

DOI: 10.33398/2224-0926-2019-33/34-3/4-68-77

УДК: 781.68.083.2 Яковчук О.

Люція Циганюк

<https://orcid.org/0000-0002-0998-9906>

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЛІФОНІЧНОГО ЦИКЛУ «12 ПРЕЛЮДІЙ І ФУГ» О. ЯКОВЧУКА

Мета роботи. Дослідити поліфонічний цикл «12 прелюдій і фуг» Олександра Яковчука, розглянути особливості та принципи його побудови, проаналізувати виконавські проблеми та намітити можливі напрямки в роботі виконавця-інтерпретатора над окремими творами. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні таких методів: метод музичного аналізу з метою виявлення закономірностей та особливостей музичної мови, структурно-композиційних та фактурних особливостей поліфонічних творів; методи поліфонічного аналізу та аналізу музичної форми з метою розкриття логіки поліфонічного мислення композитора, вивчення композиційних особливостей та моделей створення поліфонічних творів у циклі; метод інтерпретологічного та музично-семантичного аналізу з метою з'ясування та осмислення авторської художньої концепції та виявлення особливостей її мистецької інтерпретації. **Наукова новизна** цього дослідження полягає в тому, що в ньому вперше здійснюється ґрунтовний теоретичний, виконавський та образно-інтерпретаційний аналіз двох мініциклів – «in C» та «in F» з поліфонічного опусу «12 прелюдій і фуг» О. Яковчука. **Висновки.** Здійснення ґрунтового аналізу структури двох мініциклів з поліфонічного опусу О. Яковчука («in C» та «in F») дало можливість виявити в них найбільш вагомні виконавські аспекти і зробити висновок, що цей цикл становить величезний інтерес для подальших пошуків у сфері інтерпретації. **Ключові слова:** поліфонічний цикл, мініцикл, аналіз поліфонічної форми, інтерпретація, виконавські проблеми.

Актуальність дослідження. Фортепіанна музика другої половини ХХ століття становить для виконавця-інтерпретатора значні труднощі через ще недостатню освоєність її музичної мови, досить складної і для виконання, і для сприймання, недостатнього теоретичного аналізу та розгляду виконавських проблем унаслідок відсутності інваріантних принципів її інтерпретації. Особливі труднощі виникають в осягненні виконавських засад поліфонічної музики, яка в другій половині ХХ століття широко представлена в працях багатьох українських композиторів, зокрема в В. Бібіка, В. Задерацького, В. Іванова, М. Скорика, М. Тица, О. Яковчука та ін. Тож основний задум цього дослідження – здійснити огляд поліфонічного циклу «12 прелюдій і фуг» О. Яковчука і намітити підходи до осягнення художньо-образної семантики окремих творів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчий доробок Олександра Яковчука поки що не надто широко представлений у музикознавчій літературі, хоча майже одразу його музика викликала значний інтерес публіки і критики. Цим пояснюється факт, що ранні твори композитора розглядалися провідними тогочасними музикознавцями М. Гордійчуком та М. Загайкевич. Тривале перебування в Канаді обмежило виконання творів О. Яковчука в Україні і, відповідно, критичні огляди та дослідження його доробку. Після його повернення на Україну різні жанри його творчості та естетико-стильові характеристики розглядаються в публікаціях Т. Волошиної, К. Гаран, В. Кузик, О. Кушнірук, Н. Яковчук.

Мета статті. Дослідити поліфонічний цикл «12 прелюдій і фуг» О. Яковчука, розглянути особливості та принципи його побудови, проаналізувати виконавські проблеми та намітити можливі напрямки в роботі виконавця-інтерпретатора над окремими творами.

Виклад основного матеріалу. Творчість українського композитора Олександра Яковчука належить до репрезентативних артефактів сучасної національної музичної культури. Твори композитора постійно виконують в Україні та за її межами, звучать майже на всіх вітчизняних творчих форумах [1, с. 152].

