Пасакалія для великого симфонічного оркестру;
7. С. Губайдуліна. Чакона для фортепіано;
8. Б. Тищенко. П'ята симфонія, III ч.;
9. Г. Корчмар. Друга симфонія, III ч.

ФУГА В ТВОРЧОСТІ ВІДЕНСЬКИХ КЛАСИКІВ

У XVIII столітті зникають раніше розповсюджені пасіони і хоральні обробки. Другі барокові жанри – ораторія і меса – значно модифікуються, треті змінюються настільки, що перетворюються в нові – соната, симфонія, концерт. Фуга втрачає своє самостійне, провідне значення, зустрічається надзвичайно рідко – в основному як фінальна частина хорового, або інструментального циклу. Композитори-класики активніше використовують форму фугато і включають його в розробку сонатної форми.

Одне з головних досягнень цієї епохи – симфонізація фуги і її сполучення з сонатною розробкою, що виражається в порушенні цілісності теми, яка може звучати фрагментно і мультиплікаційно, в інтенсивності руху, в активізації динаміки модуляційного розвитку.

Моцарт відомий як великий контрапунктист. Він виховувався на традиціях строгого письма і був наступником старих майстрів. Композитор широко використовував імітаційну техніку в творах різних жанрів, включав у великі композиції багатотемні фугато, подвійні інверсійні канони і досить складні за технікою виконання багатоголосні канонічні секвенції. Власне поліфонічних творів у композитора не багато: ряд канонів, фуг і мотетів. Проте, поліфонічна ідея так чи інакше впроваджується в усі його твори. Практично в кожному з них зустрічаються контрапунктні принципи розвитку, імітаційні прийоми письма.

Звертаючись до канону як до самостійного твору, Моцарт використав його різноманітні жанрові різновиди. В творчому арсеналі композитора – традиційні канони-мотети, канони-пісні, канони-загадки з цілком химерними назвами: «Де ігристе вино», «Веселий характер та легковажність», «О, ти дурний, як віслюк, Мартін», «Слізьми залитий я», «Ніщо більше не потішить мене».

Досвід у сфері сонатно-симфонічних і оперних жанрів вплинув на структуру канону: Моцарт трансформує його у відповідності з новим музичним стилем, застосовуючи сучасні елементи музичної мови. Складну контрапунктну техніку композитор фрагментно вводить у будь-які жанри в якості коротких епізодичних побудов. Наявність кількох кореспондуючих поліфонічних епізодів, розосереджених всередині великої форми, утворюють «велику поліфонічну форму» (термін В. Протопопова), а її поєднання з сонатністю призводить до сполучення форм фуги і сонати (наприклад, фінал струнного квартету № 1, G-dur, К. 387). Чіткій архітектоніці відповідає й тональний план: Т-Д в експозиції і Т-Т в

закінченні. Співвідношення тональностей в експозиції і репризі виявляє сонатні принципи, засоби ж розвитку тематизму – поліфонічні: імітаційний склад, контрапункт тем, інверсія, стретний розвиток.

Композитор використовує стрети в різні інтервали і з різною відстанню вступу, вертикально-рухомий і горизонтально-рухомий контрапункт в прямому і оберненому виді за участі всіх голосів, утримані протискладення. Проведення тем в фугах можуть супроводжувати кілька утриманих протискладень, що сприяє, з одного боку, інтонаційно-тематичній концентрації, а з іншого – створенню остинатності. Обростаючи протискладеннями, залучаючи ще більше голосів для оновлення, контрапунктуючи з різними фактурними лініями, тема поступово набирає внутрішню силу і в кульмінації набуває вже якісно нового вигляду. Тематизм фуг найчастіше перегукується з бахівським – лірико-скорботним та декламаційним, проте присутні і тріумфально-гімнічні, жартівливі, типово моцартівські теми. Структура фуг композитора має багато точок дотику з гендельовськими фугами і тяжіє до тричастинності.

Інший віденський класик – Бетховен – найбільш регулярно «впроваджує» поліфонічні прийоми в творах пізнього періоду творчості. Процес поліфонізації сонатної форми розповсюджується на весь сонатно-симфонічний цикл. Поруч із сонатою, форми фуги і фугато стають у Бетховена одними з головних. В цих формах концентрується увесь драматизм твору, вони масштабні і протяжні. Фуги і фугато Бетховена відрізняються більшою свободою поводження з темою (порівняно з Моцартом), що проявляється в інтонаційно-ритмічних змінах і контрастно-регістрових співвідношеннях сусідніх проведень. Фугато застосовується композитором як засіб викладення, розвитку і динамізації матеріалу. Бетховен вільно перетворює тему, використовуючи її в оберненні і варіюючи її ритмічний малюнок, розширює сфери тональних співвідношень. У бетховенській фузі поступово зменшується кількість повних проведень теми, підвищується значення розробкових прийомів розвитку, фактура насичується інтонаціями теми, зростає тематична інтенсивність багатоголосся.

Зразок новаторського використання Бетховеном фугованого принципу музичного розвитку – фугато з похоронного маршу Третьої симфонії. Композитор відкриває нові ресурси фугато, які «виходять» з його природи – поступового накопичення голосів, наполегливого

повторення одного й того ж тематизму, який супроводжується посиленням напруженості звучання.

Приклади:

1. Й. Гайдн. Симфонія № 3, 40, 70 (фінали);
2. В.А. Моцарт. Симфонія «Юпітер», фінал; фуга c-moll для двох фортепіано (К. 426); Реквієм, Kyrie eleison;
3. Л. Бетховен. Третій концерт для фортепіано з оркестром, симфонія № 3 (похоронний марш - фугато), симфонія № 7, II ч.; соната № 31, фінал; соната № 29, I ч.; Урочиста меса (фуга).

ФУГА В ТВОРЧОСТІ РОМАНТИКІВ

В епоху романтизму fuga як автономна форма втратила актуальність і відійшла на периферію композиторських інтересів. Принципово новаторський підхід до неї окремих авторів не є визначальним у її долі в ХІХ столітті: основний пласт фугованих творів цього періоду пов'язаний з традицією церковного музикування і орієнтований на її продовження.

Фуга, від природи націлена на послідовне розгортання однієї музичної думки і перебування в межах одного емоційного стану, здатна ясно виявити безперервність розвитку музичного образу. В епоху бароко склався і досі зберігає своє значення малий цикл «прелюдія (токата, фантазія, пасакалія) і fuga». На межі ХVІІ-ХVІІІ століть прелюдія була найбільш природною парою для fugи, разом вони втілювали антитезу свободи і порядку (фантазійного і канонічного). Зміна естетичних ідеалів і еволюція музичної мови в творчості композиторів наступних епох – усе це відобразилося як на образно-емоційному змісті fugи так і на її музичному матеріалі і формі (новий тип тематизму, тональна відвертість тем, сміливість ладо гармонічних засобів, різноманітні тональні плани). Включення fugи і fugато в ширший композиційний контекст (що мало місце вже у ХVІІІ столітті) також сприяло значному оновленню її змісту.

