

УДК 78.02+78.03+786.2+781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-48-15>**Лі Юйянь**

ORCID: 0009-0007-8060-0784

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
2392057530@qq.com

**Алла Дмитрівна Черноіваненко**

ORCID: 0000-0001-8413-6172

доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри народних інструментів  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[alla\\_ch-ko@ukr.net](mailto:alla_ch-ko@ukr.net)

## ПОЛІФОНІЧНА ФАКТУРА ЯК ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ ЧИННИК ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ

**Мета роботи.** У статті досліджуються особливості відтворення поліфонії в фортепіанній музиці різних епох та стилевих засад з позицій текстологічного підходу. **Методологія дослідження** передбачає використання музикознавчого та виконавського підходів; важливими є музично-аналітичний, текстологічний та компаративний методи. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні ролі поліфонії у тексті фортепіанних творів як фактурної організації, жанрово-формотворних та мисленневих принципів. **Висновки.** Поліфонія як тип музичної фактури, заснований на рівноправній взаємодії самостійних голосів, виступає невід'ємною частиною світової музичної спадщини від фольклорних традицій до вершин академічного мистецтва. Поліфонія є іманентною властивістю фортепіанної гри, що проявляється у: багатогармовності фактури (фортепіано здатне імітувати звучання цілого оркестру, де кожен «голос» має власну теситуру, тембр та динаміку); самостійності виконання й прослуховування ліній (на відміну від «монодичних» інструментів, піаніст втілює кілька мелодійних ліній одночасно, що потребує високого рівня поліфонічного мислення та координації); диференціації звуку (іманентною рисою фортепіанної майстерності є здатність вести кожен голос з різною артикуляцією і силою звуку); педалізації (використання правої педалі дозволяє поєднувати звуки, що фізично не можуть бути утримані пальцями, створюючи складні гармонічні та поліфонічні напластування). Саме завдяки цим властивостям фортепіано стало ідеальним інструментом для виконання як



строгої поліфонії (наприклад, фуги Баха), так і прихованої поліфонії романтиків, найскладніших поєднань гомофонно-поліфонічних змішаних фактур та поліфонії пластів ХХ століття. Фуга відіграє важливу драматургічно-композиційну роль у сонатному циклі, не лише динамізуючи його та слугуючи потужним засобом вагомого підсумку всього драматичного розвитку твору, а й свого роду централізує навколо себе інші частини, таким чином наділяючи сонату контекстуальними стильовими варіантами для виконавської інтерпретації.

**Ключові слова:** фортепіано, фортепіанне виконавство, фортепіанна фактура, поліфонія, фуга, музичні стиль і жанр, музична образність, музичне мислення.

*Li Yuyan, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; Chernoiivanenko Alla Dmitrivna, Doctor of Arts, Professor at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

#### **Polyphonic texture as a textological factor of piano works**

**The purpose of the article.** The article examines the features of reproducing polyphony in piano music of different eras and stylistic principles from the standpoint of a textual approach. **The research methodology** involves the use of musicological and performance approaches; music-analytical, textological and comparative methods are important. **The scientific novelty** of the work appears in revealing the role of polyphony in the text of piano works as a textural organization, genre-formative and thought principles. **Conclusions.** Polyphony as a type of musical texture, based on the equal interaction of independent voices, is an integral part of the world's musical heritage from folklore traditions to the heights of academic art. Polyphony is an immanent property of piano playing, which is manifested in: multi-layered texture (the piano is able to imitate the sound of an entire orchestra, where each "voice" has its own tessitura, timbre and dynamics); independence of performance and listening to lines (unlike "monodic" instruments, the pianist embodies several melodic lines simultaneously, which requires a high level of polyphonic thinking and coordination); differentiation of sound (an immanent feature of piano mastery is the ability to lead each voice with different articulation and sound strength); pedalization (using the right pedal allows you to combine sounds that cannot be physically held by the fingers, creating complex harmonic and polyphonic layers). It is thanks to these properties that the piano became an ideal instrument for performing both strict polyphony (for example, Bach's fugue), and the hidden polyphony of the romantics, the most complex combinations of homophonic-polyphonic mixed textures and the polyphony of the layers of the 20th century. The fugue plays an important dramatic and compositional role in the sonata cycle, not only dynamizing it and serving as a powerful means of a significant conclusion to the entire dramatic development of the work, but also, in a way, centralizes the other parts around itself, thus providing the sonata with contextual stylistic options for performing interpretation.