Однією з провідних ознак індивідуального стилю О. Яковчука є широта тематичного та жанрового спектру, виняткова плідність творчого процесу. Сьогодні у творчому доробку митця – кількості творів найрозмаїтших жанрів: від опери до обробок народних пісень, від духовної музики до камерно-інструментальних опусів. Другою важливою рисою його художнього світогляду є прагнення до універсальності, узагальненості задуму, водночас – актуальності проблематики. Як слушно зазначає В. Кузик, «магістральне місце у творчості О. Яковчука завжди займають теми великого філософського й соціального звучання» [4]. Ці прагнення найприродніше втілюються автором у вокально-хоровій та сценічній музиці. «Композитор дуже полубляє писати вокальні твори, пов'язані із словом. Він знає – природний синтез слова і музики є найсильнішим емоційним явищем у мистецтві, воно проникне у кожную небайдужу душу, відкриту справжньому почуттю. Олександр до своїх творів відбирає поезії світової літератури – В. Шекспіра, Т. Шевченка, Г. Лорки. Разом з тим він звертається і до поезій своїх сучасників. У творчій співдружбі з І. Драчем, Д. Луценком, В. Юхимовичем, П. Осадчуком, М. Луківим, І. Малковичем, П. Перебийносом, Ю. Сердюком, Г. Чубач, В. Скомаровським, П. Мовчаном написав цікаві вокальні та вокально-симфонічні твори. А на вірші знаного археолога й поета Б. Мозолевського уклав ораторію «Скіфська пектораль». Та, створюючи власну музику, О. Яковчук... – збирав і записував зразки українських народних пісень, знаюючи правдиву ціну цим прекрасним перлам духу людського. Зібрав їх понад півтори тисячі!» [4].

Подані вступні зауваги вельми істотні для розуміння концепції аналізованого поліфонічного циклу, який належить до раннього періоду творчості митця, проте в ньому вже виразно помітні основні засади його індивідуального стилю. «12 прелюдій і фуг» для фортепіано О. Яковчук створив у 1983 році. У ньому органічно поєдналися давні фольклорні традиції з сучасною манерою поліфонічного письма.

Звертання до поліфонічного циклу мало важливе підґрунтя. З 1976 по 1979 роки О. Яковчук працював редактором у відділі української музики на Республіканському радіо, відтак він мимоволі спостерігав надто активне, навіть агресивне поширення естрадної музики, часто невисокого художнього рівня, примітивної, до того ж здебільшого (в умовах радянської цензури) з відповідним ідеологічним спрямуванням. Молодий музикант не міг стояти осторонь цього процесу, намагався знайти свою нішу в музичних запитах суспільства того часу. І, як зізнався композитор в особистій розмові з автором статті, «таки не зміг себе знайти у масовому мистецтві. Поліфонічний цикл – це повернення на шлях високопрофесійного музичного мистецтва, утвердження власних професійних позицій раз і назавжди».

У спілкуванні з Т. Волошиною О. Яковчук висловив міркування щодо розуміння поліфонічного складу мислення: «Поліфонічна форма – це шлях до майстерності; вона уможлиблює втілення найпотаємнішого» [1, с. 153].

Олександр Яковчук – художник постмодерної доби. У його поліфонічному циклі «12 прелюдій і фуг» (1983) для фортепіано помітне тяжіння до неокласицизму. Сам цикл сприймається концепційно цілісно, а не як розрізнені мініцикли.

Н. Ревенко трактує поліфонічний цикл О. Яковчука як велику тричастинну форму: початкові п'ять прелюдій та фуг ніби відповідають першій частині симфонічної форми (Allegro), з шостою по дев'яту – музика нагадує середню частину (Andante), з десятої починається енергійний фінал усього циклу. Вона відзначає, що загалом для опусу характерна тематична єдність. Саме це дозволяє сприймати його як художню цілісність [5].

На відміну від Н. Ревенко, О. Кушнірук вважає, що поліфонічний цикл композитора сприймається як своєрідна двочастинна поліфонічна симфонія для фортепіано, побудована за принципом – сім пар по білих клавішах і п'ять по чорних. Вона звертає увагу на те, що О. Яковчук спирається на модальну техніку, що в цьому жанрі в українській музиці застосовано вперше. «Беручи за основу лади народної музики, композитор замінював у них деякі шаблі модифікованими, таким чином моделюючи ладовий симбіоз, який ставав новоутвореною модальною лексемою – будівельною засадою усього тематичного простору кожного мініциклу» [3].