Потреба в динамічному розвитку відображається в накопиченні сутнісних і навіть кардинальних змін теми до кінця fugи. Найважливіше перетворення fugи пов'язане з новим відношенням до теми, яка представляється тепер змінним мелодичним і синтаксичним об'єктом. Велика кількість варіантів тем і неповних проведень у fugaх ХІХ століття свідчить про те, що інтонаційний склад і композиційна структура теми втрачають колишню непорушність. Інтермедії зосереджені на тематичному розвитку: пов'язане з мотивною розробкою, воно проходить в них інтенсивно і вільно. Протяжність і питома вага інтермедій в порівнянні з бароковою fugaю значно зростає. Саме масштабні інтермедії створюють найсприятливіші умови для проникнення в fugу гомофонних засобів і прийомів, які особливо активно привносять в неї стильові ознаки мистецтва сучасної епохи.

В композиційній системі fugи змінюється співвідношення сил. В бароковій fugі утримане протискладення, завдяки своїй постійній присутності та інтонаційній яскравості, виступає як потенційний суперник теми, змушуючи її безперервно підтверджувати свій функціональний статус. У fugaх ХІХ-ХХ століть інтермедії, насичені

тематичними елементами та їх активною розробкою, за своїм значенням потенційно зіставляються з проведеннями. Зростає кількість складних фуг – з цим пов'язане стійке проникнення в неї сонатних принципів. Композитори ХІХ століття (М. Рeger, Е.Т.А. Гофман, Ф. Ліст, Ф. Мендельсон, Й. Брамс) наділяють фугу ознаками інших форм – рондової, сонатної, що також сприяє її оновленню. Якісно новий матеріал, робота над цим матеріалом, утворення нової форми – все це свідчить про зміни семантичного інваріанту фуги. Вона перестає служити твердженню вихідної теми, оскільки остання втрачає характер і ознаки тези. Нестабільність теми, розходження тези з доказом, що стало в ХІХ столітті нормою, значно впливає на сенс фуги. Відходячи від свого першочергового сенсу, фуга опиняється в ситуації пошуку нових ідей – знайде вона їх лише в ХХ столітті.

Діалог між бароковими традиціями і новим поглядом на художній сенс фуги продовжується і досі. Зберігається орієнтація на бароковий тематизм, актуальними залишаються і строгі перетворення теми, які виходять за межі фуги, наприклад в додекафонії. Постійне поєднання традиційних і нових рис залишається стійким станом фуги.

В епоху романтизму деякі сонатні форми ХІХ століття динамізуються завдяки впровадженню розосередженої фуги на матеріалі головної партії (Шуман. Друга фортепіанна соната, I ч.; Ліст. «Прометей», розробка). Розосереджена фуга також взаємодіє з тричастинною (Шопен. Мазурка op. 32) і рондовою формами (Шуман. «Крейслеріана», VI ч.). Принципи фугованого розвитку не просто включаються, а природно вростають в будь-які гомофонні форми, утворюючи з ними нерозривне ціле. Фуга найчастіше втрачає свої конструктивні особливості – тоніко-домінантові зв'язки експозиції і принцип накопичення голосів – і підпорядковується загальному драматургічному замислу гомофонної композиції. Фуга привертає романтиків і як самостійна форма («Блукач» Шуберта, Варіації і фуга Брамса).

Фугу епохи романтизму відрізняє нерегламентована структура експозиції, вступ відповіді в різні (нетипові для бароко) інтервали, вільні тональні плани, сполучення з епізодами неполіфонічного складу, зміна темпоритму і, перш за все, нова, відмінна від барокової індивідуалізованість теми – в багатьох випадках для неї характерний пісенний тематизм.

Частіше за все зустрічаються багатомотивні (багатоскладові), багатоелементні. масштабні, розгорнуті теми. Вільна частина

представляє собою багатоетапну розробку, в якій розвивається і модифікується кожен елемент теми. В умовах настільки активної розробковості бароковий розвиток матеріалу зі збереженням його цілісної структури стає неможливим. Зустрічаються октавні і акордові дублювання теми і протискладень, активно використовуються гармонічна і мелодична фігурація, гомофонні нетематичні побудови інтермедій.

Фуга в творчості романтиків розхитує тональні основи класичної фуґи, так як невід'ємним атрибутом викладу розвиваючого типу в будь-якій формі стає тональна нестійкість. В схожих умовах від строгої фуґи залишається лише експозиція, символізуюча фуґу.

В творчості Г. Малера (фінал П'ятої і III частини Дев'ятої симфонії) фуґи «розчинені» в гігантських рондових формах. Фуґа вводиться в художню концепцію контрастно-складової форми і сонатно-симфонічного циклу, опери, варіаційного і кантатно-ораторіального жанрів («Фантастична симфонія» Г. Берліоза, «Данте-симфонія» і «Танок смерті» Ф. Ліста, меси Шуберта, ораторії Мендельсона і Шумана).

Приклади:

1. Ф. Шуберт. Фантазія f-moll, op. 103 (заклучна частина);
2. Р. Шуман. Друга фортепіанна сюїта, I ч.; «Крейслеріана», VI ч.;
3. Ф. Ліст. «Прометей», розробка; «Данте-симфонія», «Танок смерті»;
4. Ф.Шопен. Мазурка, op. 32;
5. Г. Берліоз. «Фантастична симфонія». фінал;
6. Й. Брамс. Варіації і фуґа;
7. Г. Малер. Дев'ята симфонія, фінал.

ПОЛІФОНІЧНЕ ПИСЬМО ХХ СТОЛІТТЯ

В ХХ столітті відновлюється інтерес композиторів до поліфонічних форм і жанрів – пасакалій, чакон (Шостакович, Хіндеміт, Гаджиєв), мотетів (Слонимський), мес і ричеркарів (Стравінський, Мартіну), письму на *cantus firmus* і поліостинатних форм (Шнітке, Губайдуліна, Денисов), інвенцій (Белов, Фалик, Тищенко, Щедрін). Багато композиторів ХХ століття пишуть цикли прелюдій і фуг, створені за принципом «Добре темперованого клавіру» Баха. Серед них «*Ludus tonalis*» П. Хіндеміта, «24 прелюдії і фуги» Д. Шостаковича, С. Слонимського, Г. Мушеля, К. Сорокіна, І. Єльчевої, Р. Щедріна, «Прелюдії і фуги в ладах вірменської музики» Г. Чеботарян, «12 прелюдій і фуг» А. Піримова, «Симфонічні фуги для органу» І. Асєєва, «*Zodiacus*» В. Баркаускаса, «Речитативи» А. Хачатуряна, «Діатонічна поліфонія» Л. Бобильова, «Поліфонічний зошит» Р. Щедріна, А. Піримова.

Традиційні принципи в цих творах поєднуються з національними особливостями письма: опора на жанровість, квінтові звороти і діатоніка, використання натуральних ступенів, альтерація і хроматика, «мерехтіння» мажоро-мінору, складна ритмічна організація. У Мушеля, наприклад, цикл прелюдій і фуг створений на зразок народних узбецьких пісень та інструментальних мелодій. Специфічні лади, ладова перемінність, дроблення сильної долі та інтонаційне розгортання – все це вказує на належність до східної, монодійної культури.