**Key words:** piano, piano performance, piano texture, polyphony, fugue, musical style and genre, musical imagery, musical thinking.

**Актуальність теми.** Поліфонія як принцип мислення і формоутворення, як фактурна організація є однією зі складових основ творчого методу багатьох композиторів та музично-жанрових моделей на різних етапах історії музики. Отримавши свій первинний розвиток у хоровому звучанні, поліфонічні типи викладення фактично не втрачали свого значення і з розповсюдженням та ствердженням гомофонного мислення, сміливо «вплітаючись» у його принципи, а також утримуючи власне поліфонічні традиції, які зарекомендували себе протягом кількох століть і породили цілий пласт справжніх музичних шедеврів. У ХХ столітті відбувся справжній ренесанс поліфонічного мислення. Тотальна роль поліфонії в ХХ столітті обумовлена низкою причин, серед яких – звернення композиторів до неокласицизму, ослаблення ладо-функціональних зв'язків, що почалося, власне, ще в епоху романтизму і привело до розпаду тональності як такої і т.д. (втім, романтична музика, яка практично «вичерпала» виразові можливості «гомофонної» гармонії, не втрачала і поліфонічних фактурних позицій, надаючи їм індивідуально-авторських втілень, передусім, в музиці для нового багатоголосного, оркестроподібного інструмента – рояля, органологічні властивості якого надавали надзвичайних поліфонічних можливостей, сконцентрованих в руках одного виконавця-соліста).

У виконавсько-піаністичному мистецтві поліфонічні твори постають одним з найскладніших шарів репертуару, вимагаючи спеціальних інструментально-виконавських вмінь, навичок та принципів виконавського мислення.

**Мета даної статті** – дослідити роль поліфонії у розвитку фортепіанної творчості.

**Виклад основного матеріалу.** Володіння поліфонією виступає одним із найважливіших і найскладніших аспектів виконавської майстерності піаніста – мається на увазі уміння розчленовано, диференційовано сприймати (чути) і відтворювати в музично-виконавській дії кількох поєднаних одна з одною в одночасному розвитку звукових ліній; здатність розподіляти увагу між кількома окремими голосами і «вести» їх, не втрачаючи цілісності мелодичних ліній, вибудовувати форму цілого, утри-

муючи увагу слухачів (на незалежність поліфонічних голосів як ключову ознаку поліфонії вказує Е. Райт [4, с. 24]). Виконання поліфонічного тексту вимагає уміння розподілити сприйняття між усіма голосами, виділяючи при цьому головні (тематичні) і другорядні (нетематичні) у тому числі, і водночас проводячи цілісно кожен голос, підголосок, мелодійну лінію. У процесі виконання поліфонічного твору дії піаніста в якомусь сенсі уподібнюються до діяльності режисера: він контролює і координує різні голоси, чує фактуру за горизонталлю («веде» мелодійні лінії, вибудовує архітектоніку твору), вертикаллю (відчуває та вибудовує гармонію, грає ритмічно одночасно, погоджує рухи правої та лівої рук), діагоналлю (визначає тематичні та нетематичні структури та елементи); використовує педаль, визначає силу удару пальців, різноманітність артикуляції, динаміки тощо. Крім того, поліфонічна музика має складну внутрішню організацію, суворо і раціонально продуману форму, і при цьому нерідко досить серйозний складний зміст, що в цілому вимагає значно більших витрат ресурсів пам'яті та мислення, ніж твори інших жанрів (наприклад, етюди, п'єси) [4].