Проведений аналіз поліфонічного циклу О. Яковчука дозволив автору статті дійти до висновку, що композитор ретельним чином продумав драматургію циклу, вибудовуючи її від дещо інструктивних, «урбаністичних» (фуга «in C», прелюдія і фуга «in A», прелюдія і фуга «in H»), танцювальних (прелюдія «in D», фуга «in E»), споглядальних (прелюдія «in E») образів у першому зошиті, до більш філософсько заглиблених (канон «in C_{is}», прелюдія-діалог «in E_s») та ліричних (прелюдія та фуга «in G_{is}») – у другому. Окрім цього, фуга «in H», яка є заключною у першому зошиті, завершується нестійким співзвуччям на основному тоні «H₂» (H₂-g-a-f¹-dis²) з мелодичним терцієвим тоном, який інтонаційно надає закінченню фуги певної недосказаності й очікування продовження. А другий зошит завершується енергійним фіналом жиги і фуги «in B».

У розмові з авторкою статті митець називає свій поліфонічний цикл «поліфонічною симфонією», зазначаючи, що кожна пара (прелюдія і фуга) утворюють мінідиптих, а увесь цикл – своєрідний збалансований макродиптих (7 прелюдій і фуг по білих клавішах, і 5 – по чорних).

У поліфонічному циклі О. Яковчука органічно поєднуються зазначена вище спрямованість до програмної окресленості музичної думки з класичною майстерністю поліфонічної техніки. Згадана народнопісенна домінанта оригінально переосмислюється в його прелюдях і фугах і становить смисловий інтонаційний код, приховану програму. Він не цитує народних мотивів, але використовує в циклі особливості музичної мови, яка протягом багатьох століть плекалася в українському фольклорі і отримала функцію знаку-символу. Загалом для циклу характерна насиченість звукової палітри, яка подеколи нагадує оркестрове звучання, притаманна досить складна піаністична техніка, завдання якої не в зовнішніх ефектах, а в розкритті багатозначного і символічного образного змісту.

Оригінальним у композитора є підхід до жанрової семантики прелюдій: прелюдія-токата, прелюдія-остинато, прелюдія-діалог, канон, буре, жига. У циклі – дві двоголосні фуги (Es, A), чотириголосна (Fis), чотириголосні подвійні (F, B), решта триголосні. Нетрадиційним є підхід О. Яковчука до поліфонічної техніки. Поряд із традиційними він використовує інноваційні прийоми: ротацію, контрротацію, пуантилізм тощо. Звертає на себе увагу й те, що в кожному мікроциклі композитор використовує певний вид фортепіанної техніки, яка є досить зручною в піаністичному сенсі, але вимагає гарної технічної підготовки.

Першою виконавицею поліфонічного циклу стала піаністка Надія Яковчук, дружина композитора. Цикл «12 прелюдій і фуг» записаний у її виконанні на компакт-диск у Канаді у 2007 році. Крім того, «Прелюдії і фуги» були двічі видані: уперше у 1988 році у видавництві «Музична Україна», удруге у 2009 році в канадському видавництві «Etobicoke Music Festival». «Прелюдії та фуги» О. Яковчука ввійшли до репертуару консерваторій та музичних училищ України та Росії.

Не маючи змоги в рамках стислої статті детально оглянути всі дванадцять мініциклів поліфонічного опусу «12 прелюдій і фуг» О. Яковчука, детальніше зупинимося на двох з них: «in C» та «in F», які обрані за принципом контрасту і, на думку автора статті, вичерпно демонструють поліфонічне мислення композитора.

Прелюдія і fuga-токата «in C». Увесь цикл «12 прелюдій і фуг» розпочинається невеликою прелюдією (усього 26 тактів) у модифікованому ладі, який складається з нижнього пентахорду локрійського та верхнього дихорду іонійського ладів (c-des-es-f-ges-a-h) від основного тону «с» в темпі Grave. Тематизм прелюдії побудований на поєднанні двох різнохарактерних тем, які згодом зазнають подальшого розгортання у фугі. Перша тема має вигляд лаконічного акордового комплексу, що складається з двох фраз, які перериваються паузами, і становить презентацію створеного композитором звукоряду в повному (у нижньому голосі) та інверсивному проведенні в обох голосах. Композитор акцентує кожну гармонічну побудову цієї теми на динамічному нюансі «*ff*», що надає їй звучанню «грізного», вольового характеру. Тема, безумовно, потребує використання педалі на кожній гармонічній побудові, колористично забарвлюючи й дозволяючи цілісно провести її. Велика пауза, яка охоплює три четвертні долі, не повинна стати причиною мотивного поділу цієї теми, вона має «звучати» у свідомості виконавця та слухача і слугувати лише уявним масивним «вдихом» для того, щоб завершити таку важливу музичну думку.

