

МУЗИЧНА ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА: ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ ТА НОВІТНІ ЯВИЩА

УДК 781.1:781.42:78.083.2(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318655

ДУГІНА Т. Є.

Дугіна Тетяна Євгенівна — кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики факультету виконавського мистецтва та музикознавства Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра (Київ, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1544-4830>
dutat118@ukr.net
© Дугіна Т. Є., 2024

ФУГАТО ЯК ФОРМА І ЗАСІБ ПОЛІФОНІЧНОГО РОЗВИТКУ

Розглянуто фугато як структурний різновид фуґи, що буває і самостійним, і вбудованим в більш масштабну (найчастіше гомофонну) конструкцію. Підкреслено, що фугато — це і певне структурне утворення, і засіб імітаційного розвитку (за принципом експозиції фуґи) для будь-якого розділу музичної форми: експозиційного, розробкового (переважно) або заключного. Виявлена атрибутивна властивість сучасних фугато — відкритість їх конструкції, яка пристосовується до будь-яких структурних умов більш масштабного музичного твору. Завдяки такій мобільності фугато не втрачає своєї популярності у композиторів і сьогодні. Простежена еволюція фугато від самостійних творів барокової доби до сучасності. Зазначено, що повну ідентичність фугато з фуґою можна зустріти не тільки у Й. С. Баха, а й навіть у сучасних композиторів. Наголошено, що новаторське трактування суто поліфонічної фуґованої мови у Л. Бетховена відкриває новий етап у розвитку фугато, що продовжується і сьогодні. Висвітлена різниця між фугато віденських класиків: В. Моцарта (сконцентрованого у багатоголосній вертикалі) та Л. Бетховена (з тематичними арками у часі). Зафіксовано вектор розвитку післябетховенського фугато в музиці XIX — XXI століття. З широкого контексту використання фугато в творчості українських композиторів, який ніколи в обраному ракурсі не аналізувався, виокремлено сучасний етап (друга половина XX — початок XXI століття). Проаналізовано рідкісний випадок фугато як самостійної структури (створеної видатним українським дослідником-поліфоністом та композитором І. Б. Пясковським як стилізацію, структурний «алгоритм» поліфонії М. Березовського) та художні приклади фугатних фрагментів у симфонічних творах провідних представників українського драматичного симфонізму — композиторів С. Людкевича, Б. Лятошинського та Є. Станковича. У всіх обраних композиторів фугато стає активним засобом динамізації музичної форми та має неповторний індивідуальний вигляд. Визначено перспективи розвитку фугато.

Ключові слова: фуґа, фугато, теорія поліфонії, поліфонічна форма, засоби поліфонічного розвитку.

Вступ. У сучасному розумінні термін «фугато»¹ переважно вживається у нероздільному втіленні різних значень — як форми і способу розвитку. Спеціальних

¹ *Фугато* — це і форма (здебільшого несамотійна частина іншої структури), і водночас засіб викладення, подібний до експозиції фуґи (у перекладі з італійської — «фуґоподібно»). За етимологією «фуґа» і «фугато» ідентичні (латинською та італійською «fuga» — біг, втеча).

робіт, що вивчали б закономірності цієї особливої, переважно несамостійної, відкритої до вбудовування практично у будь-які архітектонічні умови фугової форми, не існує — ані в українському, ані в європейському музикознавстві. Про цю форму й за сіб розвитку здебільшого отримуємо доволі обмежену і лаконічну інформацію з різних джерел, переважно в контексті вивчення фуги. Майже повна ідентифікація фугато з фугою, яка переважає у численних дослідженнях ([Очеретовська, Цицалюк, 2017]; [Супрун-Яремко, 2014]; [Sola, 2023]; [Fux, 1963]; [Mann, 1958]; [Kirkendale, 1979] та ін.), з одного боку, цілком доречно. Фугато — це різновид фуги з відсіченим закінченням (і тому несамостійної за конструкцією). У науковому обігу часто трапляються терміни «фугована» та «фугатна» як синоніми, коли мова йде про музичні форми, і тут особливих протиріч немає. Наприклад, у статті «Фугатні форми в хоро-вих концертах Д. Бортнянського» [Хіврич, 1971] видатна українська дослідниця-музикознавець Л. Хіврич практично вивчає і фуги, і фугети, і фугато — всі різновиди особливої фуги Бортнянського (з типовим подвійним викладенням теми та ін.). Трапляється також вживання словосполучень «фугоподібна форма», «фугоподібна структура» [Пясковський, 2012, с. 78], яка досить часто збігається з фугато. Тобто, можна було б тлумачити фугу та фугато як абсолютно ідентичні явища. Але, з іншого боку, художня практика свідчить, що це зовсім не так, у процесі історичного розвитку вони все більше віддаляються одне від одного. Середнє положення фугато у будь-якій неполіфонічній структурі, з його вільностями у порядку вступу голосів, варіюванням теми, несподіваними трансформаціями тощо, суттєво відрізняє його від структурно «ортодоксальної» трифазної фуги. І чим ближче до нашого часу, тим суттєвішою стає різниця між інваріантною «статикою» фуги та рухливою «динамікою» фугато — різними за призначенням композиційними вимірами.

Історія фугато почалася набагато раніше широкого використання квазі-експозицій фуг у розробках творів Л. Бетховена. Добетховенський період існування фугато, де воно репрезентувало самостійну форму, яка має чітко збудоване закінчення і повністю подібна до фуги, ще недостатньо вивчений музикознавством. Період розвитку фугато від бетховенської доби також чекає свого дослідника. Подвійне трактування терміну «фугато» призводить до того, що і сьогодні подеколи він вживається для позначення структурно самостійної одиниці форми. Натомість, як принцип викладання матеріалу а la fuga, цей термін часто використовується як синонім звичайних конструктивних прийомів якої-небудь композиторської техніки (наприклад, мікрополіфонічні кластери на кшталт Д. Лігеті або сонорно-алеаторні рухливі потоки а la Пендеревський часто мають дуже близьку до фугато внутрішню побудову).

