

УДК 78.071.1 (44) : 78.083.2
ORCID: 0000-0002-1544-4830

Тетяна Дугіна,
кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики,
Київського інституту музики імені Р.М. Глієра,
вул. Льва Толстого, 31, Київ, 01032, Україна

Tetiana Duhina,
Ph.D. in Arts, professor, Head of the Department of Music Theory,
R. Glier Kyiv Institute of music,
31 Lva Tolstogo St., Kyiv 01032, Ukraine

ФУГА М. РАВЕЛЯ З ФОРТЕПАННОЇ СЮЇТИ «ГРОБНИЦЯ КУПЕРЕНА» ЯК ВЗІРЕЦЬ СТРЕТНОЇ ІМІТАЦІЇ

Представлений поліфонічний аналіз єдиної фуґи в творчості М. Равеля, яка часто згадується в музичних роботах, але докладно не аналізується. Акцент зроблено на особливостях стретної імітації, головного засобу розвитку. На перший погляд традиційна триголосна фуґа (однотипна з утриманим протискладенням, трьохчастинна, стійко-тональна) має своєрідні тему і утримане протискладення (майже другу тему). Тринадцять стрет, в яких по черзі змінюються тема та протискладення, неухильно ускладнюють початковий тематизм, змінюють його, формуючи арки один з одним, створюючи обманні ситуації «неполіфонічної» фактури, показуючи напружену ладову роботу. Фуґа демонструє високий рівень поліфонічного майстерності композитора.

Ключові слова: фуґа, стрета, канон, імітація, тема фуґи, утримане протискладення, обернення теми, стретна драматургія, індивідуальний стиль Моріса Равеля.

Fugue by M. Ravel from the piano suite «The Tomb of Couperin» as a sample of a close imitation. A polyphonic analysis of the only fugue in M. Ravel's work is presented. This fugue is often mentioned in music studies, but is not analyzed in detail. The emphasis is on the peculiarities of a close imitation, the main means of development. At first glance, the traditional three-part fugue (monolithic with counter-subject, three-part, stable-tonal) has a peculiar theme and retained counter-subject (almost a second theme). Thirteen strettas, in which the theme and counter-subject alternate, steadily complicate the initial thematics, vary it, forming arches with each other, creating deceptive situations of «non-polyphonic» texture, showing a taut work. Fugue demonstrates a high level of polyphonic mastery of the composer.

Key words: fugue, stretta, canon, imitation, fugue theme, counter-subject, theme appeal, stretts dramaturgy, individual style of Maurice Ravel.

Фуга М. Равеля из фортепианной сюиты «Гробница Куперена» как образец стреттной имитации. Представлен полифонический анализ единственной фуги в творчестве М. Равеля, которая часто упоминается в музыковедческих работах, но детально не анализируется. Акцент сделан на особенностях стреттной имитации, главного средства развития. На первый взгляд традиционная трехголосная фуга (однотемная с удержанным противосложением, трехчастная, устойчиво-тональная) имеет своеобразные тему и удержанное противосложение (почти вторую тему). Тринадцать стретт, в которых чередуются тема и противосложение, неуклонно усложняют начальный тематизм, варьируют его, образуя арки друг с другом, создавая обманные ситуации «неполифонической» фактуры, показывая напряженную ладовую работу. Фуга демонстрирует высокий уровень полифонического мастерства композитора.

Ключевые слова: фуга, стретта, канон, имитация, тема фуги, удержанное противосложение, обращение темы, стреттная драматургия, индивидуальный стиль Мориса Равеля.

Стрета – найважливіший засіб розвитку класичної фуги, який утворює ефектну крещендуючу динаміку зростання та, водночас, закріплює сутність теми як головної думки, концентрує тематичність музичного твору. Звичайно, існує багато фуг, де стрети відсутні (в «ДТК» Й. С. Баха фуг з наявністю стретт приблизно половина). Здебільшого там, де є інтенсивний тональний розвиток або певний (не канонічний) принцип формування нових контрапунктичних поєднань, стретт може не бути. Але якщо тема має потенційні можливості до стретного перетворення, вона обов'язково їх розкриє в середньому та заключному розділах (а нерідко і в експозиційному, і тоді вся фуга буде стретною). Стретна імітація може будуватись як проста (з вільними інтонаційними перетвореннями тематичного матеріалу в моменти вступу нових голосів) та як канонічна (голоси, що вступають з темою, чітко зберігають надалі її структуру й утворюють між собою канон). Як правило, стретт у фугі декілька, і кожна наступна складніше попередньої. Ускладнення відбувається за рахунок збільшення кількості голосів у стреті та зменшення інтервалу вступу (часового) між голосами. У вітчизняному музикознавстві існує досить розвинута галузь поліфонії, що вивчає саме стрету [5–8; 10–12].