В ХХ столітті оновлюється багато засобів музичної виразності. Сучасний контрапункт – це, перш за все, контрапункт дисонантний. Організаційно-сполучну роль відіграє додекафонний принцип організації матеріалу, в основі якого – повторення і трансформація основної послідовності з неповторюваних тонів. В розширеній мажоро-мінорній системі стає можливим поєднання будь-яких тонів, співзвуч, сполучення далеких тональностей – політональність, використання старовинних діатонічних ладів, ладів народної музики, особливих ладів – модальність.

Зростає протяжність, метроритмічне дроблення і розчленування синтаксичного ряду поліфонічної теми, яка володіє мотивно-фазовою будовою. Тема дробиться на мікроструктури. Свобода метроритму відображається в оновленні ритмічного малюнку, оберненні до ритмічних норм до класичної поліфонії, створенні складно вивіреного (майже математичного) ритму, асиметрії, аперіодичності, сполученні акцентно-безакцентної ритміки.

Найпомітніша зміна поліфонічного тематизму ХХ століття – загостреність і монологічність, привнесення елементів жанрової характеристики і національних рис. Поліфонічна тема народжується на основі зчеплення коротких структурних одиниць, які володіють гострою охарактеризованістю і семантичною значимістю кожного елемента. Теми не завжди відповідають статусу тези: вони можуть бути об'ємні і масштабні, значно модифікуватися в процесі розвитку. При повторних проведеннях відбуваються інтервальні зміни, а звуки «розкидаються» різними октавами та регістрами. Розвиток в цих випадках призводить до образної трансформації, розкладенню і навіть розпаду теми. Слід відмітити ладову нестійкість та багатозначність теми і, в зв'язку з цим, незакінченість, розімкнення і можливість початку і закінчення на будь-якому тоні звукоряду.

Інтонційна дисонантність, загостреність, речитативність зі знаком оклику та висхідний тип руху пов'язані з новим ритмічним наповненням і сучасними типами внутрішньомелодичної варіантності, використанням комбінаторики. «Розкутість», перемінність і нерегулярність метроритмічної схеми, ритмічна прогресія до кінця теми ведуть до зростання кількості звукових одиниць. Усі ці нові прийоми порушують властиву бароковим формам визначену регламентацію процесу розгортання.

Вуалюються кордони між експонуванням і розвитком, що сприяє безперервності розвитку форми. Рух голосів музичної тканини і «фактурного контрапункту» відбувається як на тематичному, так і на фоновому, нерельєфному матеріалі. Динаміка становлення форми визначається, з одного боку, традиційними принципами ритмічного домінування і фактурного прогресування, з іншого – характером тематичних модифікацій і мобільністю теми, ступенем канонічної інтенсивності проведення і структурними модуляціями (Музичний матеріал в процесі свого розвитку у більшості випадків не залишається в єдиній структурі, а переходить з однієї в іншу. Такий перехід А. Мілка називає «структурною модуляцією» (див.: Мілка А. Деякі питання розвитку і формотворення в сюїтах Й.С. Баха для віолончелі соло // Теоретичні проблеми музичних форм і жанрів. М.: Музика, 1971. С. 256)).

Незважаючи на активну трансформацію тематичного матеріалу, поліфонічна фактура відіграє в складному синтезі далеко не останню роль. Будучи присутньою у творі і на макро- і на макрорівні, вона визначає специфіку драматургії, композиції, просторової організації, жанрові мутації.

В другій половині ХХ століття відбувається об'єднання поліфонічних традицій епохи строгого стилю, Відродження, бароко, класицизму і романтизму.

Поліфонічна форма розвивається і еволюціонує, підкорюючись новим принципам художнього вираження і збагачуючись сучасним змістом. Виникають, наприклад, сонорні канони, які утворюються шляхом злиття великої кількості щільно розташованих голосів, сполучених один з одним контрапунктно. Окремі звуки стають невиразними, слух визначає лише звучання структурованої по типу канону сонорної маси. В сонорній поліфонії взяті за основу лише ефекти прийому фугато, імітації і канону – балет «Сповідь (№ 4, «монолог Октава») Е. Денисова.

Інший різновид сучасних канонів – поліладові канони з незвичайними тематизмом та кількістю голосів. Приклад – кода «Композиції для фортепіано "Ярило"» Кондорфа і II частина Другої симфонії Шнітке, яка представляє собою 48-голосний пропорційний канон на обертонову тему.

В канонах Веберна незвичайний їх тембровий вигляд: прогресуюче, калейдоскопне оновлення тембрової палітри, яке порушує всі звичні уявлення про канон, пуантилістична фактура, імпровізаційна свобода малюнку складових ліній, розчленування паузами, розкиданими у великому діапазоні. Усі ці прийоми роблять розвиток нетрадиційним. Аналізувати подібні канони надзвичайно складно.

Для багатьох композиторів ХХ століття – А. Пярта, Л. Ноно, Д. Ліберті, С. Губайдуліної, Е. Денисова, Ю. Буцко, В. Лютославського, А. Веберна і А. Шнітке – канонічне письмо стало основним способом поліфонічного мислення. В їх творчості переважають, наприклад, такі різновиди канонічної імітації, як тонально-атональна, серійна і сонористична. Канон функціонує як важливий принцип організації звуковисотного боку серійної композиції. В якості пропости в такому каноні може виступати не лише мелодія, а й практично будь-який компонент, структурований як розгорнута в часі послідовність – ритм, серія, комбінація тембрів, артикуляційні і динамічні прийоми.

В ХХ столітті після довгого забуття відродились старовинні види нідерландських канонів – ракохідно-інверсійні, елізійні, пропорційні, які також перетворилися відповідно до стилістики музики ХХ століття. У Шнітке, наприклад, один з найулюбленіших

видів письма – нульовий поліхромний канон. Історично цей вид канону сходить до мензуральних (пропорційних) канонів нідерландських поліфоністів. Композитор дотримується важливого для цієї техніки структурного принципу – одночасне включення усіх голосів, кожен з яких проводить мелодію у своїй мензурі. На цьому схожість зі старовинним каноном закінчується. Канон включається в складний стилістичний контекст, зумовлений законами іншої звуковисотної, ритмічної, фактурної організації (хроматикою, мікрохроматикою (Мікрохроматика, ультрахроматика, мікротоніка, мікроінтерваліка – звукова система, яка застосовує інтервали менші за півтон (мікроінтервали), надбагатоглоссям). В мініатюрному «Каноні пам'яті Стравінського» для струнного квартету Шнітке поєднує техніку нідерландських майстрів і структуралізму. Цей канон з елізіями (пропуск в ріспості частини матеріалу пропости) і інтерполяціями (Інтерполяція (від лат. interpolation) – зміна, перетворення, в даному випадку – додавання в ріспосту вставок) відрізняється від нідерландських елізійних канонів. В композиторів XV-XVI століть випускались короткі тривалості і паузи. У Шнітке таке випущення пов'язане з серійністю, висотно-серійним планом форми.