Зовсім не вивчена сфера використання фугато в творах українських композиторів. І якщо доволі суттєві дослідження української фуги вже з'явилися ([Пясковський, 2009]; [Постовойтова, 2024 та ін.]), з приводу фугато таких робіт поки немає. Окреслені «лакуни» сучасної теорії поліфонії зумовлюють **актуальність** та **наукову новизну** обраної теми.

Мета статті — прояснити сенс «фугато», простежити еволюцію фугато від схожої на класичну фугу форми до індивідуальних структур сучасної музичної архітектоніки, рухливих і дуже різноманітних. Завдання статті — дати визначення фугато, упорядкувати найважливіший теоретичний та музичний матеріал, пов'язаний з цим художнім явищем, дослідити особливості використання фугато, розглянути деякі фугато в музиці українських композиторів ХХ–ХХІ століття.

Наукова новизна. Пропонована стаття є першою спробою докладно дослідити етимологічний сенс поняття «фугато», структурні конфігурації, еволюцію цієї форми та деякі особливості її функціонування в музиці українських композиторів.

Методологічне підґрунтя складають історичний та теоретичний (цілісний) методи аналізу.

Аналіз публікацій. Насамперед визначимо, яким чином обрана для публікації тема вписується в поліфонічний доробок сьогодення, в якому значенні використовується поняття «фугато», які дослідження торкаються питань, пов'язаних з фугато, містять аналіз певних художніх явищ.

У більшості відомих підручників минулих часів означена форма лише згадується в контексті фуґи (В. Золотарьов, С. Григор'єв, Т. Мюллер, С. Скребков та інші). Інформація про фугато в тандемі з фугетою подається здебільшого у вигляді короткої довідки про типові конструктивні різновиди фуґи, без особливих пояснень. Це стосується і більш сучасних видань [Мірошниченко, 2012].

Суттєві узагальнення з приводу фугато зробив у радянські роки В. Фрайонов [Фраєнов, 1981]. Автор пропонує визначення терміну, розкриває конструктивні особливості фугато, рельєфно змальовує його розвиток в історичному часі та необмежені можливості пристосування до будь-якої музичної форми. Але ж вісімдесяти роки минулого століття вже далекі від сучасності.

Поодинокі роботи монографічного плану європейських дослідників вивчають, перш за все, специфіку фуґи як самостійного жанру та форми (навіть коли в назві присутнє слово «фугато», див.: [Kirkendale, 1979-06]). Більш широкі межі дослідження фуґи обрав відомий вітчизняний композитор-музикознавець Г. Ляшенко [Ляшенко, 1976]. Він розглядав її функціонування в циклічних неполіфонічних творах (сонатах, сюїтах та ін.). Підкреслюючи, що індивідуальний зміст суттєво змінюється від драматургічної функції в певному циклі, автор вже у 70-ті роки минулого століття далекозоро пише про фуґу: «...Внутрішня образна рухливість цієї форми збільшується, що в окремих випадках приводить до виникнення ряду образно-конструктивних перетворень теми, яка не замикається поверненням її первісного вигляду. В цьому слід вбачати один із основних напрямків еволюційних трансформацій фуґи» [Ляшенко, 1976, с. 207].

Серед інтегруючих досліджень української поліфонії перш за все слід згадати праці І. Пясковського, з його оригінальним баченням класичної поліфонії бахівської доби та численними поліфонічними відкриттями щодо стилю української музики (народної та професійної). Одна з останніх робіт І. Пясковського — навчальний посібник «Поліфонія в українській музиці» [Пясковський, 2012], де автор викладає оригінальну концепцію української поліфонії. Термін «фугато» тут інколи зустрічається, але тільки в контексті певних практичних завдань (нижче буде наведено такий приклад).

Підкреслимо, що видання, які б певним чином поєднували всі провідні теми строгого та вільного стилю (в тому числі у вигляді підручників нового типу), а також фундаментальні монографічні роботи, присвячені певним жанрам, формам, стилям поліфонії (зокрема, фузі або фугато), поки тільки формуються. Серед посібників сучасних українських авторів виділимо два. По-перше, це «Поліфонія» Н. Супрун-Яремко [Супрун-Яремко, 2014]. Дослідниця виконала масштабну роботу по узагальненню та структуруванню основ практичної поліфонії: у посібнику поширено історичний контекст, окреслені стильові засади українського народного багатоголосся, репрезентовано могутній пласт української духовної музики. Н. Супрун-Яремко також робить суттєвий внесок у висвітлення фугато (навіть попри те, що цей матеріал охоплює всього дві сторінки): пропонує визначення «фугато», змальовує його еволюцію та, найважливіше, наводить численні художні приклади використання фугато на всіх ділянках музичної форми (причому їх аж тринадцять: розробка, наприклад, представлена початком, серединою, епізодами, предиктом). І все ж, авторське трактування фугато — «імітаційно-поліфонічний епізод у стилі фуґи» [Супрун-Яремко, 2014, с. 336] —

бачиться дещо суперечливим і статичним. Сучасна динаміка розвитку цієї форми розвиває межі будь-якого епізоду — більш-менш оформленої музичної структури.