Друга тема є контрастною за характером звучання до першої, вона має пісенно-ліричний характер та звучить у супроводі контрапунктуючих голосів. Динамічне і фактурне розгортання цієї теми відбувається поступово, спочатку одноголосно «зависає» звук «des²», далі приєднується другий голос, і між ними відбувається «діалогічна» взаємодія в діапазоні «des-ges²». Приєднання третього голосу спричиняє розширення діапазону до «F-f³», що приводить до поступового плавного збільшення амплітуди звучання в напрямку до кульмінації теми в одночасному злитті всіх голосів і дворазового проведення першої теми на «*f*», один раз у ритмічному зменшенні, без дотримання початкового ритмічного малюнку, і вдруге – в оригінальному вигляді, з цікавим нюансом – після першої фрази з'являється один такт одноголосної мелодії на динамічному нюансі «*p*», ніби відголосок другої теми, у наступному такті завершує першу фразу на «*f*» і зупиняє звучання на витриманому основному тоні «C₁».

Проблемним виконавським питанням є використання педалі і туше в ліричній частині прелюдії. Поліфонічна тканина цілком може бути виконана за допомогою пальцевого legato, без застосування педалі, щільним, але ніби зіслизаючим вниз по клавіші туше. Характер її звучання при цьому буде камерним, строгішим і скромнішим у динамічному розвитку. Можна вдатися до комбінованого варіанту – двоголосся почати без педалі, а скористатися нею у введенні третього голосу для підсилення колористичного ефекту. Можна виконувати й усю тему на педалі, користуючись технікою «мікропедалі», тобто підмінювати її на $1/2$ – $1/3$ висоти. Не можна виключити можливості використання густої педалі протягом 1–1,5 тактів (залежно від фразування), тоді виникає можливість досягнення сонорного ефекту звучання. Туше, за умови використання педалі, змінюється, прийом «зіслизання» пальця по клавіші не потребується, тому що значна зв'язувальна функція покладена на педаль, а в туше використовується перенесення ваги руки за допомогою вільного, еластичного зап'ястя з мінімальним, майже непомітним підйомом пальців під час переходу з клавіші на клавішу.

Завершується прелюдія секстовим дублюванням на тлі тривалого органного пункту на опорному тоні «С₁». Композитор гранично розводить регістри, що дає можливість тонкого колористичного нюансування – витончена, майже невагома тема у високому регістрі перемежується м'яким, глибоким «оксамитовим» тоном «С₁» у низькому. Педаль відіграє в заключній частині прелюдії велику колористичну функцію, її можна підмінювати в моменти повторення органного пункту в басовому регістрі.

Триголосна fuga за характером та образним змістом контрастує з прелюдією, хоча й базується на тому самому звукоряді. За жанровими ознаками – це токато, що й задекларовано композитором у назві «Фуга-токато». Розпочинається вона викладом теми в середньому голосі від основного звуку «с¹», якій притаманне розгортання у висхідному русі в діапазоні досить широкого інтервалу – децими. Відповідь звучить у басовому голосі від субдомінантового звуку «F» у супроводі утриманого протискладнення. Утретє тема проводиться у верхньому голосі, утримане протискладнення – у середньому, у нижньому голосі – контрапункт.

Експозиція класична (тема зберігається в початковому вигляді, інші теми вступають по чергово від звуків «с¹-F-с²»). Наступні три проведення теми містять варіантні зміни, проводяться від звуків «F-с-F», і їх можна вважати контрекспозицією. Усі шість проведення подаються без інтермедій, після шостого проведення є чотири-тактова зв'язка до середнього розділу – на тремолоючому тлі викладаються видозмінені початкові елементи теми.

Виконавські труднощі у фузі пов'язані з постійними репетиціями і секундами, поєднаними короткими лігами між двома нотами в темпі Allegro. Ця проблема потребує доведеної до автоматизму аплікатури. Виконання точного токатного звуку в поєднанні з репетицією потребує вільного зап'ястка при активних кінчиках пальців, оскільки у фузі є місця, де голос, записаний в партії однієї руки, потрібно виконувати іншою. Так, третє проведення теми в сопрано від звуку «с²» виконується правою рукою, а записане на тому ж нотному стані протискладнення потрібно перенести в ліву руку і виконувати разом з третім контрапунктуючим голосом.