Дослідження стретоутворення та динаміки стретного розвитку завжди складає **актуальність** при вивченні фуг різних стилів.

Підкреслимо, що у сучасній композиторській творчості стрета посідає вагоме місце й продовжує утворювати нові образні перспективи за рахунок, перш за все, не перетворення самого стретного принципу (він не змінився), а за рахунок збільшення кількості голосів або поновлення тематизму. В сучасних творах часто використовується мікроканонічна техніка, що утворює сонорний ефект «рухливості в нерухомості» (наприклад, 48-голосний канон в «Атмосферах» Д. Лігеті). Інший приклад сучасного тлумачення стрети – композиція Е. Денісова «На застілі застиглого ставка» для дев'яти інструментів та магнітофонної плівки. У розділі «Фугато вітру» лінії «вітру» (сонорні хвилі без висотної визначеності, що їх виконує декілька інструментів) по суті формують сонорну стрету [9, с. 210]. На наш погляд, сучасні фонічні ефекти канонічного викладення тематизму (в фузі та не тільки) – явище, яке має глибоке історичне коріння. І паростки сучасного трактування стретної імітації, створення за її допомогою особливого колориту, зокрема, можна простежити в творчості композитора, досить далекого від поліфонічної природи мислення. Мова йде про фугу з фортепіанного циклу «Гробниця Куперена» М. Равеля, одну-єдину в зафіксованому музикознавством нотному доробку митця.

Наукова новизна даної роботи полягає у тому, що фуга Равеля під запропонованим кутом зору – як зразок майстерного використання стретної техніки – ще ніколи фундаментально не досліджувалась музикознавством, хоча у поліфонічному контексті пригадувалась [10, с. 54]. Подробного аналізу форми цієї фуґи теж не існує, й тому в запропонованій роботі вперше простежено динаміку утворення стрет та стретного розвитку, а для цього зроблено також загальний поліфонічний аналіз, що дозволило побачити яскраві риси стилю Равеля в непритаманних його творчості жанрі й формі.

Мета даної роботи – прослідити, яким чином будуються, утворюючи хвильову динаміку розвитку та яскравий колористичний ефект, стрети в фузі М. Равеля з фортепіанного циклу «Гробниця Куперена». Визначена мета потребувала виконання певних **завдань**: зробити потактовий поліфонічний аналіз фуґи Равеля, визначити стрети та принципи їх побудови, порівняти всі стрети одна з одною та розкрити динаміку розвитку форми фуґи, яка залежить від побудови стрет.

Методи дослідження зумовлені обраним ракурсом вивчення: *історичний* (для усвідомлення еволюційного розвитку та значення фуґи), *системний* (для розуміння фуґи як цілісності та як частини більш складного цілого – циклу «прелюдія та фуга», що відкриває фортепіанну сюїту «Гробниця Куперена»), метод *поліфонічного* музикознавчого

аналізу (для вписання обраного явища у контекст інтегруючого поліфонічного цілого всієї форми).

Результати. Фузі судилося зіграти знакову роль в творчому житті Равеля. На жаль, не зовсім приємну: п'ять разів самий відомий та гідний особливого відзначення композитор Франції не зміг отримати славлену Римську премію, що на першому ж етапі композиторських змагань вимагала написання чотириголосної фуґи [3, с. 96–99]. Прикро, що конкурсні фуґи Равеля не зберіглися, як прикро і те, що більшість з тих, хто тоді написав традиційну фуґу і все ж таки отримав премію, так і залишилися маловідомими музикантами, як і їхні «переможні» опуси. Так чи інакше, але з тих пір Равель створив тільки одну фуґу. До того ж обрання саме цієї форми музичного твору (не як самостійної, а як частини малого циклу «прелюдія-фуґа» у більш масштабному сюїтному цілому) було зумовлено не стільки бажанням створити нове поліфонічне слово, скільки завданням створити вільну стилізацію (Куперен та його епоха), та ще й відтворити у цьому контексті сумні світлі спогади трагічного для Равеля сьогодення: фортепіанний цикл, остаточно створений ним після демобілізації у 1917 році, був присвячений не тільки 250-річчю видатного клавесиніста Франсуа Куперена, але й пам'яті друзів композитора, що нещодавно загинули на війні.