Фортепіано за своєю іманентною природою є багатоголосним інструментом, адже сама його конструкція дозволяє виконавцю одночасно проводити велику кількість звуків та голосів, створюючи різноманітні багатоголосні моделі – від поліфонії або гомофонії до складних змішаних гомофонно-поліфонічних оркестроподібних видів викладення. Тож фактура, багатоголосна організація музичної тканини первинно виступають однією з відмінних органологічних (а отже, і композиторських, і виконавських) властивостей даного виду музичного інструменталізму. Саме виникнення цього клавішного інструменту значно пізніше за «монодичні» струнні та духові, у період функціонування розвинутих струнних та духових інструментальних культур, у їх ансамблевому (передусім) форматі вказує на логіку спрямування органологічної та композиторсько-виконавської (до XIX століття дані профілі функціонували у синтезованій якості) думки у бік комплементарного типу інструменталізму (термін А. Черноіваненко [2]) – такого, що враховує та поєднує накопичений

століттями досвід живого музикування (інструментального і вокального хорового) у його фактурно-багатоголосному багатстві (з відповідним жанрово-стильовим потенціалом). Фортепіанне багатоголосся органічно поєднує гомофонні та поліфонічні принципи викладення, утворюючи різноманітні (у тому числі – авторські) фактурні види і типи змішаних моделей, де поліфонія значно збагачує жанрові форми – сонату, концерт, сюїту, фантазію, мініатюри та ін. Поліфонія тут використовується як прийом розвитку, принцип формоутворення, розділ форми, частина циклічного твору, тобто – як мовно-мисленнєвий фактор.

Таким чином, поліфонія виступає іманентною властивістю фортепіанної гри, що проявляється у: багатозаровості фактури (фортепіано здатне імітувати звучання цілого оркестру, де кожен «голос» має власну теситуру, тембр та динаміку); самостійності виконання й прослуховування ліній (на відміну від «монодичних» інструментів, піаніст втілює кілька мелодійних ліній одночасно, що потребує високого рівня поліфонічного мислення та координації); диференціації звуку (іманентною рисою фортепіанної майстерності є здатність вести кожен голос з різною артикуляцією і силою звуку); педалізації (використання правої педалі дозволяє поєднувати звуки, що фізично не можуть бути утримані пальцями, створюючи складні гармонічні та поліфонічні напластування). Саме завдяки цим властивостям фортепіано стало ідеальним інструментом для виконання як строгої поліфонії (наприклад, фуґи Баха), так і прихованої поліфонії романтиків, найскладніших поєднань гомофонно-поліфонічних змішаних фактур ХХ століття.

Епоха бароко – одна з найцікавіших сторінок розвитку поліфонічної музики, яка насамперед визначає подальші шляхи розвитку поліфонії; це епоха, де, за М. Лобановою, співіснує зв'язок та розрив часів. Це час великих відкриттів, «історичне перехрестя», на якому барочна людина визначає своє особистісно-цілісне ставлення до світу та вчиться існувати в поліфонічному багатовимірному просторі. Стильова система бароко збирала довкола себе все багатство різноспрямованих творчих зусиль і була централізуючим чинником музичного процесу,