Цікавим є динамічний план фуги: динаміка зростає поступово в процесі розгортання і нашарування поліфонічної тканини і раптом обривається на «*sub.p*». Такий

прийом композитор використовує в кінці четвертого проведення теми і в момент переходу епізоду в розвиваючу частину. Подібний різкий перехід динаміки використаний у переході на заключну частину. Варто зазначити, що розвиваюча частина закінчується масивною кульмінацією на «*fff*», а динаміка вступу основної теми – «*mf*», але при раптовій зміні такого масивного звучання на одноголосне викладення теми сприймається як різке «обривання» динаміки. Використання такого динамічного рельєфу композитором надає фузі надзвичайної експресії.

Середній розділ розпочинається 9-тактовим епізодом (Tranquillo), в якому відбувається тематичне розгортання ліричної теми з прелюдії, але в супроводі тремлоючого неспокійного фону в нижньому голосі, що надає їй дещо іншого характеру звучання. Виконавські та інтерпретаційні питання тут подібні до тих, які були проаналізовані щодо другої теми прелюдії.

Після епізоду розпочинається розвиваюча частина викладом теми в нижньому голосі, яка зазнає суттєвих змін: композитором використовуються тільки опорні звуки теми на сильному часі (без репетиційного повторення) з паузами, на тремлоючому тлі середнього голосу, викладеного 32 тривалостями. Тема масштабно збільшується (6 тактів). Друге проведення теми в розвиваючій частині відбувається від субдомінантового звуку «F₁», композитор також використовує тільки опорні звуки теми, але половинними та четвертними тривалостями без пауз в октавному дублюванні на фоні остинатного повторення хвилеподібної фігури. Збільшення регістрового масштабу звучання теми приводить до кульмінації на динаміці «*fff*», де з'являється перша тема прелюдії в інверсії крайніх голосів, але композитор розводить крайні регістри і заповнює середину акордовими комплексами, що надає їй звучанню масивності, ефекту оркестрового апофеозу.

Заключна частина повертається у Темпо I. Після емоційної напруги попередніх епізодів у заключній частині відбувається процес своєрідного «згортання експресії». Тема проводиться двічі, спочатку у верхньому голосі від основного звуку «c¹», а вдруге – у середньому голосі від субдомінантового звуку «f¹». Після масивного динамічного звучання в кінці розвиваючого розділу перше проведення теми в заключній частині звучить досить «самотньо» (перша її половина викладена одноголосно), дещо втрачається токатна природа звучання за рахунок великих пауз (які були притаманні першій темі в прелюдії), втрачається квадратна чіткість викладення (у третьому такті теми з'являється розмір 3/4). У другому проведенні теми великих пауз немає, але композитор використав цікавий прийом – тема розпочинається в середньому голосі, але в процесі розгортання переходить у верхній. Тут виконавець повинен керуватися не логікою голосу, а логікою розгортання тематичного процесу.

Середній і заключній частині притаманні ті самі виконавські проблеми, що й експозиційному розділу, тому розглянемо можливі варіанти використання педалі у фузі. Сам композитор дав конкретну вказівку на її використання тільки тричі в циклі, хоча, як піаністці, авторці видається, що її варто використати частіше в інтерпретації багатьох мікроциклів, особливо прелюдій. В експозиції варто використати педаль у четвертому проведенні теми, така потреба зумовлена двома факторами – середній голос, викладений цілими тривалостями, спочатку розташований на значній відстані від крайніх голосів і утримуватися пальцями фізично не може, тому він буде звучати завдяки педалі, а далі, коли голоси поступово зближуються, середній голос начебто й можна утримати «в руках», але це значно ускладнить виконання

репетицій. Крім того, педаль потрібна для ефекту «лавини», коли процес розвитку рухається до найвищої точки – «*sf*». Після раптового спаду динаміки педаль необхідна наприкінці третього проведення теми в контрекспозиції. Це дозволить досягнути виразний колористичний ефект у проведенні теми – хвилеподібного підйому і спаду.

У середній частині педаль використовується в другому проведенні теми, оскільки партія правої руки виконує остинатну фігуру, а тема в нижньому голосі і контрапункт у верхньому виконуються за допомогою перенесення лівої руки над правою з нижнього регістру у верхній і навпаки. З проведення цієї теми починається інтенсивне динамічне наростання і зміна фактури, що приводить до масштабної «оркестрової» кульмінації. У заключній частині педаль використовується з другого проведення теми, що зумовлено потребою перекидати руки, щоб охопити всю фактуру, досягнути кульмінацію та підкреслити арку до акордів першої теми прелюдії.