Інше дослідження, де фугато отримує більш суттєве, ніж в радянських підручниках, смислове наповнення, належить Н. Очеретовській та Г. Цицалюку [Очеретовська, Цицалюк, 2017]. У посібнику «Поліфонія», що досить вдало розкриває технологічні особливості поліфонічного письма вільного та строгого стилів, значний акцент зроблено на поліфонії в українській музиці. Це стосується і фугато, нотні зразки та короткі характеристики якого наводяться на прикладі творів В. Кирейка, А. Коломійця, М. Дремлюги, А. Штогаренка. «Створення передкульмінаційної зони — одна з основних драматургічних функцій майже кожного фугато», — переконливо підсумовують дослідники [Очеретовська, Цицалюк, 2017, с. 158].

Результати дослідження. Зважаючи на те, що «фугато» перекладається з італійської як «фугоподібно», «фуговано», термін в першу чергу трактується як прислівник, який відповідає на питання «як» (найперша асоціація — як треба виконувати, адже позначка «фугато» переважно з'являється поруч з артикуляційними або темповими ремарками). Але цей термін виступає і як іменник, що визначає певне конкретне явище. Пропонуємо таке визначення поняття: *фугато* — це така поліфонічна форма, де фугоподібне викладення матеріалу вміщується в рамки скороченої (і тому несамостійної) *фуги*. Найчастіше подається експозиція *фуги*, рідше — експозиція плюс фаза розробки, але ніколи не буває репризи. На відміну від *фугети* — «маленької» самостійної форми, де присутні всі розділи *фуги*, в тому числі заключний, *фугато* розімкнене. Саме завдяки цьому розімкненню воно досить гнучко поєднується з оточуючим (або тільки з наступним) неполіфонічним, гомофонно-розробковим матеріалом. Таким чином, якщо *фугета* — це зменшена *фуга*, то *фугато* — *фуга* скорочена (з відсіченою репризою).

Найчастіше ця форма асоціюється з творчістю Л. Бетховена. Саме Бетховен, як засновник драматичної гілки симфонізму, робить *фугато* універсальним засобом експонування, розвитку та драматизації тематичного викладу. Бетховен започатковує традицію вводити *фугато* в симфонічну розробку або репризу, найчастіше на початку найбільш напруженої (переважно останньої) хвилі розвитку. Але бетховенські *фугато* можна зустріти практично в усіх розділах форми — в різноманітному за тематизмом експозиційному (зосереджене *Andante* з Симфонії № 1, початок; стрімке *Скерцо* з симфонії № 9, початок, тема; стримане *Andante* з квартету № 9, початок та в ньому ж початок піднесеного фіналу та інші); в бурхливому розробковому (перша частина фортепіанної сонати № 29, початок розробки; перша частина Симфонії № 3, середина розробки; перша частина Концерту № 4 для фортепіано з оркестром, кінець розробки); в динамічному заключному, де *фугато* часто стає квінтесенцією трагедійного начала (реприза другої частини Симфонії № 3, реприза другої частини Симфонії № 7 — двотемне *фугато*). Взагалі *фугато*, як улюблена форма й засіб розвитку, зустрічається в музиці Бетховена навіть як форма однієї з варіацій (фінал сонати № 10 для скрипки з фортепіано).

Тяжіння до поліфонізації гомофонного «мейнстріму», що особливо спостерігаємо в останній період творчості, призводить у Бетховена до утворення яскравих зразків так званої «великої поліфонічної форми» (В. Протопопов) — масштабної гомофонної форми, яка акумулює систему тематично пов'язаних, але окремих один від одного поліфонічних епізодів на рівні як однієї частини, так і цілого циклу (найчастіше сонатно-симфонічного). Найяскравіші зразки цієї форми знаходимо у В. Моцарта та Л. Бетховена. При цьому Моцарт збагачував свою гомофонну форму за рахунок віртуозного поєднання різних тем в поліфонічному цілому (наприклад, в кодї симфонії «Юпітер» тематизм головної, побічної та заключної партій фіналу

об'єднується в грандіозне п'ятитемне фугато). Бетховен поліфонізував форму інакше — протягом всього її розгортання. І у цьому контексті фугато вагомо поєднує тематизм, утворює аркові зв'язки в драматургії цілого. Наприклад, фугато, хоча й без прямих інтонаційних зв'язків, присутні і в першій, і в другій частинах, і в фіналі Дев'ятої симфонії. А ось вищезгадане фугато з першої частини Сонати для фортепіано № 29 «Hammerklavier» op. 106 вже безпосередньо пов'язане з фінальною фугою (початковим ямбічним висхідним стрибком та іншими інтонаційними маркерами). Узагальнюючи особливості трактування фугато віденськими класиками, Н. Супрун-Яремко пише: «Віденські класики користувалися цією формою для епізодичної поліфонізації гомофонного тематизму (Й. Гайдн), для синтезу гомофонної сонати і поліфонічної фуґи (В. Моцарт), для тотальної поліфонізації сонатної форми на всіх її ділянках або всіх частин сонатно-симфонічного циклу (Л. Бетховен)» [Супрун-Яремко, 2014, с. 336]. Тенденцію до динамізації неполіфонічної форми за рахунок фугато, яку визначив Бетховен, підхопили композитори XIX–XX століть, а за ними і сучасні автори. Здебільшого саме в такому ключі використовують фугато послідовники Бетховена — Г. Берліоз, Ф. Шуберт, Й. Брамс, Г. Малер та інші. Подібним чином функціонує фугато і в творчості українських драматичних симфоністів — С. Людкевича, Б. Лятошинського, Є. Станковича та ін.