Один з найвідоміших у світі фортепіанних творів, цикл «Гробниця Куперена» відтворює дух *ordres* – славнозвісних сюїт «Короля клавесину» Куперена, з їх опосередкованою програмністю, віртуозною клавесинною технікою, розвинутою орнаментикою. Але крізь серпанок «м'якої» та невимушеної стилізації рельєфно проступає власне авторське слово, з його широкою палітрою неповторних мелодико-ритмічних темоутворень, багатофарбових гармонічних проявів взаємовпливу діатоніки та хроматики, вибагливої ритміки тощо. Прелюдія та фуґа відкривають цикл, вводячи в атмосферу ліричного суму за певною минулою епохою (бароко), стилем, часом, людьми... Форлана, Ригодон, Менует та Токата – яскраві наступні номери сюїти, що втілюють типовий для сюїтних танців контраст і, водночас, інтонаційно перегукуються з тематизмом перших номерів, утворюючи єдину стильову та образно-семантичну ауру твору.

Треба зауважити, що у період створення циклу художнє слово Равеля кардинально змінюється. Вважається, що саме з цього опусу він долає «статичку імпресіонізму» [2, с. 157]: імпресіоністські фарби суттєво доповнюються неокласицистськими рисами (у тому числі посиленням конструктивного начала), з'являється масштабний трагізм світосприйняття (згадаємо хореографічну поему «Вальс», яка буде

створена через три роки). В контексті цієї образності – прелюдія та fuga, що відкривають цикл. Обрана для початку сюїти форми міні-циклу – і дань поваги Куперену, і узагальнений погляд на минуле очима Равеля. Імпровізаційно-вибаглива прелюдія (написана з фугою в одній тональності – мі мінор, за класичною традицією) прямих зв'язків з фугою не має, але загальна образність (меланхолічно-світлий спогад про «прекрасну» епоху та людей, що пішли з життя) та схожість мелодичних витоків утворюють стійкі інтонаційні паралелі. Контури тем, остинатність ритмічного малюнку з додаванням орнаментики, чисті діатонічні фарби, імітаційне викладення поєднують обидві частини.

Не вдаючись далі у досить відомі подробиці створення, побудови, виконання циклу (наше завдання інше), перейдемо до характеристики саме фуґи. На перший погляд, fuga досить типова: вона триголосна, однотемна, тричастинна з кодою, з утриманим протискладенням. Досить чітка за загальною структурою. Але відразу після більш детального її розглядання проступає унікальна природа цього твору (та навіть його стильова відмінність від всіх інших фуґованих форм), яку можна побачити в багатьох рисах, а саме:

- виразна, специфічна, зі своїм обличчям тема;
- утримане протискладення має самостійний розвиток і претендує на роль другої теми;
- у контрапунктах взаємодіють обернення теми і протискладення;
- стрета – головний засіб поліфонічного розвитку, в ній самостійно розвиваються і тема, і протискладення в основному та оберненому вигляді;
- у фузі простежується складна ладогармонічна робота (хроматизація початкової діатоніки натурального мінору, особливі діатонічні лади, однойменний мажор).

Всі названі риси (в ході аналізу вони конкретизуються) свідчать про високий рівень поліфонічного мислення Равеля, про майстерне володіння складними засобами поліфонічного розвитку та вміння створити свій неповторний стиль навіть у таких нетипових для композитора фактурі та формі.

Тема фуґи – меланхолійно-сумна, невимушена, інтонаційно проста низпадаюча мелодія, що має водночас досить активний пульс, внутрішню енергію до подальшого розгортання (завдяки темпу та переривчастому ритмічному малюнку). Діатонічна двутактова тема складається з м'яких мелодичних інтонацій низхідної великої секунди та низхідного тонічного тризвуку (мі мінор). Початок з шостого ступеня ладу, відсутність автентичних тяжінь та абсолютна плагальність

інтонацій (s-t), нестабільний (дуже часто в нових проведеннях змінюваний) останній звук (перша доля третього такту) не дозволяють вважати цю тему класичною, підкреслюють її імпресіоністичні риси. Початковий і кінцевий контури теми наче навмисно зретушовані. Якщо додати до цього ще й нерегулярний, насичений паузами та синкопами ритм (зі зміщенням акцентів початкової фрази при варійованому її повторі у другому такті), то взагалі складається враження, що це не тема, а якась напівстихійно розгорнута у часі низхідна «хвиля» – елемент сучасної сонорно-алеаторної фактури. Акварельна, розмита фонові замальовка-тема, типова для Равеля і дуже нетипова для фуги... Разом з тим, в цій темі проступають й риси стилю Куперену: простота мелодичного малюнку, діатонізм. Секундові та терцієві мотиви на початку скрізь проакцентовані та відокремлені паузами – звучання, дуже схоже на «сухе», безпедальне клавесинне.