на нього сильно діяла духовна атмосфера епохи, впливав склад людських почуттів. Контрастність становила основу барокового світовідчуття, що заперечує гармонію пропорцій і злагодженість деталей, притаманну мистецтву Ренесансу, адже у нескінченному калейдоскопі антитез, що протистоять одна одній, якраз і виражала себе ідея нескінченності світу. Таким чином, особливості художнього мислення епохи бароко, індивідуальні композиторські стилі природно вплинули на розвиток поліфонічного мистецтва. Найдосконалішим втіленням поліфонічної музики є fuga, яка найвищого розквіту досягла у XVIII столітті в творчості великого *Й.С. Баха*, винятковій майстерності письма та музичної образності якого світ зобов'язаний створенням багатьох творів цього жанру (він написав близько 400 фуг), що назавжди стали неперевершеними і за змістом, і за формою. Дещо «відступивши» у добу романтизму (як жанрова форма), у XX столітті fuga пережила справжній ренесанс у численних малих та великих поліфонічних циклах, часто поставала самостійною частиною того чи іншого твору. Fuga зіграла важливу роль у формуванні музичного тематизму; історично виступила однією з основоположниць тричастинної форми, а подвійна fuga (з її викладенням двох контрастних, надолі поєднаних тем) – однією з передтеч сонатної форми. У деяких зі своїх фуг *Й.С. Бах* геніально передбачає сонатну/симфонічну розробку з типовими її прийомами і формами. У вільному злеті свого генія *Бах* (як і *Бетховен* у сонатах і симфоніях) довільно відступав від ним же встановлених форм fugи (як в 11-й фузі з I тому ДТК, де при наявності контрекспозиції у середній частині реприза майже зводиться нанівець; або у 20-й фузі з I тому, де, крім експозиції, вільно проводиться контрекспозиція з додатковими вступами голосів). Від початку XVII століття fuga пройшла шлях від техніки до жанру в середині XVIII століття і до форми наприкінці століття. Вже виконання барочного поліфонічного репертуару ставить питання контролю над незалежністю пальцевої гри (туше, артикуляції, динаміки) у багатоголосній фактурі та комплексного розвитку музичного мислення. В бахівській поліфонії не переривається нитка живого інтона-

ційного розвитку, що веде до різноманітності варіантів поліфонічного багатоголосся, до згущення та розрідження тканини, що утворює форму другого плану в рамках єдиної форми твору. Ця музика відрізняється великою об'ємністю та широким охопленням художніх образів, що відтворює картину світу даної епохи. Тематизм бахівських фуг охоплює виразні інтонації, різноманітні за емоційним забарвленням і жанровою приналежністю: пісенні, танцювальні, фанфарні, речитативні, лірико-філософські, урочисто-радісні, пасторальні та трагедійні. Але спільними характеристиками тут (за В. Протопоповим) мелодійна співучість, широта мелодико-лінійного малюнка, вибирання інтонацій пісні, речитативу, декламаційності та свобода артикуляції; повнота ладо-гармонічних функцій у різних модифікаціях – діатонічних і хроматичних, багатство відхилень, що веде до особливої мінливості ладового розвитку; розвиток прихованого багатоголосся: інтонаційна змістовність прихованих голосів, перенесення до них прийомів розвитку із реальних голосів; варіаційність – у мотивному розвитку, у секвентності та в інших проявах поліфонічного письма; розмаїття форм (структур) теми – від короткої афористичної до класичної періоду. Характерною рисою є і бездоганна логіка цілого – піаністу (усього лише!) необхідно слідувати цій логіці, ясно диференціюючи піаністичне інтонування голосів у їх лінійній автономності та, одночасно, цілісній єдності форми і змісту. Виконавська реалізація бахівської поліфонії вимагає низки піаністичних настанов, зокрема: ясності і точності голосоведіння (з артикуляційним, динамічним та «дихально»-фразувальним диференціюванням), тембрового забарвлення кожної теми; адекватного уявлення їх образних характеристик; виявлення драматургічних основ розвитку твору, уважного ставлення до динамічних та темпових нюансів, точного визначення кульмінацій; визначення ансамблевих співвідношень голосів у фортепіанній тканині, логічного взаємозв'язку та взаємодії теми та протискладання, з'ясування ролі інтермедій тощо. Багатообразні жанрові форми бахівської клавірної (фортепіанної) поліфонії – інвенції, хоральні прелюдії, масштабні органні твори, фантазії, токати, два томи «ДТК», що

з'явилися новим словом у поліфонічній музиці та ін.) – пред- ставляють величезний матеріал у розвитку та демонстрації інди- відуальних виконавсько-стильових засад піаністів. Тому поліфо- нічні твори Баха не може оминати у своїй навчальній підготовці та виконавській творчості жоден з піаністів.