Позначення форми як «фугато» зустрічається набагато раніше доби віденських класиків. Розвиток імітаційної техніки та поступове формуванні композиційних основ фуґи в період строгого письма містить зразки подібних до фуґи імітаційних форм. Багато які жанри названого періоду (особливо ричеркар та лютнева канцона) за структурними параметрами майже наблизилися до фуґи. Фугато в цьому контексті — теж прототип майбутньої форми фуґи, майже її аналог. Відомий дослідник фуґи, засновник одеської поліфонічної школи В. Золотарьов перекладав термін «фугато» як «сфуговано». Тобто матеріал вже зроблено, і це показник форми, що створена, — не розімкненої, а щільної конструкції. Гіпотетично вважається, що вперше термін «фугато» як іменник став використовувати італійський композитор, сучасник Й. С. Баха Джорджіо Антоніотті (1680–1766). Він є автором відомої наукової праці — трактату про мистецтво композиції «L'Arte Armonica or a Treatise on the Composition of Music» (1760). У своїх творах (переважно для віолончелі) Дж. Антоніотті вперше почав позначати терміном «фугато» окрему, закінчену сфуговану структуру. І тому не дивно, що фугато можна зустріти як самостійну форму у деяких творах барокової і навіть сучасної доби. При цьому межа між фугою та фугато, звичайно, буде дуже тонка й навіть непомітна. Наприклад, Фугато *мі мінор* Й. С. Баха для клавіру BWV 962 являє собою класичну подвійну фуґу зі спільною експозицією тем. Підкреслимо, що подібна наявність чіткої форми фуґи у творах Баха, які мають іншу назву, не є винятком: багато які прелюдії, інвенції та інші твори композитора за формою фактично є фугами. Тож, широке використання фугато у багатьох жанрах епохи бароко (особливо в жигах, увертюрах) репрезентує історичну добу, коли фугою та фугато позначалися схожі архітектонічні явища. Але подібні форми зустрічаються і в сучасній музиці. Наприклад, у П. Хіндеміта друга частина Симфоніети *in E* (1949) називається «Adagio and Fugato». Відомо, що П. Хіндеміт відроджував і відтворював на новому витку старовинні шари німецької поліфонії, тому наврод чи випадково міг дати таку назву цілій частині свого твору.

Окремого погляду на барокове фугато потребує період золоті доби українського хорového концерту XVII–XVIII століття. Автором найбільш суттєвих аналітичних досліджень поліфонічного розвитку у всесвітньо відомих творах українських композиторів А. Веделя, Д. Бортнянського та М. Березовського на сьогодні є І. Пяковський. Вивчаючи концерти А. Веделя та, особливо, М. Березовського (концерт

«Не отвержи мене во время старости»), дослідник досить часто вживає поняття «фугоподібна структура», підкреслюючи цією назвою особливий тип взаємодії гомофонних та поліфонічних засобів виразності на структурному рівні. А для практичного засвоєння стилю Д. Бортнянського вчений, будучи ще й композитором, створює подвійне дев'ятитактове фугато [Пясковський, 2012, с. 109]. У цьому чотириголосному опусі-«алгоритмі» за двома подвійними (тоніко-домінантовими) проведеннями теми слідує інтермедія, в основі якої лежить канонічна секвенція на матеріалі теми (з таким самим, як на початку, попарним поступовим підключенням голосів зверху вниз). В кінці — узагальнюючий гомофонний каданс. Чітка, вивірена форма — типовий структурний «код» Бортнянського. Підкреслимо, що ця композиція І. Пясковського є завершеною структурою з повною, досконалою каденцією, тобто це цілком самостійна «фугоподібна структура», яку сам дослідник назвав «фугато».

Гадаємо, термін «фугато» поступово був би витіснений «фугою», якби не Бетховен. Саме він відроджує фугато в новому статусі, відрізняючи його від фуґи як не-самостійну поліфонічну форму, яка особливо ефектно вписується в гомофонну площину більш масштабного цілого. Поліфонічна структура фугато, яка стає засобом драматизації набагато масштабнішої, симфонізованої гомофонної форми, починаючи з Бетховена, чітко закріпила саме такий сенс свого використання для більшості композиторів аж до сьогодення.

Композитори ХІХ століття продовжили традицію, започатковану Бетховеном. Зберігаючи структурні складові, вони збагачують фугато новим програмним змістом (наприклад, у формі фугато вирішена сцена сварки на фабриці та втечі Кармен з опери Дж. Бізе «Кармен», змальований зосереджено-роздумливий, диявольський образ Мефистофеля у частині «Мефистофель» з «Фауст-симфонії» Ф. Ліста та багато інших). Романтики поновлюють форму фугато за рахунок збільшення кількості тем (наприклад, в увертюрі до опери «Нюрнберзькі майстерзінґери» Р. Вагнера — фугато на три теми). Нарешті, вони суттєво змінюють сам тематизм (наприклад, тема фугато в сонаті *сі мінор* Ф. Ліста охоплює дві октави й ладотонально звучить досить напружено).

Всі ці тенденції продовжують і композитори ХХ–ХХІ століть. Найсуттєвіша з них — оновлення тематизму за рахунок нових звуковисотних ресурсів, які утворили окремі композиторські техніки у першій половині ХХ століття (сьогодні ці техніки активно взаємодіють). Особливо вагома роль належить вільній серійності (яка в чистому вигляді або в «мікстах» з тональністю обумовлює новий мелодичний вигляд теми), а також контрольованій алеаториці (яка весь час поновлює початковий тематичний контур, але при цьому кардинально тему не змінює)¹. Нарешті, нові темброві якості звуку аж до втрати звуковисотної визначеності лежать в основі багатьох сучасних фугато. В цьому контексті можна пригадати «вербально-текстову фугоподібну композицію» [Пясковський, 2012, с. 263] Л. Грабовського з музики до фільму «Вечір напередодні Івана Купала» (за мотивами М. Гоголя), тематизм якої спирається на висотно невизначені народні голосіння. У музиці українських композиторів ХХ–ХХІ століття є чимало прикладів надзвичайно цікавих гомофонно-поліфонічних структурних сполучень, в яких нерідко бере участь фугато. Оскільки фугато є дуже динамічним засобом розвитку, особливо цікавим буде розглянути умови його існування у композиторів-симфоністів драматичного спрямування.