Наступний рівень об'єднання – поєднання різних поліфонічних структур в одному творі. Деякі приклади: Фуга-остинато І. Асєєва (цикл «12 фуг для органу»), II частина Четвертого концерту для фортепіано з оркестром А. Баланчивадзе, Фуга-пасакалія № 20 О. Пірумова (цикл «24 маленькі фуги»), серійна фуга з циклу «Імпровізація і фуга» А. Шнітке, Пасакалія-поема для симфонічного оркестру Ю. Юзелюнаса, Органна пасакалія Г. Седельнікова, яка поєднала в собі ознаки варіацій на тему basso ostinato, рондо, фуги і одночасно володіюча рисами сюїтності.

С. Слонимський – один з відомих сучасних поліфоністів. В його творчості можна зустріти всі жанри і форми старовинної поліфонічної музики – пасакалію (III частина Першої симфонії), мотет (III частина кантати «Голос з хору», Симфонічний мотет), інвенцію (інвенції для флейти, гобоя, кларнету, фаготу і валторни, «Діалоги»), багатотемну фугу (фінали Першої симфонії і Сонати для скрипки соло, Три п'єси для віолончелі соло, концерт-буфф, композиція «Хоровод і фуга для органу»).

Композитор широко застосовує багатотемну фугу. Наприклад, на включення фуги в драматичний сюжет – симфонічний антракт до 5-ї картини «Віриней». Фуга повна трагізму, її напружений розвиток

закінчується, як і численні музичні форми Слонимського, на акорді граничної звучності, в якому приймають участь усі дванадцять тонів звукоряду і всі інструменти оркестру. Фуга інтонаційно пов'язана не лише з попередньою, а й з наступною картиною.

В Концерті-буфф того ж композитора фуга включена в інший, комічний сюжет. Концерт-буфф містить потрійну «Канонічну фугу», написану для чотирнадцяти струнних і труби. В ній поєднуються правила побудови класичної фуґи, додекафонної техніки письма і нетрадиційні прийоми розвитку. Три її роздільні експозиції мають проведення теми в прямому, оберненому і ракохідному варіантах, а в чотирнадцятиголосній стреті тема звучить у збільшенні. Вводячи в фугу теми попередніх частин, Слонимський пов'язує розділи форми. В загальному композиційному плані утворюється сполучення поліфонічних і не поліфонічних форм, а власне композиція фуґи суттєво перетворюється.

В Трьох п'єсах для віолончелі соло Слонимського утворюється розосереджений поліфонічний цикл: I частина – Прелюдія-піцікато, III частина – Фуґа.

Своєрідною тенденцією в музиці ХХ століття, як зазначено вище, стає поєднання барокової поліфонічної форми з додекафонією. Композиція Органної пасакалії Г. Седельнікова складається з кількох частин, які утворюють циклічну структуру. Форма поєднує в собі ознаки варіацій на тему *basso ostinato*, рондо, фуґи і в певній мірі володіє рисами сюїтності. Перший розділ включає одинадцять проведень-варіацій теми почергово від кожного зі звуків серії. Розвиваючись і блукаючи регістрами, тема ритмічно варіюється і обростає контрапунктними голосами. В розділі *Largo*, який представляє собою фугато на інваріант основної теми-серії, відбуваються інверсійні та інтервальні перестановки її окремих зворотів. В епізоді *Allegretto* інтонації теми розосереджені по всіх регістрах, а в наступному, епізоді розробки відбувається її активний тональний і метричний розвиток. Розпочате Фуґато різко перемикає динамічний план з нюансу *fortissimo* на *piano*. Останній розділ цієї багаточастинної композиції, *Grave e moderato*, – триголосний канон в октаву в прямому русі на тему серії:

Grave e moderato

The musical score is for an organ piece in 3/4 time, marked 'Grave e moderato'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is marked 'p' (piano) in several places. The score shows a series of notes, including some accidentals, and rests.

У творі сполучаються кілька формотворчих принципів, які зв'язують окремі розділи в єдину циклічну структуру. Фуговані епізоди тут переважають – впродовж звучання теми її супроводжують канонічні, інтональні, інверсійні перетворення теми-серії і фугований початок усіх розділів композиції. З одного боку, утримані протискладення утворюють «додаткову» остинатність, з другого – пов'язані з особливим типом фуґи – безінтермедійною.

Чакона Корчмара з твору «Не струмок, а море... (Метаморфози теми ВАСН для скрипки і альту)» поєднує традиційні і нетрадиційні принципи розвитку музичного матеріалу. Розростання музичної тканини, ритмічна цитата зі скрипичної Чакони Баха і 32 варіацій взаємодіють з розділами, в яких виникають політональні переплетення контрапунктних ліній скрипки і альту з додекафонною темою. Нетрадиційність проявляється і в яскравій жанровості варіацій, кластерних фрагментах і образній трансформації теми.

Г. Корчмар. Не струмок, а море...
(Метаморфози теми ВАСН для скрипки і альта)

Andante

V-no *mp* *suf. tasto*

V-la *mp*

3 *cresc.*

5 *mf*

6 *mf*

В Чаконі з Другої симфонії Корчмара відбувається пуантилістичне розкидання фрагментів теми по великому діапазону з позначенням лише її мікроелементів. Тема розосереджується в оркестровій фактурі і щезає. В перших семи варіаціях послідовно представлений арсенал її ритмічного домінування, восьма варіація фокусує процес ритмічного стискання, а дев'ята представляє тему в кластерному оздобленні. В третій частині симфонії знову, як нагадування, з'являється тема Чакони – це одинадцятьте проведення теми. В кульмінації фіналу (ц. 86 партитури) тема чакони звучить у вигляді хоралу. Це проведення – останнє (умовно дванадцятьте) (Кількість проведень неможливо назвати точно у зв'язку із розосередженням власне теми, а також через її дискретні і фрагментні появи). У творі з'являється один з видів розосередженої форми, в даному випадку чакони, яка пов'язує дві останні частини загальною ідеєю і тематичним матеріалом.

В Четвертій симфонії Корчмара поєднуються ознаки кількох поліфонічних форм – чакони, крещендууючої поліфонічної форми,

фуги і рондо. Перша частина представляє собою «вільну» чакону зі своєрідною, постійно трансформуючою мікрокластерною темою. Її проведення завуальовані і розмиті. Риси фуги проявляються в дискретних проведеннях теми, що з'являється в оберненому і ракохідному виді з канонічним поєднанням мотивів. Тема періодично зникає і поступається місцем іншим тематичним утворенням. Рондовість виявляє себе в епізодичних зникненнях і поверненнях теми, тричастинність – в наявності репризи і центрального розділу.

Для втілення складного образного змісту композитор використовує ідею розосередженої форми, драматургічно об'єднаної і зчепленої мікрокластерною темою Чакони. Фабулу твору складають певні образи, виражені символікою – багатократно повторення в кульмінаційних моментах монограми ВАСН, вторгнення теми Чакони в усі частини, контрапунктування контрастних драматургічних шарів. Тема розвивається нетрадиційно – акцент зроблений не на збереженні і посиленні її тематичної ролі, а на зміні і перевтіленні початкового матеріалу.