Протискладення розкриває інтонаційну специфіку дорійського ладу (у наспівному контрапункті до мі-мінорної теми в четвертому такті з'являється до дієз третьої октави). Цікаво, що від початку і майже до кінця фуги мелодія більше жодного разу названої звуковисоти не досягає, за виключенням останнього проведення теми у 58 такті, де звучить більш високе мі третьої октави. Зрозуміло, що найвищі висотні точки не співпадають з кульмінаціями: типове для цієї музики плавне низпадіння більшості мелодичних контурів від вершини-витоку, відповідне темі, не дозволяє цього зробити. У ритмічно чіткому та одноманітному протискладенні з'являється виразна тріоль (четвертий такт) – мелодична фраза цього такту відразу стає рельєфною та такою, що швидко запам'ятовується. Практично, ця закруглена мелодична фраза з тріоллю і буде утриманою уві всіх подальших тематичних проведеннях (тобто перший такт протискладення – вільний, а другий, з тріоллю, – утриманий). Але кінцевий звук цієї фрази теж непостійний. Варіювання першого такту та кадансового звуку утриманого протискладення підкреслює плинність поліфонічного розгортання та більше нагадує імпровізаційно-імпресіоністичний «потік», ніж рівноважений рух бахівської фуги.

Експозиція збудована досить традиційно. Голоси з темою та відповіддю (реальною) підключаються згори вниз (спосіб підключення голосів відповідає низхідній хвилі тематичного малюнку). Невелика інтермедія, що відокремлює два додаткових проведення (тема у середньому та відповідь у верхньому), традиційно модулює з доміанти в тоніку. Вона будується на матеріалі утриманого протискладення, охоплює два такти (як і тема) і природно призводить до появи теми (у середньому

голосі). Цікаво, що мотив з тріоллю проходить в сопрано, альті (на початку з мажорним забарвленням) та знову починається в сопрано (кінець восьмого такту) канонічно: в маленькій двотактовій інтермедії наче сфокусовані коди руху майбутніх розробкових стрет, майбутньої ладової модуляції у мажор. Друга інтермедія, підкреслено діатонічна і знову двотактова, призводить до появи теми у паралельному мажорі (верхній голос). Але мі мінорна опора все ж таки ще переважає у протискладеннях. Цей дуже плавний, тонально непомітний перехід означає початок розробки (такт 15). Не випадково тема проводиться тут на два піано: звідси починається нова велика хвиля тонального та тематичного розвитку (і закінчується перша, експозиційна, яка починалась з такої ж динаміки).

Равель дуже поступово, але послідовно і невпинно ускладнює поліфонічний рух. Спочатку надається традиційне для розробки парне проведення теми: соль мажорному проведенню (верхній голос) відповідає ре мажорне (нижній). Утримане протискладення, відповідним чином транспоноване, двічі проходить у одному й тому ж, середньому голосі, а далі на його матеріалі утворюється третя інтермедія. Мелодична фраза з яскравим тріольним мотивом проводиться уві всіх трьох голосах з додаванням у контрапунктах низхідної мелодичної хроматики, що помітно посилює загальну ладову напругу. Від такту 22 тема проводиться у оберненні (парно, в середньому та верхньому голосах). Її змінює також обернене протискладення. Проведене тричі, у оберненому та прямому русі, воно досить вільно інтонаційно перетворюється, залишаючи незмінним тільки характерний ритмічний малюнок. Все це ще більше посилює ефект непередбачуваності, певної стихійності розгортання. Але, як бачимо, такий свободний політ музичної думки має дуже вивірену структуру та драматургію. Нарешті, після послідовного розгортання *однолінійного* тематичного рельєфу та експонування засобів його інтонаційного перетворення (обернення), починаючи з 33 такту, виникає перша стрета. Практично це половина фуги. Вся наступна половина відводиться контрапунктичній взаємодії тематично згуртованих голосів, вона будується *стретно*.