Станіслав Людкевич експозиційним фугато розпочинає тему головної партії своєї славнозвісної кантати «Заповіт» на слова Т. Шевченка, написаної у вільній сонатній формі. Таке його використання зумовлено художнім змістом поетичного слова, який закладений у славетному «Заповіті» та добре відомий кожному українцю.

¹ Приклад такого тематизму проаналізуємо далі у Євгена Станковича.

Оркестровий вступ, де на тонічному органному пункті змінюють одна одну «приречені» низхідні хроматичні поспівки, готує появу теми. Зосереджено-похмура чотириголосна фугата розгортається знизу вгору єдиною хвилею драматичної напруги. Почергова (від басу до сопрано) скорботна мелодекламаційна промова шевченківського слова відразу карбується у пам'яті («Як умру, то поховайте мене на могилі»). Перша (субдомінантова) відповідь підкорена хроматизованому, напруженому *до мінору* — головній тональності кантати. Друга (домінантова) закріплює *соль мінор*. Кульмінаційна (на словах «серед степу широкого») інтегруюча низхідна гама ритмічним узгодженням хорових голосів ніби стримує й завершує першу фазу розвитку. Фугата проводиться двічі (слова ті самі). Наступне проведення за конструкцією повторює перше та віддзеркалює його тональний план: починаючись у *соль мінорі*, наприкінці воно повертає початковий *до мінор* (тема в тональностях *соль мінор — до мінор — фа мінор — до мінор*). Повернення головної тональності вагомо завершує другу фазу фугати підкреслено сумним вертикально-акордовим неаполітанським кадансом та витриманим тонічним басом. Наступна низхідна мелодія-гама («серед степу») остаточно закріплює спочатку *до мінор*, далі однойменний мажор — і партія хору вимикається. Але одночасно звідси оркестрова партія напружено модулює у далекий мі мажор — тональність нового, контрастного гомофонно-гармонічного розділу («Щоб лани широкополі»).

Дуже цікаво й неординарно трактоване початкове фугато у «Заповіті». Воно симетричне, врівноважене, структурно закруглене, наче замкнуте на собі. Але водночас має могутню внутрішню напруженість і тому органічно пов'язується з подальшим масштабним симфонічним рухом. При цьому типову «розробковість» та тональну нестійкість, яку зазвичай несе у собі імітаційний фугатний розвиток, ми тут не знаходимо — ці функції виконують оркестрові переходи, більш схожі на гомофонно-гармонічні.

Борис Лятошинський, як засновник конфліктно-драматичного типу українського симфонізму, завжди поєднує різноманітні поліфонічні засоби виразності з активним мотивним розвитком, і тому фугато трапляються в розробках багатьох творів композитора (про це згадує відомий дослідник творчості Лятошинського В. Самохвалов [Самохвалов, 1977]). Всі ці фугати поєднують дуже індивідуальна, неповторна форма. Цікаве фугато знаходимо навіть на початку «Увертюри на чотири українські народні теми» (від ц. 1).

Це фугато варіює тему в народнопісенному імпровізаційному ключі: вона підключається з терцієво-секстовими інтервалами, не завжди з початку (з другого або з п'ятого звуків), зі зміщенням ритмічних акцентів, з різним ладовим забарвленням, переходячи у безкінцевий канон (мідні духові, 5 тактів перед ц. 2). Підкреслимо, що у цій увертюрі Б. Лятошинський демонструє прискіпливу, домінуючу для всього раннього періоду творчості роботу з народно-пісенним матеріалом. І саме варіантно-варіаційний розвиток народної пісні в першу чергу зумовлює оригінальність знайдених композитором (водночас вельми авангардних — майже алеаторних) засобів побудови фугати.

Зовсім інший приклад фугати Лятошинського — у розробці першої частини Другої симфонії (два такти перед ц. 130). Фугоподібний рух струнних та дерев'яних духових, що їх дублюють, утворюється на фоні головної теми, яку ведуть мідні духові, тобто при полішаровій фактурі від початку. Семизвучні мотиви рівними шістнадцятками, виокремлені паузами, — це тема у зменшенні, з вільно імітованим інтонаційним контуром. Кожен новий мотив доповнює попередній новими складовими 12-звуковою серією, і початок кожного вступу також відтворює принцип серійної комплементарності. Утворюються дві триголосні хвилі з підключенням голосів зверху вниз. Далі підключення голосів змінюється на висхідне (інтонаційне поновлення мотивів продовжується) й приводить до щільного однорідного поєднання (одноголосна мелодія суцільними шістнадцятками, ц. 135). Динаміка зростає стрімко, від початкових

pp до *ff*. Таким чином, композитор збудував рухливе фугато, без атрибутивної експозиційності тематичного розгортання, зі своєю неповторною внутрішньою структурою, де переплітаються поліфонічні та вільні серійні прийоми.

Проаналізований випадок фугато — тільки поодинокий прояв напруженого симфонічного розвитку в розробці Другої симфонії. Тієї самої Другої, що дуже довго не виконувалась. Саме з неї розпочалась навала звинувачень Лятошинського у формалізмі та недоречній технічній ускладненості симфонічного мислення. З позицій сьогодення зазначимо, що подібні «формалістичні» фугатні конструкції давно увійшли в арсенал звичайних засобів виразності багатьох композиторів світу. Обидва наведені приклади дозволяють зрозуміти, наскільки своєрідними й динамічними є всі розробкові фугато у симфонічних творах Б. Лятошинського.