В епоху класицизму спостерігається певна трансформація функціональної ролі фуги: попри зниження інтенсивності її використання як автономного жанру, інтерес композиторів до поліфонічного письма не згасав. Зберігаючи фундаментальні канони контрапункту, fuga дедалі частіше інтегрувалася у маш- табні циклічні структури, виконуючи роль засобу драматургіч- ного контрасту та інтенсифікації музичного дискурсу. Зокрема, у *Й. Гайдна* фугована техніка представлена у струнних кварта- тах оп. 20, фіналі Симфонії № 70, а також у месі «Nelson Mass», де використання фугованих розділів сприяє поглибленню кон- цептуальної виразності творів. Аналогічну тенденцію демон- струє творчість *В.А. Моцарта*, який залучав фуги до великих вокально-симфонічних, симфонічних та камерно-інструмен- тальних форм. Найвищим зразком такої інтеграції є фінал Сим- фонії № 41, побудований на складному контрапунктичному поєднанні п'яти тем, інтегруючи їх у форму фуги. Окрему групу в доробку композитора становлять клавірні фуги, серед яких варто відзначити Фантазію та фугу C-dur (К. 394/383а), а також Фугу c-moll (К. 426) для двох клавірів, що згодом отри- мала авторську редакцію для струнного квартету (Adagio і fuga c-moll, К. 546); в клавірних сонатах і концертах Моцарта фуго- вані форми переважають у розробкових і фінальних епізодах.

*Л. ван Бетховен* одним з перших «не лише інтегрує фугу в іншу форму, а й надає їй певної закінченості та самостійності» [3, с. 18] (відомі бетховенські фуги – Фуга D dur оп. 137, фінали симфонії №9 та фортепіанні сонати оп.106 та оп.110 – із вклю- ченням фуги. Поліфонічна майстерність Бетховена виходить за межі суто технічного втілення контрапунктичних прийомів, стаючи закономірним інструментом передачі внутрішньої кон- фліктності, тріумфу та трансцендентних станів. Ревіталізація поліфонії у пізній творчості композитора зумовлена прагненням

до особливої інтелектуальної заглибленості (що виявляється у повільних фугах, тематично споріднених із пізніми зразками Й.С. Баха) та концептуальної узагальненості образів (де у фугах героїчного типу простежується генетичний зв'язок із традиціями Г.Ф. Генделя). Визначальними характеристиками бетховенської фуґи стають її масштабна розімкненість та структурна свобода, що передусім проявляється у специфіці експонування теми, а також у динамічній зміні темпових режимів у межах єдиної форми. Бетховенські сонати посідають детермінуюче місце в еволюції цього фортепіанного жанру. Найбільш рельєфно перехід до нової, романтичної естетики простежується в останніх п'яти сонатах композитора, яким притаманна інтелектуальна герметичність змісту, структурна новаційність та ускладнення музичної мови при збереженні глибини філософської концепції та монументальності задуму. Втім, подібні композиційні експерименти притаманні й раннім творам митця: фуґато у фіналі Сонати № 6, варіаційна форма у першій частині Сонати № 12, відсутність нормативного сонатного *allegro* у Сонаті № 13 або темпова «інверсія» у Сонаті № 14, що відкривається повільною частиною. Проте саме в пізніх сонатах ці пошуки набувають системного характеру, формуючи дефінітивну рису стилю Бетховена – поєднання філософського осмислення буття з інтенсифікацією лірико-суб'єктивного начала. І поліфонічна мова тут посідає особливе місце: в сонатах *op. 106* та *op. 110* Бетховен робить фуґу самостійною завершеною формою як окрему частину сонатного циклу (а не використовує її як спосіб розвитку музичного матеріалу). Соната № 29 *op. 106* висуває перед піаністом низку виконавських проблем – грандіозний масштаб; виявлення властивостей молоточкового фортепіано (у назві «*Hammerklavier*»); велика кількість модуляцій; складна філософська концепція; технічні труднощі тощо. Фуґа у фіналі сонати № 29 характеризується структурно-функціональним дуалізмом, що безпосередньо детермінує архітектоніку всього циклу. З одного боку, вона постає засобом драматургічної «реактивації» після споглядально-елеґійного *Adagio*, хоча за своїми тональними та образними параметрами фінал утворює з попередньою частиною