Стрет всього тринадцять, і це досить багато для будь-якої фуги. Досить незвично, що стрети утворює і тема, і утримане протискладення. Практично останнє можна було б вважати другою темою, але в фузі немає її чіткої експозиції, вона досить спонтанно виникає, хоча протягом усього твору поступово набирає стійких тематичних рис. Все ж таки залишаємо

назву УП¹. В стретах по черзі проходять тема та УП: активний початковий тезис надає тема, його подальше наспівне завершення – УП. Ця парність проведень призводить до сприймання саме чотирьох тактів розгортання як єдиної фази (і принцип тематичного перетворення теми та УП в межах однієї фази співпадає). Майже всі стрети збудовані двутактово, відповідно темі, але й всі різні: від нескладних двоголосних зчеплень до всеохоплюючих триголосних канонів, утворених темою або УП в прямому та оберненому русі. Їх плавне перетікання одна у другу, з інколи несподіваним поєднанням інваріанту з похідними темоутвореннями, визиває ще більш оманливе відчуття наростання майже некерованого руху. Детальне ж розглядання стретної думки Равеля дозволяє остаточно переконатися, що тут йде дуже напружена інтелектуальна, а саме – інтенсивна поліфонічна, мелодико-інтонаційна, ритмічна та ладова (не тональна, а саме ладова) тематична робота, чітко й логічно спрямована на досягнення ефекту імпровізаційної свободи, невпинності та невимуженості музичного розгортання (як тут не пригадати «Болеро»).

Два тематичних ядра, що їх утворюють розробкова тема та схоже на мелодичний каданс утримане протискладення, починають взаємодіяти по-новому. У такті 29 мелодичний контур теми впізнається хіба що по ритмічним акцентам: імпульс до такої вільної імітації закладено у самій темі, де друга мелодична фраза варіює першу. Виключення варійованого повтору з теми та її скорочення вдвічі, до одного такту, значно динамізує форму: подальші тематичні метаморфози «зручно» укладаються в контрапункт з однотоковим утриманим протискладенням. В такті 30 контрапункт теми та УП зміщується по горизонталі (протискладення тут вперше вступає раніше теми). Струнка симетрія двотактових структур, закладена на початку фуги в темі, при цьому чітко зберігається майже уві всіх стретах, незалежно від того, проходить тема повністю або проходить тільки її початкова половина. Перша стрета (такт 33) охоплює всі голоси (середній – верхній – нижній), будується на матеріалі утриманого протискладення (інтервал між вступаючими голосами – половинна, інтервальний зсув – терція) і утворює канон (дещо вільний, оскільки кадансові звуки варіюються, як і скрізь). Цікаво, що теситура голосів непередбачувана: наприклад, найвище третє проведення доручається нижньому голосу, що висотно перекриває інші. Друга стрета – на темі, у двох голосах (верхній та середній), на відстані чверті, у нижню

¹ Утримане протискладення.

кварту, теж канонічна. В основі третьої, у двох голосах, – знов УП. Дивно, що така інтенсивна поліфонічна робота не заважає Равелю поєднати весь розглянутий розділ розробки завдяки домінантовим педалям (тональність мі мінор) у нижньому голосі (триголосся при цьому ніколи не порушується). Цей етап розвитку був своєрідним передиктом до нового.

Наступна, четверта стрета, утворена з теми у оберненні у нижньому та верхньому голосах (канон у верхню дециму, відстань між голосами – чверть), що одночасно контрапунктують з УП в середньому. Висхідний напрямок руху оберненої теми врівноважує нова стрета на матеріалі УП: в прямому (верхній) та оберненому (середній, нижній) вигляді (відстань голосів – половинна). Практично звідси і до кінця тема та УП в прямому русі будуть взаємодіяти у стретах зі своїми оберненнями. Динамічне наростання триває.

Новий засіб оновлення тематизму утворюється в досить великій третій частині. Спочатку тут йде низка забарвлених у мажор стрет: шоста й восьма стрети – це парне проведення у однойменному до головної тональності мажорі (E dur) теми та відповіді (H dur), обидва проведення у верхньому голосі. З верхнім контрапунктує середній (тема у оберненні), індивідуалізуючи ладові параметри (мелодичний мажор з другою низькою). Розташована між цими стретами ля мінорна сьома (на матеріалі УП, прямий рух та обернення, інтервал чверть, у трьох голосах) посилює утворений міноро-мажорний контраст.