Дуже часто звертається до фугато Євген Станкович, майстер масштабної симфонічної форми (та, до речі, учень С. Людкевича й Б. Лятошинського). Фугато можна зустріти у розробці першої симфонії (*Sinfonia Larga*), в симфонії № 3 «Я стверджуюсь», у деяких камерних симфоніях та в багатьох інших творах майстра. Є. Станкович найчастіше не позначає терміном «фугато» певні розділи своєї форми, але доволі часто синтезує конструктивні принципи експозиції фути з вільно-серійними засобами викладення. Незмінності класичної фугової теми композитор протиставляє варіантні вільно-серійні тематичні структури, при цьому не порушуючи композиційну «програму» класичного фугато. Пояснимо, як працює цей принцип в одному з епізодів другої частини камерної симфонії № 14 «Музика лісу».

Друга частина симфонії має програмну назву «Опівнічні танці лісних химер...», змальовуючи «інфернальний» вихор людських тривог. Її імпульсивна динаміка активно контрастує оточенню (перша частина називається «Пастораль нічного лісу», заключна третя — «Перші промені»). Форма цієї частини схожа на варіаційну, де кожне нове проведення теми утворює новий тип фактури, що стрімко поновлюється від початку до самого кінця. Двотактова тема-«*perpetuum mobile*» викладена рівними шістнадцятками, рух яких ні на секунду не припиняється (вільна тема-серія, переважно у скрипки соло). Звуковий склад цього мелодичного рельєфу теж весь час поновлюється, як і мінлива фактура поліфонічного оточення (у дерев'яних духових) (приклад 1).

Приклад 1.

Є. Станкович. Камерна симфонія № 14 «Музика лісу»,
частина 2, експонування головної теми у скрипки соло, цифра 10



У межах невинного зростання та поліфонічного розшарування «хімерних» фактурних конфігурацій, у другому варіаційному проведенні теми у струнних формується тематичне фугато (див. приклад 2).

Спочатку одноголосно, подвійними нотами виконується тема першими скрипками *divisi* (вона скорочена до одного такту). З другого такту за принципом фути послідовно (з інтервалом в один такт) підключаються ще п'ять голосів (з перших та других скрипок), кожний — з новим варіантом вільної серійної теми (і кожний, як і початковий голос, далі вже не відключається, а продовжує тримати своє «*perpetuum mobile*»). Від цифри 40 вступають віолончелі. При цьому тема, що була одноголосною, роздвоюється на терцієві та секундові стрічки аж до вертикального восьмиголосся.

Внутрішньо рухлива звукова маса стрімко збільшується, динаміка наприкінці зростає від піано до двох форте. Цікаво, що таке струнке й динамічне фугато струнних слугує у наведеному епізоді тільки своєрідним «супроводом» до іще одного квазі-фугато, яке паралельно, від першого такту розділу Меню mosso, утворюють дерев'яні духові у високому регістрі (їх динаміка від початку маркована трьома форте) (приклад 3).

Приклад 2.

Є. Станкович. Камерна симфонія № 14 «Музика лісу»,
частина 2, розділ Меню mosso, 5-й такт від ц. 30, партія струнних

The image shows a musical score for a string ensemble, consisting of five staves. The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic texture. The notation includes various articulations such as accents and slurs, and dynamic markings including *p* (piano) and *arco molto sul pont.* (arco molto sul ponticello). The score is divided into measures, with the first measure starting at measure 30. The music is characterized by dense, overlapping patterns of notes and rests, creating a rich, textured sound.

Приклад 3.

Є. Станкович. Камерна симфонія № 14 «Музика лісу»,
частина 2, розділ Меню mosso, 5-й такт від ц. 30, партія дерев'яних духових (соло
кларнета, гобоя та флейти)

The image shows a musical score for woodwinds, consisting of three staves. The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic texture. The notation includes various articulations such as accents and slurs, and dynamic markings including *fff* (fortissimo). The score is divided into measures, with the first measure starting at measure 30. The music is characterized by dense, overlapping patterns of notes and rests, creating a rich, textured sound.

Послідовні соло кларнета, гобоя та флейти теж почергово проводять пуантилістично змінену, «розірвану» на дрібні мотиви з паузами єдину тему цієї частини й рельєфно виокремлюються в самостійний фактурний шар. Додамо, що «загадкові» видові ударні інструменти, а також підкорені їх супроводжувальній акцентуації фортепіано та навіть скрипка соло, теж звучать у цьому епізоді. Вони утворюють третій шар фактури. Важко знайти аналог подібній полісферній структурі з контрапунктом двох різних фугато! Ось таким чином «опівнічні танці лісних химер» знаходять свою дивну та неповторну конфігурацію. Підкреслимо, що фугато в цьому фрагменті твору Є. Станковича демонструє типову ситуацію сьогодення, коли «фугатність»

стає звичайною складовою якоїсь техніки (і утворює скоріше ситуативний фактурно-тембровий ефект, ніж архітектонічну фазу музичного розвитку).