Закінчується fuga введенням першої теми прелюдії в ритмічному зменшенні, виконаному у вільних ритмічних комбінаціях, після цього поступове згортання руху приводить до закінчення на основному тоні «*C*₁».

Попри те, що прелюдія і fuga, на перший погляд, контрастують між собою, композитор застосовує численні прийоми тематичних «нагадувань-алюзій», перекидання смислових арок, що забезпечує єдність мікроциклу.

Прелюдія-остинато і fuga «in F». Для будови тематизму цієї прелюдії і фути композитор створює штучний лад «*f-gis-ais-h-cis-dis-e*», якого дотримується протягом усього твору. Прелюдія за жанровими ознаками є остинатною, що заявлено композитором у назві твору. Остинатний рух рівними тривалостями розпочинається в нижньому регістрі в контроктаві. Тема прелюдії характеризується широкими стрибками, акцентованими нотами на першій долі деяких тактів, частою зміною розміру, що надає їй активного і напористого характеру. Змінюючи штрихи, акценти в початковому варіанті теми прелюдії, фактурне розміщення тематичного матеріалу, автор отримує різноманітні її похідні варіанти, що виявляє його комбінаторне мислення. У процесі розвитку тема значно динамізується, що зумовлюється значним акордовим потовщенням фактури та октавним дублюванням голосів. Кульмінацією твору є проведення теми в нижньому голосі в ритмічному збільшенні (76 т.) та октавному дублюванні, яке одночасно поєднується з початковим проведенням теми у верхньому голосі.

Прелюдія доволі тривала (утричі більша за прелюдію «*in C*»), характеризується активним, напористим характером, швидким, безперервним рухом, *a la perpetuum mobile*, у другій половині прелюдії розвиток інтенсифікується, на що вказують авторські ремарки: *rosso a rosso cresc. e string.* і трохи згодом – *ritu mosso*, до головної кульмінації твору на «*ffff*».

Основні виконавські складнощі полягають у точному дотриманні штрихів у швидкому темпі, детально виписаних композитором, осмисленого фразування і фактурного розгортання. Характер твору нагадує токатний і вимагає чіткої пальцевої артикуляції, що зазначено автором у темпі і характері твору – *Allegro distindo* (швидко, чітко, відокремлено). У першій половині прелюдії голоси звучать без октавних та акордових потовщень, виконання не потребує використання педалі, можливо епізодично, для ритмічного підкреслення акцентів. У другій половині твору, де відбувається інтенсивне потовщення фактури, значне нагромадження звучності, використання педалі буде мати важливе значення у створенні динамічних ефектів.

Чотириголосна fuga є подвійною з сумісним експозиційним проведенням обох тем. Написана в темпі Moderato і є контрастною за характером до прелюдії. Перша тема (Т. 1) розпочинається в басу низхідним стрибком на зб. 7 від звуку «dis», має хвилеподібний рух мелодичної лінії в діапазоні ундецими, триває протягом трьох тактів. Одночасно з її звучанням у 2-му такті в тенорі вводиться друга тема (Т. 2) також від звуку «dis¹», яка містить низхідні секундові інтервали і має значно вужчий діапазон (в об'ємі ч. 5). Ці дві теми щодо одна до одної не створюють контрасту, а радше доповнюють одна одну.

В експозиції обидві теми почергово проводяться в усіх голосах у типових кварто-квінтових зіставленнях початкових та імітуючих голосів. До прикладу, Т. 1 проводиться почергово в таких голосах – бас, альт, тенор, сопрано (від звуків «dis», «ais¹», «dis», «ais²»), а Т. 2 – тенор, сопрано, бас, альт (від звуків «dis¹», «gis²», «dis», «gis²»). Після обов'язкових проведень в усіх голосах обох тем відбуваються ще 2 додаткові проведення Т. 1 (у басі – в основному русі, а в сопрано – в оберненні), і одне додаткове проведення Т. 2 в теноровому голосі. Щільність викладу, наявна в експозиції, поступово послаблюється за рахунок виключення в 16-му такті басового голосу, і вводиться перша інтермедія (18–21 т.), побудована на інтонаціях обох тем.