Фуга впроваджується в різні форми, жанри, цикли. Введення фуги в форму варіацій і введення цього циклу в симфонію вперше зустрічається у Бетховена (фінал Третьої симфонії). З'єднання пасакалії з фугою у вигляді самостійної частини циклу – нововведення Шебаліна (фінал Третьої симфонії). Сучасні композитори вводять поліфонічні форми (пасакалії, чакони, фуги, мотети і т.д.) в сонатно-симфонічні, камерно-інструментальні і концертні цикли – Шостакович (Восьма симфонія, Перший концерт для скрипки з оркестром), Слонимський (Перша симфонія, Соната для скрипки соло), Тищенко (П'ята симфонія, Другий квартет). Пригожин (Перша симфонія), Фалик (Третій квартет), Горделі (Друга симфонія), Цитович (Концерт для камерного оркестру), Хіндеміт (фінал симфонії «Гармонія світу»).

Інтерес композиторів ХХ століття до поліфонічної форми *basso ostinato* знову виник в руслі неокласичних тенденцій – необхідно було знайти протипагу сучасним деструктивним явищам, які розхитують форму. Пасакалія і чакона починають нове і складне життя. Остинатність відділяється від пасакально-чаконного комплексу і обростає іншими мовними елементами, проте за усіма модифікаціями жанр не зникає. Окрім традиційних прийомів – додавання контрапунктних голосів, розрядки та прогресування фактури, ритмічного домінування, – характерними для «нової» пасакалії

стають нестабільна тональна основа, фрагментні та мультиплікаційні проведення теми, а часом і повне її зникнення, регрес форми, нарощення інтелектуальної складності письма.

Приклади:

1. П. Хіндеміт. Симфонія «Гармонія світу», фінал;
2. Ю. Шапорін. Балада для фортепіано, ор. 28;
3. Д. Шостакович. Восьма симфонія, IV ч.; Перший концерт для скрипки з оркестром, III ч.; «Катерина Ізмайлова», антракт до 5-ї картини; прелюдія *gis-moll* з циклу «24 прелюдії і фуги»;
4. Л. Пригожин. Ораторія «В пам'ять про Велику битву» для солістів, хору і оркестру, II ч.;
5. А. Шнітке. Четвертий концерт для фортепіано з оркестром, IV ч. ; Пасакалія для великого симфонічного оркестру;
6. С. Губайдуліна. Чакона для фортепіано;
7. Ю. Юзелюнас. Пасакалія-поема для симфонічного оркестру;
8. С. Слонимський. Перша симфонія, III ч.;
9. Б. Тищенко. П'ята симфонія, III ч.;
10. Ю. Фалик. Інвенція і чакона для фортепіано;
11. В. Цитович. Концерт для фортепіано з оркестром, III ч.;
12. Г. Белов. П'єса для фортепіано «Караван»;
13. Г. Корчмар. Друга симфонія, III ч.;
14. О. Мнацаканян. Пасакалія для органу;
15. Р. Щедрін. П'єса «*Basso ostinato*» для фортепіано.

Д. ШОСТАКОВИЧ. «24 ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ»

Цей цикл композитора зазвичай називають «третім томом» «Добре темперованого клавіру» (Довжанський О. 24 прелюдії і фуґи Д. Шостаковича. Л.: Рад. композитор, 1970. С. 206). Збірка містить в десять разів більше фуґ, ніж в усьому передуючому циклові художньому спадку Шостаковича. У фуґах автор об'єднує традиційну контрапунктну техніку з сучасними принципами розвитку. Тематизм фуґ спирається на різні інтонаційні витоки – матеріал пісенного, билинного, декламаційно-мовленнєвого походження; ритмоінтонацій, пов'язані з образами пейзажності, ігровими моментами. Коло образів – від гостро драматичних, трагедійних до світлих, життєрадісних. Велике виразне значення має ладова основа прелюдій і фуґ – монодійна ладова організація поєднується з традиційною, розширеною мажоро-мінорною системою (Довжанський О. Вказ. твір С. 208).

Кожен міні-цикл «прелюдія і фуґа» написаний в одній тональності, тематично однорідний і пов'язаний з прийомом *attaca*, сприяючим утворенню контрастно-складової форми. Фуґа несе в собі узагальнення і висновок, дія ж починається в прелюдії, задача якої полягає не у вільній підготовці фуґи, а в поступовому накопиченні її тематичних елементів, аж до утворення теми в повному вигляді (*gis-moll*).

В Баха тема служить основою процесу формотворення і до кінця зберігає свій цілісний образ, в Шостаковича ж її найперша функція – перевикладення, переформулювання (термін К. Южак) матеріалу. В процесі руху форми її вигляд змінюється. У закінченні відбувається переосмислення теми, вона майже безперервно проводиться канонічно і зі змінами – в зменшенні, збільшенні, скороченні.

Прелюдії і фуґи розташовані по кварто-квінтовому колу парно: мажорна і мінорна – C-dur, a-moll, G-dur, e-moll і т.д. Усі теми фуґ циклу мають тональний центр і у більшості випадків починаються з тоніки. В тематичному розгортанні часто застосовуються не всі ступені звукоряду, в результаті чого тональний центр «розмивається».

Мелодичний діапазон тем значно ширший бахівських і доходить до дуодецими.

Більшість тем циклу мають інструментальну природу, яка проявляється в моторності, певному жанровому забарвленні, русі мілкими тривалостями. Причина протяжності тем: оспівування опорного звуку, мотивні вичленення, інтонаційно-ритмічні

подовження мотивів – тобто розвиток вже всередині самої теми (тема фуги *fis-moll* займає дев'ять тактів, тема фуги *es-moll* – тринадцять).

Через масштабність тем збільшується і загальна протяжність фуг. Цьому сприяють додаткові проведення, які розширюють експозицію, введення розділу, заснованого на проведеннях в далеких тональностях, масштабні інтермедії, розширення вільної частини за рахунок впровадження нових прийомів тематичних перетворень.

У Шостаковича частіше зустрічаються реальні відповіді – незалежно від того, яку відповідь передбачає тема. Протискладення у більшості випадків – утримані. У вільній частині відбувається певне розрядження фактури і скорочення кількості голосів. Інтермедії в одних випадках пов'язані з основним тематичним матеріалом, в інших – незалежні від нього. Важлива ознака інтермедійного розвитку у фузі – їх утримання. Численні протискладення та інтермедії виходять з теми, схожі з нею і тяжіють до збереження. Кожна наступна інтермедія повторюється, розвиваючи матеріал попередньої і вносячи в нього варіативність: її об'єм скорочується, або збільшується, зростає кількість голосів, які підлягають різним перетворенням (переміщуються і переставляються), відбувається інтенсивний тональний розвиток.

Структура фуг:

- 1) експозиція – проведення в основній і домінантовій тональностях;
- 2) вільна частина – проведення в тональностях першого ступеня спорідненості;
- 3) вільна частина – проведення в тональностях далекого ступеня спорідненості;
- 4) заключна частина – вільний, стретний розділ.

У фугах Шостаковича виявляються ознаки форм другого плану – варіаційної, тричастинної, рондової (фуги *E-dur*, *A-dur*), сонатної. Їх сполучення з основною композиційною структурою є характерною рисою циклу.

Тема білоклавішної фуги *C-dur* звучить від усіх ступенів передбачуваного до мажору. Разом з тим, що формально fuga має тональний центр, тема представляє собою монодію і в процесі розвитку проводиться від усіх ступенів звукоряду, інтонаційно змінюючись (наприклад, коли звучить у локрійському ладу).