автономну мікроструктуру, споріднену з моделлю «прелюдія та fuga». З іншого боку, поліфонічний фінал може трактуватися як органічна тематична пролонгація експресивного вектору перших двох частин, замикаючи загальну концептуальну лінію твору. У Сонаті № 31 ор. 110 повною мірою реалізуються стилістичні домінанти пізнього періоду творчості Л. ван Бетховена – превалювання вокально-декламаційного начала (два розгорнутих аріозо в другій частині) та поглиблення філософської концепції твору, яке зумовлює звернення до інтелектуалізованих форм поліфонічного письма, зокрема до використання двох фуг у структурі третьої частини. Спокійно-споглядальна тема першої fugи поступово набуває енергійно-вольових якостей – стретне проведення, спрямування до кульмінації – з несподіваною модуляцією до другого *Allegro* (ремарка: *perdendo le forze* – «втрачаючи сили»), що демонструє якісну трансформацію тематизму (мелодична лінія стає дискретною через систему пауз, що створюють ефект переривчастого, «хворобливого» дихання, але фінальна серія мажорних акордів сприймається як пульсація життєвої енергії, що поступово відновлюється). У контексті загальної драматургії сонати, після граничного емоційного виснаження, запровадження другої fugи постає як необхідний чинник раціонального впорядкування форми та символічного «повернення до життя» через інтелектуально-вольове зусилля.

Композитори-романтики значно посилили індивідуалізацію тематично контрастних голосів, що пов'язане з романтичною естетикою у цілому та з тенденцією до специфічної музичної програмності. У творчій спадщині *Ф. Шуберта* провідне місце посідає підголосковий тип поліфонії, генетично зумовлений вокально-пісенною природою його мислення. Мелодична винахідливість та гармонічна самотність композитора стали детермінантами еволюції його поліфонічного письма. Фортепіанна фактура митця ґрунтується на симультанному поєднанні контрастних елементів – регістрових, ритмічних та артикуляційних, що є результатом застосування принципу мелодичного варіювання, дозволяючи створювати багаторівневу музичну тканину, де поліфонізація виникає внаслідок взаємодії само-

стійних фактурних шарів. У творчості *Ф. Шопена* провідним механізмом поліфонізації фактури виступає мелодизація гармонічного супроводу та лінійне «розщеплення» вертикальних структур на самостійні горизонтальні пласти, що зумовлює домінування підголоскового типу поліфонії, тоді як імітаційні прийоми мають переважно фрагментарний характер і найчастіше локалізуються в репризних розділах творів. Дослідник Ань Лу визначає це як «феномен дуетної поліфонії» - специфічну форму контрапунктування, що базується на симультанній взаємодії двох мелодично рельєфних голосів (провідного та прихованого) на тлі розгорнутого акордового супроводу, з характерною функціональною асиметрією: якщо провідний голос експонує основний тематизм, то прихований виокремлюється з фактурного заповнення як найбільш мелодизований підголосок. Комунікація між ними підпорядкована принципу ритмічної комплементарності, де прихований голос активізується переважно у моменти тематичних зупинок або цезур основного голосу. Це забезпечує безперервність лінійного руху та сприяє синтезу автономних мотивних елементів (інтонацій, послівок, мелозворотів) у монолітну, полімелодичну структуру [1, с. 128]. Окреме місце в доробку митця посідає Фуга *a-moll* (1841). Попри меншу репрезентативність порівняно з жанрами мазурок, етюдів чи ноктюрнів, цей твір є свідченням високої академічної майстерності композитора. У ній класичні канони строгого поліфонічного письма органічно поєднуються з притаманними Шопену пошуками колористичних та тембральних можливостей фортепіано, що відображає тогочасні тенденції оновлення музичної мови. У творчості *Р. Шумана* застосування поліфонічних технік (канону, імітації, фуґи) виходить за межі суто орнаментального використання, стаючи фундаментальним засобом реалізації принципу оркестральності, формування специфічної «поліфонії пластів» з автономною функціональністю. Яскравим прикладом такої концепції є «Симфонічні етюди» (ор. 13), зокрема, № 2, 3 та 11. Окрім того, у зазначеному циклі автор активно залучає різноманітні поліфонічні форми: нескінченний канон (етюд № 4), просту (етюд № 8) та канонічну іміта-