Висновки. Фугато як форма і засіб розвитку, що пройшов різні етапи власної еволюції у надрах кількасотлітньої історії європейської поліфонії, у XXI столітті продовжує своє існування і оновлення. Збагачується, в першу чергу, тематизм (так саме, як і в фузі). Його утворюють різноманітні композиторські техніки: нові тональні, модальні, серійні, алеаторні, техно-акустичні, мікрохроматичні, сонорні, в тому числі вербально-текстові (І. Пясковський) або навіть чисто шумові. Деякі з цих технік безпосередньо впливають на спосіб викладення теми, яка може втратити свою конструктивну недоторканість навіть відразу ж, у першій відповіді. Інколи така варіативність експозиційних тематичних проведень стає спеціальним композиційним завданням. Наприклад, у модальній фузі п'єси «Ним було створено все» О. Мессіана з циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» (1944) тема в експозиції проводиться 12 разів, при цьому жодного разу у первісному вигляді не повторюється: вже у відповіді вона змінює ритм та регістр, далі утворює стретту тощо. Так саме можуть змінюватися проведень тем і в фугато.

Але загалом форма фугато не втрачає свого первинного конструктивного коду. Вона тільки все більш гнучко й невимушено пристосовується до самих несподіваних неімітаційних структурних ситуацій. Чітко вимальовується сучасна тенденція трактування фугато як елемента фактури, коли його наявність вже ніяк не впливає на форму в цілому (як в проаналізованому прикладі Є. Станковича).

На закінчення підкреслимо, що між поліфонією та гармонією ніколи не існувало межі, яку було б неможливо подолати. Кожен новий виток розвитку композиторського мислення демонструє й новий спосіб поєднання поліфонічних та гомофонно-гармонічних ресурсів. Фугато, починаючи з музики Л. Бетховена і аж до сьогодення, — форма, яка дозволяє досить легко виконати таке поєднання. Ось чому частота використання цього різновиду фути з роками тільки зростає, і поліфонно-гармонічна (або гомофонно-поліфонічна) фактура стає типовою для більшості сучасних музичних творів. Подальший розвиток фугато відбувається, при повному збереженні в ньому конструктивних ознак експозиційного розділу фути (хоча і більш вільних), за рахунок кількості тем, контрапунктичних різновидів їх поєднання та, особливо, за рахунок оновлення тематизму через використання для цього нових звукових фарб. Сучасні фугато — це безмежний Всесвіт індивідуальних структур. А їх функціонування в сучасній українській музиці — надзвичайно цікавий і, переважно, поки невідомий музичний матеріал, який чекає своїх дослідників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Ляшенко Г. І. До питання про роль фугованих форм у симфонічній драматургії. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1972. Вип. 7. С. 175–204.
2. Ляшенко Г. І. Роль фути у драматургії неполіфонічних форм. Київ : Музична Україна, 1976. 208 с.
3. Мірошніченко С. В. Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики. Одеса : Астропринт, 2012. 296 с.
4. Очеретовська Н., Цицалюк Г. Поліфонія : навч. посіб. для студентів. Харків : Джі-Ем-Пі, 2017. 164 с.
5. Постовойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ — початку ХХІ

століття) : дис. ... д-ра філософії (PhD) : 025 Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. 266 с.

6. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського; Ніжин : Лисенко М. М., 2012. 272 с.

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

8. Самохвалов В. Я. Черты стиля Б. Лятошинского. Киев : Музична Україна, 1977. С. 87–92.

9. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія : посібник для студ. вищих навч. муз. закладів. Вінниця : Нова Книга, 2014. С. 336–337.

10. Фраенов В. П. Фугато. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. Т. 5. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 994–996.

11. Хіврич Л. М. Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського. *Українське музикознавство*. Київ : Муз. Україна, 1971. Вип. 6. С. 201–215.

12. Fux J. *The study of Counterpoint*. New York : London, 1963. 156 p.

13. Kirkendale Warren. *Fugue and fugato in rococo and classic chamber music*. Duke University Press, 1979-06. 383 p.

14. Mann A. *The study of fugue* Dover publications. New York, 1958. 340 p.

15. Prout E. *Counterpoint*. London : Augener & Co, 1891. 258 p.

16. Sola Chagas Lima Eduardo. *Fugue Analisis /A practical guide/*. Oxford, 2023. XXVIII, 242 p., 54b/will.

17. Walker Paul M. Fugato. *Grove Music Online*. URL: http://www.grovemusic.com/groveowned/music/free_trials.html (дата звернення: 7.11.2024)..

REFERENCES

1. Liashenko, H. I. (1972). Do pytannia pro rol fuhovanykh form u symfonichnii dramaturhii [On the question of the role of fugue forms in the simphonic dramaturgy]. In: *Ukrainian musicology*. Kyiv : Muzychna Ukraina, Issue 7, p. 175–204. [in Ukrainian].

2. Liashenko, H. I. (1976). *Rol fuhy u dramaturhii nepolifonichnykh form [The role of fugue in the dramaturgy of non-poliphonic forms]*. Kyiv : Muzychna Ukraina, 208 p. [in Ukrainian].

3. Miroshnychenko, S. V. (2012). *Polifonolohiia yak muzykovedchycha dystsyplina ta natsionalna pryroda ukraïnskoi profesiinoi muzyky [Polyphonology as a musicological discipline and the national nature of Ukrainian professional music]*. Odesa : Astroprynt, 296 p. [in Ukrainian].

4. Ocheretovska N., Tsytsaliuk H. (2017). *Polifoniia : navch. posib. dlia studentiv [Polyphony : a textbook for students]*. Kharkiv : Dzhi-Em-Pi, 164 p. [in Ukrainian].

5. Postovoitova, S. O. (2024). *Velykyi polifonichnyi tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilisnist (na materialy forte-piannykh tvoriv ukraïnskykh kompozytoriv XX — pochatku XXI stolittia) [The great polyphonic cycle as a compositional and dramaturgical integrity (on the material of piano works of Ukrainian composers of the 20th and early 21 centuries)]* : diss. ... doctor of philosophy (PhD) : 025 Musical art / Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 266 p. [in Ukrainian].