У драматичній подвійній концертній фузі *d-moll* яскраво проявляються симфонічні риси. За силою емоційного впливу, за глибиною розвитку образів цей малий цикл споріднений з великими

композиціями Шостаковича. Якісно новий розвиток обох тем і найширший спектр психологічних відтінків – усе це співзвучно симфонічним концепціям Шостаковича.

Інтоніційно-жанровий прообраз першої теми фуги – молитва розкольників з фіналу «Хованщини» Мусорзького, суворі, неприваблива картина людських страждань. Друга тема інтонаційно пов'язана з жанрами причитувань, стогонів, плачу. В мелодії і ритміці утриманого протискладення майже точно відтворюються вигуки народу з опери Мусорзького «Борис Годунов»: «Хліба, хліба...» Другу тему супроводжує виключно яскравий і виразний контрапункт, що робить неможливим додавання до теми нових протискладень: в четвертому проведенні поліфонії мелодичних голосів змінюється контрапунктом пластів – технікою, яка стає основоположною за подальшої розробки музичного матеріалу.

В суворій врівноваженій чотириголосній подвійній фузі з окремим експонуванням тем e-moll сконцентровані численні характерні для поліфонічного письма Шостаковича риси (техніка письма, образна драматургія). Утримані протискладення, які надають експозиційним розділам властивості канону, утримані інтермедії (т. 9-10, 19-21, 30-35), чіткий архітектонічний план, вивірені пропорції частин цілого, що стосуються не лише кількості проведенень, а й їх тонального рішення, – усі засоби спрямовані на розкриття конфліктної дії і подолання цього конфлікту.

Р. ЩЕДРІН «24 ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ»

Цикл «Поліфонічний зошит» Р. Щедріна, що складається з інвенцій, канонів, фуг і остинато, відрізняє висока поліфонічна техніка, творча винахідливість автора і концертна віртуозність письма. Це поєднання можна назвати свого роду енциклопедією прийомів контрапунктної техніки, що виявляється вже в назвах п'єс – «Дзеркальний канон», «Пасакалія», «Остинато», «Канон в збільшенні», «Підголоски», «Горизонталь», «Поліфонічна мозаїка».

Другий цикл композитора – «24 прелюдії і фуги» – представляє собою розгорнутий концертний твір. Традиційні поліфонічні норми сполучені тут з новими сучасними прийомами (музична мова, характер тематизму, принцип розвитку музичної тканини, гармонічний розвиток). В циклі переважають прості триголосні фуги, наявні дві двоголосні та одна п'ятиголосна. Цілком складні за технікою дві подвійні фуги зі спільною експозицією (e-moll і Des-dur) і потрійна (c-moll).

Як і в Шостаковича, прелюдії і фуги циклу розташовуються по кварто-квінтовому колу. При тому, що кожна з пар прелюдій і фуг має свій тональний центр, часом буває складно вловити ту основну тональність, на яку орієнтована кожна з цих пар.

Збірка складається з двох томів: перший написано в бемольних тональностях, другий – в дієзних. Дієзні прелюдії і фуги в більшості ліричні, іноді – з відтінком тонкого гумору. Бемольні – драматичні, нагадують філософські роздуми.

Кульмінація циклу – прелюдія і потрійна fuga c-moll. Досягаючи єдності циклу, Щедрін поступово поглиблює контраст між фугами і в кінці кінців об'єднує їх: останній, двадцять четвертий мікроцикл (мікроцикл і fuga d-moll) є оберненням першого (прелюдія і fuga C-dur).

В лаконічних прелюдях не завжди окреслюється структура – форма в них скоріше імпровізаційна. Лише у двох з них можна виявити певну поліфонічну форму – канон (e-moll) і варіації basso ostinato (cis-moll). Коло жанрів – скерцові (C-dur, b-moll), танцювальні (G-dur, f-moll), хоральні (h-moll), токатні (A-dur) і романсові (cis-moll) прелюдії.

Фуги невеликі за масштабами (виключенням є G-dur, gis-moll з I тому і es-moll, c-moll з II). Структура фуг – три- і чотиричастинна. В ряді випадків поліфонічна форма сполучається з сонатною. Риси сонатної форми проявляються в мотивних розробках, сполученні

різномірному матеріалу, інтермедіях, що розвиваються, які претендують на роль побічної партії.

Дія сонатності в циклі відображається в оберненні з темою, де вступають в дію прийоми розвитку розробки з характерним для них мотивним виокремленням окремих ділянок теми. Воно проявляється в тлумаченні інтермедії як контрастного епізоду, що надає фузі риси рондальності.

Теми фуг протяжні і цілком складні в інтонаційно-ритмічному плані. Їх тематизм поступово визріває вже в прелюдіях. В основі тематизму фуг – протиставлення поступених гамоподібних ходів і дисонуючих інтонацій, що звучать загострено. Тема починається і закінчується тонікою. Для створення опорного центру використовується, або тривала зупинка на основній підвалині, або її повторення. При цьому, як вже було зазначено раніше, через різкі зміни регістрового положення тонів, яскравих інтонаційних контрастів, підкреслено-неочікуваних перебоїв ритму тональний центр часто виявляється «розмитим».

Щедрін послідовно застосовує всі модифікації теми – обернення, ракохід і обернений ракохід. В процесі розвитку тема «розхитується» – ритмічно зміщується, інтонаційно редукується, розростається, скорочується. Проте з усіма радикальними перетвореннями вона зберігає свій кістяк і впізнається.

Активна трансформація матеріалу, яка відбувається вже в експозиції, тягне за собою відхилення в звуковисотній сфері. Нормою стає вільний тональний план, організований за принципом використання усіх дванадцяти тонів хроматичної гами. Протискладення варіаційно перетворюється, його звуки можуть розкидатися по різних октавах, що також залишає розвиток тональної визначеності.

Вирішальну роль відіграє метроритмічна організація циклу: у фугах зустрічаються всі відомі метри, а в основі ритмічного малюнку лежить протиставлення витриманих звуків і рух дрібними тривалостями. За допомогою ритмічних трансформацій тема може розсуватися, модифікуватися, змінювати темп руху, і саме ритму, як правило, є одним з організаційних начал, що призводять до переосмислення теми.

Стретні проведення теми варіантні і відтворюють її зі значними змінами, що надзвичайно ускладнює їх аналіз. В стретних проведеннях тема мислиться як комплекс чотирьох варіантів, які допускають різні форми їх поєднань.

Провідними прийомами розвитку є варіаційність, імпровізаційність і розробковість, а також сполучення поліфонічних і гомофонних принципів письма.

Проаналізуємо прелюдію і фугу Es-dur. Прелюдія являє собою легке, витончене і граційне капричіо. В ній поєднуються варіаційний і поліфонічний принципи розвитку. У варіаціях визріває тема майбутньої фуги, яка є однією з найбільших в циклі – її протяжність складає сто двадцять тактів.

Особливість фуги полягає у відсутності інтермедій. Замість них присутні лише тематичні з'єднання, які поєднуються в різноманітних стретах, які містять прийоми збільшення і обернення.

Вже в експозиції відбувається порушення регламенту – тема проводиться в дво-, три-, чотири- і шестикратному збільшенні (в одному фрагменті – в дванадцятикратному збільшенні), а також в оберненні і стретно.