У дев'ятій стреті (такт 50) тема стискується до такту, а стрета стає розробковою (прямий рух – в сопрано, видозмінене обернення в інших, інтервал вступу зменшений до чверті). Такти цієї стрети та подальшої двотактової інтермедії утворюють єдину розробкову хвилю, що йде згори вниз. Активна ладова робота продовжується: на кінці цієї фази розвитку утворюється супер-локрійський (або так звана «гама Равеля» – локрійський з IV низькою, від звуку «мі», в інтермедії перед кодою, такти 52–53), який переходить у остаточний автентичний каданс мі мінору (пом'якшений домінантою).

Восьмитактова кода починається висхідною хвилею з двох стрет на УП в оберненні (у трьох голосах). Фрігійське забарвлення – останнє ладове відновлення перед остаточним затвердженням теми. Заключна тематична конфігурація нагадує початок фуги, з поверненням чистих діатонічних фарб, викладенням теми у другій октаві, підключенням голосів згори вниз. Проте, динаміка поновлення очевидна: стисла стрета на темі у максимально наближених голосах – це ніби спресована в два

такти експозиція. Тема у контурних голосах, відповідь – у середньому. Так само, у тоніко-домінантових відносинах (підкреслено діатонічний кінцевий мі мінор) далі будується останній стретний двутакт на матеріалі УП, теж у прямому русі.

Висновки. Фуга з фортепіанного циклу «Гробниця Куперена» єдина у творчості Равеля. І хоча поліфонія присутня в музиці композитора досить різноманітно (переважно контрастна, у вигляді вільних контрапунктів-підголосків до головної теми-мелодії), в цілому його мисленню не властиве концентроване імітаційне формоутворення. Але навіть в такому нетиповому жанрі композитор показав високий рівень поліфонічної майстерності, виявив себе як новатор, що змінює стереотипи й наче передбачає звучання багатьох сучасних фугованих форм.

За допомогою численної кількості стрет, більшість з яких магістральні (вісім з тринадцяти), композитор будує оригінальну форму, де є і суцільне кресцендування тематичного руху, притаманне фузі а ргіогі, і варіювання. Всі голоси у стретах проводять тему до кінця, тобто утворюють канони. Висотні нтервали вступу – різноманітні (і класичні кварто-квінтови, і терцієві, і інші). Дуже часто при цьому утворюються «непередбачені» дисонантні «биття» по вертикалі, і вся стрета за звучанням наче передбачає сучасну сонорно-алеаторну імітаційність (з якою асоціюються Лютославський «Прелюдії та фуга», Шнітке «Імпровізація та фуга для фортепіано», Барток «Музика для струнних, ударних та челести» та ін.). Кожна наступна стрета ускладнює попередню: спочатку канонічно викладені тема та утримане протискладення двоголосні, з вільним контрапунктуючим третім голосом. Потім, починаючи з четвертої стрети, прямий рух поєднується у стретах з оберненням. Далі очевидний фактор динамізації – стиснення інтервалу вступу голосів. Підкреслимо, що всі стрети у Равеля від початку стислі [11, с. 203], і їх додаткове стиснення – дуже міцний фактор динамізації. Інтервали вступу змінюються вдвічі (теми – з четвертої на восьму, починаючи з восьмої стрети; УП – з половинної до чверті, починаючи з сьомої). «Несподіваний» зсув порядку чергування стрет – теж суттєвий засіб поновлення. Так, восьма й дев'ята стрети – на матеріалі теми, а дві наступні – на УП. Нарешті, від восьмої стрети і до кінця всі вони – магістральні.

Всі стрети цієї фуги групуються й у три фази розвитку. Спочатку стрети «експонуються» у прямому русі (від першої до третьої, такти 33–38). З четвертої починається стретна «розробка» (її починає тема в оберненні). Від шостої – видозмінена «реприза» (тема у прямому русі

та оберненні в однойменній до основної тональності, такт 43) та стретна «кода» (від десятої).

Добавимо, що чітка й логічна побудова поліфонічної тканини дозволила Равелю створити подекуди типи фактури, що увібрали гомофонно-гармонічні риси: в фузі є розділ, що нагадує передикт (з нього починається стретний «злам» поліфонічної дії, такти 30–38), десята і одинадцята стрета схожі на розробкову хвилю і т.п.