6. Piaskovskiy, I. B. (2012). *Polifoniia v ukraïnskii muzytsi : navch. posib. [Polyphony in Ukrainian music : a textbook for students]*. Kyiv : Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Nizhyn : Lysenko M. M., 272 p. [in Ukrainian].

7. Pyaskovskii, I. B. (2009). K ponyatiyu «sovremennaya fuga» [On the concept of “modern fugue”]. In: *Naukovyj visnyk Natsionalnoji muzychnoji akademiji Ukraïny imeni P. I. Chaikovs`koho [Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Kyiv, Is-

sue 88, part 1 : *Starovynna muzyka — suchasnyj poglyad [Ancient music — a modern view]*. P. 91–106. [in Ukrainian].

8. Samokhvalov, V. Ya. (1977). *Cherty stilya B. Lyatoshinskogo [Features of B. Lyatoshinsky's style]*. Kyiv : Muzychna Ukraina, p. 87–92. [in Russian].

9. Suprun-Yaremko, N. O. (2014). *Polifoniia : posibnyk dlia stud. vyshchych navch. muz. zakladiv [Polyphony : a manual for students of higher educational music institutions]*. Vinnytsia : Nova Knyha, p. 336–337. [in Ukrainian].

10. Fraenov, V. P. (1981). Fugato. In: *Muzykal'naya entsiklopediya [Fugato. Musical Encyclopedia]*, vol. 5. Moskva : Sovetskaya entsiklopediya, p. 994–996. [in Russian].

11. Khivrych, L. M. (1971). Fuhatni formy v khorovykh kontsertakh D. Bortnianskoho [Fugato forms in choral concerts of D. Bortnyansky]. In: *Ukrajins'ke muzykoznavstvo [Ukrainian musicology]*. Issue 6. Kyiv : Muzychna Ukraina, p. 201–215. [in Ukrainian].

12. Fux J. *The study of Counterpoint*. New York : London, 1963. 156 p. [in English].

13. Kirkendale Warren. *Fugue and fugato in rococo and classic chamber music*. Duke University Press, 1979-06. 383 p. [in English].

14. Mann A. *The study of fugue Dover publications*. New York, 1958. 340 p. [in English].

15. Prout E. *Counterpoint*. London : Augener & Co, 1891. 258 p. [in English].

16. Sola Chagas Lima Eduardo. *Fugue Analisis /A practical guide/*. Oxford, 2023.XXVIII, 242 pp., 54b/will. [in English].

17. Walker Paul M. Fugato. In: *Grove Music Online*. URL: http://www.grovemusic.com/groveowned/music/free_trials.html (accessed : 7.11.2024) [in English].

TETIANA DUHINA

Duhina, Tetiana — Candidate of Art History, Professor, Head of Department of Music Theory, Faculty of Performing Arts and Musicology, The R. Glier Kyiv Municipal Music Academy (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1544-4830>

datat118@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318655

FUGATO AS A FORM AND MEANS OF POLYPHONIC DEVELOPMENT

The relevance of the study. Fugato is both a form (mostly not an independent part of another structure) and a means of presentation similar to a fugue exposition (translated from Italian as “fugue-like”). Fugato is still popular with composers today. However, there are no special works that would study the regularities of this form, neither in Ukrainian nor in European musicology. In general, there is very little information about fugato.

The main objective of the study is to examine fugato in detail, i.e. to clarify the etymological meaning of the concept, to explore the structural configurations of this form, to trace the evolution of fugato and to identify the peculiarities of its functioning in the music of Ukrainian composers. Historical, polyphonic, and theoretical (holistic) **methods** of analysis form are the **methodological** basis of this study.

Results and conclusions. Fugato is both a certain structural formation and a means of imitative development (based on the principle of fugue exposition) for any section of the musical form: expository, developmental (mainly) or final. Based on the analysis of artistic examples, the author

reveals an attributive property of modern fugato — the openness of their construction, of which adapts to any structural conditions of a larger musical work. Thanks to this mobility, fugato does not lose its popularity among composers today, and at the same time forms many stylistic manifestations.

The evolution of fugato from independent works of the Baroque period to the present is traced. It is noted that the complete identity of the fugato with the fugue can be found not only in Bach's compositions, but even in contemporary composers. It is emphasized that L. Beethoven's innovative interpretation of a purely polyphonic fugal language opens a new stage in the development of fugato, which continues to this day. The difference between the fugato of the Viennese classics is highlighted: Mozart (concentrated in a polyphonic vertical) and Beethoven (with thematic arches in time). The vector of development of the post-Beethoven fugato in the music of the nineteenth and twentieth centuries is recorded.

From the broad context of the use of fugato in the works of Ukrainian composers (which cannot be covered within the framework of this article and has never been analyzed in the chosen perspective), the modern stage (the second half of the twentieth — twenty-first century) is singled out. Since this study is the first of its kind in Ukrainian musicology, it is a **scientific novelty** and a **significance** for music science. A rare case of fugato as an independent structure (created by the outstanding Ukrainian polyphonist and composer I. B. Pyaskovsky as a stylization, a structural "algorithm" of M. Berezovsky's polyphony) and artistic examples of fugato fragments in symphonic works by leading representatives of Ukrainian symphonism — composers S. Liudkevych, B. Liatoshynsky and Y. Stankovych — are analyzed, because it is in this music that fugato occurs most often. For all selected composers fugato becomes an active means of dynamizing the musical form and has a unique individual appearance. The **perspectives** of fugato development in the direction of strengthening individual structures and renewing thematicism is depicted.

Keywords: fugue, fugato, polyphony, theory of polyphony, polyphonic form, means of polyphonic development.