ції (етюди № 5, 6). Окремий пласт спадщини митця становлять автономні поліфонічні цикли: Чотири фуги ор. 72 та Шість фуг на тему ВАСН ор. 60, репрезентативні як свідчення глибокої рецепції традицій Й.С. Баха та як успішна спроба інтеграції строгої академічної форми у межі романтичної стилістики композитора. Фортепіанна спадщина *Й. Брамса*, що вирізняється фактурною щільністю та специфічною ретрансляцією поліфонічних технік крізь призму романтичної естетики, виділяється у Варіаціях та фузі на тему Генделя (ор. 24), які є репрезентативним зразком синтезу варіаційної форми та витонченого контрапунктичного письма. У процесі тематичного розвитку композитор застосовує розмаїття поліфонічних засобів: від імітаційних технік до суворого контрапункту та канонічних викладів у окремих варіаціях. Кульмінацією циклу постає монументальна fuga, що демонструє виняткову майстерність Брамса в царині імітаційно-контрапунктичної техніки. Складна архітектоніка фуги базується на інтенсивній розробці теми із застосуванням інверсій, стрет та секвенцій, що підкреслює інтелектуальну масштабність та конструктивну логіку твору. У творчому доробку *Ф. Ліста* поліфонічне мислення не посідає домінуючого місця, проте звернення композитора до контрапунктичних технік вирізняється самобутністю та новаторством. Зокрема, митець здійснив реформацію поліфонічного тематизму, підпорядкувавши його завданням програмності та розробивши авторську систему мотивно-тематичного розвитку, що ґрунтується на методі варіаційного розгортання тематичних елементів, які в процесі вертикального суміщення утворюють імітаційні та контрастно-тематичні структури. Репрезентативним зразком такої естетики є Фантазія та fuga на тему ВАСН, де Ліст досягає структурної досконалості завдяки інтерпретації класичної форми крізь призму романтичного монотематизму. Проте особливе значення для фортепіанної поліфонії має Соната h-moll – етапний твір, що став першим взірцем одночастинної сонатно-симфонічної структури у фортепіанній літературі. Новаторство Ліста тут виявляється в органічній інтеграції фугованих епізодів у загальну архітектоніку сонати, де складні поліфонічні техніки симультанно поєднуються з трансцендентною віртуозністю фактури.

Відбиваючи образно-змістовні тенденції сучасного музичного мистецтва, поліфонія (зокрема, fuga) у музиці ХХ століття, спираючись на традиції, що склалися раніше, відкрита до оновлення аж до радикального експериментування, в результаті чого розширюється поле її художньої образності, і вона стає здатною відображати багатовимірність культурного простору. Включення сучасної fugи в ширший контекст (малий і великий поліфонічний цикли) веде до її образно-художньої залежності від інших п'єс-«партнерів» і визрівання інших художніх смислів, посилення художньо-змістовної значущості fugи та встановлення її драматургічних функцій в поліфонічному опусі. Так, у фузі № 5 з «12 прелюдій і fug» *М.Скорика* контрепозиція в зверненні більш спрямована на розвиток, чому сприяють і постійно оновлювані протискладання; в фузі № 3 з цього ж циклу зустрічається динамічне експонування теми (її вертикальна інверсія) вже в експозиції – «події» наступають раніше; після проведення теми з протискладанням, ракохідної інверсії та ракоходу Скорик бере ракохідну інверсію першої половини теми з новим протискладанням у оборотному контрапункті, потім слідує ракохідна інверсія зміненої другої половини теми з новим протискладанням, яке взаємозворотне з темою (дзеркальний ракохід). Так композитор демонструє всілякі похідні комбінації теми з урахуванням ракохідної техніки, що дозволяє вступати у відкриту гру з часом. Проведення теми у збільшенні сприяє активному її утвердженню, особливо якщо ще є її мікстурне потовщення (вертикальне множення). Дослідники бачать функціональну роль збільшення підтримки теми у її боротьби з контр-темою (зверненням) і називають таку «союзницьку» функцію кон-темою. Маючи на увазі смислове значення, тема у збільшенні проводиться на початку або наприкінці репризи, у кульмінації всієї fugи. Так побудовано fugи № 2 та № 5 *М. Скорика* з вказаного циклу.