Експозиційна частина є надзвичайно «камерною», інтимною за характером, за глибиною філософської думки близька до бахівських фуг. Т. 1 – спокійна, стримано-вольова, а Т. 2 за рахунок низхідних секундових інтонацій є більш ліричною. Художнє поєднання цих двох тем нагадує поєднання чоловічої (Т. 1) та жіночої (Т. 2) енергетики і створює надзвичайно чуттєвий і виразний образ. Динамічний план цієї частини коливається від «*pp*» до «*f*», але великого динамічного розвитку не відбувається, «*f*» досить відносно (щодо «*pp*»), композитор розвиває художній образ не за рахунок зовнішніх ефектів (укрупнення фактури, розведення регістрів тощо), а за рахунок психологічного заглиблення у внутрішній стан цих образів. Манера виконання і педалізації також дуже наближена до манери виконання бахівських фуг, усі голоси перебувають у діапазоні, достатньому для того, щоб їх можна було втримати в руках, а педаль використовується в деяких місцях винятково між двома короткими тривалостями для зв'язного переходу в не дуже зручних місцях. Перші теми О. Яковчук викладає за бахівським принципом введення теми – після паузи, або зупинки в голосі, а далі теми вводяться без пауз, що створює значну виконавську складність для показу їхнього вступу і потребує особливої виконавської уваги.

Середня частина відзначається зміною темпу (*Piu mosso*) і будується тільки на розвитку Т. 1. Вона починається одноголосним викладом теми в басовому голосі від «Dis₁» на динамічному нюансі «*sub.p*» через півтора такта вступає стретна імітація Т. 1 від звуку «gis» в партії тенора. Згодом голоси переходять в інтермедійне проведення (26–28 т.), але тільки у двох голосах. Поступово до діалогу нижніх голосів долучається альт, даючи проведення теми від звуку «ais¹» (29 т.) у супроводі двох контрапунктуючих голосів. Починаючи з 31 такту, автор використовує Т. 1 в оберненні і масивному ритмічному збільшенні в басовому голосі. Трохи згодом вступають теноровий та сопрановий голоси, утворюючи триголосну стрету. Завершується розвивальна частина невеликою інтермедією в усіх чотирьох голосах на матеріалі інтонації Т. 1.

Розвиваюча частина за характером є більш емоційно напруженою, ніж експозиційна. Це зумовлюється відсутністю Т. 2, яка врівноважувала звучання Т. 1, зміною

темпу на більш рухливий, стретним розвитком і регістровим розширенням за рахунок басового голосу, який спускається у велику і контроктаву. Значною виконавською складністю тут є проведення складної стрети, коли в басі тема звучить в оберненні і ритмічному збільшенні, а з часовим розривом три четвертні долі стретно проводиться тема в теноровому голосі. Саме з проведення цієї стрети виникає потреба у використанні педалі, яка допоможе тембрально забарвити тему в басовому голосі в збільшенні. Крім того, відбувається регістрове розведення голосів, що потребує більш інтенсивного використання педалі для технічного охоплення всієї фактури.

Кульмінація припадає на початок заключної частини, в якій відбувається повернення до Темро I та інтенсивне стретне проведенням теми в стислому часовому проміжку в басовому і альтовому голосах відповідно від звуків «Dis₁» «dis¹» на динамічному нюансі «*ff*». Тема в басовому голосі звучить у підкресленому октавному дублюванні. Т. 2 вступає у 41 т. у партії тенора і має аналогічне стретному проведенню Т. 1 часове (0,5 такта) і висотне (ч. 8) стретне проведення в сопрановому голосі. У подальших 4 тактах композитор утворює новий варіант стрети шляхом застосування вертикально-рухомого контрапункту. Завершується fuga згортанням розвитку на основному музичному тоні «F₁). Басовий голос у заключній частині викладений повністю в октавному дублюванні, що потребує більш інтенсивного використання педалі для створення більш злитого і насиченого звучання октавних побудов і охоплення всіх голосів поліфонічної фактури.

Висновки. Здійснення докладного аналізу структури двох мікроциклів з поліфонічного опусу О. Яковчука («in C» та «in F»)) дало можливість окреслити виконавські завдання та узгодити засади інтерпретації із задумом композитора, з провідними рисами його індивідуального стилю. Цикл «12 прелюдій і фуг» є зразком високого рівня володіння поліфонічною технікою, в якому повномірно відобразилась неповторність індивідуального стилю композитора, одне з найбільших досягнень сучасних українських композиторів у цьому жанрі. Створення його розмаїтих виконавських версій в опорі на здійснений Н. Яковчук інваріант – одне з актуальних завдань українських піаністів у справі популяризації національної музичної культури.