Важливу драматургічну роль виконує ритмічний розвиток – в проведеннях відбувається постійна зміна розміру і зміщення акцентів. В середній частині фуги починаються численні модифікації теми: збільшення (в тому числі шестикратне), стретний і поліритмічний розвиток; проведення теми поєднуються в різній мірі збільшення (двократне збільшення альтового проведення і шестикратне в сопрановому голосі – т. 71). Декілька модифікованих проведень одночасно звучать в двоголосних стретах і ланцюжках стрет.

Членування на традиційні розділи в цій фузі є цілком умовним. В репризі не припиняється трансформація теми, але при цьому повертається основна тональність Es-dur.

У фузі Des-dur, заснованою на проведенні обох тем в чотирьох лінійних формах, стрети проходять вже в експозиції і представляють собою подвійні канони, в яких одна тема проводиться в прямому і оберненому вигляді, а інша – в ракоході, інверсії ракоходу і збільшенні.

Прелюдія і фуга c-moll – кульмінація циклу. Фуга цього міні-циклу – єдина потрійна фуга з сумісно-роздільною експозицією. Майбутня перша тема представлена вже в прелюдії – у фузі вона з самого початку експонується разом з другою.

Чотири одночасних проведення виходять за рамки експозиційних норм у відношенні тонального регламенту: переважають секундові і

тритонові тональні співвідношення. Вільна частина включає сумісні проведення цих тем в прямому і оберненому варіантах.

В розробку двох тем включається третя тема – поступово вона відіграє провідну тематичну роль. Ця тема послідовно звучить в чотирьох голосах, розвиваючись ладотонально і контрапунктно (що знову порушує звичний регламент). В стретах поступово зростає канонічна інтенсивність.

Суміщення всіх трьох тем відбувається в репризі фуги, яка представляє нову стадію розвитку. Реприза симфонізована, в ній відбувається потужне динамічне посилення, збільшення кількості голосів (восьмиголосся).

Слід зазначити, що впродовж фуги присутні стрети – прямі, в оберненні, обернені. Фуга не має інтермедій, розвиток відбувається при мінімумі голосів.

II. ХІНДЕМІТ. «LUDUS TONALIS»

(«Гра тональностей»)

У творчості Хіндеміта fuga займає одне з суттєвих місць: включається в розробку, або навіть замінює її (симфонія «Гармонія світу»), входить в повільні і скерцові частини (середній розділ Маршу з сюїти «Благородні видіння»), у фіналі циклічних форм (симфонія «Гармонія світу»).

Фугато стає прийомом викладення головних і побічних партій (середина головної партії I частини симфонії «Гармонія світу», побічна партія I частини симфонії «Художник Матіс»). Включивши фугу в усі жанри камерно-інструментальної і симфонічної музики, Хіндеміт зробив цю форму інструментальною. Фуга проникає в нього у концертні форми і стає концертним жанром.

Хіндеміт – творець симфонічної фуги. Ряд його фуг можна розглядати як проміжні форми, синтезуючі риси фуги і остинато.

Для фуг композитора не характерні тоніко-домінантові темо-відповідні побудови. Точне закінчення теми встановити складно – тональний розвиток настільки вільний, що він не може служити визначальною ознакою для членування розділів фуги. Масштаби теми при імітації непостійні – відбувається її скорочення, видовження, допускаються інтервальні зміни, впроваджується новий інтонаційний комплекс. Тема проводиться в основному і оберненому варіанті. Її змінність – важливий засіб розвитку форми. У більшості випадків протискладення не утримуються, активно застосовуються розробкові, стретні і контрапунктні принципи розвитку. Інтермедії засновані на прийомах мотивного дроблення, канонічних секвенціях, стретно-ритмічних імітаціях, варіантному розвитку.

Надзвичайно зростає значення розробкового принципу в оркестрових фугах композитора. Розробковість присутня вже в самій темі – внутрішньо сегментованою, з мотивною і ритмічною остинатністю. Фуговані і розробкові прийоми тісно пов'язані – часто неможливо відділити інтермедійний розділ від проведень.

Хіндеміт збільшує і універсалізує форму фуги, долаючи її класичну замкнутість і специфічну однообразність. Масштабність розвитку, індивідуалізація побічних тем, зміна тональних взаємовідношень між темами – усе це наближає його велику фугу до сонатної форми.

Цикл «Ludus tonalis» задуманий як «контрапунктні, тональні і піаністичні вправи» в умовах розширеного дванадцятитонового

звукоряду. В циклі композитор втілює своєрідну ладову концепцію – власний погляд на систему спорідненості тональностей, відображений в оригінальному способі розташування тільки дванадцяти, а не двадцяти чотирьох тональностей. Поєднуючи мажор і мінор, Хіндеміт об'єднує елементи всіх тональностей в межах однієї. Тому в «Ludus tonalis» немає жодного ключового знаку, і фути позначені in D, in Des і т.д. Тип звукової організації пов'язаний з горизонталлю, а не з гармонічною вертикаллю; численні теми мають відтінок модальності.

Структура циклу: прелюдія, дванадцять фуг, які чергуються з одинадцятьма модулюючими інтерлюдіями, постлюдія. Постлюдія представляє собою складне перетворення – ракохідна інверсію прелюдії з переміщенням всіх голосів (початкові звуки прелюдії стають заключними в постлюдії).

Ядром циклу є певний тональний ряд: всі одинадцять тональностей згруповані навколо єдиного тонального центру C, далі тональності слідує по визначеному тональному колу: G-F-A-E-Es-As-D-B-Des-H-Fis-C. Прелюдія охоплює усе коло тональностей від C до Fis і передбачає наступний розвиток. Постлюдія відображає увесь попередній розвиток – це висновок і закономірне завершення циклу в C. Дванадцять фуга in Fis найвіддаленіша від початкової тональності. Прелюдії стають інтерлюдіями – вони наділяються функцією сполучної частини і виступають в ролі сполучної ланки в тональному плані: починаючись в тональності попередньої фути, модулюють в тональність наступної. Їх гомофонний склад контрастує поліфонічному складу фуг.

Відповіді у більшій мірі субдомінантові (фуга in A, експозиція другої теми) і терцеві (фуга in A, in F), протискладення не утримані.

Проведення нерідко подані в інверсії з енгармонічною заміною всіх звуків (фуга in Des), систематично використовуються ракохідні проведення теми.

Інтермедії відіграють велику роль, будуються на імітаціях, стретних комбінаціях елементів теми, реєстрових контрастах. Протяжність вільної частини в кожній з фуг різна і включає складні комбінації теми. Стрети різноманітні, вони поєднують звучання теми в прямому і оберненому вигляді, в збільшенні, зменшенні і ракохідній інверсії. В репризах повертається основна тональність і найчастіше міститься лише одне проведення.

Усі фуги циклу триголосні і тричастинні. Значну роль у формотворенні відіграє метрична організація звуків і широкий діапазон розмірів, де, поряд з традиційними композитор використовує розміри $\frac{4}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{15}{8}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{9}{8}$ і т.д. Таким чином, розвиток музичного матеріалу відбувається у сфері гри звуків, тональностей, ритму.