**Висновки.** Поліфонія як тип музичної фактури, заснований на рівноправній взаємодії самостійних голосів, виступає невід'ємною частиною світової музичної спадщини від фольклорних традицій до вершин академічного мистецтва.

Поліфонія є іманентною властивістю фортепіанної гри, що проявляється у: багат шаровості фактури (фортепіано здатне імітувати звучання цілого оркестру, де кожен «голос» має власну теситуру, тембр та динаміку); самостійності виконання й прослуховування ліній (на відміну від «монодичних» інструментів, піаніст втілює кілька мелодійних ліній одночасно, що потребує високого рівня поліфонічного мислення та координації); диференціації звуку (іманентною рисою фортепіанної майстерності є здатність вести кожен голос з різною артикуляцією і силою звуку); педалізації (використання правої педалі дозволяє поєднувати звуки, що фізично не можуть бути утримані пальцями, створюючи складні гармонічні та поліфонічні напластування). Саме завдяки цим властивостям фортепіано стало ідеальним інструментом для виконання як строгої поліфонії (наприклад, фуґи Баха), так і прихованої поліфонії романтиків, найскладніших поєднань гомофонно-поліфонічних змішаних фактур та поліфонії пластів ХХ століття.

Фуґа відіграє важливу драматургічно-композиційну роль у сонатному циклі, не лише динамізуючи його та слугуючи потужним засобом вагомого підсумку всього драматичного розвитку твору, а й свого роду централізує навколо себе інші частини, таким чином наділяючи сонату контекстуальними стильовими варіантами для виконавської інтерпретації.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Ань Лу. Засади поліфонічного мислення у фортепіанних творах Ф. Шопена у її проекції на фортепіанну музику другої половини ХІХ – початку ХХ ст. : дис. ... докт. філос.: 025 / ХНУМ імені І.П. Котляревського. Х., 2025. 197 с.
2. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології. Одеса : Гельветика, 2021. 704 с.
3. Чеснокова А.В. Фуґа як частина фортепіанної сонати: композиційні ідеї та виконавські рішення: наук. обґрунтув. творч. мист. проекту : 025 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2024. 87 с.
4. Wright A.J. The polyphonic touch : coarticulation and polyphonic expression in the performance of piano and organ music. Doctor's thesis. Universiteit Leiden, 2016. 336 p.

**REFERENCES**

1. An, Lu. (2025). Principles of polyphonic thinking in F. Chopin's piano works in its projection on piano music of the second half of the 19th – early 20th centuries. Candidate's thesis. Kharkiv: KHNUM named after I.P. Kotlyarevsky. [in Ukraine].
2. Chernoiivanenko, A.D. (2021). Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Odesa : Helvetica. [in Ukraine].
3. Chesnokova, A.V. (2024). Fugue as a part of a piano sonata: compositional ideas and performance solutions. Scientific substantiation of the creative artistic project. Kyiv : Tchaikovsky National Academy of Music. [in Ukraine].
4. Wright, A.J. (2016). The polyphonic touch : coarticulation and polyphonic expression in the performance of piano and organ music. Doctor's thesis. Universiteit Leiden. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 18.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.05.2026