Література

1. Волошина Т. К. Утверджуючи індивідуальність пошуків О. М. Яковчука. *Вісник ДАКККіМ: науковий журнал*. Київ: Міленіум, 2013. № 1. С. 152–154.
2. Гаран К. М. Мініатюра в українській фортепіанній музиці (на прикладі аналізу циклу для дітей «Мініатюри» О. М. Яковчука). *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2014. Вип. 15. С. 118–125. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2014_15_19 (дата звернення 26.01.2019).
3. Кушнірук О. Яковчук Олександр Миколайович. URL: <https://uk.m.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 01.08.2019).
4. Кузик В. З Україною у серці. *Урядовий кур'єр*. 2010, 9 лют. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=2614> (дата звернення 25.01.2019).
5. Ревенко Н. В. Поліфонічні жанри в творчості українських композиторів ХХ століття. *Музыка и жизнь 4. Эпохи, стили, жанры*. URL: [www.rusnauka.com>MusicaAndLif](http://www.rusnauka.com/MusicaAndLif) (дата звернення: 01.08.2019).
6. Яковчук Н. Фортепіанне тріо Олександра Яковчука «Місячне світло»: до питання створення та інтерпретації. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ, 2012. Вип. 12. С. 112–117.

References

1. Voloshyna, T. K. (2013). Confirming the peculiarities of O. M. Yakovchuk's researches. *Visnyk DAKKKiM*, 1, 152–154. [in Ukrainian].
2. Haran, K. M. (2014). Miniature in Ukrainian piano music (in the context of the analysis of the cycle for children "Miniatures" by A. Yakovchuk). *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti*, 15, 118–125. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2014_15_19 [in Ukrainian].
3. Kushniruk, O. (n.d.). Alexander Yakovchuk. Retrieved from: <https://uk.m.wikipedia.org/wiki/> [in Ukrainian].
4. Kuzyk, V. (2010, February 9). Cherishing Ukraine in your heart. *Uriadovyi kurier*. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=2614> [in Ukrainian].
5. Revenko, N.V. (n.d.). Polyphonic genres in the work of Ukrainian composers of the 20th century. *Muzyka i zhizn*. 4. Epokhi, stili, zhanry. URL: www.rusnauka.com >MusicaAndLif [in Russian].
6. Yakovchuk, N. (2012). Piano trio of Alexander Yakovchuk «Moon shining»: creation and interpretation. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*, 12, 112–117 [in Ukrainian].

Liutsiia Tsyhaniuk. Peculiarities of the performance interpretation of A. Yakovchuk's Polyphonic cycle «12 Preludes and Fugues»

The research is devoted to the polyphonic opus «12 Preludes and Fugues» of the famous contemporary Ukrainian composer Olexander Yakovchuk, the ideas of the performance interpretation of some of his mini-cycles.

The goal of the work. *To study the polyphonic cycle «12 Preludes and Fugues» by O. Yakovchuk, to consider the peculiarities and principles of its construction, to analyze performance problems and to identify possible directions in the work of musician-interpreter in certain works.*

The methodology *of the research is based on the applying the following methods: the method of musical analysis in order to identify the patterns and distinctive features of the musical language, structural-compositional and textural features of polyphonic works; methods of polyphonic analysis and analysis of musical form with the purpose of revealing the lines of polyphonic thinking of the composer, studying compositional peculiarities and models of creating polyphonic works in a cycle; the method of interpretative and music-semantic analysis in order to clarify and comprehend the author's artistic concept and to identify the specific features of its artistic interpretation.*

The scientific novelty *of this study is determined by the fact that a novel and extensive theoretical, performing and descriptive and interpretative analysis of two mini-cycles – «in C» and «in F» from the polyphonic opus «12 Preludes and Fugues» by A. Yakovchuk is made.*

Conclusions. *The extensive analysis of the structure of two mini-cycles of O. Yakovchuk's polyphonic opus («in C» and «in F») made it possible to identify in them the most significant performing aspects and to conclude that this cycle is of great interest for further study in the field of interpretation. Olexander Yakovchuk made a great contribution to the development of a professional polyphonic piano school, and his cycle «12 Preludes and Fugues» is an example of a high level of proficiency in polyphonic technique, which fully reflects the unique style of the composer whose creative activity deserves a profound presentation on the music scene.*

Keywords: *polyphonic cycle, mini-cycle, analysis of polyphonic form, interpretation, performance problems.*