Зауважимо наостанок, що визначені в фузі конструктивні засоби вписані в систему послідовного ускладнення діатонічних ладових структур. Висотно нових тональностей тут небагато (споріднені у розробці, за класичними принципами), але з моменту утворення стретного руху переважає головна тональність. Але у витриманості тонікальної опори теж є динамізація: поступова хроматизація та виокремлення нових, ускладнених діатонічних структур (дорійський, фрігійський, мажорне забарвлення у «репрізі» – мелодичний мажор з другою низькою; трапляється «гама Равеля» та ін.).

Таким чином, складний поліфонічний розвиток та чітка композиційна форма, сповнені індивідуальних рис музичного стилю Равеля, достойно відрізняють цей твір серед інших шедеврів майстра.

Поліфонічна майстерність Равеля бездоганна. Композитор створив надалі оркестрову версію сюїти «Гробниця Куперена». Тільки окремих номерів, серед яких є й фуга. Думається, не випадково.

1. Базарнова В. *Взаимодействие динамики и статики как одна из стилистических основ гармонии Равеля//Проблемы музыкального стиля.* Москва: Музыка, 1982. С. 89–104.
2. Гнатів Т. Ф. *Музична культура Франції рубежу XIX–XX століть.* Київ: Музична Україна, 1993. С. 112–198.
3. Дмитриев А. *Полифония как фактор формообразования.* Ленинград: Гос.муз. издательство, 1962. С. 379–385.
4. Жаркова В. Б. *Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания мастера).* Киев: Автограф, 2009. С. 96–99.
5. Золотарев В. *Фуга: Руководство к практическому изучению.* Москва: Музыка, 1965. С. 94–115.
6. Ровенко О. І. *Стретна імітація.* Київ: Музична Україна, 1976. 88 с.
7. Ровенко А. И. *Практические основы стреттно-имитационной полифонии: Учебное пособие.* Москва: Музыка, 1986. 151 с.
8. Скребков С. С. *Теория имитационной полифонии.* Киев: Музична Україна, 1983. 143 с.
9. *Теория современной композиции.* М.: Музыка, 2005. С. 202–227.
10. Фраенов В. П. *Учебник полифонии.* Москва: Музыка, 1987. С. 54.
11. Чугаев А. Г. *Учебник контрапункта и полифонии.* Москва: Композитор, 2009. С. 203.
12. Rovenko O. *Grundlagen der Engfü hrungskontrapunktik.* Musicologia Berolinensia. Bd12. Verlag Ernst Kuhn. Berlin, 2004. 241 s.
13. Равель М. *Могила Куперена. Сюита для фортепиано.* Москва: Музыка, 1971. С. 6–8.

References

1. Bazarnova, V. (1982). *The interaction of dynamics and statics as one of the stylistic bases of Ravel's harmony // Problems of musical style. Moscow: Music, P. 89–104.*
2. Gnativ, T.F. (1993). *Music culture of France at the turn of the XIX–XX centuries. Kiev: Music Ukraine, P. 112–198.*
3. Dmitriev, A. (1962). *Polyphony as a Factor of Formation. Leningrad: Gos.muz. publishing house, P. 379–385.*
4. Zharkova, V.B. (2009). *Walks in the music world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the message of the master). Kiev: Autograph, pp. 96–99.*
5. Zolotarev, V. (1965). *Fugue: A guide to practical study. Moscow: Music, pp. 94–115.*
6. Rovenko, A.I. (1976). *Close imitation. Kiev: The Musical Ukraine, 88 p.*
7. Rovenko, A.I. (1986). *Practical bases of stretch-imitation polyphony: Textbook. Moscow: Music, 151 p.*
8. Skrebkov, S.S. (1983). *The theory of imitation polyphony. Kiev: Music Ukraine, 143 p.*
9. *The theory of modern composition. Moscow: Music, 2005. S. 202–227.*
10. Fraenov, V.P. (1987). *The polyphony textbook. Moscow: Music, P. 54.*
11. Chugaev, A.G. (2009). *Textbook of counterpoint and polyphony. Moscow: Composer, P. 203.*
12. Rovenko, O. (2004). *Grundlagen der Engfü hrungskontrapunktik. Musicologia Berolinensia. Bd12. Verlag Ernst Kuhn. Berlin, 241 s.*
13. Ravel, M. (1971). *The grave of Couperin. Suite for piano. Moscow: Music, pp. 6–8.*