Схожість з бахівським циклом: а) збереження регламенту експозиції і теми в проведеннях; б) наявність контрекспозиції; в) використання обернених і ритмічно збільшених варіантів теми; г) стретні проведення, в яких одночасно звучить тема в прямому і оберненому виді; д) початок вільної частини з порушенням регламенту експозиції (у більшості випадків – з порушення саме тонального регламенту).

Відмінності від бахівського циклу: а) жодна fuga не є ізольованою, вона так чи інакше пов'язана з іншими fugaми; б) тональний план: цементуючою ланкою, яка об'єднує дванадцять фуг, є дванадцятитональний ряд; в) у fugaх переважає тричастинна структура.

Тип ладової організації – монодійний, монодійно-гармонічний. Одні теми володіють ознаками модальності (полімодальності), тобто засновані на трихордовій, або п'ятиступеневій основі, інші насичені хроматичним рухом.

В циклі наявні складні fuga – in A, in C, стретна fuga – in G, дзеркальна – in Des, ракохідна – in F, один канон.

Новаторство Хіндеміта у використанні і трактовці різних формотворчих елементів говорить про нове звукове «перенастроювання» традиційної бахівської конструкції fuga, в якій завдяки незвичайним звуковисотним, метроритмічним і ладогармонічним взаємозв'язкам переосмислюються усі вертикальні і горизонтальні звукові утворення.

Як зазначалося раніше, усі fuga циклу мають класичну структуру. Композиція подвійної fuga in A: 1) експозиція першої теми з терцевою відповіддю (in Cis), 2) вільна частина – тональний і стретний розвиток, проведення в прямому і оберненому виді, 3) експозиція другої теми з субдомінантовою відповіддю, 4) вільна частина – тональний розвиток, зміна темпу і тембру, 5) контрапунктування тем і їх розвиток, в якому перша тема суміщається з другою, контрапунктно зміненою, яка проходить в збільшенні, 6) закінчення, засноване на першій темі.

Фуга in C – потрійна, з роздільними експозиціями. Фуга in G – стретна з фрагментними проведеннями теми (тільки два такти), які далеко відводять від основної тональності. Три основних проведення дані в G-C-D. В заключному розділі тема тричі проводиться в головній тональності, за типом остинатного басу з метричним зміщенням.

Приклад ракохідної конструкції – фуга in F. Її експозиція не виходить за рамки нормативної, відповідь – терцевий (in D). У вільній частині тема проводиться в оберненні з енгармонічною заміною усіх звуків. Крайні голоси взаємно переміщені.

Композитор тонко відобразив широкий діапазон настроїв в термінології, що позначає темп і характер виконання: *Pastorale – con energia – tranquillo – Marcia – Valse – Allegro pesante – Moderato – scherzando – con forza*.

Виникнувши на базі малих імітаційних форм, фуга пройшла довгий шлях розвитку. Отримавши розквіт в творчості Баха і Генделя, пройшовши етап класичної епохи, вона набула статусу вищої форми поліфонічного мистецтва, поєднала в собі прийоми контрапунктної техніки, перетворивши їх в головні рушійні сили музичної композиції. З одного боку – симфонізація, інтенсивне насичення розробковим розвитком, трансформація і переосмислення тематизму, концертна віртуозність і сполучення з гомофонною фактурою. З іншого – класичні закономірності, камерне трактування, варіантно-варіаційний тематичний розвиток і збереження теми.

Приклади:

1. Б. Барток. «Музика для струнних, ударних і челести», I ч. (фуга);
2. І. Стравінський. Симфонія псалмів, фуга;
3. Х. Кушнар'єв. Пасакалія і фуга для органу *fis-moll*;
4. Ю. Шапорін. Балада для фортепіано, ор. 28;
5. Д. Шостакович. Цикл «24 прелюдії і фуги», прелюдія *gis-moll*; Восьма симфонія, IV ч. (пасакалія); П'ятнадцята симфонія, IV ч.; Перший концерт для скрипки з оркестром, III ч.; «Катерина Ізмайлова», антракт до 5-ї картини;
6. А. Шнітке. Друга симфонія, II ч.; Четвертий концерт для фортепіано з оркестром, II ч.;
7. С. Слонимський. Перша симфонія, III ч. (пасакалія), фінал (потрійна фуга); Соната для скрипки соло, фінал; «Віриня», симфонічний антракт до 5-ї картини (четвертна фуга);

8. Р. Щедрін. П'єса «Basso ostinato» для фортепіано;
9. Ю. Фалик. Інвенція і чакона для фортепіано;
10. Г. Белов. П'єса для фортепіано «караван»;
11. Р. Лаул. Пасакалія і фуга для фортепіано d-moll.

Література

1. Абдуллина Г. Пассакалия и чакона в инструментальной музыке отечественных композиторов XX века // Инструментальное искусство на рубеже XX-XXI веков. Проблемы современного творчества, исполнительства, педагогики: Сб. науч. тр. / Сост. М.В. Воротной. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. С. 25-33.
2. Аверинцев С. Символ // Философский словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1983. С. 607.
3. Бать Н. Полифонические формы в симфоническом творчестве П. Хиндемита // Вопросы музыкальной формы: Сб. ст. Вып. 2 / Ред. В.В. Протопопов. М.: Музыка, 1972. С. 286-310.
4. Берченко Р. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М: Классика XXI, 2005.
5. Вязкова Е. Искусство фуги И.С. Баха. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006.
6. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л.: Сов. композитор, 1970.
7. Друскин М. И.С. Бах. М.: Музыка, 1982.
8. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983.
9. Золотарев В. Фуга. М.: Музыка, 1965.
10. Казачков Б. Типология пьес «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха. Лекция. СПб.: Гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 1992.
11. Левая Т. Полифония в крупных формах Хиндемита // Полифония: Сб. теорет. статей. М.: Музыка, 1975. С. 142-173.
12. Милка А., Шабалина Т. Занимательная бахиана. Вып. 1 и 2. СПб.: Композитор · Санкт-Петербург, 2001.
13. Милка А. «Музыкальное приношение» И.С. Баха: к реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999.
14. Милка А. Относительно функциональности в полифонии // Полифония: Сб. статей. М.: Музыка, 1975.
15. Носина В. Символика музыки И.С. Баха М.: Классика XXI, 2006.
16. Ромадинова Д. Полифонический цикл Р. Щедрина. М.: Сов. композитор, 1973.
17. Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и фуга: История, теория, практика: Учебное пособие / Н.А. Симакова. МГК

им. П.И. Чайковского. Кафедра теории музыки. М.: Композитор, 2002. Ч. 2.

18. Фраенов В. Учебник полифонии. М.: Музыка, 1987.
19. Цивинская Н. Риторические фигуры в прелюдиях и фугах «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха / СПб.: Гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2001.
20. Цуккерман Б. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974.
21. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления // Полифония: Сб. статей. М.: Музыка, 1975. С. 6-62.
22. Южак К. Некоторые особенности строения фуги И.С. Баха. Стретта в фугах «Хорошо темперированного клавира». М.: Музыка, 1965.
23. Южак К. Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, история и теория. Кн. 1 и 2. СПб.: Сударыня, 2006.